

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

RAISSA SANTANA SILVA

**A LITERATURA COMO TESTEMUNHO FICCIONAL EM *SENHOR DAS MOSCAS*:
ESCRITA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO ENQUANTO COMPROMISSO COM A
HUMANIDADE**

Maringá - PR
2026

RAISSA SANTANA SILVA

**A LITERATURA COMO TESTEMUNHO FICCIONAL EM *SENHOR DAS MOSCAS*:
ESCRITA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO ENQUANTO COMPROMISSO COM A
HUMANIDADE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades.

Orientador: Luiz Felipe Viel Moreira

Maringá - PR
2026


RAISSA SANTANA SILVA

**A LITERATURA COMO TESTEMUNHO FICCIONAL EM SENHOR DAS MOSCAS:
ESCRITA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO ENQUANTO COMPROMISSO COM A
HUMANIDADE**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração: **Estudos literários.**

Aprovado em: **20 de Março de 2026**


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **LUIZ FELIPE VIEL MOREIRA**
Data: 21/03/2026 12:00:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Felipe Viel Moreira
Presidente da Banca (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANA CRISTINA FERREIRA DIAS DI RAIMO**
Data: 21/03/2026 21:29:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr.^a Luciana Di Raimo
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **MARCELA CRISTINA QUINTEROS**
Data: 21/03/2026 16:21:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr.^a Marcela Quinteros
Membro Externo (UNIR)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S586l

Silva, Raissa Santana

A literatura como testemunho ficcional em Senhor das Moscas : escrita, memória e representação enquanto compromisso com a humanidade / Raissa Santana Silva. -- Maringá, PR, 2026.
105 f. : il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Viel Moreira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Golding, William, 1911-1993 - Senhor das Moscas - Crítica e interpretação. 2. Literatura - História e crítica. 3. Memória. I. Moreira, Luiz Felipe Viel, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 809.3

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a todos aqueles que resistiram e resistem, pela arte. Aos que escreveram quando a palavra parecia insuficiente, que narraram quando o silêncio era imposto, que guardaram a memória quando tudo ao redor insistia no esquecimento.

Dedico aos que acreditaram que a arte é um gesto de resistência. Aos que encontraram na literatura, na pintura, na música, no teatro e na palavra partilhada uma forma de preservar a dignidade humana.

Dedico também àqueles que continuam a esperar. Que acreditam que a escrita pode atravessar o tempo, que a memória é um compromisso ético, e que a arte, sobretudo a literatura, segue sendo uma das mais potentes formas de resistência contra o esquecimento. Inclusive a minha.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, que me fez amante da arte e da literatura. Foi nessa fé e nessa sensibilidade para a palavra que encontrei força para seguir e acreditar no sentido deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Felipe Viel Moreira, minha profunda gratidão pela orientação cuidadosa, pelo rigor intelectual e pela confiança ao longo deste percurso. Suas leituras, sugestões e intervenções foram fundamentais para a construção deste trabalho e para o meu amadurecimento acadêmico.

À minha família, simples e essencial, na qual amor é, sem clichê, maior que qualquer obstáculo. Mesmo à distância, no interior do Maranhão, nunca deixaram de me apoiar, acreditar em mim e sustentar meus sonhos. A eles, minha eterna gratidão, também por terem me apresentado à literatura e me presenteado com meus primeiros livros, sementes de tudo o que hoje se concretiza aqui.

À Universidade Estadual de Maringá, espaço de formação, pensamento crítico e resistência, que possibilitou a realização deste mestrado e contribuiu de forma decisiva para minha trajetória acadêmica.

Às professoras Dra. Luciana Di Raimo e Dra. Marcela Quinteros, integrantes da banca de qualificação, agradeço pelas leituras atentas, pelas contribuições generosas e pela humildade e gentileza com que iluminaram meu olhar e ampliaram os caminhos desta pesquisa.

À minha chefe e amiga, Lais Baldi, que tem feito parte da minha jornada nos últimos três anos. Que me viu ingressar no mestrado, acreditou no meu potencial incontáveis vezes e fez tudo o que esteve ao seu alcance para que eu pudesse concluir esta etapa. Seu apoio, incentivo e generosidade ultrapassam qualquer agradecimento que eu possa registrar aqui.

Ao professor Antônio Coutinho, meu mestre na graduação, cuja influência talvez ele mesmo não dimensione. Mas, foi ao me apresentar *Senhor das Moscas*, ainda nos primeiros anos da faculdade, que extraiu o melhor de mim. Talvez não existam palavras suficientes e significativas que me permitam agradecer com justiça e merecimento devido. Mas, por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, acreditam na potência da literatura, da memória e da arte como formas de testemunho e compromisso com a humanidade.

“A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos”.

(Conceição Evaristo)

“I remember it all too well”.

(Taylor Swift)

“Se o trauma pode ser passado de geração a geração, os valores também podem!”

(Wagner Moura)

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar a relação entre a literatura de testemunho e a escrita ficcional, dois elementos que se relacionam e estiveram bastante presentes na produção literária, principalmente, na literatura pós Segunda Guerra Mundial. Adentrando inicialmente a caracterização desta literatura e os diversos questionamentos que sofreu por não ser considerada fonte histórica, pretende-se então passar pela exploração de como elementos da literatura de testemunho se apresentam no campo da escrita ficcional, de forma abrangente, e posteriormente inserindo-se em definitivo na fonte principal desta pesquisa, que é o romance *Senhor das Moscas* (1954), de William Golding. Exploraremos o conteúdo dessa narrativa singular, pela característica de vivência que o autor teve na guerra, mais ainda pela descrição das consequências da guerra, a metáfora da perda da inocência das crianças no cenário de tanta violência e no cunho de conscientização e preservação das memórias que a obra possui.

Nas “catástrofes históricas”, como nos genocídios, guerras ou nas perseguições violentas em massa, a narração da memória do trauma é sempre uma tarefa difícil de ser executada. Por isso, o presente trabalho busca aprofundar-se na leitura da obra escrita por William Golding, *Senhor das Moscas* (1954) e, analisar e explorar o contexto da memória e do papel da literatura de testemunho, mesmo que no campo da ficção, enquanto compromisso com a humanidade. Esta pesquisa foi realizada de forma bibliográfica analítica e busca promover discussões e reflexões acerca de algumas das características do gesto testemunhal e, da literatura como testemunho, uma vez que esse romance pode ser interpretado como um relato fictício dos limites da civilização e da decadência moral em contextos de isolamento, violência e luta pela sobrevivência, o que cria paralelos com a urgência da narrativa de experiências extremas e o dilema da representação, conforme discutido por teóricos como Márcio Seligmann-Silva, Walter Benjamin, Júlio Pimentel, entre outros.

Intencionando ao final demonstrar não só que tal produção escrita é fonte importante para os estudos da literatura de testemunho, mas ressaltando também a importância da ficção na preservação das memórias, principalmente, pós-trauma. Além disso, demonstrando que tais narrativas também estão a serviço de memórias históricas e servem como ferramenta de auxílio tanto para o leitor como para estudiosos.

Palavras-chave: Literatura de testemunho. Escrita ficcional. William Golding. Senhor das Moscas. Memória.

ABSTRACT

This research seeks to analyze the relationship between testimonial literature and fictional writing, two elements that are interconnected and were strongly present in literary production, especially in post–Second World War literature. Initially, by entering the characterization of this type of literature and the various questions it faced for not being considered a historical source, the study then intends to explore how elements of testimonial literature are manifested within the field of fictional writing, in a comprehensive manner, subsequently inserting itself definitively into the main source of this research, which is the novel *Lord of the Flies* (1954), by William Golding.

We will explore the content of this singular narrative, both due to the author's experience of war and, above all, because of the description of the consequences of war, the metaphor of the loss of children's innocence in a scenario of extreme violence, and the work's role in raising awareness and preserving memory.

In "historical catastrophes" such as genocides, wars, or mass violent persecutions, the narration of traumatic memory is always a difficult task to carry out. Therefore, the present study seeks to deepen the reading of William Golding's *Lord of the Flies* (1954), analyzing and exploring the context of memory and the role of testimonial literature, even within the field of fiction, as a commitment to humanity. This research was conducted through analytical bibliographic methodology and seeks to promote discussions and reflections on some of the characteristics of the testimonial gesture and of literature as testimony, since this novel can be interpreted as a fictional account of the limits of civilization and moral decay in contexts of isolation, violence, and struggle for survival. This interpretation creates parallels with the urgency of narrating extreme experiences and the dilemma of representation, as discussed by theorists such as Márcio Seligmann-Silva, Walter Benjamin, Júlio Pimentel, among others.

Finally, this research intends to demonstrate not only that such written production is an important source for studies of testimonial literature, but also to highlight the importance of fiction in the preservation of memory, especially in post-trauma contexts. Furthermore, it shows that such narratives also serve historical memory and function as tools of support both for readers and for scholars.

Keywords: Testimonial literature. Fictional writing. William Golding. *Lord of the Flies*. Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ESCRITA: UMA REFLEXÃO SOBRE A LITERATURA DE TESTEMUNHO	16
1.1 LENDO AS CICATRIZES: SOBRE OUTRAS FORMAS DE TESTEMUNHAR E NARRAR O VIVIDO	18
1.1.1 O REFERENCIAL, A ARTE E A PALAVRA LITERÁRIA	22
1.2 WILLIAM GOLDING: VIDA E EXPERIÊNCIA	28
1.3 SENHOR DAS MOSCAS: EXPERIÊNCIA QUE SE TRADUZ NA LITERATURA	33
2 MEMÓRIA: FICÇÃO, TRAUMA E RECORDAÇÃO	41
2.1 ENCONTRANDO VOZ NA ARTE: SÍMBOLO E ELABORAÇÃO	49
2.2 PANORAMA GERAL DE SENHOR DAS MOSCAS	56
3 REPRESENTAÇÃO: ANÁLISE DO ROMANCE	59
3.1 SÍMBOLOS, PERSONAGENS E A CONDIÇÃO HUMANA	73
3.1.1 PERSONAGENS	77
3.1.2 ELEMENTOS SIMBÓLICOS	84
3.2 VIDA E FICÇÃO: UNIVERSALIDADE E ATEMPORALIDADE DA OBRA	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

A necessidade do testemunho se apresenta como condição de sobrevivência. No entanto, se por um lado testemunhar é elementar, existe uma dificuldade iminente em construir essa narração. Nesse cenário, a literatura de testemunho emerge como um esforço ético para representar experiências que fogem à linguagem e à compreensão comum, especialmente no contexto das “catástrofes” do século XX e XXI, como guerras e genocídios. Pois, “a língua é sobrevivente da catástrofe e a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora” (Seligmann-Silva, 2003, p. 398).

Em *Senhor das Moscas* (1954), William Golding, traz à tona uma “catástrofe” social em miniatura, que pode ser vista como uma metáfora do colapso da civilização e das pulsões destrutivas que surgem quando a humanidade é privada de normas e instituições. A experiência relatada no romance gera um testemunho simbólico sobre a violência inata, sobre as falhas da natureza humana e o cenário de guerra. Esse testemunho alinha-se com o que Seligmann-Silva identifica como uma necessidade ética de recordar e documentar, mesmo que ficcionalmente, as experiências de horror humano para evitar o esquecimento ou a banalização desses temas. E essa verdade se torna ainda mais pulsante pelo fato do autor, William Golding, em 1940, ter ingressado na Marinha Britânica e ter participado de ações militares durante a Segunda Guerra Mundial até 1944. Foi por meio dessa experiência, que a obra em questão, *Senhor das Moscas*, foi gestada.

A literatura, ainda mais nesse contexto de dor e incerteza, torna-se um espaço privilegiado para explorar as dinâmicas da narração do trauma, da memória e da história, uma vez que ao invés da tradicional representação, a literatura proporciona um espaço que “quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (Seligmann-Silva, 2003, p. 57).

A discussão a respeito da literatura oriunda do testemunho já existe há muito tempo. E, o argumento principal para diminuir sua importância reside na crença de alguns de que a memória proveniente do testemunho acaba comprometida pela percepção individual e pelos traços ficcionais, se tornando um olhar menos verdadeiro. No entanto, consideramos aqui que a literatura pode ser uma forma de testemunho e uma forma de preservação da memória, afinal, o acesso a esses relatos pós-trauma, muitas vezes só acontece por meio da arte e da literatura, e têm a

capacidade de promover proximidade a quem os ouve, vê ou lê, trazendo especificidades dos locais, denunciando as barbáries e compartilhando as particularidades das vivências dos que testemunharam, pois são capazes de prover informações que seriam inacessíveis de outra forma. Ou seja, o despertar do leitor provocado pelo testemunho em forma de literatura é capaz de promover, não só o conhecimento, mas a resistência a qualquer acontecimento que possa ser identificado como início da repetição de eventos similares aos que já assombraram a humanidade, pois faz brotar sentimentos em quem não vivenciou tais fatos, gerando nessas pessoas a empatia e a compreensão necessárias. Por isso, é válido considerar que os testemunhos, tanto documento histórico como literatura, são muito importantes, ainda mais quando estamos diante de momentos históricos que envolvem opressões, assassinatos, perseguições, totalitarismo, entre outros.

Nesse cenário, portanto, é imprescindível valer-se das testemunhas, assim como valorizar a literatura de testemunho que nasce desses períodos sombrios, porque cada voz que se levanta, imbuída da coragem de testemunhar as experiências terríveis de degradação da humanidade, cada registro que é encontrado, representa a permanência da memória de muitos que foram ceifados ou calados. Ao passar dos anos, as memórias que foram colocadas em escritos ou transmitidas de outras maneiras, preservaram o que somente alguns olhos viram e, por isso, assumem um papel importante diante da perspectiva de toda uma nova geração.

Diante disso, temos o direito de pôr em questão, como qualquer outro relato, mas não de invalidar, a literatura de testemunho. Pois, ao tomar tal postura, estamos ignorando a diversidade de relatos que podem haver sobre um determinado período. Um exemplo disso, é o registro de William Golding, que possui características diferenciadas e sobre o qual nos debruçaremos nesta pesquisa.

William Golding (1911–1993) foi um romancista, dramaturgo e poeta britânico, conhecido, principalmente, por sua profundidade ao tratar da natureza humana. Formado em Literatura Inglesa, atuou como professor antes de se alistar na Marinha Real Britânica, onde participou diretamente de operações navais importantes, o que teve forte impacto em sua visão de mundo, por isso ele costumava afirmar que a guerra mostrou a ele do que os seres humanos são realmente capazes. Após o conflito, retomou a carreira de professor, mas canalizou suas experiências em uma produção literária que questiona os limites da civilização, da moralidade e do instinto humano. Ainda que ficcional, *Senhor das Moscas* (1954), é uma obra que apresenta

uma crítica aguda à condição humana e carrega marcas de uma experiência vivida, funcionando como uma espécie de testemunho dos horrores e contradições revelados pela guerra. Assim, diferentemente de obras explicitamente memorialísticas, a literatura de Golding inscreve-se no campo da ficção, mas não deixa de ser atravessada por um olhar testemunhal, o que propõe uma nova chave de escrita e leitura para os relatos de guerra.

Diferentemente do que é mais comum entre os leitores e mais popular entre os autores, como Primo Levi (*É isto um homem?*), que foi publicado discretamente no final de 1947; Elie Wiesel (*A noite*), publicado em 1958, primeiro livro do autor que foi prisioneiro nos campos de Auschwitz e Buchenwald. E, ainda, a mais famosa obra do período, Anne Frank com (*O diário de Anne Frank*), publicado pela primeira vez também em 1947, cujas obras assumem explicitamente o caráter de testemunho direto e documental e a escrita é pautada pela urgência de registrar vivências reais das violências sofridas, o *Senhor das Moscas*, que embora não seja um relato autobiográfico ou um diário, ainda assim é atravessado por inquietações morais que surgem da experiência do autor no conflito e, por isso, carrega traços de uma memória reelaborada, trata-se de um testemunho em que a violência da guerra é transposta para a história de um grupo de crianças isoladas em uma ilha.

Nessa narrativa, Golding dramatiza os impulsos destrutivos observados durante o conflito real, logo, seu romance pode ser lido como uma reelaboração simbólica da barbárie vivida.

A escolha por analisar o *Senhor das Moscas* como forma de literatura de testemunho sustenta-se, portanto, na compreensão de que o testemunho não se limita ao registro factual, autobiográfico ou confessional. Tradicionalmente associado às escritas de si, como memórias, autobiografias, diários e relatos em primeira pessoa, o testemunho emerge, sobretudo, como um campo em que literatura e história se tensionam, dialogam e se complementam. Por isso, este trabalho parte da hipótese de que o testemunho também pode manifestar-se por meio de elaborações simbólicas e ficcionais, desde que enraizadas em experiências históricas efetivamente vividas e atravessadas pelo trauma.

Nesse sentido, o contraste com relatos memorialísticos e diários torna-se fundamental para delimitar o campo teórico-metodológico da pesquisa. Se por um lado, autores como Primo Levi, Elie Wiesel ou Anne Frank, que se destacaram por narrar, em primeira pessoa, suas memórias a respeito do tempo em que estiveram

reclusos, deixando claro que testemunhar o que tinham vivido não era apenas uma opção, era uma necessidade, um dever ético e uma urgência. Nas palavras de Primo Levi: “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, 1988, p. 8). Por outro lado, outros — como Golding — optam por transformar suas experiências em ficção, oferecendo ao leitor não apenas uma narrativa, mas uma interpretação profunda da condição humana em tempos extremos. E, ainda, levando em conta a dificuldade de narrar após um evento traumático, a ficção por vezes é o único caminho possível, para muitos. O que amplia o escopo do testemunho literário, reconhecendo nele não apenas o fato, mas também a força e importância da imaginação nesse resgate das lembranças.

Além disso, ter como objeto de estudo, justamente, a obra *Senhor das Moscas* se deu também, pela relativa escassez de produções acadêmicas que se proponham a analisá-lo sob a perspectiva da literatura de testemunho, sem reduzi-lo a uma criação meramente alegórica ou imaginativa. Ao negligenciar essa dimensão, perde-se a oportunidade de investigar as marcas da memória histórica, as metáforas da violência, da barbárie e da desumanização, bem como as denúncias atemporais presentes no romance.

Além das motivações teóricas e acadêmicas, há também uma justificativa de ordem pessoal que atravessa este trabalho. O contato com o *Senhor das Moscas* durante a graduação revelou-se decisivo para a formação do meu olhar crítico como pesquisadora, marcou profundamente a minha forma de compreender a humanidade, suas contradições, impulsos e motivações. A obra instaurou questionamentos duradouros sobre civilização, poder e violência, que permaneceram mobilizando reflexões e inquietações intelectuais, e que puderam encontrar, neste estudo, um espaço de amadurecimento teórico e crítico.

Diante disso, de que modo o *Senhor das Moscas*, enquanto obra ficcional, pode ser compreendido como literatura de testemunho, articulando experiência histórica, memória, trauma e representação simbólica, e quais contribuições essa leitura oferece para a ampliação do conceito de testemunho literário?

Com o objetivo de responder a essa questão e contribuir para a defesa da literatura de testemunho ficcional como fonte relevante de análise histórica, memória cultural e denúncia ética, este trabalho organiza-se em três capítulos.

O primeiro capítulo, dedica-se à apresentação e discussão do conceito de literatura de testemunho, a partir de uma abordagem teórico-metodológica que integra os campos da literatura e da história. Nesse momento, o foco recai sobre a **escrita** como gesto ético e forma de elaboração da experiência histórica, especialmente no contexto do pós-guerra. Para isso, mobilizam-se reflexões de autores como Márcio Seligmann-Silva, Walter Benjamin, Aleida Assmann, Paul Ricoeur, entre outros, explorando o testemunho enquanto gênero literário, suas origens e sua consolidação a partir das escritas de si, como memórias, autobiografias, diários e relatos em primeira pessoa. Evidenciando, ainda, a importância dessas produções para a preservação da memória da Segunda Guerra Mundial, tomando como referência autores como Primo Levi, ao mesmo tempo em que apresenta outras formas de testemunho para além da escrita direta. Nesse percurso, introduz-se o objeto de estudo deste trabalho, o *Senhor das Moscas*, bem como aspectos da trajetória de William Golding, reconhecendo a distância entre ficção e testemunho direto, mas afirmando a literatura como prática de inscrição histórica e compromisso ético.

No segundo capítulo, orientado pela noção de **memória**, buscamos ampliar e aprofundar o olhar para além do conteúdo textual e adentrar a dimensão simbólica e coletiva da memória, refletindo sobre como a literatura no geral, inclusive de cunho ficcional, atua como espaço de recordação. Reflete-se sobre a literatura como espaço privilegiado de elaboração do trauma, construção de identidades e resistência ao esquecimento, isto é, como um espaço simbólico de memória cultural capaz de representar e ressignificar os horrores da guerra. Nesse movimento, são discutidas as relações entre a obra de Golding, o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial e as tradições literárias que o influenciaram, bem como temas centrais como a barbárie, a violência, a luta por poder e a desumanização, estabelecendo paralelos entre os acontecimentos históricos e os episódios narrados no romance.

No terceiro capítulo, cujo eixo central é a **representação**, aprofunda-se a análise do romance a partir de seus símbolos, personagens e metáforas estruturantes. Examina-se como essas construções simbólicas operam na narrativa de Golding não apenas como recursos estéticos, mas como formas de representar experiências históricas extremas e de dar forma literária à memória traumática. Busca-se demonstrar como o *Senhor das Moscas*, ao representar a degradação da civilização e os impulsos violentos da condição humana, constitui-se como instrumento de

resistência ao esquecimento e como testemunho ficcional comprometido com a preservação da humanidade.

Para finalizar, pretendemos com este trabalho, contribuir com a defesa da literatura de testemunho em sentido ampliado: não apenas como relato pessoal de sobreviventes, mas como uma forma artística de enfrentar o trauma, desvendar a complexidade da natureza humana e, ainda, afirmar, pela escrita, que aquilo que aconteceu não deve se repetir.

Encerraremos, assim, com a defesa de que a literatura, em suas múltiplas formas, é uma aliada indispensável na luta pela preservação da memória, da verdade e da humanidade.

1. ESCRITA: UMA REFLEXÃO SOBRE A LITERATURA DE TESTEMUNHO

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. A condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão - e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos (Levi, 1988, p. 24-25).

Para dar início a esse primeiro capítulo, é de extrema importância entendermos a proporção da literatura de testemunho. Assim, a priori, é importante mencionar que a literatura de testemunho tem ganhado contornos e aparecido de forma mais intensa, principalmente, a partir de 1990. Por isso, é ainda mais relevante destacar que este estudo que estabelece e identifica conexões entre pesquisas e discussões de diversas fontes e diferentes contextos, não tem como objetivo esgotar o tema, mas busca apontar caminhos possíveis de reflexões sobre a questão. Logo, pode ser considerado um trabalho em progresso, uma vez que os caminhos encontrados aqui não são definitivos e podem e deverão ser mais explorados, porque o campo do testemunho como literatura ainda é relativamente novo e carente de pesquisas, “isso porque não se trata apenas do estabelecimento de uma nova área de estudo, mas, mais do que isso, do estabelecimento de uma nova abordagem da produção literária e artística” (Seligmann-Silva, 2003, p. 07).

É justamente dessa nova abordagem da produção literária que vamos tratar. O seu sentido pode ainda ser ambíguo ou desconhecido, mas não se pode mais enxergar essa produção como apenas mera imaginação ou sequência de acontecimentos. Analisando autores como Primo Levi, Robert Antelme, e aqui incluo William Golding, fica evidente que a linguagem e a produção literária não permanece intacta ou autônoma, após colidirem com violência e traumas gerados por cenários de guerra e degradação humana. Nessa perspectiva, essa literatura nasce com forte potencial e capacidade de representar um processo devastador. Principalmente, porque são escritos das mãos daqueles que viram e viveram a catástrofe ou o horror. É dessa forma que buscamos o entendimento do conceito mais legítimo para

compreender a literatura de testemunho, e a história que está por detrás dela. E, ainda, quando se trata da literatura de testemunho no campo da ficção:

Criar em arte [...] significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda a tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos (Seligmann-Silva, 2003, p. 104).

De modo mais geral, há um teor testemunhal na literatura, que se torna mais explícito nas obras nascidas de tempos sombrios ou que têm por tema eventos-limite. Isso porque talvez somente a arte seja capaz de representar aquilo que não pode ser representado. Entretanto, sabe-se que a história tradicional dá preferência para às análises documentais e registros, por considerá-los fontes mais distantes da subjetividade e, por isso, mais confiáveis. Embora, se tratando das possibilidades ou não da rememoração, essas diferenças não sejam tão relevantes, ainda assim, uma parcela dos historiadores prefere se apegar às fontes burocráticas, documentos, jornais e outros escritos, que tenham como premissa a falta de subjetividade envolvida em sua construção.

No entanto, ao nos debruçarmos nessa análise, notamos que até mesmo os documentos são fabricados, sempre por um indivíduo, que é por si mesmo, subjetivo; ou seja, os registros por mais oficiais que sejam não estão isentos de subjetividade e sentimentalismo. Por essa razão não há motivos para excluir a literatura de testemunho, pois ela permite expandir o conhecimento pelo máximo de matrizes possíveis. Porém, este argumento não foi levado em consideração durante um longo tempo, tal discussão só surgiu de fato após a Segunda Guerra Mundial, porque após os horrores, os sobreviventes e os que participaram de alguma forma, acabaram sendo as maiores e mais confiáveis fontes de informação, capazes de dar aos historiadores e a sociedade recursos para suprir as lacunas desse período tão obscuro e violento da história.

Até mesmo a centralidade da memória nas narrações é algo recente, mesmo o renomado testemunho de Primo Levi em *É isto um homem?* de 1947, demorou vários anos para ganhar sua primeira edição mais comercial, em meados de 1958. Isso se deve ao fato de que no pós-guerra não havia a circulação de testemunhos que existe hoje, nem como debate, e muito menos circulava como tema de cinema ou livros. Até

que foram percebendo que era necessário estabelecer relatos que pudessem dar conta da ruptura histórica que tinha ficado.

Apesar de tudo, muito se discutiu, e ainda se discute, sobre a verdadeira utilidade e confiabilidade dos testemunhos como fontes históricas. E, quando se trata da literatura de testemunho em formato de ficção as discussões se aquecem ainda mais, os relatos são ainda mais questionados, por serem vistos apenas como fatos imaginários, entretanto, Márcio Seligmann-Silva, em seu livro *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes* (2003, p.137), traz uma defesa contundente: a literatura, memória e história devem se respeitar, conviver, mesmo que haja crítica e tensão. A Literatura deve resgatar a história e conter as memórias, de vida, de dores, de intensidade, sem jamais recusar a aproximação ou desfazer a incompreensível destruição. Ou seja, a literatura de testemunho precisa ter a moldura da história, e a história não precisa desprezar o potencial catalisador que essa produção pode ter. Feitas essas considerações, passemos às reflexões a partir das divisões que fizemos deste capítulo.

1.1 LENDO AS CICATRIZES: SOBRE OUTRAS FORMAS DE TESTEMUNHAR E NARRAR O VIVIDO

As produções literárias de testemunho, seja romance, diários ou relatos memorialísticos, possuem uma riqueza de detalhes, são verdadeiras fontes que o historiador ou qualquer pessoa, precisaria, querendo ou não, consumir, ou pelo menos conhecer, caso desejasse desvendar os verdadeiros acontecimentos dos períodos de extrema violência pelos quais passou o século XX. Ou seja, se o testemunho é um elemento constantemente presente na produção artístico-literária, cabe a nós percebê-lo e estudá-lo, independentemente de onde ele venha, ainda que da produção ficcional de literatura.

Afinal, toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie (Seligmann-Silva, 2003, p. 12), não podemos encarar as manifestações artísticas/literárias sem levar em conta seu teor testemunhal, e um estudo desse elemento da obra literária não deve ser reduzido apenas a estratégias estéticas de escrita, mas deve conduzir a novas interpretações. Nessa perspectiva, este estudo nos possibilita perceber que a noção de literatura testemunhal não se prende apenas a um gênero específico nem é reduzida apenas à relação ou apresentação da *Shoah*

por parte dos sobreviventes, embora seja o acontecimento mais marcante e essa memória seja de suma importância. Para além disso, o testemunho deve ser visto como um elemento que está presente em boa parte da literatura, embora apareça de forma mais clara em algumas do que em outras. Por isso, há quem diga que a literatura de testemunho não foi uma inovação completa, mas o caminho encontrado em meio às circunstâncias extremas por aqueles que precisavam, sem grandes alternativas ou outros meios, se expressar.

Mas é necessário notar que surgido da necessidade de comunicar sobre tantas violências, seja de forma oral, escrita, ou artística-imagética, é inegável que podemos a partir disso construir uma moral, um ponto de vista para se pensar a humanidade, e as relações humanas, surgindo assim uma responsabilidade a partir desta literatura. Assim, o testemunho de forma literária, o simples ato de contar uma história, pela sua expressão em arte, seja em forma de biografia, romanceada, por meio de diários ou cartas, possui relevância e contribuição como fonte de conhecimento e revelação da história.

Entretanto, apesar das multiformas em que o testemunho pode se dar, nos deteremos ao relato romanceado, *Senhor das Moscas*, de William Golding, formato que não é o mais habitual a ser produzido no decorrer dos momentos históricos, o que faz desta uma obra peculiar e uma rica fonte para entender a importância e validade da literatura de testemunho ficcional.

É importante destacar que o conceito de literatura de testemunho começou a ser pensado e estruturado depois da Primeira Guerra Mundial por um autor, não muito conhecido, chamado Jean Norton Cru, que foi professor nos Estados Unidos e veterano da Primeira Guerra. Ele publicou seu livro, *Témoins*, na França, em 1929, e o livro registrou um sucesso considerável, sendo discutido por veteranos e escritores. Norton afirmava que só quem viveu a guerra no front, consegue narrar o que é a sua violência, por isso o livro busca interpretar todo o material testemunhal que ele coletou para construir uma visão do que realmente é a guerra, ou seja, mostrar que a guerra não é heroica, muito menos boa, pelo contrário, que é um catalisador de violência, mortes, terror e destruição.

Baseado em sua própria vivência, ele compreendeu que nenhum documento seria capaz de trazer o verdadeiro impacto, empatia, sensações e verdadeira compreensão dos fatos do que os relatos de quem presenciou o terror, e isso conta muito mais do que apenas estudar um documento. Anos depois, outros autores

continuaram a refletir sobre o fato de que muitos dos textos que foram produzidos depois da guerra, na verdade, expressavam uma enorme incapacidade narrativa diante do que foi esse fenômeno, endossando a tese de que essa experiência é uma vivência tão radical que muitas pessoas perdem a voz e o poder descritivo. O que nos leva a famosa frase de Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie” (do ensaio “Crítica cultural e sociedade”, de 1949). Isso porque a arte que, uma vez, foi sinônimo de beleza, no pós-guerra precisava ser pautada na verdade, mas nessa verdade sobre a guerra não tinha beleza alguma, parafraseando uma expressão de Walter Benjamin (1985), era uma arte que não podia trair o momento histórico em que estava inserida, o que reflete a visão dele sobre a arte como um fenômeno intimamente ligado a sua época, que traz em sua reprodução ou representação tanto perdas quanto ganhos, e isso importa para sua relação com a história e com o público.

Essas percepções são fundamentais, pois embora tenha-se mais teoria somente a partir da Primeira Guerra, a literatura de testemunho tem contribuições significativas para o registro da vida das pessoas, desde muito antes, em diversos momentos relevantes da história.

Paul Ricoeur em sua obra *Tempo e Narrativa*, de 1994, nos diz que justamente essa é a diferença entre os humanos e os outros animais: a capacidade de narrar. Sejam essas memórias boas ou más, essa perpetuação só é possível através da linguagem e da relação que estabelecemos com ela. Trazendo ainda mais conceitos dessa relação memória-linguagem, para Assmann (2011, p. 269), “a linguagem é uma das forças estabilizadoras no processo da recordação. O indivíduo que viveu uma experiência limite de quase morte busca na linguagem maneiras de narrar o indizível, de tornar público o que testemunhou, [...]”. Já para Derrida (2004, p.28), é uma maneira de ler as cicatrizes. E por último, Seligmann-Silva (2003, p. 57), ressalta a importância do romance testemunhal para os autores que vivenciaram a ditadura salazarista e as guerras das colônias portuguesas na África (1933-1974), por exemplo, para que pudessem tornar público as memórias que lhes foram silenciadas. Ou seja, a literatura de testemunho é uma forma de possibilitar a leitura do passado. Diante disso, é inevitável não perceber que dos crimes cometidos contra a humanidade surgem diversas manifestações no campo da literatura e das artes, pois são elementos que estão interligados aos fatos. Para muito além da teoria, a literatura de testemunho, e o que se produz através dela, também é uma produção que carrega

necessidade e responsabilidade. Como diria Tzvetan Todorov, filósofo e linguista búlgaro, os mortos demandam aos vivos: “recordem-se de tudo e contem-no; não somente para combater os campos, mas sim para que nossa vida, ao deixar de si uma marca, conserve seu sentido” (apud Cangj, 2003, p. 171).

Temos, então, o choque entre a necessidade de narrar a experiência vivida e a irrealidade que parece configurar tais relatos. Essa oposição entre urgência de narrar e inverossimilhança (condição do que não parece verdadeiro ou provável) acaba fazendo com que aqueles que tiveram no front se vejam e sejam vistos, muitas vezes, como “mentirosos”, “inventores”. De fato, tanto as vítimas como os opressores tinham consciência do absurdo de tudo aquilo que acontecia. Primo Levi, no relato da sua experiência, recorda um episódio que exemplifica muito bem essa realidade:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês [...] (Levi, 2004, p. 9).

Tomando Auschwitz como exemplo, o meio encontrado por muitos dos sobreviventes para dar voz ao seu sofrimento, para tornar pública a experiência traumática passada do *Lager* foi através da literatura, se caracterizando como um instrumento indispensável para recompor esse período. O gênero testemunhal permitiu aos sobreviventes narrar e denunciar os absurdos vivenciados, no entanto, nem todos conseguiram falar. Há aqueles que, tornaram-se incapazes, ainda que vivos. Por isso, Primo Levi ressalta que aqueles que foram capazes de contar, são sobreviventes também desse estado de quem não tem mais conexão com outros e com o mundo. A literatura de testemunho, então, surge como um veículo de resistência, e forma eficiente de divulgação e reflexão das verdades inexplicáveis, mas que fazem parte do percurso da história humana, tornando-se convidativa a todo leitor que deseja desvendar segredos e sentidos impregnados nessas narrativas, que não seriam revelados de outra forma. Por isso, ainda no prefácio de seu livro, *É isto um homem?*, Primo Levi, faz uma reflexão tocante sobre o que significa essa literatura de vivências:

Sou consciente dos defeitos estruturais do livro e peço desculpas por eles. Se não de fato, pelo menos como intenção e concepção, o livro já nasceu nos dias do Campo [...] O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente (Levi, 1988, p. 7-8).

Percebe-se que a narração é uma experiência que precisa da linguagem, porque ainda que limitada, é uma das poucas formas de fazer o fato existir, “mas ele não se sente escritor, torna-se escritor para testemunhar” (Agamben, 2008, p. 26). Uma vez que, aquilo que não é nomeado não existe enquanto fato (linguístico), não é compreendido nem repercutido, muito menos acrescenta aprendizado, então é somente quando esses relatos se traduzem na escrita, entram no campo da literatura, que ultrapassam essa barreira do não nomeado. Nesse cenário, a escrita é uma espécie de espaço concreto e de resistência, com capacidade de unir experiência individual e coletiva, em algum nível. E assim, como resultado dessa vivência compartilhada, sobrevivem as cicatrizes e também os aprendizados, como no relato a seguir:

Justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização (Levi, 1988, p. 39).

Janina Bauman, que nasceu em Varsóvia, e registrou em sua obra *Inverno pela Manhã* (1986), a realidade de uma menina de 14 anos, que teve seu bairro tomado pela destruição, também afirmou:

Durante a guerra aprendi uma verdade que geralmente preferimos não enunciar: que a coisa mais brutal da crueldade é que ela desumaniza as vítimas antes de destruí-las. E que a luta mais árdua de todas, é permanecer humano em condições desumanas (Bauman, 2005, p. 8).

Neste sentido, vemos que o comentário de Levi sobre os que perderam a conexão com o mundo é aplicável em certa medida a todos que tiveram experiência traumática semelhante. Ao voltarem ao mundo “real”, precisam refazer tal conexão. Precisam viver apesar de todas as marcas físicas e emocionais.

1.1.1 O REFERENCIAL, A ARTE E A PALAVRA LITERÁRIA

Observando o percurso histórico dessa literatura pós-guerra, é possível ver dois momentos distintos: na pós-imediato, poucos são os relatos, porque poucos foram aqueles que imediatamente buscaram contar. Já no final dos anos 1950, é quando vai se criando um momento mais adequado para essas narrativas, são exemplos, o escritor Elie Wiesel, cuja obra *A Noite* (1956) foi de imenso impacto. É nesse mesmo contexto histórico que surge o *Senhor das Moscas* (1954), de William Golding, obra que se insere na literatura de testemunho do pós-guerra por um caminho distinto: o da ficção. Para autores como Golding, vivenciar a guerra não foi o único, nem necessariamente o maior trauma. O trauma fundamental reside na constatação de que a barbárie não era externa ou excepcional, mas que a própria Europa, berço do humanismo, da razão e da civilização, havia sido capaz de produzir e sustentar a violência extrema. Tal percepção atravessa a obra de Golding, marcada pela obsessão com o lado obscuro da natureza humana e pela recusa de idealizações, como se evidencia na representação de crianças inglesas que, longe de simbolizarem inocência ou civilidade, reproduzem dinâmicas de poder, exclusão e brutalidade.

Há ainda muito desconhecimento e ignorância em relação a esse obscuro período da história e suas consequências reais. Por isso, a literatura de testemunho ficcional surge como necessária, apesar dos seus recursos serem “dolorosamente limitados” (Waldman, 2003, p. 172), e quando tratamos dessa literatura de testemunho pós-guerra encontramos uma boa síntese nas palavras do crítico literário Irving Howe, apresentada por Waldman (2003), a respeito dos obstáculos que a construção da obra de ficção que é fruto da experiência encontra:

Diante desta realidade, a imaginação parece estar intimidada, desamparada e oprimida. Ela pode relatar detalhadamente, mas nunca aumentar ou escapar; pode descrever acontecimentos, mas não dotá-los de autonomia e liberdade de uma ficção complexa; ela permanece cativa de seu material bruto, e talvez isso deva mesmo parecer uma obrigação moral (Waldman, 2003, p. 172).

Ou seja, mesmo os testemunhos que estão presentes num romance pós-guerra, não deixam de resvalar nem na tragédia nem no drama nem no horror inerente à guerra que sentenciava a humanidade. A dor e o sofrimento continuam ali por meio das palavras, tomando o romance *Senhor das Moscas* de exemplo, é possível ver que não há o embelezamento e o floreio da situação, era o cenário da época, que o autor viveu e experienciou. Nesse tipo de ficção, então, a liberdade de criação fica

delimitada pela vivência do real, se revelando ao longo do texto. Mesmo que o autor não demonstre explicitamente a vivência da situação limite, se torna presente na temática, no tom e na linguagem da narrativa. A literatura de testemunho em formato ficcional é fruto de uma experiência real que se traduz por meio de um processo criativo, no qual o escritor utiliza da imaginação para criar uma narrativa, personagens, situações e sensações. O autor constrói o real por meio da narrativa, tendo assim, uma responsabilidade sobre seu texto.

Diante disso, um dos grandes impasses na literatura de testemunho para aqueles que fazem uso dela, poderia ser resumido nas seguintes questões: devo escrever ou não? Ou, como o vivido pode ser representado?

Sem dúvida são questões pertinentes, considerando o dilema em relação a que forma seria a mais adequada de escrita, qual o estilo mais apropriado para direcionar a narrativa e ser compreendido pelo leitor e, principalmente, não desacreditar os fatos. Ao tentar responder esses questionamentos, as respostas podem ser variadas, mas levando em conta o relato de Appelfeld, escritor israelense, após o final da guerra: “o desejo de manter o silêncio e o desejo de falar tornaram-se mais profundos, e apenas a expressão artística, que apareceu anos depois, poderia tentar ligar aquelas duas necessidades imperiosas e difíceis” (Appelfeld apud Waldman, 2003, p. 173). Na palavra literária encontrou-se uma forma de conciliar esses dois extremos até então inconciliáveis, de representar de um jeito mais próximo e afetivo o abismo e a experiência mais intangível, até mesmo para os que fizeram parte dela: “Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista” (Agamben, 2008, p.43).

Robert Antelme (1944), poeta e jornalista de 26 anos, que foi preso e deportado para Alemanha onde trabalhou perto do fim da guerra. Depois do fim, se viu diante dessa impossibilidade de transmitir a experiência mais extrema e desumana que viveu. Contudo, da sua sobrevivência fez brotar um livro de memórias, *A espécie humana*, publicado em 1957. Nas palavras dele:

Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. Diziam-nos que a nossa aparência física era suficientemente eloqüente por ela mesma. Mas nós justamente voltávamos, trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos

resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas (Antelme, 1957, p. 9).

Em seu livro *História, Memória e Literatura*, Seligmann-Silva refletiu sobre o fato curioso de que a poesia representando esse período sombrio começou a ser escrita logo, mas a prosa só veio mais tarde, talvez devido aos impedimentos que o relato ficcional tem de enfrentar para construir a verossimilhança a partir de um fato inscrito em pleno domínio do horror e do absurdo (2003, p.174).

De fato, enquanto a teoria nos leva a refletir sobre a literatura de testemunho, a arte eleva e incorpora o convite: ela nos convida a sentir. Não podemos negar que é pelo cinema, literatura, música, esculturas, quadros, que a arte nos toca, nos afeta, e é capaz de nos causar empatia que nenhuma teoria jamais causaria. É o meio mais efetivo de sentir o que sentiu o outro, ou tentar nos aproximar ao máximo desses sentimentos, é a forma mais eficaz de gerar compaixão, transformação; porque a arte não é apenas entretenimento, mas também é denúncia e mobilização. E assim a arte é incluída neste patamar que caracteriza um testemunho através dela.

Mas de que forma o relato de uma experiência é literatura de testemunho? Quando a arte se torna um testemunho, ou quando um trauma é convertido por meio da arte? Como isso pode ser traduzido em proximidade e empatia e não apenas em teorias? Sabemos que a arte é o local das emoções, das expressões e da imaginação, e talvez por isso seja também o lugar de maior capacidade de expressão da nossa alma, sentimentos e vivências. É uma ferramenta capaz de fazer compreender mais facilmente até os sofrimentos. A arte é um instrumento de transporte, mas também de aproximação, e por isso não deixa de falar com sinceridade. Isso pode ser visto em inúmeros exemplos, além dos livros, do testemunho oral, ainda temos os quadros, os desenhos, as esculturas, os filmes, o teatro e a fotografia.

A arte tem sido historicamente um dos meios mais poderosos de expressão da experiência humana, especialmente em contextos de trauma e sofrimento. O relato de uma experiência, quando transformado em expressão artística, transcende a mera narrativa factual e se torna um testemunho capaz de evocar emoções e despertar

empatia. Isso ocorre porque a arte não apenas comunica eventos, mas também transmite emoções, sensações e perspectivas que aproximam o público da realidade do outro. Além disso, o testemunho artístico permite que histórias individuais se tornem universais. Um quadro que retrata a solidão de alguém, uma fotografia ou um filme que reconstrói uma experiência são exemplos de como a arte consegue transformar vivências particulares em reflexões coletivas. Dessa forma, servindo não apenas como um transporte emocional, mas também como um canal de aproximação entre realidades distintas.

O filme *Ainda Estou Aqui* (2024) é um exemplo contemporâneo da força do testemunho artístico. Recentemente, esse filme reforçou a importância da arte como ferramenta de testemunho, sensibilização e construção de empatia. Baseado no livro de memórias homônimo de Marcelo Rubens Paiva, que relata a história de sua família durante a ditadura militar brasileira, a narrativa se fundamenta em eventos reais, reconstruindo a história de dor, perda e resiliência de seus protagonistas. Com um olhar sensível e humanizado, temos a representação do sofrimento e da experiência de dor vivida por uma família na ditadura militar. O filme adota uma abordagem que não apenas narra os fatos, mas também convida o espectador a sentir e refletir sobre a experiência da protagonista. Ao representar um testemunho de forma cinematográfica, o filme não apenas documenta um sofrimento, mas também convida o público a se engajar emocionalmente, reforçando a importância da arte na preservação de histórias e no despertar da empatia.

Com esse exemplo moderno, reforça-se a importância da arte na transmissão, uma vez que o testemunho literário de Marcelo Rubens Paiva foi utilizado na forma de linguagem cinematográfica para construir uma ponte entre o passado e o presente, entre o sofrimento individual e a consciência coletiva. Assim, a arte continua a cumprir sua função essencial: dar voz aos que foram silenciados, preservar memórias e despertar no espectador uma consciência empática e sensível para as experiências alheias.

Por isso, o conceito de testemunho se expande além da literatura, Paul Ricoeur (2007), em *A Memória, a História, o Esquecimento*, argumenta que a arte é um meio crucial para a construção da memória coletiva, funcionando tanto como registro histórico quanto como espaço de interpretação e ressignificação dos eventos. Quando pensamos na arte como um dos mecanismos mais eficazes para gerar empatia, especialmente, a literatura de testemunho ficcional, estamos considerando que o

testemunho na forma de expressão artística tem o poder de ampliar nossa capacidade de compreender e sentir a dor do outro, pois criam espaços de reflexão e identificação. Trata-se não apenas de uma narrativa comum, mas por meio da arte fazer com que essas ruínas possam ser lidas. Poder narrar representa a sobrevivência ao mesmo tempo que funciona como um fio condutor que liga as memórias pessoais ao conhecimento do mundo. É evidenciar as lembranças, que muitas vezes podem ser dolorosas, mas necessárias.

Com tantas vozes perdidas, tudo que foi resgatado do anonimato é importante para entender essa parte da história e provocar as novas gerações. Nessa perspectiva, a afirmação da professora Aleida Assmann de que “os dramas são saber histórico pelo menos em três níveis: como aula de história, como interpretação da história e como monumentalização da história” (Assmann, 2011, p. 88), pode também ser ampliada para a compreensão da literatura de testemunho e de obras ficcionais que dialogam com acontecimentos históricos, na concepção dela:

Como aula de história: essas obras trazem registros de experiências concretas, muitas vezes silenciadas pelos discursos oficiais. Na literatura de testemunho, especialmente, o relato pessoal e subjetivo se torna uma fonte alternativa de conhecimento histórico, revelando nuances que os documentos e arquivos muitas vezes não capturam. Por exemplo, em *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, aprendemos sobre a vida nas favelas de São Paulo nos anos 1950 a partir da perspectiva de quem viveu essa realidade.

Como interpretação da história: tanto o testemunho quanto a ficção oferecem leituras críticas dos fatos, reposicionando o olhar sobre eventos traumáticos ou controversos. Eles não apenas narram, mas interpretam: elegem o que lembrar, como lembrar e o que denunciar. A literatura, nesse sentido, atua como uma lente que ressignifica o passado. É o que vemos em obras como *É isto é um homem*, de Primo Levi, em que o Holocausto é narrado a partir da dor e da dignidade do sobrevivente.

Como monumentalização da história: esses textos criam marcos simbólicos. Transformam a experiência individual ou coletiva em algo que merece ser lembrado, revisitado e honrado. A literatura de testemunho, sobretudo, resiste ao esquecimento e ergue um monumento narrativo para a memória. Mesmo a ficção, como é o caso de *Senhor das Moscas*, ou ainda, como *A menina que roubava livros* ou *O menino do pijama listrado* — ao se basear em contextos reais, contribui para fixar imagens potentes da história no imaginário coletivo (Assmann, 2011, p. 88).

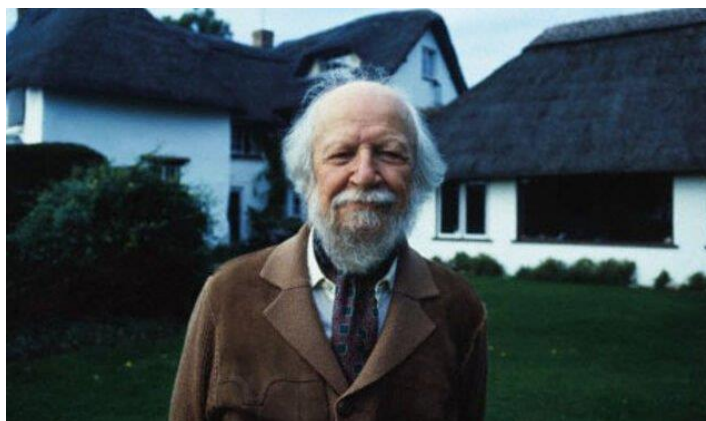
Ou seja, essa parte da literatura é importante porque além de narrar acontecimentos do passado, por meio do testemunho direto ou da ficção que nasce de eventos reais, atua também na formação da identidade coletiva, evidenciando assim o caráter político e social da memória. Ou seja, obras literárias que revisitam traumas históricos, como ditaduras, genocídios, migrações forçadas ou guerras, não servem apenas como fonte de informação sobre “o que aconteceu”, mas nos ajudam

a elaborar quem somos diante do que aconteceu. Não se trata apenas de recordar para dominar a “história”, mas tem forte relação com a construção de identidade e interpretações.

1.2 WILLIAM GOLDING: VIDA E EXPERIÊNCIA

William Gerald Golding nasceu em 19 de setembro de 1911 em Newquay, Cornualha, Inglaterra. Ele tinha um irmão mais velho, Joseph, e seu pai, Alec e Mildred Golding eram radicais em suas políticas e também conhecidos por não serem muito afetuosos. Golding frequentou o Brasenose College na Universidade de Oxford, ele começou estudando ciências naturais, mas após dois anos ele mudou para literatura inglesa, e se formou em 1934, mesmo ano em que publicou uma coleção de poesias, *Poems*. Após a formatura, ele assumiu um cargo de professor na Maidstone Grammar School em 1938, onde permaneceu até 1945. Ainda em 1939, Golding conheceu Ann Brookfield em Londres, com quem se casou e teve dois filhos, David, que nasceu em 1940, e Judith, que nasceu em 1945, pouco tempo depois do retorno dele de seu serviço na guerra.

Figura 1: William Golding



Fonte: ESCOTILHA. Senhor das Moscas. 2020.

Golding não tinha a melhor reputação em seus relacionamentos familiares. Entretanto, quando a Segunda Guerra Mundial se espalhou pelo mundo inteiro, William Golding interrompeu sua carreira de professor para se juntar à Marinha, mais especificamente em 18 de dezembro de 1940 ele se juntou à Marinha como marinheiro comum, se apresentando para o serviço no HMS Raleigh, um estabelecimento

costeiro nos arredores de Torpoint, na Cornualha. Algumas semanas depois ele foi enviado ao quartel Royal Naval em Devonport, Plymouth, para completar seu treinamento básico, e após alguns meses foi designado para a base naval britânica em Scapa Flow, para participar de um dos episódios mais dramáticos da guerra no mar, a caça ao Bismarck, que provavelmente foi o navio alemão mais famoso da Guerra, o Bismarck afundou em maio de 1941, mas antes houve uma série de combates no Atlântico Norte pelo controle do mar.

É importante ressaltar que o autor sempre foi discreto e não deixou muitas pistas da sua vida pessoal, por isso grande parte das informações desse tópico são baseadas na biografia que John Carey, um crítico literário britânico e professor de Literatura Inglesa pós-aposentadoria na Universidade de Oxford, escreveu. Na biografia intitulada *William Golding: O homem que escreveu Senhor das Moscas*, publicada em 2010, o biógrafo explorou a complexidade da personalidade e do trabalho do autor, revelando um Golding desconhecido por muitos. A construção dessa biografia só foi possível porque Carey teve acesso exclusivo ao arquivo de Golding e assim conseguiu oferecer uma visão abrangente tanto do escritor como do homem por trás do escritor. Logo, Carey pode não ter desvendado todos os segredos de Golding, mas produziu uma biografia rica e cheia de relíquias intrigantes e interessantes que foram úteis para esse estudo.

Sabe-se que, na guerra, William Golding adquiriu uma consciência de si, e chegou a confirmar que foi "em parte por causa desse triste autoconhecimento" (The Guardian, 2009, p. 125), que escreveu o *Senhor das Moscas*. Mas "ele aprendeu também outras coisas sobre si mesmo durante a guerra, entre elas que conseguia pensar com clareza e agir corajosamente, mesmo quando estava aterrorizado" (2009, p. 125).

No cenário de guerra essa coragem permaneceu, mas o próprio Golding chegou a lembrar que seus principais sentimentos eram miséria, humilhação e medo, enquanto sentia falta da família e do seu lar, "como um marinheiro comum, ele era a forma de vida mais baixa entre mais de seiscentos homens. Além disso, ele tinha 29 anos, enquanto a maioria dos marinheiros comuns eram meninos" (Carey, 2009, p. 127). Ele menciona com gratidão, que era sempre bom após semanas de serviço podia avistar os faróis que revelavam a proximidade de casa (Carey, 2009, p. 132).

No final de outubro de 1941, ele foi transferido para Portsmouth para um curso de treinamento. Seu tempo lá foi de apenas um mês, mas foi o suficiente para

perceber o sofrimento da população com os ataques aéreos, explosões ensurdecedoras, a fumaça, os incêndios, prédios desabando e o medo iminente da morte, já que escapar era impossível. Foi nesse momento que “ele descobriu que estava tão assustado que estava preparado para sacrificar quase todos — exceto Ann e David. Então, embora o amor nem sempre seja mais forte do que o medo, ele concluiu, ‘algum amor é mais forte do que algum medo’” (Carey, 2009, p. 134).

Figura 2: William Golding, sua esposa Ann, e os filhos Judy and David



Fonte: THE GUARDIAN. Golding, Judy. 2015.

Em dezembro daquele mesmo ano, Golding viu 22 oficiais e 441 marinheiros morrerem em Alexandria, muitos deles conhecidos, incluindo seu comandante. Por isso, a vivência de William Golding na guerra é descrita como: “uma mistura de coragem, inteligência e incompetência assustadora” (Morrison, 2009). Essas mesmas experiências e consequências são relatadas por John Carey na biografia *O homem que escreveu Senhor das Moscas* (2010) de forma dolorosa e angustiante:

O acidente aconteceu em 30 de novembro de 1942, e seu registro naval afirma que ele foi internado no Royal Buckinghamshire Hospital, Aylesbury, naquele dia — oito meses após ele ter ingressado no MD1 — com um “ferimento por bomba” na coxa direita. Ele ficou lá por seis semanas, depois foi dispensado para o endereço residencial em 16 de janeiro de 1943 (Carey, 2009, p. 138).

Quando se recuperou, logo no início de 1943, foi considerado apto para o Serviço Geral. Apesar desses registros serem parte dos seus diários do período,

pouco é conhecido sobre as experiências dele na guerra pelo público geral, quase nada foi publicado.

Em novembro de 1961, um ensaio que incluía alguns parágrafos sobre o Dia D, chamado "The English Channel" apareceu na revista *Holiday*. O Dia D, foi uma operação que resultou na conquista de parte da Normandia, aconteceu no dia 6 de junho de 1944 e ficou conhecida como a maior operação de guerra da história e marcou o início da liberação da França do domínio dos nazistas na Segunda Guerra. Em comparação com outros relatos dos seus diários, esse parece mais "leve", Golding completa dizendo que existiam muitos outros acontecimentos estranhos e chocantes, mas lamenta dizendo que ele não tinha tanto prazer na escrita sobre eles pois era uma pessoa mais secreta (Carey, 2009, p. 147). Sobre esse período na vida de William Golding, Blake Morrison, escreveu para o *The Guardian*, dizendo:

Então veio a guerra: "eu sempre entendi os nazistas porque sou desse tipo por natureza", disse Golding, e pode-se argumentar que ir à guerra contra eles foi a sua formação, ou pelo menos a formação de *O Senhor das Moscas*. Suas experiências na Marinha foram uma mistura de coragem, inteligência e incompetência assustadora [...] embora o que ele viu... ("navios minados, navios explodindo em uma árvore de Natal de munição explosiva, navios queimando, afundando") o tenha marcado para o resto da vida (Morrison, 2009, *The Guardian*).

O comentário de Golding acerca dos nazistas não é surpreendente, pois documentos pessoais e memórias revelaram que Golding lutou com sua própria escuridão, desde muito antes da sua participação na guerra. Ele acreditava que o ser humano era "um longo pesadelo". Entretanto, o foco dele na escuridão interior da humanidade resultou em uma das ficções mais convincentes do século 20. Nas palavras de Lowry para o *The New York Times* em 2016, "muitas pessoas lutam com seus demônios interiores e poucas traduzem essa luta para a página escrita de forma tão eficaz e eloquente quanto Golding". A obsessão dele pelo lado negro do homem não era apenas pretensão literária, era também um reflexo do seu interior e das suas vivências, e que ele usou sua escrita para explorar e compreender (Lowry, 2016, *The New York Times*, p.1).

O biógrafo Carey menciona ainda que, David, filho de Golding, lembra que um dia ao passear pela França, "seu pai ficou angustiado porque ele reconheceu o contorno distinto de duas casas na orla e pensou que elas deveriam ter sido atingidas por seus foguetes. Ele não sabia se havia matado algum civil" (2009, p. 153). As

memórias são uma visão horripilante, pois ele teve que ver homens que ele conhecia bem sendo mortos (Carey, 2009, p.159):

Até os homens que compartilharam isso comigo se foram. Pois alguns eu vi explodidos em uma manhã terrível em Walcheren, e outros ainda mais terrivelmente perdidos, minados e afundando em uma tempestade do mar do norte, e eu incapaz de virar meu navio em direção a eles. Essas são memórias que ofuscam a luz do sol (Carey, 2009, p.161).

Ainda outro incidente fatídico lhe escapou em seu diário no Dia do Armistício de 1974 (feriado internacional que todo dia 11 de novembro comemora o fim da Primeira Guerra Mundial), ele escreveu:

Tenho certeza de que a mãe do meu aspirante ainda está de luto por ele, e em uma entrada dois anos depois ele se lembra de 'meu pobre pequeno aspirante pendurado na lateral do navio afundando e dizendo 'Minhas pernas se foram'. Acontece que essa lembrança não era de algo que ele viu, mas de algo que lhe foi dito [...]. Deve ter sido por meio desse sobrevivente que Golding soube da morte do subtenente Fisher, pela qual ele era de certa forma responsável, já que havia providenciado sua transferência (Carey, 2009, p.161-162).

Após esses acontecimentos, sua esposa Ann acompanhou pelos noticiários o quão difícil tinha sido, o filho de Golding relata ainda que lembra de quando seu pai voltou da guerra e entrou em casa, todos achavam que ele estava morto, mas a guerra finalmente tinha chegado ao fim para ele (Carey, 2009, p. 163).

Em 1945, ele foi transferido para um grupo de oficiais aguardando um novo navio. E antes de qualquer um saber que a guerra contra o Japão terminaria em Hiroshima e Nagasaki, Golding recusou uma oferta de continuar em combate. E em agosto daquele ano compareceu a um centro de desmobilização em Westcliff, em Essex, e foi liberado dos serviços.

Foi logo após essa experiência, que seu primeiro romance, *Senhor das Moscas*, foi publicado, em 1954, seguido de outras obras como *Os Herdeiros* (1955), *Queda Livre* (1959), *A Agulha* (1964) e *Ritos de Passagem* (1980). Então, em 1983 foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, pelo conjunto de sua obra, e cinco anos mais tarde foi condecorado Cavaleiro do Império Britânico.

Todo esse panorama de William Golding é importante porque foi o pontapé inicial de *Senhor das Moscas*, segundo seus diários e sua biografia, ele começou a escrever o livro em 1951 e terminou em 1952 (Carey, 2009, p. 217).

Quando o romance finalmente foi lançado, as palavras de Golding foram: "estou bastante convencido de que nunca o escrevi. É muito maior do que eu" (Morrison, 2009, *The Guardian*). Embora o livro não tenha sido um completo sucesso em sua publicação inicial, as críticas foram boas e teve excelente repercussão entre os acadêmicos, foi questão de tempo até as vendas começaram a crescer. Em 1962, tornou-se um sucesso suficiente para Golding largar o trabalho de professor e dedicar-se à escrita em tempo integral.

Por fim, Golding passou os últimos anos de sua vida vivendo de forma tranquila com sua esposa, Ann Brookfield, em sua casa perto de Falmouth, Cornwall, onde ele continuou a trabalhar duro em sua escrita, até seu falecimento por um ataque cardíaco, em 19 de junho de 1993.

Atualmente, o livro *Senhor das Moscas* tem mais reconhecimento do que o próprio nome de Golding, segundo a pesquisa de mercado de John Carey (2009, p. 709). O que indica que o acesso à variedade e riqueza do acervo de Golding ainda é limitada. Porém, não parece algo que o abalaria, pois ele mesmo pensava que era um monstro. Talvez por causa de suas lembranças da guerra (Carey, 2009, p. 711).

Portanto, embora tenhamos muitos estudos interpretando sua obra, são poucos os fragmentos sobre sua vida. A biografia que John Carey escreveu é o que tem uma quantidade considerável de informações do autor, que não são sensacionalistas, mas revelam partes encobertas e suficientes para entender porque a descrição de Golding de si mesmo era tão negativa: "um monstro em ação, palavra e pensamento". Por outro lado, seu histórico de guerra demonstra sua coragem e bravura, ainda mais quando ele foi capaz de admitir que se sentia aterrorizado o tempo todo e, ainda assim, foi capaz de dividir com o mundo o seu brilhantismo, sua imaginação e suas memórias, que se tornaram objeto desse estudo.

1.3 SENHOR DAS MOSCAS: EXPERIÊNCIA QUE SE TRADUZ NA LITERATURA

Publicado originalmente em 1954, *Senhor das Moscas*, é um dos romances mais marcantes da literatura mundial, explorando temas relativos à batalha entre o bem e o mal e a selvageria oculta da humanidade. A priori, foi enviado às editoras com uma carta de apresentação que dizia que era um livro para adultos e buscava mostrar "como um grupo de meninos tenta fazer 'uma sociedade razoável para si', e

como 'mesmo se começarmos com uma lousa limpa como esses meninos, nossa natureza nos obriga a fazer uma bagunça'" (2009, p. 217):

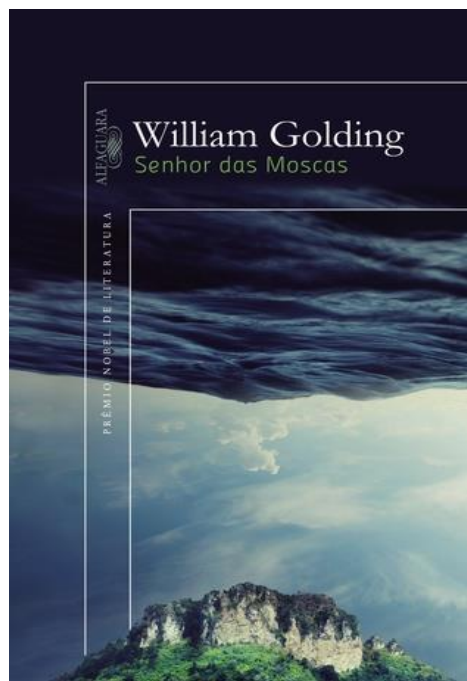
Caro senhor, eu lhe envio o datilografado do meu romance '*Strangers From Within*' que pode ser definido como uma interpretação alegórica de uma situação de estoque. Espero que você se sinta capaz de publicá-lo. Atenciosamente (Carey, 2009, p. 218).

Por meio dessa carta já é possível observar os sinais de que William Golding tinha escrito uma alegoria, uma miniatura de uma "situação de estoque". Lois Lowry, revelou mais detalhes, dizendo:

Golding escreveu os primeiros rascunhos do romance que se tornaria *Senhor das Moscas* no início da década de 1950, originalmente intitulando-o *Estranhos de Dentro*, e procurou publicá-lo. Foi rejeitado mais de 20 vezes por editoras que acharam o livro muito abstrato e simbólico. Um leitor da editora Faber & Faber chamou o manuscrito de absurdo e fantasia desinteressante... lixo e sem graça. Mas um jovem editor leu o manuscrito e achou que havia potencial. Ele pressionou Golding a criar um novo título, finalmente aceitando a sugestão de um colega editor: *Senhor das Moscas*. (Lowry, 2016, *The New York Times*, p.1).

Ainda que, mais tarde, o próprio Golding passasse a considerar *Senhor das Moscas* "chato e grosseiro", é inegável que essa é uma obra poderosa que opera tanto no nível simbólico quanto no realista. Talvez nem um outro romance traduza tão claramente a natureza brutal do homem em situações extremas, sem a ilusão da civilização e gere tanta identificação com o grupo de crianças mergulhando no terror primitivo, ao mesmo tempo que alerta sobre a fragilidade de nossa sociedade.

Figura 3: Livro *Senhor das Moscas*, de William Golding



Fonte: GOLDING, William. *Senhor das moscas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 195.

É um simbolismo maduro que busca explorar a verdadeira natureza do homem e a violência extrema de uma sociedade. A obra pode ser interpretada como uma alegoria da guerra e da luta entre ordem e caos, ecoando as experiências de Golding durante o conflito, uma vez que ele rejeitava a visão otimista da natureza humana e, em vez disso, argumentava que a barbárie não era uma anomalia, mas sim algo latente, sempre presente sob a superfície da civilização.

Além disso, o impacto psicológico da guerra e a percepção do autor sobre o mal inerente ao ser humano são evidentes na construção da narrativa. Os meninos na ilha não são simplesmente vítimas das circunstâncias; ao longo da história, eles demonstram que, quando removidos das estruturas da sociedade, podem rapidamente ceder a impulsos destrutivos. Golding costumava afirmar que, antes da guerra, ele acreditava no progresso e na racionalidade humana, mas após sua vivência no front, essa crença se desfez. A Segunda Guerra Mundial revelou, para ele, que a civilização é apenas uma fina camada que pode ser facilmente destruída, um conceito que se tornou o cerne da obra em questão.

A literatura de testemunho, nesse sentido, é uma prática de resistência e de (re)construção. Em obras como *Senhor das Moscas*, o leitor entra em contato com experiências que não apenas informam, mas interpelam sua identidade individual e

coletiva. Nas palavras de Assmann, trata-se de “uma recordação que não diz mais aos seus destinatários o que devem fazer, mas quem são” (2011, p. 92).

Essa memória, portanto, molda comunidades ao manter vivas as feridas e conquistas do passado, atualizando constantemente o que significa pertencer a uma nação, a uma classe, a um grupo cultural ou a uma geração. Logo, é possível perceber que não há como falar de recordação sem falar de metáfora, e isso vale para reflexões literárias, como *Senhor das Moscas*, que busca nas imagens, tanto uma forma de manter as memórias vivas quanto de expressar essas vivências por meio dos personagens, senão de forma completa, pelo menos como a sombra do que houve. Assmann faz referência a romancista inglesa George Eliot, que coloca as metáforas como chave da memória, para exemplificar:

“É surpreendente como uma coisa pode mudar quando se muda a metáfora. Logo que chamamos o cérebro de um estômago intelectual, [...] Não é lamentável que o entendimento só possa expressar-se raramente na língua, sem recorrer ao refúgio das imagens, de modo que dificilmente podemos dizer o que algo é sem que seja preciso dizer que ele é outra coisa” (Eliot, 1994 Apud Assmann, 2011, p. 161-162).

A metáfora, nesse contexto, não é apenas uma figura de linguagem, mas um mecanismo cognitivo e emocional que estrutura a forma como recordamos, narramos e damos sentido ao passado. As metáforas são chaves para a memória, pois traduzem em imagens e estruturas simbólicas aquilo que seria, por vezes, inexprimível ou caótico na experiência humana. Quando um autor ou uma testemunha recorre à linguagem literária para reviver o passado, raramente o faz de modo literal — é pela via do simbólico, da imagem, do gesto metafórico que o trauma ou a experiência histórica se torna narrável. Nesse contexto, é importante ressaltar que, “especula-se que um trauma, em qualquer dimensão existencial na qual incida, seja capaz de transformar profundamente um determinado estado de coisas” (Van Der Kolk, B, 2002), ou seja:

Quando uma catástrofe natural assola um determinado grupo humano, quando um abuso sexual explicita os seus efeitos deletérios sobre o psiquismo individual de uma vítima, ou mesmo quando a ação vulnerante de agentes mecânicos efetiva uma lesão acidental do tecido ósseo, o que está em questão é o discurso do traumatismo – uma linguagem que se presume ter nascido no crepúsculo do século XVII [...] essa linguagem passa a ser recrutada por toda a sorte de aparatos políticos, clínicos e humanitários que direcionaram respostas de enfrentamento para os processos de traumatização (Theidon, K. 2013).

Nesse sentido, a literatura de testemunho ficcional tem poder monumental mesmo quando nasce de suportes frágeis, como o papel ou o corpo do narrador. Nisso está seu valor como instrumento da memória, por sua capacidade de atravessar o tempo e resistir ao esquecimento. Por exemplo, os antigos egípcios já reconheciam:

A escrita como o *medium* mais seguro da memória. Quando olhavam retrospectivamente para a própria cultura, em um lapso temporal de mais de mil anos, ficava-lhes claro que construções colossais e monumentos jaziam em ruínas, mas os textos daquela mesma época ainda eram copiados, lidos e estudados. Assim, constataram que vestígios de tinta preta sobre um papiro frágil perfaziam um monumento mais duradouro que túmulos caros com ornamentação dispendiosa. Um papiro do século XIII de nossa era compara a força preservadora de túmulos e livros e chega, com isso, ao resultado de que a escrita é uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento” (Assmann, 2011, p. 195).

Essa constatação embasa nosso pensamento sobre o papel da literatura, especialmente da literatura de testemunho e da ficção de base histórica: textos que, mesmo nascidos da dor, da exclusão ou da ruína, permanecem vivos como monumentos narrativos que desafiam a “segunda morte”, isto é, o esquecimento social. Em obras como *Senhor das Moscas*, o papel da escrita ultrapassa a função de relatar: ela se torna suporte da identidade, da resistência e da permanência em vida.

Essa narrativa vem não só para fixar o passado, mas para torná-lo vivo no presente, ativando no leitor a responsabilidade ética da escuta e da preservação. Para Richard de Bury (1345), um dos primeiros colecionadores ingleses de livros, a escrita significava visibilidade e sensibilidade: “a verdade que brilha nos livros é apreendida facilmente por todos os sentidos que se abrem ao ensinamento” (2004, p. 18-20), ele ainda completa dizendo que livros não são mudos, pelo contrário, são ótimos professores:

Que nos ensinam sem brutalidade, sem gritos ou acessos de raiva, sem remuneração. Se nos aproximamos deles, jamais o encontramos adormecidos. Se lhes formulamos uma pergunta, não nos ocultam suas ideias” (Richard, 2004, p. 18-20).

Nessa visão, *Senhor das Moscas* não apenas comunica ideias, mas convida à escuta, ao aprendizado e à contemplação, sendo fonte de verdade acessível aos que se abrem ao ensinamento. Sendo, portanto, uma presença viva, sensível e simbólica.

Logo, a literatura de testemunho ficcional, que busca dar forma ao sofrimento coletivo, habita exatamente entre o corpo que sofre e a palavra que tenta nomear; entre o silêncio da dor e a voz do texto. Assim, funciona tanto como o lugar da escuta sensível, como o esforço para elaborar uma dor sem linguagem.

Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As 'verdadeiras' testemunhas, as 'testemunhas integrais' são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo [...] Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta (Levi, 1988, p.91).

E, por isso, não entrega verdades prontas, mas convida o leitor a experimentar o desconforto da incompletude e a escutar o que não está dito em parte da narrativa. Por isso, *Senhor das Moscas*, de Golding, é um romance que não apenas representa uma experiência, mas também *nasce* dela, como forma de elaborar aquilo que não pode ser dito diretamente.

Do mesmo modo, podemos citar também *Matadouro Cinco* (Slaughterhouse five), romance anti-guerra de Kurt Vonnegut, publicado em 1969, uma obra não linear que mistura ficção científica com fatos históricos, possivelmente fruto da própria experiência de Vonnegut como prisioneiro de guerra na Alemanha, durante o início de 1945, quando mencionou que “provavelmente, um dos principais efeitos da guerra é que as pessoas já não têm necessidade de ser personagens” (Vonnegut, 1969, p. 119). Sobre o romance:

Kurt Vonnegut, quando jovem, serviu na França como infantry scout das forças de combate americanas, foi levado como prisioneiro dos alemães e testemunhou o bombardeio de 13 de fevereiro de 1945. Para ele já naquele momento ficou claro que ele se ocuparia literariamente dessas experiências biográficas: “Quando retornei com 23 anos da segunda guerra mundial, pensei que seria fácil para mim escrever sobre a destruição de Dresden, porque bastaria escrever o que eu mesmo observara. E também pensei que seria uma obra-prima, ou que pelo menos eu poderia ficar rico, já que o tema era tão grandioso” (Vonnegut, 1991 (1969), p. 2).

Assim como Vonnegut percebeu que “o tema era, no entanto, too big, grande demais para o pequeno buraco de agulha da recordação e da narração [...]” (Assmann, 2011, p. 304), há em Golding a percepção de que a linguagem convencional é insuficiente para dar conta da experiência traumática. Mas, ao contrário de Vonnegut, que opta por fragmentar a narrativa e brincar com os limites entre realidade e ficção científica, Golding investe em uma fábula distorcida, onde a infância deixa de ser

sinônimo de inocência e se transforma no espelho de um mundo adulto violento. Nessa perspectiva, o menino Simon, por exemplo, é talvez a figura mais próxima de alguém que é “traumatizado” por uma situação-limite: é ele quem tem visões, quem escuta a “fala” do monstro e quem tem como destino a morte pelas mãos dos seus iguais.

De forma alegórica e concentrada em um grupo de crianças, Golding elabora uma metáfora da brutalização humana a partir de uma situação extrema de isolamento e colapso da civilização. Na qual, o trauma não está apenas na experiência anterior dos personagens, mas naquilo que eles vivenciam e provocam — uma regressão violenta à barbárie. Nisso, a ilha se torna um microcosmo da guerra: um espaço onde a racionalidade se dissolve, a moralidade se desfaz e o trauma se inscreve nos corpos e nas escolhas das crianças.

O romance, portanto, reflete que o trauma escapa da linguagem ordinária e exige novas formas literárias: o humor negro, a fábula, a distorção temporal, o simbolismo excessivo, e é nessa tensão entre o indizível e o literariamente elaborado que a narrativa ganha força. Pois mesmo escritores profissionais, como Golding e Vonnegut enfrentaram dificuldades em ficcionalizar a matéria das suas recordações.

O trauma histórico e biográfico requer outra técnica literária, um experimento radical [...] não pode servir-se de métodos e tradições literárias específicas, ele precisa inventar sua própria forma de descrever o trauma. Essa é a forma breve e desordenada porque não há o que dizer de inteligente sobre um massacre” (Assmann, 2011, p. 305-306).

A ficção, portanto, não é apenas um modo de relatar o trauma, mas uma forma de vivenciá-lo e encená-lo novamente — com todos os seus efeitos de descontinuidade, repetição ou deslocamento temporal. Como visto em *Senhor das Moscas*, onde o tempo psicológico dos meninos (e do leitor) é tensionado entre a infância idealizada e a barbárie que se revela na ilha.

Embora Golding use uma estrutura narrativa que parece convencional, ele também trabalha com o desmoronamento das referências morais e temporais como sinal de um trauma mais profundo — da guerra, da civilização e da própria condição humana. E, por isso, ele não faz promessa alguma aos leitores. Não há interesse em curar o trauma, há interesse em encontrar uma forma de manifestá-lo. A preocupação de romances como esse não está em oferecer uma narrativa redentora ou pacificadora, mas em encontrar um correlato literário capaz de dar forma à experiência

que escapa à linguagem, à cronologia e à lógica causal, o que confere aos textos “a dinâmica de uma progressão narrativa e performativa, a forma de uma história cujo decurso certamente não está predefinido e mantém-se aberto até o final (Assmann, 2011, p 316).

2. MEMÓRIA: FICÇÃO, TRAUMA E RECORDAÇÃO

É como se a memória, sem ter mais forma cultural nem função social, tivesse se refugiado na arte (Assmann, 2011, p.385).

A literatura de testemunho ficcional se constrói na intersecção entre o vivido e o representado e, por isso, a percepção da natureza humana e do caos resultante da ausência de estruturas civilizatórias permeia a ficção escrita por Golding, buscando traduzir experiências individuais e coletivas em narrativas ficcionais que revelam aspectos profundos da condição humana, se volta para o coletivo, recriando eventos e emoções que, embora individuais, ressoam de maneira universal. Nesse sentido, *Senhor das Moscas*, exemplifica como a experiência pessoal e histórica pode ser transfigurada em um relato ficcional de alto impacto, porque é nesse espaço que a literatura e o testemunho existem, no espaço entre as palavras e as “coisas” (Seligmann-Silva, 2003, p. 374), é nesse lugar que a imaginação se torna um caminho possível para a narração e é chamada como ferramenta de simbolização do buraco negro do real e do trauma.

A memória, sobretudo a memória traumática, desafia e rompe com a lógica narrativa, e exige outras formas de expressão — formas que muitas vezes só a ficção é capaz de suportar. Por isso, autores como William Golding mostram que há dores que não podem ser completamente ditas, mas que também não devem ser caladas.

O *Senhor das Moscas* reflete uma visão adquirida pelo autor ao testemunhar os horrores da guerra, transpondo esses elementos para a alegoria de um grupo de meninos isolados em uma ilha deserta, onde a civilização se desintegra gradativamente. A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte entre o espaço do trauma e o real, entre “eles” e os “os outros”. E, “a verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (Seligmann-Silva, 2003, p. 375).

Dessa forma, ao analisarmos o *Senhor das Moscas* sob essa ótica, percebemos que Golding constrói um relato que, embora ficcional, carrega verdades psicológicas, históricas e sociais extraídas de sua própria vivência e do contexto histórico em que esteve inserido. Ele transforma o vivido em uma narrativa simbólica, explorando a natureza humana sem recorrer à exposição direta de sua experiência

pessoal. Assim, sua obra se insere em uma tradição literária que não apenas documenta, mas também interpreta e questiona os eventos que moldam a sociedade e o indivíduo.

Apesar de fictícia, faz questionar o quanto o comportamento humano permanece compreensível diante do colapso das convenções sociais, ao retratar o inimaginável — a brutalidade e o ódio em crianças. Revelando que o mundo extraliterário e a literatura de testemunho têm mais conexão do que se imagina:

Ora, é justamente essa relação com as ações e com o mundo extraliterário que a literatura de testemunho vai reivindicar. Nesse sentido, é muito mais correto afirmar, como Manfred Frank, o fato de que é o leitor que cria a mensagem literária. A relação entre o texto e os fatos depende da leitura e, de resto, também existem argumentos na literatura, e na imagem que ela abarca não é de modo algum indiferente à “verdade” (Seligmann Silva, 2003, p. 375).

Portanto, o método de análise de obras que se inscrevem na literatura de testemunho exige um cruzamento entre o texto ficcional e seu contexto de produção. Nesse sentido, o *Senhor das Moscas* não é apenas um romance sobre crianças em uma ilha; é um testemunho simbólico das consequências do colapso da ordem e da luta entre civilização e barbárie, questões que marcaram a vida e a época do autor.

É importante ressaltar que a temática da barbárie e civilização é algo que se desenha desde o século XVIII, tanto no mundo como no pensamento de estudiosos como Vico, Rousseau e Hobbes, no seu sentido mais amplamente difundido, a associação com a ideia de refinamento e selvageria.

Tradicionalmente, Maria Boletsi explica que ao longo da história Ocidental, o termo barbárie foi usado para designar o “outro”, ou seja, a não identificação de um grupo em relação ao outro, já fazia com que eles fossem considerados bárbaros. Na prática, “todo grupo na história Ocidental foi categorizado ‘bárbaro’ por outro” (Boletsi, 2013, p.58), mesmo que não estivesse, a priori, ligado à violência. Conforme explica Gagnebin:

Os bárbaros são os não-gregos, aqueles que falam uma língua estranha, incompreensível: “bar, bar, bar”. Nessa primeira definição, não há nenhum sentido pejorativo a priori. Que o outro, o estrangeiro, diferente que é se torne selvagem e cruel, já remete a um processo histórico bem determinado (Gagnebin, 1997, p. 18).

Nota-se, então, que em sua origem, o termo barbárie não é necessariamente negativo, ganhando essa conotação apenas no correr da história. Conotação que Mattéi apresenta como:

A barbárie é ao mesmo tempo a deserção de si e a regressão do eu; ora, o eu não esgota todo o campo de si, ou, para dizer de outro modo, o eu da reflexão, aquele que reflete seu próprio raio sem iluminar outra coisa a não ser ele mesmo, não esgota a humanidade do pensamento tal como ela se revela na abertura de uma outra luz (Mattei, 2002, p. 61).

Em dado momento da história, a barbárie passa a ser definida e compreendida como ausência de limites sociais e, conseqüentemente, já não é exclusividade de uma comunidade em relação à outra, nessa concepção, mesmo aqueles considerados “civilizados”, são capazes de “barbárie”. Ainda em concordância com Adorno e Horkheimer, ele escreveu o seguinte:

Podemos admitir com Horkheimer e Adorno que não é preciso buscar a causa da regressão do eu fora do homem, no que chamam de mitologias pagãs cujo resultado foi o nazismo, e sim na própria razão, ou melhor, nesse substituto da razão que é o entendimento fechado sobre o “eu” e que se torna instrumento dos instintos. Rousseau encontrou a fórmula justa para designar esse nó de barbárie em que nos articula os ardores do desejo à frieza da reflexão: é o “contraste disforme” entre a “paixão que crê raciocinar e o entendimento em delírio”[...] Eu admito, por certo, que a barbárie decorre de um mau uso da razão, desde então criminosa: mas prefiro falar, com Vico, de uma “barbárie da reflexão”, que reflete no despotismo interior do sujeito os dados imediatos da sensibilidade; nesse caso, seus instintos de violência (Mattéi, 2002, p. 62).

Dessa forma, passamos a compreender o conceito de barbárie num sentido mais ético, importante para visualizar a narrativa de William Golding. Uma vez que, no romance, a barbárie, trata-se de uma forma de violência em que o mau uso da razão ameaça os vínculos sociais necessários para a vida comum, às práticas coletivas.

Golding cria personagens complexos e a narrativa é fortemente marcada por diálogos e ações realistas. Levando em conta a universalidade da obra, ao comparar a barbárie do mundo antigo com a do mundo moderno, temos na explicação de Vico:

Que os homens, com obstinadíssimas facções e desesperadas guerras civis, passam a fazer das cidades, selvas, e das selvas covis de homens; e, desse modo, ao longo de vários séculos de barbárie, vão-se enferrujar as grosseiras sutilezas dos engenhos maliciosos, que tinham feito deles feras mais ímanes com a barbárie da reflexão do que tinham sido com a primeira barbárie do sentido. Porque esta descobria uma ferocidade generosa, da qual outros se podiam defender, ou salvar-se ou evitar; mas aquela, com uma

ferocidade vil, com as lisonjas e os abraços, arma ciladas à vida e às fortunas dos seus confidentes e amigos (Vico, 2005, p. 842).

Logo, segundo a abordagem de Vico e Rousseau, a barbárie, assim como a civilização, nasce da postura dos indivíduos e não de uma característica cultural ou do povo, como se acreditava no início. Portanto, tanto o homem selvagem como o homem civilizado são movidos pelas paixões e pela vontade, que são mais fortes e mais fracas, respectivamente. Logo, em estado de guerra, essas crianças começam a mostrar como o ser humano age na luta pela sobrevivência.

Esse testemunho, contudo, não se limita ao trauma individual da experiência bélica, mas inscreve-se também em um trauma histórico mais amplo: o da Europa que, após as guerras mundiais, vê ruir a crença em si mesma como berço incontestável da civilização, da razão e do progresso, revelando que a barbárie não é um desvio externo, mas uma possibilidade interna à própria cultura que se pretendia civilizatória.

Deste modo, o fato é que a História e a ficção são formas narrativas e ambas participam do processo de construção da experiência, nas palavras do escritor argentino, Ricardo Piglia (2016, p. 69): “nunca me preocupou a ideia de que a literatura nos afastasse da experiência, porque, para mim, as coisas acontecem ao revés: a literatura constrói a experiência”. Cada um ao seu modo, com os recursos de que dispõem e com os compromissos que assumem: a história trabalha com a verdade que lhe é possível e acessível pelo conhecimento disponível sobre o passado. Já a ficção, trabalha com a imaginação, que é sempre capaz de criar e recriar novos universos, que não necessariamente precisam ser reais para comunicar verdades sobre a vida realmente vivida, possuindo altos e baixos, sonhos, dores e angústias. Por isso, nosso objetivo não é rivalizar ficção e história, mas compreender como juntas, literatura e história dialogam combinando olhares e influenciando-se mutuamente, no qual diante das duas, emerge um personagem central e decisivo: o leitor.

Isso porque na literatura de testemunho ficcional, o leitor é obrigado a sair da passividade e se encontra num lugar capaz de articular novos territórios, aproveitar a abertura dos textos para criar novos entendimentos e nascer e renascer para novas perspectivas. Afinal, ao percorrer os lugares da história e da ficção, como já disse Júlio Pimentel, fazendo referência a Umberto Eco: “criamos caminhos, abrimos trilhas, fazemos escolhas a cada bifurcação das veredas: ao construir nossas experiências,

nos deixamos levar pela imaginação e pela apreensão, mesmo que fugidia, do real” (2024, p. 01).

Nesse contexto, Júlio Pimentel Pinto, professor no departamento de história da Universidade de São Paulo (USP) e autor do livro *Sobre literatura e história: Como a ficção constrói a experiência* (2024), no capítulo *Do representado para o vivido*, traz dois caminhos para se entender a ficção:

- 1) o trabalho de escrita é uma experiência de referência ao real e, simultaneamente, de distanciamento e estranhamento em relação a ele;
- 2) o trabalho de leitura é uma tentativa de reaproximação do real, mas essa reaproximação é sempre mediada, é sempre relativa, inclusive porque a leitura jamais é una, jamais é fixa (Pimentel, 2024, p. 15).

Ou seja, é compreensível que por necessidade e diversidade, a historiografia não poderia ignorar literatura de testemunho. Nessa perspectiva, o trabalho de escrita de Golding reflete a experiência do real, mas ao mesmo tempo se distancia e a estranha. O romance dialoga com o contexto de guerra e com a visão do autor sobre a fragilidade da civilização. No entanto, essa transposição do vivido para a ficção impõe um distanciamento: a experiência real da guerra não é descrita diretamente, mas transformada em um microcosmo simbólico, onde a selvageria emerge em um grupo de meninos. Esse estranhamento permite que a obra não seja apenas uma descrição do real, mas uma reflexão mais ampla sobre a natureza humana.

Ao mesmo tempo, cada leitor interpreta o *Senhor das Moscas* a partir de seu repertório, podendo enxergar nele uma crítica à civilização, um estudo sobre o instinto humano ou até mesmo uma alegoria política. O próprio contexto histórico de quem lê influencia essa interpretação: um leitor no pós-guerra pode ter percebido a narrativa como um alerta sobre os perigos do totalitarismo, enquanto um leitor contemporâneo pode interpretá-la à luz de debates sobre poder e violência da humanidade. Dessa forma, a ficção de Golding jamais se fixa em um único significado.

Assim, é possível afirmar que o *Senhor das Moscas*, ao mesmo tempo, nos afasta do vivido imediato e nos permite visitá-lo sob novas perspectivas. Logo, mesmo sem a obrigação de se ater a fatos históricos concretos, sua narrativa ressoa com uma verdade simbólica.

A diferença fundamental entre a ficção e a historiografia, é: enquanto o historiador é guiado pelo compromisso com os fatos e com a busca por uma "verdade possível", o ficcionista tem liberdade para criar, reinventar e imaginar novas versões

da realidade. Nesse caso, William Golding, dialoga com uma verdade simbólica e existencial sobre a natureza humana e usa da ficção para explorar a degradação da civilização e o impulso à barbárie, como uma alegoria do que testemunhou na guerra.

Dessa forma, o texto é capaz de conversar com os leitores e transformá-los em parte desse processo de interpretação, como enfatizou Pimentel, “o romance deveria ser um instrumento cirúrgico capaz de dissecar a realidade e expor a experiência” (Pimentel, 2024, p. 23). Pois há certos acontecimentos que apenas a ficção é capaz de conter, dissecar e apresentar aos que não viveram na pele.

No peculiar e no contrastante, no diferente e no marginal, enxerga-se o negativo da sociedade [...] ficção “transfigura”, é “máscara”, “disfarce” [...] que a ficção pretende “chicotear os fatos para tornar a vida real mais instigante. Remoer a experiência, embelezar a experiência, rearrumar e expandir a experiência numa espécie de mitologia”. Jacques Rancière vai mais longe e identifica uma conexão irreversível entre verdades e mentiras; enfatiza o caráter revelador da ficção e a trata como uma “identidade dos opostos”, única capaz de representar a verdade que, de outro modo, permaneceria velada (Pimentel, 2024, p. 27).

A narrativa de Golding, então, atua nesse campo híbrido entre a verdade e a invenção, um espaço onde os fatos são rearranjados, transformados e ressignificados para revelar aspectos mais profundos da realidade. Mas, a ideia de que a ficção “transfigura” e “distorce” os fatos não deve ser vista como uma falsificação, e sim como um modo de tornar a verdade mais instigante, acessível ou até mesmo mais intensa do que a realidade bruta permitiria.

Essa proposta rompe com a dicotomia rígida entre verdade e mentira, sugerindo que a ficção pode ser o único meio de revelar verdades ocultas. Isso se relaciona com a ideia de que, ao ficcionalizar um evento, o escritor muitas vezes consegue destacar aspectos que, em um relato meramente factual, poderiam permanecer irreconhecíveis ou subestimados. Em *Senhor das Moscas*, podemos enxergar essa dinâmica em ação. O romance não é um relato histórico ou um estudo sociológico, mas constrói uma representação crua e simbólica da degradação social e moral humana. Golding utiliza a ficção como Roth sugere, para “chicotear os fatos” e revelar verdades essenciais sobre a civilização, a guerra e a barbárie.

A partir desse ponto, ao criar uma “máscara” ficcional, a obra literária pode paradoxalmente expor as fissuras do real de maneira ainda mais poderosa do que um relato documental. Mario Vargas Llosa, escritor peruano, traduz da seguinte forma:

Os homens não vivem só de verdades; também sentem falta das mentiras: das que inventam livremente, não das que lhes são impostas; das que se apresentam como o que são, não das contrabandeadas sob a roupagem da história. [...] Dessa liberdade [de mentir] nascem outras. Esses refúgios privados, as verdades subjetivas da literatura, conferem à verdade histórica, que é seu complemento, uma existência possível e uma função própria: resgatar uma parte importante — e apenas uma parte — da nossa memória: aquelas grandezas e misérias que dividimos com os outros na nossa condição de seres gregários. Essa verdade histórica é indispensável e insubstituível para que saibamos o que fomos e, talvez, o que seremos como coletividade humana. Mas o que somos como indivíduos e o que quisemos ser e não o pudemos ser de verdade, e só conseguimos sê-lo, portanto, ao fantasiarmos e inventarmos — nossa história secreta —, apenas a literatura sabe contar (Vargas Llosa, 2002, p. 29-30).

Ou seja, essas “mentiras ficcionais” são comunicativas, pois reconhecem a possibilidade de estabelecer não apenas uma relação conformista com o passado, mas oferecem a possibilidade de lê-lo de forma criativa.

Portanto, a literatura de testemunho ficcional, graças à sua liberdade criativa e aos recursos estéticos e de linguagem, pode perceber e descrever com agilidade o que outras narrativas demoram mais a notar e a traduzir.

Jacques Le Goff, nos dá uma pista sobre a importância da ficção na construção da história e do ser humano, ele mesmo pôde afirmar mais de uma vez que se decidiu historiador após ler o romance *Ivanhoé*, de Walter Scott, publicado pela primeira vez em 1819. E, Carlo Ginzburg, historiador italiano é referenciado na obra de Júlio Pimentel com a seguinte colocação:

Anos atrás, fui entrevistado por meu amigo Adriano Sofri, que me perguntou sobre o conselho que daria aos jovens historiadores. Leiam romances, respondi. Naquela época esse me parecia o modo de fazer que desenvolvessem o que chamo de imaginação moral, ou seja, aquilo que nos permite fazer conjecturas sobre os seres humanos, algo que está envolvido em todas as interações sociais. Ora, essas conjecturas se baseiam, no meu entender, no que aprendemos sobre os seres humanos, e muito disso depende do que lemos, desde contos de fadas a romances contemporâneos [...] Hoje, no entanto, hesitaria em dar tal conselho, pois detestaria ser confundido indevidamente com aqueles que alimentam a moda atual de se borrar a distinção entre história e ficção. Evidentemente, ainda acredito na leitura de romances, mas acrescento o seguinte alerta: leiam romances, mas saibam que história e ficção são gêneros distintos que apresentam desafio ao outro (Pimentel, 2024, p. 35).

Embora ele finalize dizendo que hesitaria no seu conselho pelo fato de que muitos misturam indevidamente história e ficção, não discordamos dos limites de um para o outro. No entanto, estamos enfatizando o fio que liga esses dois campos. Como notou Lowenthal:

O que hoje conhecemos como 'o passado' não é o que alguém experimentou como 'o presente'. Em alguns aspectos, nós conhecemos esse passado melhor do que aqueles que o viveram [...] Tanto a estrutura quanto o conteúdo da ficção contemporânea reorganizam substancialmente o passado (Lowenthal, 1985, p. 191 e 227).

É possível observar que tanto a história como a ficção são ferramentas de reorganização e preservação das memórias, do passado, e elas se distinguem mais no objetivo do que no conteúdo, parafraseando Paulinho da Viola (1972), é uma forma de enxergar o futuro, sem esquecer o passado.

A verdade, afinal, é que o testemunho literário mesmo quando criado no campo da ficção associa-se a critérios e convenções de verossimilhança, isso porque a própria definição de ficção estabelece esse vínculo:

Interessa-me trabalhar essa zona indeterminada onde se cruzam a ficção e a verdade, primeiro lugar, porque não há um campo próprio da ficção. De fato, pode-se ficcionar tudo. A ficção trabalha com a crença e, nesse sentido, conduz à ideologia, aos modelos convencionais da realidade e, claro, também às convenções que tornam verdadeiro (ou fictício um texto). A realidade é tecida de ficções (Pimentel, 2024, p. 74).

Se a realidade é "tecida de ficções", isso significa que não há uma separação absoluta entre o que é real e o que é inventado, pois ambos operam dentro de um sistema de crenças, convenções e ideologias que moldam nossa percepção do mundo.

Podemos explorar essa noção a partir da ideia de que a ficção não se restringe ao campo literário — está presente na política, na história, na memória e até mesmo na maneira como narramos nossas próprias vidas. Pois qualquer relato da realidade já passa por um processo de seleção, interpretação e reconfiguração dos fatos. Assim, como podemos compreender obras literárias que, mesmo fictícias, funcionam como testemunhos de seu tempo?

No caso de *Senhor das Moscas*, a obra exemplifica como a literatura pode atuar como um testemunho, não no sentido documental, mas ao expressar simbolicamente os medos, dilemas e contradições de seu tempo, construindo uma alegoria que revela dinâmicas humanas universais. Nessa perspectiva, se a história busca verdades factuais, a ficção oferece verdades existenciais, ampliando nossa compreensão sobre o passado e sobre a condição humana.

2.1 ENCONTRANDO VOZ NA ARTE: SÍMBOLO E ELABORAÇÃO

Na narrativa, os acontecimentos simbolizados podem adquirir tridimensionalidade, pois a construção de metáforas trabalha no sentido de dar nova dimensão aos fatos, sendo um verdadeiro exercício de sobrevivência. Isso porque, “falando de história e de política, não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e silenciamentos” (Achard, 1999, p. 59).

Nisso, a obra de Golding, faz questionar o quanto do comportamento humano permanece compreensível diante do colapso das convenções sociais. Pois, os eventos no romance desafiam a verossimilhança da narrativa, aproximando-se do que Walter Benjamin chama de “incomunicabilidade” de certas experiências. O comportamento irracional e brutal das crianças (como a perseguição e a morte de Porquinho, ou a adoração ao “Senhor das Moscas”) expõe o leitor ao abismo da incompreensão humana e ao “estranhamento” do mal, no qual “o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46), ou seja, só equipada com a imaginação a insuficiência da linguagem diante dos extremos pode ser enfrentada.

Não há como não perceber que é na literatura e nas artes onde as diversas vozes que experimentaram o trauma, as guerras ou situações extremas poderiam ter melhor acolhida. Talvez esteja nisso a grande problemática com os filmes extremamente realistas que surgiram logo após a guerra. Como Seligmann-Silva diria, nesses filmes “as imagens eram ‘reais demais’ para serem verdadeiras, elas criavam a sensação de descrédito nos espectadores” (2003, p.57). Em muitos casos, as imagens mostravam cadáveres, na tentativa de convencer a partir da reprodução total e “fiel” do horror. No entanto, o efeito era contrário, só se conseguia reproduzir uma sensação de irrealidade, era como “ver para não crer” (Seligmann-Silva, 2003, p. 94).

Isso nos leva a refletir que, no contexto das duas Guerras Mundiais, o trauma não é apenas individual, mas coletivo, e suas marcas persistem mesmo décadas depois dos eventos e a impossibilidade de elaborar plenamente essas feridas através da palavra revela os limites da linguagem diante do inominável:

O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais [...], a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantações nem por narrativas (Gagnebin, 2006, p. 110).

Os estudos da memória apontam que o trauma, por sua própria natureza, resiste à representação, como M. Halbwachs: “o que ainda é vivo na consciência do grupo para o indivíduo e para a comunidade” (Achard, 1999, p. 25):

Lembrar um acontecimento ou um saber não é forçosamente mobilizar e fazer jogar uma memória social. Há necessidade que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns [...]” (Achard, 1999, p. 25).

Dessa forma, ao refletirmos sobre o trauma e sua relação com a memória, é essencial reconhecer tanto a necessidade do testemunho quanto os desafios que ele impõe. As feridas abertas não podem ser simplesmente curadas por narrativas reconfortantes.

Por isso, em seu pequeno tratado *Da memória e reminiscência* (De memoria et reminiscentia), Aristóteles notou que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens, pertence à mesma parte da alma que a imaginação, ou seja, trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado. Ele também relatou algo importante sobre o pensamento de um modo geral: “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (De anima, 432 a 17, citado por Yates, 1974, p. 32); “mesmo quando pensamos de modo especulativo, devemos ter uma imagem mental com a qual pensamos” (De anima, 432 a 9, citado por Yates, 1974, p. 32). Essa ideia é importante, pois tratando-se de narrativa testemunhal também deve-se pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho.

Diante disso, podemos concordar com Adorno (1973, p. 64) que não há quase outro lugar (senão na arte) em que o sofrimento encontre sua própria voz. E, conseqüentemente, tem-se um outro paralelo, evitar que esses eventos históricos e traumáticos se transformem apenas em um espetáculo que possa ser materializado e vendido como produto, mas esvaziado de seu real sentido.

Podemos considerar como exemplo o caso da obra do autor suíço Binjamin Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker (ou Bruno Grosjean), autor do volume *Brunchstücke* (Fragmentos) publicado em 1995, no qual:

Wilkomirski apresenta-se como um sobrevivente do Holocausto não apenas no seu relato que ele denomina de autobiográfico e equipa com um posfácio - uma peça de retórica digna de ser lida sobretudo após a revelação da farsa. Também nos “pará-textos” que acompanham seu livro, nas dezenas de entrevistas e de palestras que ele deu pelo mundo, ele sempre afirmou essa identidade falsificada. Ele não só não é judeu como apenas conheceu os campos de concentração na qualidade de turista e de estudioso da história. Mas essa obra merece atenção da parte dos estudiosos, sobretudo devido a sua inegável força. A recepção espetacular que esse livro teve - em pouco tempo ele se tornou uma referência obrigatória nos Holocaust-studies - só pode ser justificada pela conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e as imagens fortes jamais descritas pelos verdadeiros sobreviventes” (Seligmann-Silva, 2003, p.377).

Livro de memórias intitulado *Fragmentos, Memórias de uma infância (1939-1948)*, que no Brasil foi publicado pela Companhia das Letras em 1998, com uma excelente aceitação pela crítica e elogiado pela “clareza fotográfica” (Heuer, 2006, p. 39) das vivências, até que três anos depois da publicação original, o autor foi desmascarado e compreendeu-se, finalmente, porque nunca um testemunho das atrocidades tinha sido tão cheio de detalhes e preciso. O “excesso de realidade” não era só fruto da realidade, mas uma criação para se beneficiar do engano alheio.

De qualquer forma, esse caso serve para atestar que a força dessa literatura de testemunho é justamente o que muitos costumam desprezar: o fato de ser fictícia. Os autênticos viventes das situações que o autor descreve são incapazes de narrar com tanta precisão e fidelidade como é estar no olho do furacão. No entanto, ao contrário da farsa de Binjamin Wilkomirski, quando falamos de literatura de testemunho ficcional não estamos tentando forçar uma imitação da realidade, mas estamos abordando uma espécie de "manifestação" do "real":

É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria de o trauma ser central para compreender a modalidade de o “real” de que se trata aqui. Se compreendermos o “real” como trauma - como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha - então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. Não se trata apenas de “psicanalisar” a literatura, pois o testemunho como vimos, é [...] reivindicação da verdade. Verdade esta que pode também transformar algumas vezes a ficção em documento” (Seligmann-Silva, 2003, p. 383).

Por isso, *Senhor das Moscas* incomoda e desestabiliza, não há redenção fácil, nem lições morais consoladoras. Embora opere no campo da ficção, Golding

responde ao paradoxo apontado por Adorno: sua narrativa não busca simplificar ou comercializar o horror, mas sim expô-lo de maneira inquietante.

A morte do outro, uma morte que lhe escapa e de que deve, porém, dar testemunho. Não há mais aqui nem representação nem identificação, mas somente uma aproximação atenta daquilo que foge tanto das justificações da razão quanto das figurações da arte, mas que deve, porém, por elas ser lembrado e transmitido: a morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens — e ainda impõem (Gagnebin, 2006, p. 81).

Essa literatura funciona como voz e alerta do passado e do presente, de narrativas que talvez não teriam espaço na história oficial. Como indaga Lucena (2019, p. 78), “a impossibilidade da tradução total da experiência, ou seja, a insuficiência da linguagem diante dos fatos, como se tal evento-limite, tal horror não pudesse ser representado ou resumido em imagens, palavras, relatos, devendo ficar totalmente de fora da representação”, teria o sofrimento, pela via artística encontrado a sua voz?

A resposta pode vir das palavras de Simón Srebnik, um dos sobreviventes do campo de Chelmno que aparece no filme Shoah (1985), de Claude Lanzmann: “Ninguém pode descrever isso. Ninguém pode recriar o que aconteceu aqui. Impossível. E ninguém pode entender isso”. Ou seja, a insuficiência da linguagem só pode ser combatida aliada com a imaginação, principalmente quando se trata de eventos-limites. Mesmo que não signifique que o passado possa ser recuperado ou descrito em sua integralidade. Mas em certa medida, na Poética de Aristóteles, ele define essa diferença da seguinte forma:

A tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade (...). Um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular (Aristóteles, 2015, p. 95-97).

Partindo do ponto que a poesia está no campo da literatura, por isso significa o literário, a literatura não se dá apenas no campo das possibilidades, também opera no campo do “que poderia ter sido”. Já a história está restrita ao real, ao “que foi”. Logo, compreende-se que:

O historiador narra o que aconteceu. O poeta representa o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Nesse caso, o poeta pode se aproximar do horror mais do que

o historiador. A poesia interroga o mundo num nível geral, sendo apta para aproximar-se do impossível, tornando-o verossímil na invenção (Lucena, 2019, p. 80).

Nisso temos que o indivíduo que viveu uma experiência-limite naturalmente busca maneiras de narrar, de tornar público o que testemunhou. Mas não ter acesso ao passado por completo é o que faz da memória um campo de suspeita:

Essa falta de exatidão da memória é o ponto chave no processo criativo da narrativa testemunhal. Quem testemunha a catástrofe traz em seu relato a mistura das incertezas de suas experiências, fazendo com que as lembranças dos fatos vividos, transitem entre o “real” e a “ficção” (Lucena, 2019, p. 81).

De fato, como o testemunho deriva da memória, nenhum acontecimento pode ser descrito de maneira literal e integral, consciente ou inconscientemente. Jacques Derrida (2004, p. 22) resume essa ideia dizendo que “o testemunho está sempre ligado à possibilidade, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira” e “eliminada esta possibilidade, mais nenhum testemunho seria possível e não teria mais, em todo o caso, o seu sentido de testemunho”, como afirma Lucena:

A construção imaginativa e criativa na produção do testemunho é inevitável. O testemunho está sob o signo da ficção e não cabe dentro dos limites de um discurso cientificista, positivista e historicista. Ele não tem e nem deve ter um pacto com a “verdade absoluta”. Afirmar isso, todavia, não significa dizer que o testemunho seja “relativista”, ou que tudo seja “ficção”, ou que os testemunhos não tenham legitimidade; mas, significa dizer que os limites entre ficção e “realidade” não podem ser definidos (Lucena, 2019, p. 82).

Portanto, o testemunho está entre essas duas extremidades. Inicia um paradoxo lógico:

Realmente, não é possível dizer a verdade, testemunhar a partir de fora. Mas nem sequer é possível, conforme vimos, testemunhar a partir de dentro. Parece-me que a posição impossível e a tensão testemunhal [...] esteja precisamente no fato de não estar nem simplesmente dentro, nem simplesmente fora, mas paradoxalmente, ao mesmo tempo dentro e fora” (Felman, 1990, p. 89)

Ao mesmo tempo que ele se atém ao acontecimento, ele mescla com elementos ficcionais. E é essa parceria entre “ficção” e “acontecimento” que tornou e torna possível as denúncias de brutalidades ocorridas no século XX, e catástrofes que sucederam o pós-guerra. É justamente entre esse dentro e fora que numa análise estabelece ponte e diálogo, que pode levar a uma compreensão da estrutura

testemunho, por meio de “um deslocamento da impossibilidade lógica para uma possibilidade estética pelo recurso da metáfora[...]” (Agamben, 2008, p.45). Ou seja, a importância do testemunho se dá no resgate do “que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. E dessa forma que a literatura de testemunho ficcional cumpre seu papel em *Senhor das Moscas*, o outro precisa também encontrar um lugar nessa narrativa que não é só pessoal, mas universal.

Levando em conta a teorização inicial do testemunho feita por Miguel Barnet, no livro *Memórias de um Cimarron* (1986), temos ainda uma questão importante para entender essa execução e representação da novela-testemunho:

A supressão do eu, do ego do escritor ou sociólogo, ou se não a supressão, para ser mais justo, a descrição no uso do eu, na presença do autor e seu ego nas obras... Despojar-se de sua individualidade, sim, mas para assumir a do seu informante, a de sua coletividade, que este representa [...] O autor no romance-testemunho deve dizer junto com seu protagonista: “Eu sou a época” (Penna, 2013, p. 102).

Esse é um traço presente na obra de William Golding, se tem a representação de um coletivo e o sujeito testemunhal se confunde com a coletividade como um todo, com a própria história. Logo, *Senhor das Moscas* pode ser lido como um espelho da Segunda Guerra Mundial e de outras guerras, e a vivência do autor com certeza o inspirou a escrever este livro, pois:

O ‘animar-se’ e dar testemunho tem sua origem ou sua própria história na história etimológica do termo etimologia que é também a história do testemunho. Originalmente ‘testemunho’ vem do grego ‘mártir’, ‘aquele que dá fé de algo’ e supões o fato de se haver vivido ou presenciado um determinado fato” (Achugar, 1992, p. 59 apud Seligmann-Silva, 2003, p. 321).

De fato, com todos os crimes, loucuras e pretensões da humanidade escancarados, *Senhor das Moscas* é um livro assustadoramente honesto, por isso Golding descreve como “a escuridão no coração do homem” (Nigel, 2012), e isso também era verdade para o homem que o escreveu:

Ele queria, ele disse, explorar a evolução da sociedade, do caos à ação coletiva, e mostrar as origens das divisões que civilizaram as sociedades para promover o bem coletivo pela ação executiva de poucos. Ele estava falando de nada menos do que da importante tarefa de mostrar como uma democracia lentamente nutrida pode entrar em colapso diante da luxúria pelo poder, como os instintos religiosos podem ser pervertidos para se tornarem um manto para a brutalidade e como a competição por recursos escassos pode trair os humanos para revelar sua natureza fundamentalmente animal

no espaço de alguns meses. Ele esteve na guerra. Ele viu algumas coisas terríveis (Nigel, 2012, p. 01).

Dori Laub (1995), em um ensaio sobre o tema do testemunho da Shoah, dedicou especial atenção para destacar a impossibilidade daquele que esteve no local do trauma/guerra (o que se passou com o próprio Laub quando criança) de ter condições de se afastar de um evento tão contaminante para poder gerar um testemunho. Ou seja, mesmo para Golding, membro deste grupo paradoxalmente “privilegiado” dentro do “inferno”, sendo marinheiro ao lado dos Aliados, a realidade do campo permaneceu e ecoou. Diante disso é possível dizer que William Golding se encaixa numa espécie de modelo de alegorista benjaminiano, que é aquele que se dirige às ruínas da história/catástrofe para recolher os seus cacos (Seligmann-Silva, 2003, p. 394). Por isso, *Senhor das Moscas*, é uma literatura que possibilita identificar as marcas das catástrofes modernas. Nesse sentido, pensar o testemunho na obra, significa que:

Essa história tensionada, marcada pela violência é o contexto que participa de modo determinante na definição das estratégias enunciativas estéticas que devemos ler como mensagens na garrafa portadoras de teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2022, p. 131).

Em resumo, portanto, a literatura de testemunho no geral tem esse poder de mobilização, mas se tratando da literatura de testemunho ficcional esse poder de mobilização é catalisado, pois ganha empatia e é recebida de uma outra forma pelos leitores.

O romance não é uma simples alegoria abstrata, mas um experimento literário que expõe as consequências da ausência de ordem social e da degradação moral. Na ilha, cada personagem constrói sua própria visão da realidade, e a ausência de uma verdade única reforça a complexidade da experiência humana.

Golding, ao criar um microcosmo de destruição e violência na ilha, não apenas ilustra o colapso da civilização, mas também convida o leitor a ocupar um lugar dentro dessa narrativa. Ele não está apenas contando uma história de meninos perdidos em uma ilha — ele testemunha, de forma metafórica, o que ocorre quando os princípios da moralidade e da ordem social são suprimidos.

Nesse sentido, a obra serve como um alerta universal sobre o potencial destrutivo da humanidade, estabelecendo uma ponte entre a experiência da guerra e

a reflexão do leitor, e pode ser lida como um testemunho literário no sentido proposto por Seligmann-Silva: uma obra que, ao mesclar ficção e realidade, possibilita o resgate de horrores históricos e humanos, não apenas para narrá-los, mas para fazer com que o leitor os experimente de maneira visceral.

2.2 PANORAMA GERAL DE SENHOR DAS MOSCAS

Publicado em 1954, o *Senhor das Moscas*, de William Golding, se insere no contexto do pós-Guerra e reflete, de forma alegórica, as inquietações morais e políticas que marcaram esse período.

A narrativa tem início após a queda de um avião que transportava um grupo de meninos ingleses durante uma evacuação em meio a um conflito não nomeado. Isolados em uma ilha deserta, sem a presença de adultos, os garotos precisam se organizar para sobreviver. Logo nos primeiros momentos, dois deles: Ralph e Porquinho, encontram uma concha marinha, que passa a funcionar como instrumento de convocação e, posteriormente, como símbolo de ordem e direito à fala. Ao soprar a concha, conseguem reunir os demais sobreviventes, entre eles Jack Merridew, um dos líderes da escola.

Desde o princípio, é possível observar duas posturas distintas diante da situação. Ralph, eleito líder por votação, representa a tentativa de manutenção de regras, cooperação e esperança de resgate. A concha torna-se símbolo dessa organização inicial, garantindo a cada menino o direito de se expressar durante as assembleias. Jack, por sua vez, manifesta crescente interesse pela caça e pela afirmação de poder, demonstrando menor preocupação com a construção de abrigos ou com a manutenção do fogo de sinalização, que era um elemento fundamental para que eles pudessem ser avistados por navios.

A fogueira acesa no alto da montanha passa a representar a ligação simbólica com o “mundo civilizado” e a esperança de retorno à sociedade organizada. Contudo, à medida que o entusiasmo inicial diminui, a responsabilidade coletiva se enfraquece. Os abrigos não são concluídos adequadamente, os menores demonstram medo constante de uma suposta “fera” que habitaria a ilha, e o grupo de caçadores liderado por Jack ganha autonomia. A negligência com o fogo, que se apaga justamente quando um navio passa, marca um ponto decisivo de ruptura entre Ralph e Jack. E o medo do “monstro”, inicialmente fruto da imaginação das crianças menores, se

intensifica após a queda de um paraquedista na ilha, vítima de um combate aéreo, pois seu corpo, preso aos galhos, passa a ser confundido com a criatura que os garotos tanto temem. Incapazes de compreender racionalmente o que veem, o medo coletivo se torna elemento catalisador do horror.

Gradualmente, Jack rompe com o grupo de Ralph e funda sua própria “tribo”, baseada não em regras democráticas, mas em rituais, violência e submissão. A caça deixa de ser apenas meio de subsistência e se transforma em prática ritualística. Jack e os caçadores resolvem fazer uma oferenda ao monstro: a cabeça de uma porca, fincada em uma estaca como oferenda à suposta fera, passa a ser chamada de “Senhor das Moscas”. Diante dessa imagem grotesca, Simon intui que o verdadeiro monstro não é uma criatura externa, mas algo que habita os próprios meninos, percepção que o conduz a um destino trágico. Ao tentar revelar aos demais que o “monstro” era apenas um homem morto, Simon é assassinado em um ritual coletivo marcado por histeria e violência. Contudo, nesse momento, Jack já tem a maioria das crianças do seu lado. Ralph vê que o ataque não foi um acidente e volta com Porquinho para a cabana deles com esse sentimento.

A luta entre os líderes se desenvolve para algo mais brutal e, dessa vez, enquanto Porquinho que está com a concha, pede por calma e tenta falar, Roger que estava escondido move uma pedra enorme que atinge e mata Porquinho. Ralph que está gravemente ferido foge de Jack. Ele passa a ser perseguido enquanto tenta se esconder na floresta. E Jack em busca dele, atea fogo na floresta. Ameaçado por tamanha selvageria, Ralph decide sair da floresta e cai aos pés de um oficial que foi alertado pelo fogo que tomava conta da ilha e decidiu ancorar o seu barco. As crianças que sobraram se reúnem com o oficial em completo choque, e após um breve momento são tomadas pelas lágrimas enquanto são assistidas pelos adultos completamente incrédulos também.

Embora essa não seja uma imagem fácil de assimilar. Acreditamos que é exatamente a intenção de Golding, pois ele usa do grotesco para distorcer a realidade, revelando o caos e sua “verdadeira” face. Segundo Kayser (2013), o grotesco possui caráter universal, atemporal e costuma caracterizar e representar a realidade fora da ordem natural existente, além de trabalhar com a familiarização de quem o observa, estranhando o familiar, ultrapassando os limites até mesmo em seu conceito.

Nesse contexto, o grotesco seria caracterizado pelo “tornado estranho”, em que “para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele,

de repente, estranho e sinistro (...) o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (2013, p. 159). Ou seja, nesse cenário, a primeira quebra de expectativa é o rompimento da idealização da infância, mostrando que crianças também podem agir de modo violento, pois sabe-se que o grupo de garotos têm idades entre seis e doze anos. A morte de Simon representa o colapso moral do grupo. A partir desse momento, a violência torna-se progressivamente mais explícita. Roger, personagem que encarna a crueldade desmedida, assassina Porquinho ao lançar uma pedra sobre ele, destruindo também a concha, que era símbolo da ordem e da racionalidade. Ralph, último representante da antiga estrutura, passa a ser perseguido como inimigo, e na tentativa final de capturá-lo, a tribo de Jack incendeia a floresta, destruindo o próprio espaço que garantia abrigo. Paradoxalmente, é esse incêndio que chama a atenção de um navio militar. Um oficial britânico chega à ilha e encontra os meninos em estado de choque. Diante do olhar incrédulo do adulto, representante do mundo “civilizado”, as crianças rompem em choro, revelando a dimensão traumática da experiência vivida.

O desfecho evidencia a ironia central do romance: os meninos são resgatados por um oficial envolvido em uma guerra mundial, isto é, por um representante de uma civilização que também se encontra mergulhada em violência. Golding, assim, desmonta a idealização da infância como espaço de pureza e projeta na ilha uma alegoria da própria sociedade moderna.

Nesse sentido, o romance não se limita a uma narrativa de sobrevivência, mas constrói uma reflexão sobre a fragilidade das estruturas sociais e a presença latente da violência na condição humana.

Portanto, se neste panorama, apresentamos os principais acontecimentos que estruturam o romance, o capítulo seguinte dedicará atenção à análise mais aprofundada de seus personagens e elementos simbólicos, será possível compreender de que modo Golding constrói uma reflexão sobre memória, violência, civilização e barbárie, ampliando o alcance alegórico da obra.

3. REPRESENTAÇÃO: ANÁLISE DO ROMANCE

Para Walter Benjamin, narrar é transmitir experiência (1994), e não apenas informação. Nesse sentido, a representação literária preserva fragmentos de experiência histórica que resistem ao esquecimento. Em contextos marcados pela catástrofe, essa função torna-se ainda mais decisiva, pois a literatura passa a operar como espaço de memória e de elaboração simbólica do indizível. Por isso, antes de adentrar propriamente na análise do romance, é necessário explicitar o termo não é aqui empregado como sinônimo de reprodução fiel ou espelhamento da realidade empírica. Ao contrário, parte-se da concepção de que toda representação literária constitui uma elaboração simbólica do real, mediada pela linguagem, pela memória e pela experiência histórica do sujeito.

Logo, representar não significa copiar o mundo, mas recriá-lo sob determinada perspectiva, organizando-o por meio de escolhas formais, narrativas e simbólicas. Como observa Adorno (2003), a obra de arte não reflete a sociedade de modo imediato, mas a condensa e a tensiona em sua própria forma. A representação, portanto, não é documento direto dos acontecimentos históricos, mas espaço de elaboração estética em que as contradições sociais, políticas e éticas emergem de modo crítico.

A análise que se segue parte, portanto, da compreensão de que o romance opera como forma de representação crítica da barbárie, articulando memória, experiência histórica e reflexão ética. Dessa maneira, neste romance, há o rompimento com o estereótipo de bondade e ingenuidade infantil, num cenário onde reina a crueldade das mesmas. William Golding é enfático no potencial de maldade da humanidade, uma vez que ao revestir o romance com crianças e elementos de crianças, consegue expor mais cruamente o espanto e a total inabilidade e inexperiência das pessoas afetadas pelos atos da guerra. Assim como os meninos da Ilha, as pessoas estavam totalmente desprotegidas e perdidas, não tinha saída.

Este constitui o modelo para o chamado “romance-testemunho”, conforme designação conferida por Barnet posteriormente, que se coloca numa zona ambígua entre o documentalismo etnográfico e a ficção, a fidelidade referencial e a intervenção mais ou menos pronunciada do editor ou “gestor” [...]” (Seligmann-Silva, 2003, p. 306).

Parafraseando ainda Seligmann-Silva, se a arte exige intensificação, esse pressuposto não funciona na representação do que foi a guerra, porque os acontecimentos derivados dela parecem completamente irreais ‘como se não pertencesse à experiência da nossa geração e sim à mitologia’ (2003, p. 187). Por tudo isso, foi um momento da história apropriadamente chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de “A Era dos Extremos” (1994). É nesse contexto que ressoa, com força, a afirmação de Aleida Assmann: “o sofrimento também é um tesouro que a língua nos rouba” (2011, p. 402). Há algo no sofrimento que se perde ao ser traduzido em palavras, e ainda assim, sem palavras, ele se perde completamente. Por isso, essa obra cria um espaço onde o sofrimento pode ser preservado sem ser imediatamente domesticado pela linguagem.

Como já observamos, nos primeiros momentos do romance tudo é festa, pois as crianças se veem sem obrigações e sem adultos para lhes dizer o que fazer. Porém, no decorrer da história a situação mental desses meninos vai regredindo a um estado primitivo e totalmente selvagem, e é nessa alegoria caótica que se desenrola uma narrativa surpreendentemente perversa sobre como a raça humana é suscetível ao egoísmo, ao ódio e à guerra.

E, nesse ponto, é importante também destacar que essa obra também pode ser vista como uma resposta ao romance de aventura. Especialmente, uma contradição, aos romances *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe e *Coral Island* (1857) de Ballantyne, que também falam de aventuras em terras desconhecidas, mas de forma diferente, preservando a inocência, a civilidade e harmonia.

Nesse paralelo, cabe saber que *Robinson Crusoé* é um romance publicado originalmente em 1719 e, também uma autobiografia fictícia do personagem-título, que naufraga e é obrigado a viver em uma ilha.

Vale ressaltar que apesar de Robinson Crusoé ser considerado uma ficção tal qual o *Senhor das Moscas*, Defoe demonstrava uma preocupação de que ele não fosse visto apenas assim, mas que fosse lido como um relato de um fato histórico. Ele mostra sua indignação contra quem supunha que era uma história inventada (Watt, 1997, p. 155), alegando que “...a história, embora, alegórica, era também histórica” (Watt, 1997, p. 155). Ian Watt, faz observações sobre isso, no livro *Mitos do individualismo moderno* (1997):

Qual o valor de um nome inventado quando se trata de extrair a verdade literal das entranhas de uma história inventada? E em que se baseia ele para afirmar que vários elementos do conto - o papagaio, Sexta-feira, e o autor - são “literalmente verdadeiros” (III, xi), [...] pois, como diz na sequência, “é tão válido representar uma espécie de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que realmente exista por outra que não existe (III, xi). Então a ilha não existe? Defoe certamente obscurece a discussão; mas nos autoriza a supor que Crusoé está dizendo mais ou menos a verdade quando afirma que as aventuras foram vividas por um homem ainda vivo e muito conhecido; o homem, no caso, é o próprio Defoe, que de certa maneira é o objeto de Robinson Crusoé (Watt, 1997, p. 155).

Ou seja, embora exista distinções na forma de tratar, principalmente, os personagens, entre o romance de Golding e Defoe, eles se assemelham enquanto uma narrativa que reflete fatos históricos. A segunda pista disso, está ainda no “poderosíssimo senso de realidade dos sentimentos de Defoe” (Watt, 1997, p. 156). Isso difere Robinson Crusoé de outros mitos, porque ao mesmo tempo que aumenta a dificuldade de interpretá-lo, como acontece também com o romance *Senhor das moscas*, também fornece motivos para “crer que de um lado Defoe via Robinson Crusoe como representação de sua experiência pessoal, e de outro como um texto que trazia em si um significado maior” (Watt, 1997, p. 156). Elementos que também servem para defender o *Senhor das moscas* como literatura de testemunho ficcional.

Assim como o grupo de garotos apresentado por Golding, “a história de Crusoé mostra como um homem comum, ao ver-se completamente só, revela-se capaz de submeter a natureza aos seus próprios objetivos materiais...” (Watt, 1997, p. 157). O poeta e crítico inglês, Samuel Taylor Coleridge, também observou que a personagem era “[...] apenas um representante da humanidade em seu todo” (Watt, 1997, p. 161).

Seguindo esse paralelo, na narrativa de Golding o começo é semelhante a história de Crusoé, mas a felicidade tem curta duração. As crianças logo esquecem a sua natureza educada. Enquanto, “nos romances de aventura, os bons triunfos e os valores da civilização ocidental são preservados, no romance de Golding, é o lado negro do homem que vence num universo desprovido de moralidade” (Hellin, 2023, p. 26). E, por isso, fica ainda mais fácil estabelecer pontes entre o descrito, a vida real e suas manifestações. Assim, demonstrando a existência de uma contribuição valiosa da literatura de testemunho, ainda que em formato ficcional, tanto para a preservação da memória quanto como denúncia e desvendamento das relações sociais.

No livro, escrito em 1954, vencedor do prêmio Nobel, em 1983, adaptado para o cinema duas vezes e, inspiração para algumas séries do século XXI. Temos uma narrativa que evidencia como é fina a camada entre a humanidade e o animalesco,

quando a moral, a tolerância e o respeito são deixados de lado, levando a total desvalorização da vida e ao cenário de guerra e, no qual “curiosamente o dedo de Golding está apontado para o homem branco, europeu, dito civilizado que, pretensamente, recebeu educação completa (Correia da Silva, 2008, p.05). Como demonstra o seguinte trecho: “eu diria que um bando de meninos ingleses — vocês são todos ingleses, não são? — saberia se comportar melhor do que isso” (Golding, 2014, p. 196).

Embora pareça ser uma aproximação distante entre ficção e realidade, baseado nas simbologias e nas conexões que a narrativa tem com o mundo e a natureza humana, observamos que há ligação entre a temática de ficção e a realidade social. É certo que:

Houve no período romântico uma verdadeira apoteose da ideia segundo a qual, em algumas narrativas ficcionais [...] gozam de uma infinita legitimidade. Tais ficções não são literalmente verdadeiras, mas em certo sentido são consideradas reais e importantes para sociedade, como foram as de Homero para os gregos (Watt, 1997, p. 195).

É importante dizer que há diferenças do romance moderno para os mitos românticos da antiguidade. Mas a lógica se aplica, por isso não deixa de ser um “meio superior de conhecer e expressar realidades essenciais que não poderiam ser expressas literal ou diretamente” (Watt, 1997, p. 195). Nessa perspectiva, acerca do significado alegórico, o mesmo se aplica à obra de William Golding, afinal, “a fábula é sempre feita para a moral, e não a moral para a fábula” (Watt, 1997, p. 169). Em outras palavras, a ideia é desvendar dentro do que nos é apresentado, de forma alegórica, o que indivíduos em situação de completa barbárie e num cenário com disputa pelo poder, como Golding, põe o dedo em algumas feridas expostas pela guerra e pelo projeto civilizador (ou falta dele). Mas, que projeto seria esse?

Tratou-se da tentativa de vender a ideia de uma sociedade, raça, valores e cultura sustentada pela visão de mundo do homem branco, culto, cristão europeu. Para levar adiante esse projeto foi preciso construir um ideal de ciência afinado com os objetivos da nova sociedade burguesa, emergente naquele período [...]. Nesse contexto, quem estivesse fora do padrão civilizatório europeu, como estavam os negros, mestiços, índios, asiáticos de diferentes continentes, deveriam se submeter à experiência cultural dominante, como porta de saída do mundo da “barbárie”. Ao seguir esse ideal, as classes dirigentes locais conterão de todas as formas as manifestações que viessem a negar a “paz social” (Correia da Silva, 2008, p.03).

Na obra literária de Golding, é possível identificar esse projeto em ação, na relação de poder que os meninos estabelecem na ilha, assim como a exclusão de uns e privilégio de outros em nome da paz:

“Não estou de acordo com tudo o que Jack disse, mas com uma boa parte. Claro que não existe monstro nenhum na floresta. Como é que podia existir? O que esse monstro ia comer?” “Porco.” “Porco a gente come.” “Porquinho!” [...] E Porquinho continuou a explicar. “Quando você tem uma dor de barriga, seja ela grande ou pequena—” “A sua é bem grande”. “Quando vocês pararem de rir, pode ser que a gente continue a reunião. E se esses pequenos voltarem a subir no tronco bambo, vão cair de novo. Então era melhor sentarem mesmo no chão pra escutar. Não. Tem médico pra tudo, até pra parte de dentro da cabeça da gente. Vocês estão pensando que a gente precisa viver o tempo todo com medo de coisa nenhuma? A vida”, disse Porquinho em tom expansivo, “é científica, isso eu garanto. Daqui a um ou dois anos, depois que a guerra acabar, vão dar um jeito de viajar de ida e volta pra Marte. E eu sei que não existe monstro nenhum — nem monstro nem fera, com garras e dentes enormes e essas coisas — mas também sei que não existe medo.” Porquinho fez uma pausa. “Só—” Ralph se remexeu, inquieto. “Só o quê?” “Só o medo das outras pessoas” (Golding, 2014, p. 85).

A partir desse trecho é possível dizer que as ações da ilha pouco se diferem das ações do mundo externo, na verdade, mais parecem um reflexo. Na medida em que ele expõe a experiência de grupo de garotos na ilha, ingleses, em situação de sobrevivência e no limite de suas resistências, ele expõe também o mal inato à natureza humana e a fragilidade da humanidade naquele período.

Em vista disso, podemos presumir que a história dos meninos se desenvolve em meio a um contexto hostil, assim como o próprio período em que o romance veio a público, ainda na primeira década após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, é uma alegoria que carrega um caráter universal, colocando a obra num lugar de ainda mais destaque, genialidade e ressaltando a importância desse estudo. Conforme é sugerido por um dos garotos, o avião que os transportava foi alvo de um ataque:

— Não há nenhum adulto aqui?
 — Acho que não. [...]
 O menino gordo pensou um instante.
 — O piloto.
 O menino louro mergulhou os pés na areia e se sentou no chão quente.
 — Ele deve ter continuado depois de nos deixar. Não podia aterrissar aqui.
 Não com aquelas rodas.
 — Ele foi atacado!
 — Voltará mais tarde!
 O menino gordo balançou a cabeça.
 — Quando estávamos descendo, olhei por uma das janelas. Vi a outra parte do avião. Estava pegando fogo.
 Olhou para a encosta, de cima a baixo.
 — E foi isso que aconteceu com a cabina (Golding, 2011, p. 8-9).

Embora pouco explorado, esse era o pano de fundo dessa literatura de testemunho, um cenário marcado pela guerra, conseqüentemente, a narrativa é marcada também pela brutalidade e crueldade.

E, como estamos compreendendo a ilha como uma alegoria do universal, no sentido de que representa o mundo externo e um pedaço da existência humana. É por isso, que lembra Bloom (2010), que as circunstâncias e comportamentos das personagens do romance são mais familiares do que gostaríamos ou nos sentiríamos confortáveis que fossem.

No romance, a primeira questão que surge é relativa à chefia da ilha. Feita a escolha entre os dois candidatos (Ralph e Jack), com Ralph sendo escolhido pelos demais, começa a pequena simulação do que seria uma sociedade civilizada. Nesse primeiro momento, os náufragos optam por manter os resquícios de civilidade que trazem consigo. Obedecendo as normas ao invés de deixar o caos se instalar.

Mas essa civilidade não se sustenta por muito tempo, só até que um deles percebe que é ainda melhor ter liberdade ilimitada, sem normas, enquanto todos os outros cumprem ordens, obedecem e sujeitam-se. Porém para que a empreitada obtivesse sucesso era imprescindível que todos cumprissem suas funções, mas o contrário aconteceu: “Eles deixaram a maldita fogueira apagar” (Golding, 2014, p. 70).

A essa altura, a única coisa capaz de restaurar a obediência novamente seria a aplicação de um castigo exemplar para aquele que descumpriu um comando, no caso Jack, punindo-o pela desobediência das normas. Mas Ralph não fez isso, logo, os outros meninos pouco a pouco, um após o outro, vão entregando-se ao estado de natureza, numa sombria guerra de todos contra todos.

Podemos refletir sobre a colocação de Thomas Hobbes, cientista político inglês e filósofo, em sua obra *Leviatã* (1651), sobre a soberania do Estado e/ou da sociedade está num contrato, e que sem isso os homens viveriam no estado de natureza, movidos por suas paixões, desejos e instinto, sem qualquer lei de organização e, conseqüentemente, essas circunstâncias e a finitude dos recursos favoreceriam a competição entre os homens, o que, fatalmente, levaria os homens a um estado de guerra de todos contra todos. Nas palavras de Hobbes, isso seria assim caracterizado:

(...) durante o tempo em que os homens vivem sem um poder comum capaz de os manter a todos em respeito, eles se encontram naquela condição a que se chama guerra. Uma guerra que é de todos os homens contra todos os

homens. A guerra não consiste apenas na batalha, ou no ato de lutar, mas naquele lapso de tempo durante o qual a vontade de travar batalha é suficientemente conhecida [...] Tal como a natureza do mau tempo não consiste em dois ou três chuviscos, mas numa tendência para chover que dura vários dias seguidos, também a natureza da guerra não consiste na luta real, mas na conhecida disposição para tal [...]. (Hobbes, 2003, p. 98).

Nesse estado de guerra não há espaço para explorar ou produzir nada de útil, uma vez que o sentimento de temor e o medo de morte é iminente. A vida do homem é solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta” (Hobbes, 2003, p. 98). Por outro lado, Hobbes também defendia que isso não era fruto de uma irracionalidade, mas que a coisa mais racional do homem natural é empregar toda a sua força na autopreservação, governando-se por sua própria razão, sem interferências externas. A função da sociedade, então seria conservar a paz e garantir sobrevivência, coisa que não seria possível no estado de natureza já que “todos os homens tinham direito a todas as coisas” (Hobbes, 2003, p. 136).

Contudo, a finalidade do presente capítulo, não é interpretar toda a obra de Hobbes e nem analisar os pormenores de sua teoria política; pretende-se, apenas, utilizar desses principais conceitos formulados pelo autor acerca do estado de natureza e da construção de uma sociedade, com o único intuito de elucidar algumas questões do *Senhor das moscas*, principalmente devido ao inestimável valor que as contribuições de Hobbes têm para a plena compreensão de temas complexos e atemporais, como o da natureza mal dos humanos e como isso reflete em todas as guerras e não só na Segunda Guerra Mundial, que está mais próxima do romance de Golding.

A mensagem que conseguimos captar baseado nos pensamentos de Hobbes acerca do estado de natureza é que é de grande ingenuidade que a humanidade está naturalmente disposta a respeitar e cumprir regras e ordens. Prova disso é que, “enquanto Ralph lamenta o prejuízo, os caçadores brincam, pulam e cantam: “Mata o porco. Corta a goela. Espalha o sangue” (Golding, 2014, p. 70). Ou seja, faz-se necessário uma entidade munida de força para fazer essa vigilância e constranger os homens. Esse é um pensamento que Hobbes expressou da seguinte forma:

As leis naturais — como a justiça, a equidade, a modéstia, a piedade, ou, em resumo, fazer aos outros o que queremos que nos façam — por si mesmas, na ausência do temor de algum poder capaz de levá-las a ser respeitadas, são contrárias a nossas paixões naturais as quais nos fazem tender para a parcialidade, o orgulho, a vingança e coisas semelhantes. Os pactos, sem a força, não passam de palavras sem substância para dar qualquer segurança

a ninguém [...] se não for instituído um poder suficientemente grande para nossa segurança, cada um confiará, e poderá legitimamente confiar, apenas em sua própria força e capacidade, como proteção contra todos os outros (Hobbes, 2003, p. 127-8).

Essa concepção sobre a natureza do homem e os desafios na convivência pacífica é ainda reforçada pelo liberal Immanuel Kant da seguinte forma:

(...) o homem é um animal que, quando vive entre outros de sua espécie, tem necessidade de um senhor. Pois ele certamente abusa de sua liberdade relativamente a seus semelhantes; e, se ele, como criatura racional, deseja uma lei que limite a liberdade de todos, sua inclinação animal egoísta o conduz a excetuar-se onde possa. Ele tem necessidade de um senhor que quebre sua vontade particular e o obrigue a obedecer à vontade universalmente válida, de modo que todos possam ser livres (Kant, 1986, p. 15).

Dessa forma, em *Senhor das Moscas*, Golding não apenas encena a teoria hobbesiana ou kantiana sobre a necessidade de um poder coercitivo; ele testemunha, por meio da ficção, a proximidade entre civilização e barbárie. A ausência de uma autoridade reguladora na ilha expõe a precariedade das normas sociais e a rapidez com que a violência, o medo e a brutalidade se tornam dominantes. Assim, a narrativa registra, na chave da literatura de testemunho, que a ordem civilizatória não é natural nem garantida, mas uma construção sempre ameaçada pela irrupção da violência.

Ainda, somando-se a natureza maligna dos meninos, temos outro aspecto significativo do romance, a atmosfera bélica que envolve a narrativa. Quando é levantada a possibilidade de algum de seus familiares saber onde estão, Porquinho relembra: “Você não ouviu o que o piloto disse? Sobre a bomba atômica? Estão todos mortos” (Golding, 2011, p. 17). A partir dessa observação e da idade aproximada dos garotos, é possível afirmar que todos têm marcas de um contexto de brutalidade e de morte, tal e qual o universo do homem em estado de natureza apresentado pela concepção de Hobbes. Por isso, a revelação da natureza dos meninos na ilha revela também o lado sombrio da natureza humana no geral, inclusive do próprio autor que relata mais de uma vez que foi colocado diante da escuridão do seu coração quando teve que lutar na guerra: “então veio a guerra. Eu sempre entendi os nazistas porque sou desse tipo por natureza”, disse Golding, e pode-se argumentar que ir à guerra contra eles foi a sua formação, ou pelo menos a formação de o *Senhor das Moscas*” (Blake 2009, p. 01, The Guardian).

Em outras palavras, essa versão civilizada do homem, esse protótipo humano a ser copiado e reproduzido, ainda mais quando se trata de parte da humanidade que se achava superior: “(...) Afinal de contas, não somos selvagens. Somos ingleses! E os ingleses são os melhores (Golding, 2014, p. 47). Na verdade, não resiste às primeiras tempestades. Pode-se perceber que a conduta refinada rapidamente dá lugar aos instintos mais violentos e primitivos do ser humano conforme os dias vão passando na ilha. Logo, prova-se também que o “mal” da humanidade não é definido pela cor da pele, religião ou geografia. Como afirmavam, por exemplo, os nazistas. Ou como vários outros discursos de ódio que foram e são propagados em nome de guerras e destruições em massa. Mas é estabelecido pelos próprios padrões sociais que vão sendo instaurados. É o que denuncia a obra de Golding:

Jack saltou para a areia. “Vamos dançar! Vamos lá! A nossa dança!” Correu pela areia grossa até a laje de pedra, depois do fogo. No intervalo entre os clarões dos raios a noite estava escura e assustadora, e os meninos o acompanharam fazendo barulho. Roger se transformou no porco, grunhindo e tentando atacar Jack, que fingia o animal. Os caçadores pegaram as suas lanças, os cozinheiros pegaram os espetos, e o resto se armou com tocos de lenha queimada. Enquanto Roger simulava o terror da porca, os pequenos corriam e pulavam por fora da roda. Porquinho e Ralph, sob a ameaça do céu, descobriram-se ansiosos por tomar parte naquela sociedade enlouquecida mas parcialmente segura. Mas se contentaram em postar-se junto às costas bronzeadas do círculo que rodeava o terror e o tornava governável. “Mata o monstro! Corta a goela! Espalha o sangue!” (Golding, 2014, p. 149).

Esse é o trecho que faz prenúncio a crueldade que viria a seguir, o ritual que começa com a matança dos porcos logo se converte em barbárie total com o assassinato de Simon: não foi um acidente, “foi assassinato” (Golding, 2014, p. 153):

É ele! É ele!” O círculo se transformou numa ferradura. Alguma coisa se arrastava para fora da floresta e avançava no escuro, a passos hesitantes. Os gritos agudos que se ouviam atrás do monstro pareciam uma dor. O monstro invadiu trôpego a ferradura. “Mata o monstro! Corta a goela! Espalha o sangue!” A cicatriz branco-azulada era constante, o fragor intolerável. Simon gritava, dizendo alguma coisa sobre um morto no alto do morro (Golding, 2014, p. 149).

Até aqui, já é possível admitir que o resultado da leitura depende do repertório que trazemos como receptores e também da ativação do imaginário, e nesse percurso “o imaginário não é uma peça congelada, mas uma criação contínua, sócio-histórica” (Correia da Silva, 2008, p.03). Nisso, a ficção se mistura com o histórico, assim como

Trevizan disse acerca dos filmes, o mesmo vale para o testemunho em forma de literatura:

Todo filme repousa, é claro, sobre uma história, com personagens e situações [e tentativas] aproximadas do mundo real [...] o potencial artístico de um bom filme [...] reside, sobretudo, na possibilidade de a linguagem criada estabelecer com o espectador um nível profundo de comunicação intelectual, filosófica, emocional (Trevizan, 1998, p. 98).

Nessa perspectiva, é evidente que o *Senhor das Moscas* não só tem essa capacidade, como quer dizer muito mais do que os próprios signos linguísticos que estão colocados. William Golding não deixa de expressar sua descrença na bondade inata do homem e em sua capacidade de criar um mundo melhor, porque, de fato, não há bondade na guerra. Por isso, a evolução da narrativa é marcada pela inversão dos valores e destruição que termina com caçadas humanas e assassinatos, como é possível observar na obra:

Eram varridos pelas ondas de som, um sortilégio de ódio. No alto, Roger, entregando-se a um abandono delicioso, aplicou todo seu peso à alavanca. Ralph ouviu o som da pedra antes mesmo de vê-la. Percebeu um solavanco na terra que lhe chegou pela sola dos pés, e o som de pedras menores que se espatifavam no alto do penhasco. Então a monstruosa massa avermelhada caiu na língua de terra e tornou a levantar voo; Ralph se atirou no chão enquanto a tribo gritava de susto. A pedra resvalou em Porquinho de passagem, atingindo o menino do queixo ao joelho; a concha explodiu em mil fragmentos brancos e deixou de existir. Porquinho, sem dizer nada, sem tempo nem de gemer, foi projetado pelo ar, girando enquanto despencava de um dos lados da passagem. A pedra ainda bateu duas vezes no chão antes de sumir na floresta. Porquinho desabou doze metros e caiu de costas na pedra vermelha e quadrada à beira do mar. Sua cabeça se abriu, uma coisa começou a sair dela e foi ficando vermelha. Seus braços e pernas se agitaram um pouco, como os de um porco assim que é abatido. Então o mar voltou a encher o peito, com um suspiro lento e demorado, e uma espuma branca e rosada ferveu na laje de pedra; quando o mar refluiu, sugado de volta, o corpo de Porquinho tinha desaparecido (Golding, 2014, p. 176-177).

Baseado no que sabemos da experiência de Golding ao se juntar a Marinha “como um marinheiro comum, ele era ‘a forma de vida mais baixa entre mais de seiscentos homens’. Além disso, ele tinha 29 anos, enquanto a maioria dos marinheiros comuns eram meninos” (Carey, 2009, p.127), logo é possível refletir que o que acontecia nas missões de Golding era semelhante a cena de brutalidade descrita por ele.

Outro paralelo pode ser feito, assim como na guerra os soldados muitas vezes pintam os rostos e usam roupas apropriadas. Na ilha, a forma encontrada pelos

garotos para se render aos seus instintos primitivos foi também a camuflagem: “pintam a face e apoderam-se de armas à procura de presas que circulam pelo interior da floresta. A primeira vítima é um porco selvagem que é decapitado e a cabeça, troféu erguido sobre lanças” (Correia da Silva, 2008, p.10). Seria essa uma forma de fazer seus atos melhor aceitos?

Jack explicou a ideia a Roger enquanto se arrumava. “Não é o meu cheiro que eles sentem. Acho que os porcos me enxergam. Uma coisa cor-de-rosa debaixo das árvores”. Passou a argila no rosto. “Se eu arranjasse algum verde—” Virou o rosto semicoberto para Roger e respondeu à pergunta nos olhos dele. “Para a caça. Feito na guerra. Sabe como é — camuflagem. As coisas disfarçadas de outra coisa” (Golding, 2014, p. 65).

Segundo Correia da Silva (2008, p.10): “o desenho no rosto, espelho de uma máscara, esconde o humano e consente a liberação dos instintos. Livram-se os freios que condicionam as regras produzidas por valores socialmente aceitos”. Sabendo que o autor viveu intensamente a experiência da Segunda Grande Guerra mundial, faz com que essa narrativa se converta também em memórias e relatos que parecem estar bem vivos, “feito na guerra” (Golding, 2014, p. 65), como menciona Roger, um dos meninos. E é reforçado por meio da declaração de Golding: “qualquer pessoa que tenha passado por esses acontecimentos terríveis sem entender que o homem produz o mal como a abelha produz o mel estava cega ou louca” (Golding, contracapa).

Por fim, não podemos ignorar a participação do medo na decadência completa dos meninos, sentimento muito familiar ao ser humano, mas que surge de modo irracional na ilha quando eles começam a desconfiar da presença do mal encarnado na figura de um bicho. Em pouco tempo, esse medo vai desestabilizando o grupo e os aproximando cada vez mais de comportamentos primitivos:

[Jack] fez uma pausa e se levantou, olhando para as sombras sob as árvores. Sua voz ficou mais baixa.
 — Vamos deixar parte da caça para o...
 Ajoelhou-se de novo e pegou a faca. Os meninos se amontoaram ao seu redor.
 Falou por sobre o ombro de Roger.
 — Afie uma vara com duas pontas.
 Levantou-se, segurando a gotejante cabeça da porca.
 — Onde está a vara?
 — Aqui.
 — Enfie uma ponta na terra. Oh, é pedra. Enfie naquele buraco. Ai!
 Jack segurou a cabeça e forçou a garganta macia para baixo, sobre a ponta da vara, que saiu pela boca. Deu um passo para trás e a cabeça ficou ali, pendurada, com um pouco de sangue escorrendo madeira abaixo.

Instintivamente, os meninos também recuaram. A floresta ficou muito quieta. Tentaram escutar alguma coisa e o barulho mais alto era o zumbido das moscas sobre as entranhas espalhadas.

Jack falou, num sussurro.

— Peguem o porco.

Maurice e Robert enfiaram uma lança na carcaça, levantaram o peso morto e esperaram. No silêncio, de pé sobre o sangue seco, pareciam subitamente furtivos.

— Essa cabeça é para o bicho. É um sacrifício (Golding, 2011, p. 193-194).

O sacrifício oferecido ao bicho representa a perversidade e depravação do grupo, pois o animal escolhido é uma porca que descansava “[...] numa profunda beatitude maternal [...]. Era preta e rosada, tinha o grande balão da barriga cheio de leitõezinhos que dormiam, enfiavam-se e guinchavam” (Golding, 2011, p. 190). Mas essa condição é completamente desrespeitada e desprezada por Jack e os caçadores:

A tarde caía, nebulosa e ameaçadora com o calor úmido; a porca corria na frente deles, enlouquecida, derramando sangue; os caçadores seguiam-na, ligados a ela pela cobiça, excitados pela longa perseguição e pelo sangue gotejante. Agora podiam vê-la, quase chegaram junto dela, mas ela investiu com suas últimas forças e se afastou de novo. Estavam perto quando ela correu para uma clareira onde cresciam flores brilhantes e borboletas dançavam no ar quente e imóvel. Ali, abatida pelo calor, a porca caiu e os caçadores lançaram-se sobre ela. A terrível irrupção de um mundo desconhecido tornou-a frenética; guinchou e pinoteou, o ar se encheu de suor, barulho, sangue e terror. Roger correu em volta do grupo, enfiando a lança onde aparecia carne de porco. Jack estava em cima da porca, golpeando para baixo com a faca. Roger descobriu um lugar para sua lança e começou a enfiar com todo o peso do seu corpo. A lança enterrou-se centímetro por centímetro e o guinchado aterrorizado tornou-se um grito agudo. Então, Jack descobriu a garganta e o sangue quente jorrou em suas mãos. A porca morreu sob eles e os meninos ficaram um pouco sobre ela, pesados e satisfeitos. As borboletas ainda dançavam, absortas, no centro da clareira (Golding, 2011, p. 191).

E o comportamento animalesco dos meninos não assola somente os porcos, mas também pode ser visto no espancamento de Simon, que vai contar a verdade sobre o monstro aos amigos, mas acaba sendo recebido por eles alucinados, numa espécie de ritual, coordenado por Jack:

O bicho tentou avançar, rompeu o círculo e caiu do lado íngreme da pedra, na areia à beira da água. Imediatamente, todos o seguiram correndo, saltando da pedra, pulando no bicho, gritando, golpeando, mordendo, rasgando. Não havia palavras, nem movimentos além do ataque dos dentes e das garras. (...). Lentamente, cercado por uma franja de inquisitivas criaturas brilhantes, ele próprio uma forma prateada sob as imutáveis constelações, o corpo morto de Simon moveu-se rumo ao alto-mar (Golding, 2014, p. 167-169).

Nesse momento qualquer ato de ordem ou de segurança deixa de existir, Ralph consegue escapar, porém Sam e Eric são presos e torturados pela tribo de Jack. Ralph se esconde no meio da mata, mas consegue falar com Sam e Eric e os confrontam, ele quer entender o que está acontecendo; ali os garotos o avisam para ir embora e se esconder, pois os garotos da tribo de Jack vão sair pela manhã para o caçarem e matá-lo como um porco.

Jack e seus apoiadores começam uma grande caçada em busca de Ralph, as crianças ateiaram fogo por toda ilha, devastando uma grande área da ilha. Ralph se desespera e corre em direção à praia, onde cai e visualiza uma pessoa uniformizada, um oficial da marinha. Ali Ralph chorava o fim da inocência, as trevas do coração humano, e a queda no abismo do amigo sincero e ajuizado chamado Porquinho (Golding, 2014, p. 195).

No final, essa sociedade em miniatura só não fracassa completamente porque no momento do estopim do retorno para o estado natural, os oficiais da Marinha Britânica encontram a ilha e dão fim aos horrores, interrompendo o que Hobbes defendia ser o resultado da guerra de todos contra todos: um massacre. Diante do que foi encontrado na ilha, o oficial “ficou comovido e um pouco encabulado” (Golding, 2014, p. 196), o espanto não se deve apenas à presença de crianças em tal estado de violência, mas ao fato de que aquela barbárie emerge justamente de meninos ingleses, representantes de uma civilização europeia que se concebia como moralmente superior, racional e imune ao colapso ético. A cena expõe, assim, o desmoronamento do mito civilizatório europeu, revelando que a violência não é um desvio externo ou primitivo, mas uma possibilidade latente no próprio coração da cultura ocidental. Como o próprio William Golding demonstrou em inúmeros registros, a guerra desperta o pior dos homens e é isso que se evidencia no desfecho do romance:

O céu estava negro. O oficial dirigiu um sorriso animador a Ralph. “Nós vimos a sua fumaça. O que vocês andaram fazendo? Metidos numa guerra, ou coisa assim?” Ralph assentiu com a cabeça. O oficial examinou o pequeno espantalho à sua frente. O garoto estava precisando de um banho, de um corte de cabelo, de assoar o nariz e de um bocado de pomada. “Ninguém morto, não é? Algum cadáver?” “Só dois. E já sumiram.” O oficial se inclinou para a frente e olhou fixamente para Ralph. “Dois? Mortos?” Ralph tornou a assentir. Atrás dele, toda a ilha tremia em chamas. O oficial sabia distinguir quando as pessoas diziam a verdade. Deu um assobio baixo (Golding, 2014, p.195).

É interessante notar que quando questionado pelo oficial, Ralph assume que estavam metidos em uma guerra. Comprovando que as circunstâncias dos meninos na ilha de nada se diferenciava do terror e horror que representou os campos de guerra, inclusive as missões que o próprio autor presenciou e participou, ou seja, o romance de Golding não é construído do nada, pelo contrário, parece ter um propósito claro: incorporar elementos de uma realidade fantástica, a fim de escancarar, de forma exagerada, o que há de mais elementar na condição humana, para criar condições de reflexão de nossa própria realidade.

Em estudo do romance o *Senhor das moscas*, o crítico literário estadunidense Harold Bloom (2010) afirma que a ilha pode ser entendida como um microcosmo da sociedade autodestrutiva que exilou o grupo de meninos, a qual enfrenta os efeitos de uma recente guerra. Em outras palavras, como consequência de seu desbravamento pelo ser humano, aquela pequena extensão de terra sofre a mesma degradação que, em maiores proporções, assola o mundo.

Dessa forma, fica compreensível a hesitação com que Ralph reage ao seu resgate, uma das formas de interpretar o choro, seria que finalmente ele está a salvo dos perigos da ilha, mas angustiado com o que lhe espera fora dela. “As lágrimas começaram a correr, e Ralph foi sacudido por soluços. Entregou-se a eles pela primeira vez na ilha; espasmos violentos, trêmulos, de dor, que pareciam retorcer todo o seu corpo” (Golding, 2014, p. 196).

O enredo proposto é impactante, cheio de nuances que revelam o assombro e a destruição da guerra, panorama geral que os meninos nem tiveram totalmente enquanto estavam envolvidos no conflito, mas visualizaram no final do romance: as trevas do coração humano e o que foram capazes de fazer. Teriam que viver para sempre com isso, assim como todos aqueles que viveram/participaram de catástrofes históricas.

Esse tipo de narrativa se coloca com força em toda literatura moderna e contemporânea, e nesse contexto, a rememoração não está ligada somente ao passado, mas se trata também de agir sobre o presente. Logo, “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (Gagnebin, 2009, p. 55). Nesse sentido, o conceito de testemunho é ampliado e ultrapassa aquele que viu, a testemunha direta, abraçando também aquele que não vai embora, aquele que fica para ouvir a narração insuportável do outro e que leva suas palavras adiante. Em comparação com uma corrida de revezamento:

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).

Assim, a obra não busca estetizar a violência nem oferecer uma narrativa que torne o horror "assimilável" ou "digerível" no sentido comercial; ao contrário, ela provoca angústia e reflexão sobre a condição humana.

Tendo como exemplo a experiência e os relatos de William Golding, fica claro que os sobreviventes, aqueles que ficaram, carregam marcas perpétuas e não conseguem esquecer-se nem que quisessem profundamente. Assim, a única forma de continuar a viver é a tentativa de elaboração simbólica do trauma. Esse movimento cria simultaneamente a missão de manter na memória e na consciência da humanidade aquilo que não pode ser apagado. No cenário atual, embora as circunstâncias sejam diferentes, o processo é o mesmo:

Meio século depois, a situação mudou. Dito brutalmente: conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dadas a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra "Auschwitz" representa (Gagnebin, 2006, p. 99).

É importante ressaltar que o gesto de interpretação aqui tenta estabelecer “[...] como o todo de uma sociedade, tomada em si mesma como contraditória, aparece na obra de arte” (Adorno, 2003, p. 67). Nessa perspectiva, é possível encontrar no romance, rastros e indícios das inquietações do sujeito que a produziu e do mundo que o cercava. Portanto, há o enlace entre ética e estética, na forma de expressão artística subjetiva, mas que não deixa de ressoar vozes, memórias e história. A memória pode se revelar na literatura, na expressão artística, se apresentando, assim, como força de resistência ao esquecimento e à barbárie.

3.1 SÍMBOLOS, PERSONAGENS E A CONDIÇÃO HUMANA

Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de

simulações estéticas. A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não lembra mais de coisa alguma (Assmann, 2011, p.398).

Até aqui já observamos que a literatura tem o poder de nos causar reflexão e que também pode possibilitar “viajar no tempo”. Além de tudo, nos permite imaginar e analisar por meio de diferentes perspectivas como a humanidade se desenvolve e se mostra em determinados contextos: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno” (Candido, 1985, p.14).

Essa literatura emerge, de forma assertiva, porque em contraste com a literatura utópica, onde tudo é perfeito, com harmonia, justiça e felicidade para todos, essa distopia funciona como espelho da humanidade, com pessoas vivendo em seu maior extremo, proporcionando uma reflexão em que podemos vivenciar uma realidade muito próxima do caos que foi o período da guerra. Dessa forma, a obra nos mostra que todos estão sujeitos a produzirem as maiores barbaridades. O *Senhor das Moscas*, mostra que, em qualquer fase da vida, o homem pode ter sua natureza selvagem aflorada, seja por meio de seus medos, limites ou crenças. Daí a grandeza desse romance, pois segundo Antonio Candido:

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar [...] pois se de um lado ela radica em experiências particulares ao grupo, de outro encarna certos temas da mais acentuada intemporalidade, como os de alguns mitos, análogos em muitos povos. Daí o encanto e a emoção que as lendas e canções primitivas despertam em nós, mesmo precariamente traduzidas e arrancadas ao seu contexto” (Candido, 2000, pp. 40-4).

É por meio desse enredo, que a obra de Golding retira o leitor de uma condição de passividade e traz questionamentos sobre até onde somos capazes de ir, nos coloca de frente com uma realidade grotesca, mas ainda assim uma realidade. É nesse sentido, que ficção e realidade se encontram causando estranheza para quem lê o livro o *Senhor das Moscas*, trazendo um desconforto que é fruto da construção da obra ser tão atemporal e com personagens naturalmente humanos.

Quando Golding escolhe explorar essa necessidade de organização social, ele mostra personagens que rompem com a idealização da infância no século XX, que era sempre representada como algo seguro e preservado.

E a representação do grotesco não para por aí na narrativa de Golding, o “Senhor das moscas”, que dá nome a obra, é um crânio de uma porca que foi morta pelos próprios garotos responsáveis pela caça, e está em estado putrefação, a descrição da cena dessa cabeça apodrecida também segue o caminho do repugnante: “a pilha de vísceras se convertera num enxame negro de moscas que zumbiam como uma serra. [...] Eram incontáveis, negras e de um verde iridescente, e diante de Simon, o Senhor das Moscas seguia preso à sua estaca, mostrando os dentes” (Golding, 2014, p. 152).

Na caracterização dos personagens o absurdo também está presente, por exemplo, Jack, a impressão que dá é que apesar de ser só um garoto nos primeiros capítulos, aos poucos, o personagem vai deixando de lado a sua civilidade, vai se animalizando e se tornando cada vez mais violento, é o que Kayser (2014) define como o familiar se tornando sinistro.

Além do grotesco que choca, a narrativa também incorpora o grotesco crítico, que é aquele em que a estética predomina, oferecendo a possibilidade de se refletir sobre a vida, presente no debate proposto por Golding sobre a natureza humana. Portanto, embora nem todas as perguntas tenham respostas, a obra utiliza dessa construção permeada pela estética do grotesco, desse assombro, dos absurdos ligados ao poder e as ações praticadas pelos garotos para chamar nossa atenção para as relações entre subjetividade, sociedade, cultura e poder e como uma denúncia dos efeitos da guerra, que servem não só para a época, mas deixam as memórias ainda mais vivas para o presente e futuro.

E, ainda, a representação do grotesco perpassa não só o sentido, mas também o vocabulário. No romance de William Golding, não se trata de gírias específicas de um grupo ou classe social, mas de um vocabulário que remete à agressividade, que vai sendo construído junto com o embrutecimento dos personagens, e fica ainda mais chocante que os falantes são crianças. É possível observar isso ao longo de toda a narrativa, principalmente na repetição da frase: “Mata o porco. Corta a goela. Espalha o sangue” (Golding, 2014). Essa frase está no texto sempre se referindo a empolgação ou comemoração dos garotos por uma caçada, mas também aparece revelando selvageria e descontrole.

É importante dizer que não se pode afirmar com veemência qual a motivação central de William Golding ao escrever o romance, no entanto, é possível notar que

ele viu na escrita uma oportunidade de preservar e narrar uma parte da história da qual ele fez parte e isso também significaria perpetuar o testemunho para o futuro.

Enquanto na Grécia Antiga, Homero escreveu para louvar os nomes dos heróis e para não esquecer os grandes feitos deles, no mundo contemporâneo marcado por muitas catástrofes, a tarefa mais essencial e confrontadora é transmitir:

Mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica [...] Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (Gagnebin, 2006, p. 47).

Contudo, é importante lembrar também que, existe um esquecer natural, feliz, necessário à vida, como defendia Nietzsche. Mas não é desta que estamos falando, mas acerca das outras formas de esquecimento, duvidosas: “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (Gagnebin, 2006, p. 101). Um esquecimento que que é tentador até os dias de hoje, não somente desse fato histórico, mas de outros que assolaram a humanidade. Por isso, faz-se necessário “um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (Gagnebin, 2006, p. 105).

Portanto, para William Golding, sem a escrita, ele correria o risco de perder o contato consigo mesmo: “se viu [...] de vigia na proa de bombordo de Galatea [...], uma experiência que produziu uma de suas peças mais vívidas de escrita de guerra – uma única folha de texto datilografado, de data incerta” (Carey, 2009, p. 129). Além de manter vivo os registros que sua memória talvez falhasse em guardar, escrever era também uma forma de manter viva a esperança, e encontrar significado mesmo em meio a desordem e o caos que o cercava, nas palavras de Golding, segundo sua biografia:

Estávamos caçando e sendo caçados através de uma paisagem marinha de cores que eu nunca tinha visto antes – todos os tons de azul, branco e verde, gelo, verde, branco e azul, espalhados sobre o mar que era plano como seda esticada. Era o longo verão – luz do dia o tempo todo e ainda assim estranho, com o tipo de distanciamento que vem da visão com olhos acostumados agora à falta de sono e uma mente tão habituada ao perigo que deixou de ser qualquer coisa além de uma preocupação contínua, apenas semiconsciente, como uma conta muito pesada que terá de ser paga (Carey, 2009, p. 129).

E, ainda, partindo da observação do medo constante que é relatado por Golding pode-se dizer que se assemelha muito com o sentimento que cercava os garotos na Ilha, inclusive essa sensação de caçar e ser caçado. Nessa perspectiva, também é importante considerar as características de desenvolvimento moral dos personagens desse livro como parte fundamental desse estudo. Seguindo alguns parâmetros: o primeiro é distinguir um entendimento literário, compreendendo os comportamentos das crianças, representantes da humanidade, em situações extremas de suas vidas. O segundo parâmetro é baseado na capacidade de compreender como a vida pode se expressar com a arte, como a literatura pode refletir os padrões sociais, e como isso pode prever como a humanidade se comporta em situação extrema e analisar como a moral se manifesta nestes momentos.

3.1.1 PERSONAGENS

Embora não seja o centro dessa análise, não poderia deixar de abordar, muito brevemente, a questão de não haver presença feminina na história. Apesar de, recentemente, haver novas versões cinematográficas inspiradas em *Senhor das Moscas*, com meninas, como *The Society* (2019), *The Wilds* (2020), *Yellowjackets* (2021). Essa é uma pergunta que ainda ecoa: por que só há meninos na ilha?

Figura 4: Cena de O Senhor das Moscas (1990) de Harry Hook



Fonte: Senhor das moscas (1990). Bonde do Cinema,2022

O jeito mais fácil de responder seria dizendo que foi uma opção do autor (o que não deixa de ser verdade), uma vez que sabemos que, se fossem meninas, a história seria diferente. Mas, dentro do nosso estudo, há outras questões importantes a serem

consideradas, como a participação masculina na guerra, exemplo da própria vivência de Golding que pode ter sido um motivador para o autor priorizar os meninos no relato.

Não se pode afirmar veementemente uma coisa nem outra, contudo, não restam dúvidas de que seja qual for o gênero do leitor, a identificação será possível e a descoberta de alimento crítico também. Porque esse é o papel da Literatura de testemunho ficcional: não apenas fornecer respostas prontas, mas instigar perguntas, gerar criticidade e permitir a imaginação de novas possibilidades. Como afirmou o próprio William Golding, ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1983, “as palavras podem, por meio da dedicação, da paixão e da sorte do escritor, provarem ser a coisa mais poderosa do mundo”.

No romance, temos algumas figuras principais, são eles:

Ralph, que é um dos mais velhos, eleito como líder pelos outros garotos, principalmente, pelo carisma que tinha, por sua boa oratória e por sempre tentar manter a memória de quem os meninos eram antes da ilha: bons alunos ingleses. Porém, apesar da liderança e carisma de Ralph terem durado um certo tempo, não durou tempo suficiente para resistir totalmente à selvageria que tomou conta deles.

Segundo Carlos São Paulo, médico e psicoterapeuta Junguiano, Ralph foi escolhido em nome da esperança de um resgate que os demais precisavam alimentar, e era como uma percepção intuitiva e introvertida do grupo: “a sua primeira decisão foi a de construir abrigos e acender uma fogueira para chamar a atenção de navios e aviões que por ali passassem” (São Paulo, 2025, p. 01). Tendo sempre ao seu lado, Porquinho (Piggy), que correspondia à atitude da consciência.

Ralph representa o desejo da maioria, é um defensor e uma representação tanto da democracia como da liderança racional. É possível observar que no início, ele é escolhido como líder por meio do voto democrático. E suas primeiras atitudes são baseadas na proteção das outras crianças e em criar meios para o resgate. Ele afirmava: “a fogueira é a coisa mais importante aqui da ilha. Se não tiver uma fogueira sempre acesa, a gente só vai ser salvo por muita sorte. Será que ter uma fogueira sempre acesa é difícil demais para nós?” (Golding, 2014, p. 82).

No entanto, conforme o tempo passa a fogueira vai deixando de ser uma prioridade para o grupo e, também, os barulhos da ilha vão se tornando cada vez mais amedrontadores e logo se materializam como ameaças no imaginário grupal criando a ideia de uma ilha perigosa e assustadora. Eventos que vão abalando a liderança de

Ralph até entrar em colapso real após a destruição de Porquinho e da concha, deixando Ralph quase indefeso enquanto é caçado pela tribo de Jack.

Assim como Ralph, **Jack**, também é um dos mais velhos da ilha. Um líder nato e obcecado pelo poder, mas uma antítese de Ralph, pois sua liderança não é baseada no bem-estar e, sim, na humilhação, na tortura, na violência e no medo. Apesar de não ser escolhido como líder pelos garotos, ele não se conforma e, por isso, ele monta seu próprio grupo, os caçadores.

Enquanto a liderança inicial de Ralph é marcada pelo cuidado com o grupo e pela preservação da memória de um “mundo civilizado”, o avanço da liderança de Jack se baseava na força, reproduzindo em chave alegórica a ascensão de regimes e comportamentos autoritários que Golding testemunhou, nos quais a ordem é substituída pelo domínio da força bruta.

Assim, o medo foi ganhando terreno na ilha e a liderança de Jack foi sufocando a de Ralph com a necessidade de lutar pela sobrevivência de forma mais prática:

A atenção do grupo agora se fixa na caça. Pintam os seus rostos e realizam rituais como nos primórdios da humanidade e como são as bases de construção de nossa psique. Era a ativação de um núcleo psicótico capaz de criar monstros e cometer todo tipo de atrocidades na defesa dos medos inconscientes dessas figuras aterradoras que habitam o nosso ser.” (São Paulo, 2025, p. 01).

Com a caça de animais, a sede de Jack por dominação só cresce e não demora muito para que ele fique fascinado pela sensação de caçar e matar até chegar na perseguição do próprio Ralph. Por isso, ele é uma representação do autoritarismo e da violência instintiva. Sua liderança é marcada por punições severas e quase nenhuma liberdade individual, e a forma de afirmar seu poder sobre a maioria dos outros meninos é por meio da intimidação, como no seguinte trecho:

De repente, Jack se destacou da tribo e começou a gritar sem controle. “Está vendo? Está vendo? É isso que acontece! É disso que eu estava falando! Você não tem lugar na tribo! A concha se acabou”. E correu para a frente, com o corpo inclinado. “Eu sou o Chefe!” (Golding, 2014, p. 177).

O comportamento agressivo de Jack só piora conforme a narrativa evolui. Ele passa a carregar uma “expressão opaca e enlouquecida [...] em seus olhos” (Golding, 2014, p. 58), chegando a uma ditadura cruel quando ele disciplina fisicamente os outros garotos:

Ouvir essa reclamação de Porquinho, e os gemidos de concordância de alguns dos caçadores, levou Jack à violência. Uma explosão de raiva se revelou em seus olhos azuis. Deu um passo à frente e, tendo finalmente a possibilidade de bater em alguém, desferiu um murro na barriga de Porquinho, que se sentou no chão com um grunhido. Jack ficou de pé ao seu lado. Sua voz soava rancorosa de humilhação. “Quer mais? Quer mais? Gorducho!” Ralph deu um passo à frente e Jack ainda aplicou um safanão na cabeça de Porquinho, cujos óculos voaram longe e retiniram nas pedras (Golding, 2014, p. 79).

Essas atitudes e impulsos de Jack juntamente com suas falas causam consequências irreversíveis ao longo da obra: “se transformou num esgar sanguinário” (Golding, 2014, p. 71). O mal na caracterização de Jack ultrapassa o esperado, mostrando que essa condição independe da idade ou do meio em que se vive, é uma condição que pode até ser natural, em especial quando em situações propícias para a barbárie. Dessa forma, a narrativa não apenas cria um cenário ficcional, mas encena, por meio das figuras de Ralph e Jack, o drama histórico que Golding testemunhou: a fragilidade da democracia e da racionalidade diante do poder da selvageria humana.

Porquinho (Piggy), como é chamado, não tem seu nome verdadeiro revelado, mas ele é uma espécie de representação da inteligência, da lógica e da racionalidade. Contudo, isso não impede que ele também seja alvo de zombaria entre os outros garotos por causa de sua aparência e suas limitações. Ele não consegue impor respeito, mas se torna o braço direito e conselheiro de Ralph.

Correspondia à atitude da consciência Extrovertida e a função Reflexiva, auxiliar da Intuição do grupo. A função Reflexiva é a função psíquica que na psicologia de Jung traz a lógica universal. Era um garoto gordinho. Enxergava mal e precisava de grossas lentes. Foram essas lentes ao sol que acenderam a fogueira e, portanto, luz para o grupo” (São Paulo, 2025, p.01).

Ele desempenha um papel essencial na organização da ilha, lembrando constantemente da necessidade de ordem e responsabilidade, e sem ele o fogo nunca teria sido possível. Além disso, ele sempre mostra agir com racionalidade mesmo quando as crianças estão tomadas pelo medo do monstro.

“A vida”, disse Porquinho expansivamente, “é científica, é isso que ela é... Eu sei que não existe nenhuma fera — não com garras e tudo mais, quero dizer — mas também sei que não existe medo” (Golding, 2014, p. 85). É por isso que sua morte brutal não é apenas uma tragédia, mas um marco da perda definitiva do pensamento racional na ilha, encerrando simbolicamente a civilização entre os meninos. Sua morte

funciona como um prenúncio de selvageria total, distanciamento da racionalidade e perda da civilização.

Simon é tranquilo e calmo, mas um personagem que chama atenção. Ele possui hábitos curiosos, o que faz os outros meninos observarem: “ele é estranho. É diferente” (Golding, 2014, p.59). Além de passar muito tempo passeando pela floresta, seja somente para andar ou para refletir, Simon também, por algum motivo que não fica claro na obra, desmaia com frequência, e é justamente desmaiando que ele aparece logo no começo do livro: “então um dos meninos desabou de cara na areia, e formação se desfez [...] ele sempre dá um jeito de desmaiar”, disse Jack se referindo a Simon (Golding, 2014, p.21). Mas também é sempre solícito e disposto a ajudar, por isso ele personifica muito bem a bondade, a compaixão e a espiritualidade.

Além disso, Simon vivencia momentos simbólicos profundos, o mais notável deles é o seu encontro com o Senhor das Moscas, que na verdade é uma cabeça de porco decepada, reforçando uma das mensagens mais centrais do romance: que o mal temido pelos meninos reside dentro deles mesmos. Conforme o seguinte trecho:

Imagina se o Monstro ia ser uma coisa que vocês podiam caçar e matar!”, disse a cabeça. Por alguns momentos, a floresta e os outros lugares vagamente percebidos ressoaram com uma paródia de riso. “Você sabe, não é? Que eu sou parte de vocês? (Golding, 2014, p.142).

Simon encontra o monstro e dialoga com ele, porque de todos os meninos ele é o que tem valores próprios mesmo quando os outros estabelecem valores comuns a todos. Por isso ele não acredita em monstros e segue com sua atitude destemida. Porém quando Simon vai avisar ao grupo que o monstro na verdade não era, encontra os caçadores numa espécie de ritual fanático sob a liderança de Jack. E, assim, ele é morto pelos amigos que agem como se estivessem lutando contra o monstro.

Sua morte enquanto tentava restaurar a verdade e a sabedoria é uma espécie de ilustração da poderosa influência da mentalidade de turba, um fenômeno psicológico no qual indivíduos de um grupo perdem o senso de responsabilidade pessoal e a capacidade de pensar racionalmente, muitas vezes levando a um comportamento impulsivo e cruel.

A figura de Simon, com sua postura introspectiva, fragilidade física e profunda percepção moral, pode ser lida como a representação alegórica do indivíduo marcado por experiências-limite, tal como aquelas que William Golding presenciou durante a Segunda Guerra Mundial. Seu isolamento voluntário, a incompreensão dos demais e

os episódios de desmaio evocam a vulnerabilidade física e psíquica de quem carrega um trauma silencioso, que não é necessariamente compartilhado ou compreendido pelo grupo.

O encontro com o Senhor das Moscas, no qual Simon reconhece que o mal habita no interior de cada um, traduz em chave simbólica a percepção amarga adquirida por sobreviventes de conflitos: a de que a violência e a destruição não são apenas externas, mas enraizadas na própria natureza humana. Além do fim da inocência no grupo, essa morte materializa o que Golding testemunhou: a facilidade com que a multidão, movida pelo medo e pela irracionalidade, anula a singularidade do indivíduo e elimina a voz que ousa interromper o ciclo da barbárie.

Os gêmeos Sam e Eric não sabiam diferenciar-se um do outro, por isso são chamados de "Samneric". Eles representam pessoas totalmente civilizadas e socializadas. Como gêmeos idênticos, sempre foram um grupo. Não conhecem outra maneira senão submeter-se à identidade e à vontades coletivas. Eles estão sempre seguindo as regras de quem está no comando.

Eles são os primeiros a confundir o paraquedista com um monstro e também são os últimos a abandonar a liderança de Ralph. Isso acontece após Jack ordenar e força-los a se tornarem caçadores. Dessa forma, eles abandonam a lealdade a sua civilização em nome de evitar punição, traindo Ralph por preocupação com seu próprio bem-estar. Eles funcionam como uma representação do elo entre o mundo da consciência e a dimensão do inconsciente. Mesmo em meio aos selvagens "esconderam Ralph dos seus perseguidores permitindo a sobrevivência da esperança de um resgate" (São Paulo, 2025, p. 01).

Roger é o segundo no comando do grupo de Jack, mas suas maldades são motivadas pelo simples fato dele gostar de machucar pessoas. Ele não mede esforços para aterrorizar as crianças, usando humilhação e tortura. Ele é a representação da crueldade desumana, do prazer de matar, dos aspectos mais terríveis da humanidade.

Apesar de ser descrito no Capítulo 1 como um garoto reservado, a verdade é que ele é, em alguns aspectos, mais terrível do que Jack. Ele que teve que se podar durante boa parte da narrativa, encontrou no governo irresponsável de Jack, a chance de liberar seus impulsos e sua crueldade inata. Até mesmo as brincadeiras praticadas por Roger eram maldosas: "Roger se abaixou, pegou uma pedra, fez pontaria e jogou-a em Henry — mas jogou para errar [...]. Roger reuniu um punhado de pedras e

começou a jogá-las. Ainda assim, havia um espaço ao redor de Henry [...]" (Golding, 2014, p. 64).

Quando ele se junta à tribo de Jack, vira um tipo de carrasco, o torturador que desempenha um papel fundamental em todas as ditaduras, e aprecia o papel de assassino. Ele acaba matando Porquinho com uma pedra: "do alto, Ralph era uma cabeleira e Porquinho um saco de banha" (Golding, 2014, p. 176), não outros seres humanos. A desumanização das vítimas por parte de Roger funcionava com uma libertação das amarras da decência e civilização.

Por fim, a trajetória de Samneric e Roger, traduz de forma alegórica aspectos centrais das experiências e observações de William Golding durante a Segunda Guerra Mundial. Samneric, sempre agindo como uma unidade e incapazes de afirmar individualidade, representam o cidadão comum moldado por normas sociais e inclinado a seguir qualquer autoridade estabelecida, mesmo que isso signifique trair antigos vínculos ou princípios. Sua rendição forçada e posterior colaboração com Jack ecoam a postura de muitos que, diante de regimes autoritários e do medo da punição, abandonaram valores democráticos em nome da autopreservação.

Já Roger encarna uma dimensão ainda mais sombria da natureza humana, aquela que a guerra expôs com brutal clareza a Golding: a violência gratuita, o prazer de infligir sofrimento e a desumanização sistemática do outro. Sua evolução de garoto reservado para carrasco impiedoso espelha a liberação de impulsos cruéis quando a estrutura civilizatória colapsa, tal como ocorreu em contextos bélicos reais.

Assim, Golding, por meio dessas figuras, reencena na ficção, a fragilidade do indivíduo diante da pressão coletiva e a irrupção de uma violência que, sem limites externos, revela o pior da condição humana.

Essa breve análise das personagens de Senhor das Moscas evidencia como Golding constrói, por meio da ficção, uma narrativa testemunhal que traduz em imagens literárias as experiências-limite de violência, medo e desumanização vividas em seu tempo histórico. Cada personagem encarna uma dimensão da condição humana — da racionalidade e da esperança de Ralph e Porquinho à violência instintiva de Jack e Roger, passando pela espiritualidade de Simon e pela submissão de Samneric. A literatura de testemunho ficcional, nesse caso, assume a função de registrar e transmitir a memória de uma experiência histórica traumática, instigando o leitor a reconhecer, nas alegorias da ilha e nessa galeria de figuras, não apenas um drama distante, mas os perigos do mundo real e do coração humano.

3.1.2 ELEMENTOS SIMBÓLICOS

A alegoria que nos é apresentada pelo escritor está repleta de tensões, por exemplo, entre a civilização e a barbárie, entre o espírito de coletividade e a individualidade, entre reações racionais e emocionais e mesmo entre moralidade e imoralidade.

Assim, a metáfora, aqui, não esconde o real — ela o revela em outra chave, mais afetiva, mais densa, talvez mais verdadeira. Nessa ficção histórica, o microcosmo da ilha torna-se metáfora da sociedade e da barbárie humana, ativando memórias coletivas sobre guerra, civilização e colapso moral. Assim, a metáfora é o elo entre a narrativa e a memória: ela molda a forma como o passado é sentido, contado e compartilhado, tornando-se veículo de recordações.

O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias. Por essa razão é que “os conjuntos de metáforas” nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui. A questão das imagens da memória torna-se, assim, ao mesmo tempo, uma questão sobre os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos (Assmann, 2011, p. 162).

Nesse sentido, é possível distinguir dois níveis complementares da memória mobilizados pela narrativa. De um lado, encontra-se a memória individual, ligada à experiência singular do autor e às marcas deixadas por seu contexto biográfico e histórico. De outro, opera a memória coletiva, entendida como um processo social e cultural de elaboração do passado, compartilhado por uma comunidade e estruturado por narrativas, símbolos e representações históricas. Na obra, essas duas dimensões não aparecem separadas: a experiência individual do escritor é transfigurada pela ficção e passa a dialogar com memórias sociais mais amplas sobre guerra, violência e colapso civilizatório.

A experiência relatada no romance, ainda que de forma fictícia, não escapa da referencialidade. É irônico e absurdo, ao mesmo tempo que é trágico o modo como os garotos se confrontam com a catástrofe. O leitor é levado a questionar por meio da ficção o genocídio de tantos desarmados, incapacitados e inocentes (as crianças são um retrato disso). A ficção em questão ajuda a montar o quebra-cabeça que é a

própria humanidade em questão. Não importam no romance os motivos históricos responsáveis que levaram eles até a barbárie. Importa aquilo que eles se tornaram, importa o comportamento cruel deles naquele momento. Nada mais é do que uma ponte que leva o leitor a completar a história não escrita dos fatos e das personagens, leva o leitor a pensar e a questionar, assim como a não querer fazer parte do mesmo cenário nem assistí-lo novamente.

Nesse contexto, a literatura testemunhal (ou ficcional baseada no testemunho) não deve ser vista apenas como documento ou reconstituição, mas como dispositivo de memória ativa, que mantém aberto o campo de significações, permitindo que o trauma continue sendo elaborado — não resolvido, mas reconhecido. Afinal, a literatura tem essa capacidade de “mover o que há de mais próximo até uma distância e trazer o que está distante até muito próximo, às vezes próximo demais” (Assmann, 2011, p. 359). Nessa perspectiva, a literatura de William Golding traz à tona que,

Longe do mundo dos adultos e de suas regras, as crianças quebram todos os limites estabelecidos pela sua educação e entregam-se à brutalidade e aos seus instintos primitivos. Apesar da sua tenra idade, não são inocentes: a violência e o mal estão tanto nelas como em qualquer outra pessoa. Basta distanciar-se dos códigos morais para cair na selvageria (Hellin, 2023, p. 23).

Por tudo isso, como já vimos em diversos trechos, *Senhor das Moscas* é uma obra intensamente simbólica e o autor é extremamente intencional em incorporar simbolismo em toda a narrativa, podemos destacar:

A Concha, que começa impressionando Ralph pelo barulho que podia emitir e se torna um brinquedo valioso para ele, “a concha era interessante, bonita e um bom brinquedo” (Golding, 2014, p. 21). No entanto, não demora muito para que a concha deixe de ser apenas um brinquedo e passe a ser um símbolo de unidade e democracia devido ao seu papel na união dos meninos. Ela também é uma representação da civilidade, da bondade e da ordem. Ela convoca as reuniões e dá o direito de fala, e é parte muito importante na narrativa porque o período de ascensão e queda da humanidade dos garotos coincide com a existência da concha.

Embora Ralph soubesse que ele achou a concha na lagoa, ele é o que mais nutre uma certa reverência pela concha. Por outro lado, à medida que Jack se torna cada vez mais obcecado pela caça, menor importância a concha vai tendo em suas decisões e falas, como é possível observar no capítulo 2: “Jack gritava no meio deles, totalmente esquecido da concha” (Golding, 2014, p. 42). Esse retrato da concha não

é desprezível, como um símbolo que requer crença, a recusa e o desprezo de Jack em respeitar seu poder vai enfraquecendo seu significado perante os meninos.

O capítulo 11, coroa o colapso quando descreve Porquinho indo até Jack com a concha nas mãos para argumentar com ele, apelando ao seu senso de moralidade, para recuperar seus óculos. Porém o plano não sai como esperado, ao contrário, vai ficando evidente tanto para os personagens como para o leitor que nesse cenário, a concha já não tem mais tanta força, muito menos valor: “ainda segurando o talismã, a frágil e reluzente beleza da grande concha. Eram varridos pelas ondas de som, um sortilégio de ódio” (Golding, 2014, p. 176). Revelando que, “quanto mais as crianças caem na selvageria, menos influência é exercida pela concha. A sua destruição durante a queda da pedra marca o fim da tolerância e o início da barbárie” (Hellin, 2023, p. 24).

Ainda, outro simbolismo é encontrado no último capítulo do romance, quando Ralph encontra o crânio do porco, brilhando: “caminhou lentamente até o meio da clareira e ficou olhando fixamente para o crânio que refulgia com o mesmo branco luminoso da concha, e parecia zombar dele com ar cínico” (Golding, 2014, p. 180). Ralph tenta destruir o crânio, mas ele se mostra muito mais difícil de quebrar do que a concha: “com toda a força, deu um murro naquela coisa imunda à sua frente, que como um brinquedo se inclinou para trás e voltou para o mesmo lugar, ainda rindo da cara dele...” (Golding, 2014, p. 181). Da mesma forma, o caos e o mal parecem ter triunfado sobre o bem e a ordem.

A **pintura facial**, desde o início, é associada à violência e à selvageria. Quando Jack decide se pintar impulsionado pelo seu desejo obsessivo de matar o porco, através da pintura ele se vê transformado em “um desconhecido de aparência terrível” (Golding, 2014, p. 66). A pintura é como uma máscara na qual Jack consegue se esconder atrás, livre da vergonha e da autoconsciência (Golding, 2014, p. 66). Ele assume plenamente seu papel de um caçador selvagem, sem qualquer preocupação com as regras da sociedade.

E aquilo que começa com Jack, logo se espalha para os outros garotos, e quanto mais garotos pintam o rosto, mais o poder de Jack cresce. Até o ponto em que nem é mais possível reconhecê-los. Quando a tribo começa a caçada de Ralph, ele os chama de “selvagens” (Golding, 2014, p. 139). Logo, é possível observar que a pintura facial elimina a individualidade e o senso de responsabilidade dos garotos, e permite que se tornem uma massa coletiva, na qual ninguém pode ser

responsabilizado individualmente por suas ações. Não é uma simples pintura, mas uma proteção do julgamento, o que torna mais confortável que eles liberem seus desejos mais primitivos, cruéis e instintivos.

O **fogo** tem papéis de contraste na obra, se por um lado representa a racionalidade e a ordem, por outro também pode ser símbolo do potencial da destruição humana. Esse contraste pode ser observado compassadamente. De início, o fogo é o sinal que eles tentam preservar na esperança de um resgate, sendo assim também um vínculo com a civilização. Mas esse uso do fogo vai se descontrolando, destruindo parte da ilha e matando um dos meninos, o pequeno com a marca de nascença: “nunca mais ninguém tinha visto aquela marca de nascença arroxeadada” (Golding, 2014, p. 87). E quanto mais o tempo passa, mais deslumbrados pelo poder destrutivo, resultando em uma mistura de orgulho e medo à medida que eles percebem as consequências de suas ações.

A fogueira que começa como um ponto de união para todos os meninos, um propósito compartilhado que todos reconhecem. Vai perdendo a importância, à medida que a caça vai ocupando esse lugar. Podemos observar esse ponto de virada quando Jack realiza sua primeira caçada bem-sucedida, pois é quando os caçadores deixam a fogueira se apagar e perdem a oportunidade de serem resgatados. Nesse ponto, as prioridades passam a ser conflitantes, e a fogueira não representa mais um propósito compartilhado, mas um ponto de discórdia. Pois, o fogo que antes era esperança de um resgate se transforma em símbolo de poder e, mesmo Ralph retendo os óculos de Porquinho, que era responsável por acender o fogo, ele não consegue sustentar isso por muito tempo, já que não tem um grupo tão grande. Então, Jack rouba os óculos, e com isso adquire o poder por completo, significando a completa decadência dos garotos, enquanto se esquecem completamente do resgate.

Porém, mais tarde, ironicamente, apesar dos esforços da tribo de Jack serem totalmente opostos à civilização, eles acabam por iniciar o fogo que destrói boa parte da ilha, mas também é o início do tão esperado resgate.

Assim como o fogo, **a água**, no geral, também assume significados contrastantes. Ao mesmo tempo que representa uma barreira entre os meninos e suas vidas civilizadas, também significa sua única esperança de salvação. O mesmo oceano que isola completamente os meninos, também os protege, fornece comida, banhos e diversão. Mas, como nem tudo são flores, do outro lado da ilha as águas são mais agitadas, o que causa medo e opressão.

Já a **lagoa (piscina)**, mesmo sendo parte do oceano tem uma função à parte, faz com que os meninos se sintam mais próximos da civilização. É o local onde eles ficam limpos, como quando estavam na Inglaterra. Também representa um lugar de proteção para eles, já que diferente do mar, as águas são mais calmas e eles conseguem enxergar o fundo: “deixaram o abrigo na direção da piscina em que todos preferiam mergulhar” (Golding, 2014, p. 58). Outro detalhe notável é que a lagoa é o lugar onde Ralph encontra pela primeira vez a concha e, desde então, passa a ser o local onde os garotos se reúnem para tomar decisões. Ou seja, se torna o primeiro espaço comunitário deles, onde brincam em grupo e realizam suas assembleias.

Ainda, quando Jack e Ralph começam a ter seus conflitos de prioridades, é a lagoa, mesmo que por um momento que consegue reuni-los novamente: “trocaram um olhar, contido, de amor e ódio. E toda a água salgada e morna da piscina, mais os gritos, as brincadeiras e os risos, mal foram suficientes para reaproximar os dois” (Golding, 2014, p. 58). O mesmo lugar que “produziu a concha, também é um lugar que representa um senso natural de camaradagem e civilidade, onde os meninos podem deixar de lado suas novas responsabilidades e desfrutar das brincadeiras de crianças novamente.

É simbólico entender a piscina como fonte de civilização, o lugar os mantém limpos, onde eles podem lavar não só o suor e a sujeira, mas também se livrar das pinturas, voltando a ser crianças normais e não "selvagens pintados". Por isso, quando Jack e sua tribo se mudam para o outro lado da ilha, que é cercada por penhascos, sem lugar apropriado para banho, nos remete a uma mudança também de postura, pois agora eles não lavam mais a sujeira e a tinta, eles se entregam totalmente aos seus instintos, tornando-se fisicamente imundos para refletir às suas ações cada vez mais selvagens.

O **paraquedista** é uma mensagem importante, pois simboliza o mundo exterior à ilha, na imersão do cenário de guerra. A forma como a figura é descrita lembra muito a imagem de uma marionete comandada:

Um ponto claro apareceu acima da ilha, uma figura que despencava depressa debaixo de um paraquedas, uma figura que ali pendia com os membros inertes. Os ventos variáveis de diversas altitudes impeliam essa figura sempre que podiam. E então, a uns cinco mil metros de altura, os ventos cessaram e a fizeram descer descrevendo uma curva no céu, empurrando-a numa diagonal por cima do recife e da laguna na direção da montanha. A figura desceu e desabou em meio às flores azuis da encosta, mas agora havia um vento suave também à flor da terra, e o paraquedas continuou a avançar,

esbarrando num ou noutro obstáculo, sempre puxado pelo vento. E assim aquela figura, arrastando os pés, foi deslizando montanha acima. Metro a metro, sopra a sopra, o vento a arrastava entre as flores azuis, passando por cima das pedras soltas e das rochas avermelhadas, até deixá-la estendida em meio às pedras despedaçadas do topo da montanha. Ali o vento se mostrou mais caprichoso e permitiu que os cordões do paraquedas se emaranhassem, prendendo-se às pedras; e então a figura parou sentada, com a cabeça de capacete entre os joelhos, sustentada por complicadas amarras. Toda vez que o vento soprava, os cabos se esticavam e por algum acidente dessa tração erguiam a cabeça e o peito da figura, dando a impressão de que ela contemplava o panorama do alto da montanha. Em seguida, quando o vento amainava, os cabos se afrouxavam e a figura tornava a desabar para a frente, mergulhando a cabeça entre os joelhos. Assim, à medida que as estrelas se deslocavam pelo céu, a figura seguia sentada no topo da montanha, erguendo a cabeça, depois desabando e tornando a erguer a cabeça (Golding, 2014, p. 96-97).

O paraquedista é o retrato de uma marionete que está morrendo, enquanto é violentado pelas forças do vento, e não parece nada com um herói ou salvador. Quando Simon encontra o corpo no topo da montanha, já está em decomposição, mas os membros permanecem unidos pelas cordas do paraquedas, que mais parece uma armadilha violenta. Logo, quando Simon liberta o cadáver das cordas pode ser entendido como uma espécie de libertação das vítimas da selvageria e do caos da guerra que culmina em tanta destruição da vida.

Consequentemente, é interessante perceber que Samneric, ao encontrar o paraquedista no topo da montanha, confundem-o com um monstro e passam a descrevê-lo assim. O fato de um inocente do mundo exterior à ilha ser o motivo dos meninos acreditarem no monstro demonstra a universalidade do monstro. Assim como revela que da mesma forma como os meninos, antes inocentes, mergulham na selvageria e na violência, o "mundo dos adultos" ou "mundo exterior" também é passível de envolvimento em guerras violentas. Muitas vezes motivadas pelo inocente ou em nome da destruição deste, sugerindo a natureza herdada da violência e da selvageria.

Os porcos podem representar tentação e inocência. Os meninos iniciam sua jornada na ilha com idades entre seis e doze anos, mas ao longo do romance, passam por um amadurecimento. A ilha é descrita como tendo matéria-prima suficiente para a sobrevivência dos meninos. Contudo, a natureza dos garotos se vê tentada pelo proibido: caçar e matar seres vivos.

Um episódio que simboliza muito bem a perda dessa inocência é a morte da porca lactante por Roger e Jack. Eles já não matam apenas para se alimentar, matavam por prazer na dor do outro e por perversidade. A porca tinha filhotes, mas

nem isso foi capaz de impedir a caçada dos garotos tomados pelos instintos mais cruéis, que termina com a morte da porca.

A lança afundava centímetro a centímetro, e os guinchos aterrorizados da porca se transformaram num grito muito agudo. Aí Jack encontrou o pescoço do animal, e o sangue quente jorrou encharcando as suas mãos. A porca desabou debaixo deles, que se sentiram pesados e triunfantes em cima dela (Golding, 2014, p. 135).

Jack e seus caçadores executam junto com a porca suas inocências, e finalizam o ato brutal deixando a cabeça do animal como sacrifício ao monstro: “Jack falou em voz alta. “A cabeça é pro monstro. É uma oferenda”. O silêncio acolheu a oferenda e os deixou assombrados. E a cabeça ficou ali [...] “ (Golding, 2014, p. 136).

Por fim, ainda falando da figura dos porcos, mas de forma diferente, temos o assassinato de Porquinho, que tem não só seu nome associado a essa simbologia, como também desde o início recebe o mesmo desprezo de quase todos os outros garotos por seus cabelos ralos, sua dificuldade de respirar e sua forma mais arredondada. O assassinato dele representa a decadência total dos meninos, pois apesar de não ter seu nome verdadeiro revelado, ser desumanizado e sofrer nas mãos dos outros garotos, Porquinho, era um deles e também era um ser humano. E partindo dessa observação, a morte dele é a transição final para o estado mais selvagem dos meninos e a perda definitiva da inocência, uma vez que embora o assassinato de Simon tenha acontecido antes e seja também um ponto de virada na história, ele não é premeditado e consciente como o assassinato de Porquinho.

Por meio da figura dos porcos, o autor faz o leitor do seu relato construir referências que conectam a narração com o seu conhecimento dos eventos terríveis que montam o contexto do romance. A imagem que fica no desfecho, é uma imagem talvez incompleta, mas com potencial conscientizador das relações da guerra, “uns detém as regras do jogo e outros as desconhecem, sendo nocauteados” (Seligmann-Silva, 2003, p.187).

Já a **cabeça de porco** que os caçadores penduram e dão como oferenda ao monstro simboliza a maldade que está intrínseca ao ser humano e é emblemática porque em sua interação com Simon é identificada como "Senhor das Moscas", nome de Belzebu, um demônio na teologia cristã frequentemente confundido com Satanás, e é o nome que também dá título ao romance. O Senhor das Moscas, nada mais é do que a cabeça de porco empalada por Jack e seu grupo, que sofre uma transição de

animal inocente para figura sombria e ensanguentada, que logo passará a assombrar a existência deles mesmos, e “essa mudança representa a transformação sofrida por Jack e os outros durante a sua estadia na ilha. O Senhor das Moscas torna-se a encarnação do mal” (Hellin, 2023, p. 25).

Essa natureza maldosa é tão inerente à humanidade que quando Ralph está tentando fugir dos caçadores e encontra o crânio da porca na clareira, ele fica furioso e tenta destruí-lo, porém a cabeça parece zombar de Ralph. Essa dificuldade, ou até incapacidade da personagem de acabar com o Senhor das Moscas simboliza a natureza inescapável do mal. Ao transformar a cabeça da porca em um símbolo indestrutível do mal, Golding inscreve no romance um testemunho indireto da experiência histórica do pós-guerra, marcada pela constatação de que a barbárie não é um acidente isolado, mas uma possibilidade sempre latente no ser humano. Mesmo sem narrar um conflito real, o autor reencena, em chave simbólica, a desintegração das normas civilizatórias e a exposição da violência que emerge quando estas colapsam.

O romance não relata um evento histórico específico, mas a implicação é que a diferença dos meninos que estão completamente entregues aos seus impulsos dos meninos civilizados que eles antes eram (ou dos que ainda estavam no mundo externo) é que a civilização pode até manter as pessoas na linha, mas não significa que realmente erradicou seus impulsos malignos. Assim, o *Senhor das Moscas* registra, sob a forma de ficção, um testemunho universal: a barbárie não é um acidente externo à civilização, mas uma força latente que sobrevive sob sua superfície e que, diante da ruptura da ordem social, emerge e se impõe.

A **Besta** é esse símbolo onipresente de medo e maldade que assume diferentes formas no decorrer da narrativa. Começa como uma "coisa-cobra": “Mas ele diz que viu mesmo esse bicharoco, a tal coisa-cobra, e quer saber se ele vai voltar hoje à noite” (Golding, 2014, p. 41), que se torna fonte de medo entre os meninos mais novos, mas os meninos mais velhos logo tratam de desacreditar: “não dá pra existir um bicho assim, uma coisa-cobra, numa ilha desse tamanho, explicou Ralph com grande paciência” (Golding, 2014, p. 40).

No entanto, se antes o monstro era somente fruto da imaginação das crianças mais novas, após Samneric confundirem o paraquedista morto com a fera, ela se transforma em um monstro “de verdade”, agora aterrorizante para todos os meninos.

É interessante notar que embora o monstro nasça dos medos dos meninos mais novos, a ideia é usada por Jack como uma fonte de poder, uma vez que serve para reforçar sua posição de líder dos caçadores que promete caçar e matar a besta. A disseminação do medo do monstro cresce na mesma proporção que a tensão entre Ralph e Jack. No entanto, o que os meninos não percebem é que o verdadeiro monstro está dentro de cada um deles, a fera nada mais é do que representação da maldade que habita todos os humanos.

Simon intui que a fera vem de dentro dos meninos. Ele tenta contar que o mal vem de dentro, no entanto, ele é neutralizado em seus esforços. Conseqüentemente, o mal inerente à natureza humana fica escancarado mesmo quando ele é dilacerado e morto pelos meninos, comportamento que poderia ser atribuído ao monstro que eles tanto temiam.

Essa cena ressoa com a lógica brutal da guerra real, onde a violência não é apenas uma reação ao inimigo externo, mas uma força que se alimenta e se legitima dentro do próprio grupo. Golding, ex-oficial da Marinha durante a Segunda Guerra Mundial, testemunhou como o medo e a propaganda podem mobilizar massas, justificar atrocidades e transformar pessoas comuns em agentes da barbárie. A morte de Simon, nesse sentido, atua como um testemunho ficcional do colapso moral que a guerra revela.

Os óculos de Porquinho que são fundamentais para “fazer fogo” tem uma representação ligada a essa história da humanidade, uma vez que o conhecimento, a aprendizagem e a cultura foram aspectos importantes na construção da sabedoria humana. Logo, quando pensamos na destruição dele, pode significar o aniquilamento dessa construção histórica dos saberes em detrimento da selvageria.

É importante ressaltar que assim como o conhecimento no mundo externo pode ser usado tanto para o bem como para o mal, na ilha, como esse mundo em miniatura, acontece o mesmo, esse poder fornecido pelos óculos é usado tanto para criar uma oportunidade de resgate quanto para destruição do lugar.

Ao contrário de Ralph e Porquinho, Jack rouba o objeto para usar em fins que não são positivos, o roubo dos óculos aponta para a concretização da maldade: “você podiam pedir fogo sempre que quisessem. Mas não. Você entrou lá se escondendo feito um ladrão e roubou os óculos do Porquinho!” (Golding, 2014, p. 173). Assim, a obra carrega traços de um testemunho indireto das atrocidades da guerra e dos impulsos humanos destrutivos.

A interpretação possível dos elementos simbólicos, demonstra que a narrativa nada mais é do que um testemunho simbólico sobre a violência inata, sobre as falhas da natureza humana e o cenário de guerra. Esse testemunho se identifica como uma necessidade ética de recordar e documentar, mesmo que ficcionalmente, as experiências de horror humano para evitar o esquecimento ou a banalização desses temas.

3.2. VIDA E FICÇÃO: UNIVERSALIDADE E ATEMPORALIDADE DA OBRA

Que bom encontrar um homem quando se esperava encontrar meramente um autor (Barthes).

A filha de William Golding relatou que, em 1951, ele lia clássicos da literatura juvenil para ela e seu irmão. Especialmente, *The Coral Island* (A Ilha de Coral de Ballantyne, R.M. (1858)), que diz respeito a uma aventura sobre três garotos que naufragam em uma ilha do pacífico e aprendem a se virar sozinhos. Assim com *Senhor das Moscas*, a história também se passa em uma ilha distante, porém os protagonistas são bons moços, com comportamentos perfeitos, e a maioria das cenas é sobre os detalhes mais básicos da sobrevivência deles.

Logo, provavelmente, a vivência que Golding teve na guerra não foi a única motivação para escrever o *Senhor das moscas*, como também sua experiência como pai e professor fez com que ele resolvesse escrever sua versão do que aconteceria se crianças tivessem que se virar sozinhas em uma ilha. Segundo ele, era possível afirmar com segurança que meninos daquela idade jamais se comportariam como aqueles imaginados por Ballentyne.

O romance *A Ilha de Coral*, de Ballantyne, conta com três meninos, dois dos quais se chamam Ralph e Jack. Eles naufragam em uma ilha deserta, mas são capazes de enfrentar inúmeros perigos corajosamente e triunfam sobre todos. Já o *Senhor das Moscas* é uma história com pontos semelhantes, inclusive o nome dos protagonistas é o mesmo, mas leva os leitores a experiências totalmente diferentes. Mas a divergência mais clara entre as duas narrativas está no fato de que, os garotos de Golding não triunfam nessas circunstâncias; ao contrário, eles mergulham em uma depravação cada vez mais profunda.

Na obra de Golding, o isolamento da sociedade não leva os humanos a cooperação e triunfo, mas a um estado de selvageria caracterizado por atos indizíveis,

sugerindo que ser "civilizado" é um comportamento aprendido e induzido pelas regras, que mascara a verdadeira natureza da humanidade como já vimos. Quando as restrições da sociedade não mais controlam o animal humano, o que Golding chama de "doença essencial do homem" é desencadeado. Escuridão essa que é reconhecida por Ralph, no final da obra e, por isso, ele chora.

Logo, *Senhor das Moscas* não é um romance que está restrito a uma idade, pois nega a suposição de mente imatura e jamais subestima os leitores. De fato, faz parte da Literatura universal, porque Golding retratou a humanidade como conhecia: complexa, contraditória, capaz da mais aterrorizante agressividade. Ele mesmo dizia sobre os seus personagens: “não se esqueçam que sofrem daquela famosa doença: a de serem, simplesmente, humanos”.

Por isso, não há um herói, um salvador de todos, um mocinho. Também não há respostas fáceis sobre o bem e o mal. E é justamente isso que faz de *Senhor das Moscas* um marco que atravessa a segunda metade do Século XX e a virada do milênio, sendo atual até os dias de hoje. São as verdades acerca da natureza humana que tornam possível discutir, recriar, tecer novas tramas ao redor da história sem perder a relação com os fatos. Em um dos seus discursos, Golding disse:

Escrevi isso há uns vinte anos, creio eu, e o processo, no que diz respeito ao romance, evoluiu, mas não melhorou. As categorias estão cada vez mais definidas. A concorrência de outras mídias é ainda mais acirrada. Bem, afinal, o romance não tem estrutura – ele reivindica a imortalidade” (Golding, 1983).

Não é à toa que o enredo de Golding é tão fascinante e atemporal. E mais uma vez, a comparação com *A Ilha de Coral* pode nos ajudar a entender o porquê. Se na obra de Ballantyne o lugar é descrito em detalhes, dando ao leitor algo concreto. No romance Golding, temos algo diferente, apesar das descrições também serem ricas: é uma ilha que não é nomeada, as plantações são genéricas e nem mesmo os frutos têm os nomes revelados. Toda essa composição reforça a ideia de metáfora de um mundo desconhecido e um mundo em qualquer tempo, funciona para passado, presente e futuro. Como afirma Ralph encarando o rosto dos colegas: “se os rostos mudam quando iluminados de cima ou de baixo... o que é um rosto então? O que é qualquer coisa?” (Golding, 2014, p. 79, tradução livre).

Podemos dizer que a ilha de Golding é tão marcante porque revela camadas que todos nós temos. É simbólico que a história começa perto da praia, e na praia se mantém durante os primeiros capítulos, enquanto os laços com a humanidade e

civilização ainda são fortes. Porém, quando a esperança vai se desgastando, a narrativa vai também se afastando da praia e entrando cada vez mais no obscuro da ilha. E se aprofundar nas partes mais desconhecidas da ilha, também é penetrar nas camadas menos conhecidas dos garotos. Contudo, essas partes que ainda não são reconhecidas, não são estranhas a nós mesmos. Quanto mais a narrativa avança, mais fica claro os esforços de William Golding em escancarar diante de nós as semelhanças dos personagens com nossos corações, também escuros e até selvagens, é assustador porque fica fácil se identificar com a leitura, quando pontualmente conseguimos nos enxergar neles. Como o autor disse: “eu costumava pensar que as perspectivas para o romance eram ruins. Permitam-me citar a mim mesmo novamente. Falo de meninos crescendo – não de meninos excepcionais, mas de meninos comuns” (Golding, 1983).

Ainda sobre a importância de uma literatura que reflita a vida e faça refletir sobre ela, o autor defendeu:

Sim, nesse caso, deixe o romance para lá. Mas o que vem com ele? Certamente algo de profunda importância para o espírito humano! Um romance nos permite olhar para o antes e para o depois, agir no ritmo que quisermos, ler repetidamente, pular e voltar. A história em um livro é humilde e útil, disponível, amigável, não é ligada e desligada, mas sim retomada e abandonada, e dura a vida toda (Golding, 1983).

Em termos mais simples, segundo Golding o romance tem uma missão:

O romance se interpõe entre nós e o conceito cada vez mais rígido do homem estatístico. Não há outro meio em que possamos conviver por tanto tempo e tão intimamente com um personagem [...]. Nenhuma outra arte, afirmo, pode se entrelaçar tanto em uma única mente e corpo, de modo a viver outra vida. Ele garante que, no mínimo, um ser humano seja visto como mais do que apenas um bilionésimo de um bilhão (Golding, 1983).

O livro foi escrito no pós-guerra, um período de desencantamento com a humanidade, por isso é cheio de simbolismos e analogias. Mas, em termos gerais, o livro trata da descoberta do mal que existe no coração do homem que, independentemente da idade e do meio onde este vive, surge como algo natural. É nesse contexto que a trama se desenrola até as crianças atingirem extremos níveis de crueldade.

A simbologia da obra é ampla e atemporal, permitindo muitas outras interpretações e que seja relevante para enxergar os conflitos antes, durante e depois

da Segunda Guerra, propriamente dita. Cenário comum à época em que o livro foi escrito.

Sobre a importância desse tipo de literatura, Golding reforça seu poder como ferramenta da transformação e conscientização: “a literatura tem apenas palavras, certamente uma ferramenta tão primitiva quanto o machado de sílex ou mesmo o cinzel de cobre macio com o qual o homem primeiro esculpiu sua própria imagem na pedra” (Golding, 1983). Sobre esse poder ele acrescenta:

“As palavras podem, através da devoção, da habilidade, da paixão e da sorte dos escritores, provar ser a coisa mais poderosa do mundo. Elas podem levar os homens a falar uns com os outros porque algumas dessas palavras, em algum lugar, expressam não apenas o que o escritor está pensando, mas o que uma enorme parcela do mundo está pensando. Elas podem permitir que o homem fale com o homem, que o homem comum fale com o seu semelhante, até que uma onda se torne uma maré percorrendo todas as nações – de bom senso, de simples cautela saudável...” (Golding, 1983).

Por isso, ao pensar em *Senhor das Moscas* de William Golding como uma expressão da literatura de testemunho ficcional, torna-se indispensável reconhecer que o autor não escreveu apenas uma história distante, mas escreveu a partir de si, das marcas invisíveis da guerra, da experiência como marinheiro e professor. E acima de tudo de ser humano exposto aos limites da civilização.

Portanto, é mais do que um relato ficcionalizado, como proposto por Viart (2002b), onde o efeito do vivido ganha um sentido além do registro do fato, se apresenta como matéria transformada pelo gesto literário. Segundo Viart (2002b), a relevância do biográfico vem do efeito do vivido, ou seja, a questão da realidade histórica é importante, mas não é o mais importante. É nesse ponto que o testemunho de Golding escapa do formato tradicional da biografia, dos relatos memorialísticos ou diários, e se aproxima do que Deleuze & Parnet (1998, p. 58) chamam de “traição da escritura”, mas expressão do vivido: uma criação que desloca a identidade do autor e reverbera sentidos que nem mesmo ele poderia controlar. Afinal, “escrever uma vida, ou a própria vida, é ficcionalizar; toda representação de vida é, desde o início, fictícia”, afirma Viart (2002b, p.211).

Esse deslocamento da ideia de biografia tradicional abre espaço para o que Joël Candau chama de identidade narrativa, em que a memória é menos a reconstrução do vivido e mais a elaboração do que *resta* do vivido. Segundo o autor, “o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida [...] consiste em dominar o

próprio passado para inventariar não o vivido, mas o que fica do vivido” (Candau, 2011, p. 71). Nesse sentido, a obra de Golding se coloca como um lugar de escuta e reverberação. Como afirma Derrida, não é o escritor, mas “a orelha do outro” que assina o texto, uma escuta que vibra, ressoa e acolhe o impacto do real (Candau diria: “a realidade de uma narrativa é ser real para um sujeito”, p. 72).

A própria ideia de assinatura, segundo Derrida, passa a ser do outro, ou melhor, da escuta do outro, que faz ressoar o texto com seus próprios tímpanos. William Golding encerrou sua vida em 1993, aos 81 anos, em sua casa na Cornualha, Inglaterra. Seus últimos anos foram dedicados à escrita e à contemplação, longe dos campos de batalha que moldaram silenciosamente sua literatura. Faleceu dormindo, deixando incompleto um último romance. Seu fim foi sereno, mas sua voz, de inquietação humana, continua vibrando e ressoando. Como lembra Candau, “a memória das tragédias está sempre pronta a assombrar os indivíduos e os grupos que se consideram seus guardiões” (p. 156), e talvez Golding tenha sido um desses guardiões, consciente ou não, das feridas da guerra, da barbárie humana e da perda da inocência.

Assim, a literatura de testemunho no campo da ficção não é aqui um simples acúmulo de imaginação, mas uma travessia. Um texto, como propõe Barthes, é aquilo que se atravessa na obra e a põe em movimento, e é justamente nesse atravessamento entre vida e ficção, entre lembrança e invenção, que Golding se torna uma voz relevante da literatura de testemunho: não por contar sua vida diretamente, mas por fazer do texto o lugar onde ela pulsa e se transforma. E talvez seja nessa travessia em movimento — entre a história individual e o abismo coletivo — que o *Senhor das Moscas* se torne mais do que ficção. Torna-se testemunho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho não teve como pretensão afirmar que William Golding se baseou conscientemente em teorias específicas da literatura de testemunho para a criação de *Senhor das Moscas*, tampouco que fosse adepto ou seguidor direto dos referenciais teóricos aqui mobilizados. Trata-se, antes, de uma entre muitas leituras possíveis da obra, construída a partir de aproximações críticas fundamentadas em seu conteúdo literário, em seu contexto histórico e nas reverberações éticas que o romance suscita.

É plausível supor que o próprio Golding pudesse discordar das interpretações aqui desenvolvidas, assim como os teóricos mobilizados poderiam questionar as articulações propostas. No entanto, como defende Roland Barthes em *A morte do autor*, a escrita não pertence a uma origem única e pessoal, mas rompe com a autoridade da voz do autor e se torna espaço de multiplicidade: “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito...” (2004, p. 55), uma vez publicada, a obra se desprende de seu criador e passa a existir de forma autônoma, aberta à pluralidade interpretativa. A escrita, nesse sentido, deixa de pertencer a uma origem única e se torna espaço de circulação de sentidos, desde que ancorados no texto. Foi sob essa perspectiva que este trabalho se desenvolveu.

Ao longo da pesquisa, buscou-se relacionar *Senhor das Moscas* às reflexões sobre literatura de testemunho, memória e representação, compreendendo que, embora situado no campo da ficção, o romance apresenta convergências significativas com narrativas que emergem de contextos de catástrofe histórica. Essas aproximações se mostraram possíveis não por uma equivalência direta com relatos factuais, mas pela capacidade da obra de figurar, simbolicamente, experiências-limite — guerras, genocídios, massacres e colapsos éticos que não se restringem à Europa, mas dizem respeito à história global da violência humana.

A história da humanidade é marcada tanto por eventos que ampliam as possibilidades do humano quanto por episódios que evidenciam sua face mais destrutiva. As guerras e os massacres em massa representam o ápice dessa violência, revelando até onde pode chegar a capacidade de aniquilação do outro. Diante disso, a preservação da memória torna-se uma tarefa ética inadiável. Dar voz

às experiências extremas, registrar o horror e resistir ao apagamento são gestos fundamentais para impedir a repetição da barbárie.

Nesse contexto, a literatura de testemunho ocupa um lugar privilegiado, sobretudo quando se considera que, em muitos desses cenários, houve esforços sistemáticos para eliminar vestígios, documentos e provas. A arte e a literatura, entretanto, persistiram como formas de resistência, permitindo que o testemunho sobrevivesse mesmo quando a destruição parecia absoluta. O testemunho literário, assim, não apenas preserva a memória, mas ilumina zonas obscuras da história e contribui para a construção de uma consciência coletiva.

William Golding, como ex-combatente da Marinha britânica, foi uma das vozes marcadas pela experiência da guerra. Embora sua produção não se configure como um testemunho direto nos moldes tradicionais, *Senhor das Moscas* apresenta características singulares que o aproximam desse campo. Ao optar pela ficção e pela alegoria, Golding elabora uma reflexão profunda sobre a perda da inocência, a fragilidade da civilização e a banalização da violência. É precisamente essa escolha formal que confere à obra seu caráter universal e atemporal, permitindo que dialogue com diferentes contextos históricos de violência e colapso social.

Ainda que Golding não tenha se assumido explicitamente como testemunha dos horrores da guerra, especialmente quando comparado a vítimas diretas ou sobreviventes dos campos de extermínio, sua escrita registra, de forma simbólica e ética, os efeitos devastadores da experiência bélica. Seus diários e registros pessoais revelam um sujeito profundamente abalado, que encontrou na escrita uma forma de elaborar o trauma, confrontar sua própria escuridão interior e manter-se humano diante do caos. A escrita ficcional, nesse sentido, funcionou não apenas como exercício estético, mas como prática de sobrevivência e responsabilidade.

À luz das reflexões de Walter Benjamin, compreendemos que a crise da experiência no mundo moderno exige novas formas de narrar. O romance de Golding responde a essa exigência ao transformar a experiência histórica em saber simbólico, mesmo quando esse saber se constrói a partir do horror. Já em Seligmann-Silva, o testemunho aparece como tentativa de dar forma ao indizível, e é nesse limite que *Senhor das Moscas* funciona como um dispositivo literário de memória e elaboração. Não se trata de uma simples alegoria da guerra ou de uma crítica social genérica, mas de um esforço ético de reelaborar uma experiência que marcou profundamente a subjetividade do autor.

A centralidade da infância no romance intensifica essa reflexão. As crianças, figuras tradicionalmente associadas à inocência, revelam-se capazes de extrema violência quando privadas de vínculos sociais e éticos. Essa ambiguidade desmonta ilusões humanistas e progressistas, expondo a barbárie como possibilidade sempre latente. Ao fazê-lo, Golding não oferece respostas reconfortantes, mas convoca o leitor a encarar o abismo da condição humana. Tal perspectiva aproxima-se da reflexão de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal, ao deslocar o foco da maldade excepcional para sujeitos ordinários, uma vez que, como observa a autora, não se trata dos grandes vilões ou de uma perversidade consciente, mas daquele “todo-mundo que não é perverso, que não tem motivos especiais, e justamente por isso é capaz de um mal infinito” (Souki, 1998, p. 49).

Assim, *Senhor das Moscas* pode ser compreendido como uma literatura ficcional que se configura como testemunho. Um testemunho não restrito a um evento histórico específico, mas comprometido com a memória das catástrofes humanas em sua dimensão universal. A obra reinscreve o trauma na literatura não para resolvê-lo, mas para impedir seu esquecimento, ao tornar visível um mal que, longe de possuir profundidade ou dimensão demoníaca, manifesta-se de forma superficial e cotidiana, pois, como afirma Arendt, “o mal não possui nem profundidade nem dimensão demoníaca (...); essa é sua ‘banalidade’” (Souki, 1998, p. 87).

Retomando os objetivos propostos neste trabalho, buscou-se compreender de que modo *Senhor das Moscas*, de William Golding, mobiliza a experiência histórica da guerra por meio da ficção, articulando memória, testemunho e reflexão ética sobre a condição humana. Ao longo da análise, procurou-se demonstrar como a narrativa constrói, por meio de imagens, metáforas e tensões simbólicas, uma forma de elaboração literária do trauma, aproximando-se das discussões sobre experiência e testemunho. Nesse sentido, a permanência e a força da obra revelam seu caráter atemporal e universal: embora situada em um contexto histórico específico, a narrativa ultrapassa esse horizonte ao interrogar dimensões fundamentais da experiência humana, como a fragilidade da civilização, a violência latente nas relações sociais e a responsabilidade ética diante da memória das catástrofes. Assim, a obra contribui para um compromisso ético com a memória e com a humanidade ao transformar a literatura em espaço de reflexão e vigilância moral, no qual o passado traumático não é silenciado, mas continuamente lembrado e interrogado, de modo a impedir sua naturalização ou repetição.

Conclui-se, portanto, que a escrita de William Golding ultrapassa os limites da ficção ao assumir um compromisso ético com a memória e com a humanidade. Em tempos marcados pela recorrência da violência, pela negação da história e pela banalização do sofrimento, retornar a *Senhor das Moscas* é reabrir feridas necessárias, não para estetizá-las, mas para manter viva a responsabilidade de lembrar. Testemunhar, nesse contexto, torna-se uma forma de cuidado: com o passado, com os mortos e com os vivos que herdaram suas histórias.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ADORNO, Theodor W. **Engagement. Notas de Literatura**. Celeste Aída Galeão & Idalina Azevedo da Silva (trad.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973 (51-71).

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003

ADORNO, Theodor. **Palestra sobre lírica e sociedade**. Notas de literatura I. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. 1942. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

Ainda Estou Aqui. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2024. 1 DVD.

ANTELME, Robert. **L'espèce humaine**. Paris: Gallimard, 1957.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ed. 34, 2015.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

BALLANTYNE, R. M. **The Coral Island: A Tale of the Pacific Ocean**. London: T. Nelson and Sons, 1858.

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Janina. **Inverno na manhã**. São Paulo: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. 3ª Edição. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- BLOOM, Harold. **Bloom's guides: William Golding's Lord of the flies**. New York: Infobase Publishing, 2010.
- BOLETSI, Maria. **Barbarism and its Discontents**. California: Stanford University Press, 2013.
- BURY, Richard de. **Philobiblon ou o amigo do livro**. São Paulo: Atelie Editorial, 2004.
- CANGI, Adrián. **Imagens do Horror. Paixões Tristes**. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 141-71.
- Candau, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a vida social**. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. pp. 40-41.
- CAREY, John. **William Golding: The man who wrote Lord of the Flies**. London: Faber and Faber, 2009.
- CORREIA DA SILVA, Nivaldo. **Entre o Possível e o Imaginado: Controle Social, Ficção e Realidade**. V. 2, N° 1, p. 107 - 122. *Revista Topos*, UNESP, 2008.
- COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema Como Estratégia Biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **A fita da máquina de escrever**. In: *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **Morada Maurice Blanchot**. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Rio de Janeiro: Vendaval, 2004.
- FELMAN. **À l'âge du témoignage: Shoah de C. Lanzmann, em Au sujet de shoah** (Paris, Belin, 1990).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOLDING, William. **O Senhor das moscas**. TCDF Biblioteca. Disponível em: <https://biblioteca.tc.df.gov.br/book/o-senhor-das-moscas/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

GOLDING, William. **O Senhor das moscas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1954.

GOLDING, William. **O Senhor das moscas**. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GOLDING, William. **Palestra Nobel**. NobelPrize.org. Palestra Nobel, 7 de dezembro de 1983. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1983/golding/lecture/>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

GOLDING, William. **Senhor das Moscas**. Tradução Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

HELLIN, Florence. **Senhor das Moscas de William Golding** (Análise do livro): Análise completa e resumo. MustRead (PT), 2023.

HEUER, Wolfgang. **A síndrome de Wilkomirski: história falsificada**. Estudos Ibero-Americanos. Edição Especial. Porto Alegre: PUCRS, 2006.

HOBBS, Thomas. **Leviatã** (1651). Trad. Eunice Ostrenky. São Paulo: Martins Fontes, 2003

KANT, Immanuel. **Idéia De Uma História Universal De Um Ponto De Vista Cosmopolita**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

LOWENTHAL, David. **The Past Is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LOWRY, Lois. **Suas Bestas Interiores**: 'Senhor das Moscas' Seis Décadas Depois. The New York Times, 27 de outubro de 2016. Disponível em: www.nytimes.com/2016/10/30/books/review/their-inner-beasts-lord-of-the-flies-six-decades-later.html. Acesso em: 30 jul. 2025.

LUCENA, Ludymylla Maria Gomes de. **Palavras e Ruínas**. Doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará. Revista Apoena – Per. dos Dis. de Fil. da UFPA. Belém, 2019, V. 1, N.2.

MARCHETTO, A. **Senhor das Moscas e a impossibilidade da utopia**. Escotilha, 26 de março de 2020. Disponível em: <https://escotilha.com.br/literatura/senhor-das-moscas-william-golding-resenha/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

MATTÉI, Jean-François. **A barbárie interior** – Ensaio sobre o mundo moderno. Trad.br. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MORRISON, Blake. **William Golding: O Homem Que Escreveu O Senhor das Moscas** | Revisão do livro. The Guardian, Guardian News and Media, 4 de setembro de 2009. Disponível em: www.theguardian.com/books/2009/sep/05/william-golding-john-carey-review. Acesso em: 30 jul. 2024.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução de Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PENNA, João Camillo. **Escritos da sobrevivência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PIGLIA, Ricardo. **Los diarios de Emilio Renzi**. v. 2: Los años felices. Barcelona: Anagrama, 2016.

PIMENTEL, Júlio. **Sobre Literatura e História: Como a ficção constrói a experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

SÃO PAULO, C. **O Senhor das Moscas**. Instituto Junguiano da Bahia, 2021. Disponível em: <https://www.ijba.com.br/blog/o-senhor-das-moscas/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma**. Escrituras híbridas da memória do século XX. In: NOVA, V. & NOVA, A (orgs.). *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: Arte, 2010. p. 11 - 26.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: [s.n.], 1985. 1 filme (543 min). Assistido em: 30 jul. 2025. Disponível em: Prime Vídeo.

SILVA, A. F. **O Senhor das Moscas (1990)**. Bonde do cinema, 27 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.bondecinema.com/post/o-senhor-das-moscas-1990>. Acesso em: 22 jan. 2026.

SOMERS, Jeffrey. **Biografia de William Golding, romancista britânico: Um homem quase tão sombrio quanto seu romance mais famoso, 'O Senhor das Moscas'**. ThoughtCo, 31 de março de 2020. Disponível em:

<https://www.thoughtco.com/biography-of-william-golding-british-novelist-4801336>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SOUKI, N. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

THEIDON, Kimberly. **Intimate enemies**: violence and reconciliation in Peru. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

TREVIZAN, Z. **As malhas do texto**. São Paulo: Cliper, 1998.

VAN DER KOLK, Bessel. **Psychological trauma**. Washington, DC: American Psychiatric Publishing Inc., 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

VIART, Dominique. **Genealogía y filiaciones**. Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, n.625-626, p.207-118, julho/agosto.2002b.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova** (1744). Trad. Port. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

VICO, Giambattista. **Origine de la poésie et du droit** – De Constantia jurisprudentis. Trad. Fra. Catherine Henri et Annie Henry. Paris: Cafe Clima Éditeur, 1983.

VONNEGUT, Kurt. **Slaughterhouse-Five**. Londres: Vintage, 1991.

WALDMAN, Berta. **Badenhein, 1939: ironia e alegoria**. In: SELIGMANN SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

Watt, Ian P. **Mitos do individualismo moderno**. Fausto, dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.