

Organização  
Amanda Lacerda • Leonardo Claudiano • Valéria Ignácio



# A CAPTURA DO REAL E OS INTRADUZÍVEIS

*na literatura latino-americana sobre as ditaduras*



Editora Biblioteca Ocidente  
LIBRUM LUX MUNDI

Amanda Lacerda • Leonardo Claudiano • Valéria Ignácio

Organização

# **A CAPTURA DO REAL E OS INTRADUZÍVEIS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA SOBRE AS DITADURAS**



Editora Biblioteca Ocidente

2023

Copyright © 2023 by os autores

Direitos reservados a:

Editora Biblioteca Ocidente  
Av. Parque das Lagoas, 195  
Parnamirim-RN, CEP 59154-325

Título original em língua portuguesa: A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras.

Capa: Gabriel Araújo

Imagem da capa: Janela de corredor de prédio do extinto DOI-Codi na Rua Tomás Carvalhal, 1030, São Paulo-SP. Foto: Milton Bellintani/Núcleo Memória. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/nucleomemoria/17070230924/>.

Imagem da folha de rosto: Veículos de guerra próximos ao Congresso Nacional durante o Golpe de 1964. Foto: Arquivo Público do Distrito Federal.

Editor: Francisco Isaac D. de Oliveira

Comitê editorial: Bruno B. A. da Costa (IFRN), Francisco Isaac D. de Oliveira (PUC-SP), Roberto Airon Silva (UFRN) e Thiago do N. Torres de Paula (FAPERN).

Tipografia: Cormorant, Special Elite

Disponível gratuitamente em formato e-book no site [www.revistagalo.com.br](http://www.revistagalo.com.br).

Visite nossas redes sociais: @editorabocidente e @revistagalo.

Dados da catalogação de publicação da Biblioteca do Ocidente,  
Parnamirim-RN, Brasil

---

C 254

A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras / Organização de Amanda Lacerda, Leonardo Claudiano, Valéria Ignácio; Editor Francisco I. D. de Oliveira. — Parnamirim, RN: Editora Biblioteca Ocidente, 2023.

Dados eletrônicos (1 arquivo PDF : ca 3,42 MB)

ISBN e-book : 978-65-00-80156-9    DOI : 10.53919/ebo9

1. Literatura Latino-Americana 2. Literatura — Memória  
3. Ditadura I. Lacerda, Amanda. II. Claudiano, Leonardo.  
III. Ignácio, Valéria. IV. Oliveira, F. Isaac D. de.

CDD-860.09

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura	800
2. Brasil : História	981
Adriana de L. Teixeira – Bibliotecária – CRB-15/0550	

# Sumário

Apresentação v

## I Ditadura brasileira 1

Para não esquecer: mulheres e ditadura no Brasil

*Regina Dalcastagnè* 2

Entre o real e o subjetivo: “ficção política” brasileira na ditadura dos anos 70

*Maurício Silva* 14

A memória da ditadura na ficção pós-CNV

*Berttoni Licarião* 38

A ditadura brasileira nos anos 1970: a imagem da morte

*Beth Brait* 78

A “imensa” tarefa de dar voz ao silêncio: da estética de Cildo Meireles à poética de Pedro Terra — uma compreensão pluridimensional do real

*Ana Paula Correia Mari & Luciana Pimenta* 96

400 contra 1: um relato sobre a deficiência do sistema carcerário no capitalismo neoliberal

*Isabela Padilha Papke* 116

Vozes e silenciamentos da ditadura: história, literatura e o espaço urbano nas narrativas de Carlos Ribeiro

*Milena Guimarães Andrade Tanure* 133

Mediação literária em “Brasileiras: voix, écrits du Brésil”, 1977

*Maria José Ferreira Teixeira* 147

## II Ditadura argentina 168

Escuchar la rememoración

*Nora Strejilevich* 169

Escutar a rememoração (tradução de Leila Cristina de Melo Darin)

*Nora Strejilevich* 178

Políticas da narrativa e a propriedade do passado ditatorial: uma leitura de *A Resistência* e *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*

*Gabriel Fernandes de Miranda* 187

Inescritos e imaginação: o ter-lugar da resistência

*Priscila Simeão Silva Maduro* 213

## III Ditadura chilena 236

Escola e ditadura: expressões da memória em “Instituto Nacional”, de Alejandro Zambra

*Amanda Lacerda de Lacerda* 237

História, arquivo e ficção: real e testemunho na narrativa de Nona Fernández

*Valéria Ignácio* 255

O labirinto do inumano: um espaço de corpos rasurados

*Danielle Ferreira Costa* 273

Sobrevivendo nos escombros da história: memória, literatura e resistência no (des)encontro entre Walter Benjamin e Roberto Bolaño

*Fábio da Silva Sousa* 299

Autores e pareceristas 317

## Apresentação

Os estudos sobre a literatura que toca no tema das ditaduras militares latino-americanas têm se expandido, convidando ao diálogo com disciplinas vizinhas e à experimentação de novas abordagens teórico-metodológicas. Para se debruçar sobre elas, o Grupo de Estudo Literatura e Ditaduras (GELD) iniciou suas atividades em fevereiro de 2021. Inserido no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, o grupo se propõe a ser um espaço aberto e horizontal de leituras e trocas para todos os interessados em pensar sobre a literatura contemporânea em países latino-americanos, as imbricações entre literatura e história na representação estética das ditaduras, além de tópicos como a memória e as escritas de si.

Ao longo dessa trajetória, pesquisadores de todas as regiões do Brasil, além de Argentina e Chile, têm contribuído para as discussões e debates empreendidos no GELD. Além disso, temos realizado semestralmente os “Diálogos Literários”: encontros com autores da literatura contemporânea latino-americana para troca e interlocução sobre o fazer literário, a recepção dos leitores e os estudos críticos. A Jornada Literatura e Ditaduras, de realização anual, chega à sua terceira edição em 2023, com o tema “De Allende ao Estallido: 50 anos do golpe no Chile”. Nesse contexto, o presente livro compõe um importante passo nas realizações do GELD.

As formas do realismo na literatura revelam um território fértil para explorar os procedimentos que configuram o desmascaramento da construção ficcional, compreendida como elemento essencial para a composição de escrituras que se originam em experiências de repressão e violência. Esta obra tem como propósito reunir percepções e perspectivas teóricas amparadas na análise de relatos literários referenciados nas ditaduras latino-americanas. Realismo, objetividade e subjetividade, ética, estética e as “turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal”, nas palavras de Juan José Saer, são questões a serem problematizadas na produção sobre as ditaduras no continente em sua condição de interrogação das ressonâncias do passado que seguem impactando as sociedades contemporâneas.

## APRESENTAÇÃO

A representação não assegura a custódia do sentido, mas seria, nas palavras de Freud, uma “garantia para a realidade do representado”, amparada que está no pensamento e em suas habilidades de “[...] tornar novamente presente — por meio da reprodução na representação — algo que foi uma vez percebido, sem que o objeto exterior precise ainda estar presente”<sup>1</sup>. Esse pressuposto, entretanto, vai além da generalidade que o caracteriza nas reflexões sobre a manifestação estética propostas neste volume, especialmente na literatura, porque tem como ponto de partida um recorte que se dá nos limiares entre a história e a ficção, entre o que se conhece e o que se imagina de um passado de violência e trauma. Estamos, assim, diante da necessidade tanto de elaboração como de interpretação.

“Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os fatos narrados são rigorosamente exatos — o que nem sempre acontece — ainda existe o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido típicas a toda construção verbal.”<sup>2</sup> As histórias reais que emergem no testemunho literário e nos relatos ficcionais referenciados nas ditaduras latino-americanas não se dão a ler em classificações pré-determinadas, originárias que são de eventos pautados por práticas arbitrárias, pela imposição ilegal da força e pela pedagogia do medo. Por isso mesmo, estão sujeitas a rupturas e silenciamentos que escapam às regras de modelos literários canônicos.

Acrescenta-se às aporias do fenômeno do testemunho um ingrediente de difícil apreensão: as formas de realismo e de configuração da experiência passada, diante do negacionismo e da naturalização da violência no presente, especialmente nas sociedades latino-americanas que enfrentaram regimes repressivos na segunda metade do século XX.

Diante da crescente publicação de relatos ficcionais sobre o tema das ditaduras latino-americanas, esta reunião de artigos estabelece como recorte primário o tratamento que se dá ao real e as estratégias formais mobilizadas para transmitir a experiência da catástrofe, interrogar as ressonâncias do passado, num exercício não apenas de reflexão, mas também, e essencialmente, de crítica.

---

<sup>1</sup>FREUD, S. *A negação*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 308.

<sup>2</sup>SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2016, p. 5.

## APRESENTAÇÃO

O *corpus* de pesquisa dos capítulos do volume é variado, abarcando autores como Cláudia Lage, Renato Tapajós, Julián Fuks, Patricio Pron, Nona Fernández, Alejandro Zambra, Pedro Tierra, Carlos Ribeiro, Roberto Bolaño e transitando entre as representações literárias das ditaduras dos anos 1970 até os dias de hoje, além da influência da Comissão Nacional da Verdade na produção literária mais recente. Entre eles, é com grande alegria que contamos com a primeira tradução para a Língua Portuguesa de um ensaio da pesquisadora e crítica argentina Nora Strejilevich.

Agradecemos às autoras e autores, à Biblioteca Ocidente, ao Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, aos integrantes do GELD e desejamos a você uma instigante leitura.

Amanda Lacerda  
Leonardo Claudiano  
Valéria Ignácio

Parte I  
Ditadura brasileira



# Para não esquecer: mulheres e ditadura no Brasil

-- Regina Dalcastagnè --

*E quando é noite, sempre,  
uma tribo de palavras mutiladas  
busca asilo em minha garganta,  
para que não cantem eles,  
os funestos, os donos do silêncio.*

(Alejandra Pizarnik)

O Brasil devolveu o governo aos civis, em 1985, e promulgou uma Constituição democrática, em 1988. Mas nunca foi capaz de resolver a memória da ditadura. Pelo contrário. A transição democrática foi marcada por uma boa dose de amnésia deliberada. Por vezes, as próprias instituições geradas pela ordem democrática se encarregavam de erigir a ditadura em tabu e censurar o debate sobre ele.

Um exemplo é particularmente significativo. Na campanha presidencial de 2018, a equipe de Fernando Haddad, do PT, colocou no ar um programa sobre a tortura durante a ditadura, mostrando trechos de falas de seu opositor, Jair Bolsonaro, que debochava das vítimas e elogiava um famoso torturador. O triste e emocionado depoimento de uma mulher, Amelinha Teles, sobre o horror vivido por ela em uma prisão, e depois o testemunho de sua filha, que foi levada aos cinco anos de idade para ver seus pais torturados, davam o tom à narrativa. Mas o Tribunal Superior Eleitoral proibiu que o programa continuasse sendo exibido. Vetou que se veiculassem as falas do próprio Bolsonaro afirmando, sem meias palavras, ser favorável à tortura e à violência política. O episódio mostra como se lida, ainda hoje no Brasil, com a memória da ditadura: apagando-a.

A tortura destruiu muitas vidas e manchou para sempre outras tantas. E cada vez que alguém defende o que foi feito, e os que o fizeram, suja ainda mais a nossa história.

Lawrence Weschler, em *Um milagre, um universo*, dizia que o grito que se eleva das câmaras de tortura é duplo,

[...] o corpo chamando a alma, o eu chamando os outros — e em ambos os casos fica sem resposta. A desolada lição da tortura é esse silêncio envolvente: seu objetivo é tomar esse silêncio e introjetá-lo de volta na vítima, para substituir a chama da subjetividade por um espaço vazio, abjeto. (WESCHLER, 1990, p. 242).

A única resposta possível a esse chamado, após o acontecido, é a punição dos culpados. Como nem isso conseguimos por aqui, só nos resta falar e falar e falar, para que não falem eles, “os funestos, os donos do silêncio”.

Nossa literatura participa, desde o início, desse fluxo e segue estendendo a mão em direção àqueles que estiveram nos porões, nas celas, no exílio, silenciados e perseguidos, aos que não voltaram nunca, às suas famílias e amigos destroçados. Faz-se, assim, abrigo de suas histórias e de seus sonhos, e dos sonhos dos seus. Aos poucos, vem incorporando mais e mais personagens, lembranças de pessoas que existiram um dia ou que poderiam ter existido e por isso fazem sentido para nós. Há cada vez mais mulheres como protagonistas dessas narrativas, e vão surgindo também as crianças, os velhos, os trabalhadores, os moradores das periferias e do campo, os negros, os indígenas, os LGBTQIA+s.

Desde 2014, com a entrega dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade (CNV), o tema voltou com mais força ao campo literário brasileiro, após um período de relativa estagnação. Algumas obras já fora de catálogo foram relançadas e muitos outros livros apareceram, trazendo seja a perspectiva de quem “esteve lá”, seja o olhar daqueles que herdaram o sofrimento. E há ainda as narrativas que se debruçam sobre o que resta da ditadura na vida cotidiana, nas instituições, nos presídios, nas relações sociais e mesmo afetivas.

Muito mais do que cicatrizes de um tempo distante, vamos encontrar histórias que não foram concluídas, feridas que continuam latejando. São

textos que incorporam diferentes preocupações e procedimentos estéticos para refletir não só sobre a memória do passado, mas, sobretudo, sobre os riscos do futuro, em um momento em que as ameaças de uma nova ruptura democrática no país se tornam cada vez mais frequentes e desavergonhadamente explícitas.

Há, é claro, diferenças significativas entre essas obras recentes e aquelas produzidas e publicadas nos anos 1960 e 1970. De um modo geral, os livros, lá, possuíam uma urgência que não existe aqui. Falavam de um presente que parecia que não acabaria nunca e, por isso, dobravam-se, doloridos, sobre si. A resistência, então, estava ligada ao ato de falar, às vezes cifradamente, sobre aquilo que não se podia dizer. Resistia-se no gesto de contar, na esperança de que alguém ouviria, na ilusão de que alguém pudesse ser salvo.

Nos romances atuais, a luta se estabelece, principalmente, contra o esquecimento, que é sempre um insulto à dor do outro. Mas essas narrativas sobre a opressão também são, hoje, talvez mais do que nunca, uma forma de dizer que eles, os carrascos, não terão a última palavra sobre corpos e vidas que tentam destruir. E de nos lembrar que o passado não acabou se ainda compromete nosso futuro.

Logo antes da instalação da Comissão Nacional da Verdade, foi publicado um livro emblemático para essa discussão: “*K. — relato de uma busca*”, de Bernardo Kucinski. Ele não teve muita visibilidade quando foi lançado, em 2011, mas depois de algum tempo passou a ser uma referência importante para a retomada literária do debate sobre a ditadura. Contando da busca desesperada de um pai pela filha desaparecida (Ana Rosa, a irmã do autor), a obra chamava atenção para o terrível processo de apagamento dos crimes da ditadura.

Trechos de *K.* chegaram a ser incorporados nos relatórios da CNV. Os mesmos relatórios nos quais é possível encontrar o depoimento frio e repulsivo de um ex-delegado de polícia sobre o fim dado aos corpos de Ana Rosa e seu marido, Wilson Silva, torturados, assassinados e incinerados em uma usina de cana-de-açúcar. Se não fosse o livro escrito pelo irmão — que tenta lembrar sua existência e honrar sua história —, o que nos sobraria da jovem professora de Química da USP e de seu companheiro seria esse relato sórdido (Cf. COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, v. 3, p. 1648–9).

Kucinski não viu sua irmã ser capturada, torturada e morta, não pôde sequer enterrá-la e viver o luto junto com seu pai, por isso, sua narrativa lida com lacunas e aproveita os recursos da ficção, que se mesclam com a dor do depoimento. A partir de um determinado ponto, só lhe resta imaginar, como todos que não foram ao limite do horror, silenciados para sempre. De qualquer forma, é importante lembrar que se trata de uma obra que traz a perspectiva de dois homens, o pai e o irmão, sobre uma mulher. E que o pai sequer sabia que ela participava do movimento de resistência.

## Quando elas falam

Era comum nas narrativas sobre a ditadura que as mulheres aparecessem sempre do lado de fora — como as mães abnegadas de filhos torturados, as namoradas e esposas que aguardavam a saída dos companheiros da prisão, aquelas que cobriam a retaguarda, ou mesmo as que sofriam nas mãos de maridos opressivos que faziam parte ou lucravam com o regime.

Um contraponto interessante e necessário ao livro de Kucinski é o *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, publicado em 2015. Ela constrói uma narrativa fragmentada, baseada em sua própria história de militância política, sobre sua prisão e exílio, mas atravessada pelas histórias de outros companheiros da resistência, em passagens por Porto Alegre, São Paulo, Cincinnati, Paris e Buenos Aires.

Maria Pilla lutou contra a ditadura no Brasil, exilou-se na Europa, mas depois voltou para militar na Argentina, onde foi presa em 1975 e torturada. Passou dois anos encarcerada (parte dos relatos se passam, justamente, na prisão feminina argentina) e, então, se mudou para Paris. Só retornou ao país 22 anos depois de se despedir de seu pai dizendo que voltava “na semana que vem”.

Organizados por datas e locais, que vão e vêm, os capítulos do livro, sempre muito curtos, saltam entre cidades e épocas diferentes, procurando, assim, estabelecer conexões que vão além do compartilhamento de tempo e lugar, abarcando as relações entre as muitas vidas interrompidas pela intolerância e pela violência política que tomaram conta do Brasil e de

outros países da América Latina entre os anos 1950 e o início da década de 1990.

É uma obra introspectiva, que não parece buscar respostas, nem mesmo exigir justiça. Nesse sentido, talvez seja até mais angustiante que outras, que reivindicam a lembrança coletiva. É a história de uma mulher ferida, como tantas outras, tentando achar espaço para guardar seus mortos — daí os diferentes nichos que vão aparecendo, como se fossem gavetas de um grande arquivo da memória. Melancólico e triste, o livro nos leva de um lado para outro, transportando sempre um terrível sentimento de perda.

Ainda com a perspectiva de mulheres que “estiveram lá”, é possível citar três outras obras — nenhuma delas autobiográfica, embora saibamos que as autoras participaram da luta contra o regime — que são representativas dessa abertura para outros pontos de vista e lugares sociais.

*Nem tudo é silêncio*, de Sônia Regina Bischain, de 2010, *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, e *Felizes poucos*, de Maria José Silveira (ambos de 2016), são livros que lidam com diferentes espaços sociais e ampliam o leque de participação das mulheres na resistência à ditadura. Em todos eles há rememoração, a busca de recuperação do passado não exatamente como ele foi vivido, mas como ele é sentido no presente.

Bischain começa seu romance com uma mulher sem memória, talvez com Alzheimer, incomodada com a invasão de sua casa por uma estranha, que mexe em suas coisas e tira tudo do lugar. Aos poucos, a perspectiva muda para a invasora (na verdade, sua nora), que retoma a história da velha senhora e passa a conduzir a narrativa. Ficamos sabendo. Então, que, muito antes de perder a memória, a velha perdera o filho, assassinado pela ditadura. Sua nora é a viúva, que participou com o jovem marido dos movimentos sindicais de esquerda na periferia, décadas atrás — e a lembrança desse moço é apenas mais um apagamento em discussão no romance.

Seja na ficção, seja nas memórias dos sobreviventes, as narrativas da ditadura costumam apresentar uma violência que irrompe na normalidade da vida. É a ruptura da ordem legal observada pelo ponto de vista da classe média intelectualizada (a um só tempo autora, protagonista e leitora desses livros). Uma classe média para quem “normal” é sinônimo de estar a salvo da violência.

Ao deslocar a perspectiva para a periferia de São Paulo, Bischain nos convida a entender o modo como a ditadura se infiltra no dia a dia dessas pessoas, não como momento de exceção, mas como uma carga a mais de sofrimento, especialmente entre as mulheres. A repressão política se soma, então, a um ambiente em que o capitalismo, o patriarcado, o racismo, a pobreza e o descaso se manifestam não apenas na forma de incentivos à resignação, de limitação de horizontes e de opressões cotidianas, mas também de violência aberta.

Assim, o desaparecimento e morte do rapaz se liga, literariamente, à perda da memória de sua mãe, anos depois. Mas também à história da menina indígena que é estuprada e abandonada na beira de uma estrada, muitas décadas antes, e prossegue, com a exploração das empregadas domésticas e de seus filhos. A isso se junta, é claro, a dor das ausências impostas pelo regime.

Fragmentado e atravessando um período mais amplo, para melhor acolher narrativas que não se pretendem únicas, o livro de Sonia Regina Bischain é sobre vidas silenciadas, sobre feridas que não cicatrizam, sobre perdas que não podem ser esquecidas. Mas é, também, uma história de sobreviventes e de seus poucos recursos, uma história de mulheres e da solidariedade possível entre elas.

Em *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, a protagonista também se confronta com a própria memória. Envelhecida, ela está dentro de um ônibus que vai para o sertão nordestino, ao encontro de uma experiência vivida no passado, quarenta anos antes. Mas Maria ainda é dona de sua história e, da mesma forma que escolheu o sertão como espaço de atuação política durante a ditadura, no presente da narrativa ela decide o que lembrar e o que contar — ninguém fala por ela.

Sabemos que, geograficamente, ela não está indo para o mesmo lugar em que esteve antes, mas a viagem é catalisadora da memória. O romance começa com o cheiro do “couro curtido, suor e tabaco” (REZENDE, 2015, p. 9) que invade o ônibus — um cheiro imaginado, porque o vaqueiro que se senta ao lado dela é um caubói de rodeio que rescende à água-de-colônia barata — e termina com a chegada da personagem na cidadezinha onde a esperam para uma palestra.

A relação de Maria com o sertão é, desde sempre, de estranhamento. Nascida na cidade, com passagens por outros países, ela se muda para o povoado de Olhos d'Água como professora do MOBREAL, com o objetivo de misturar-se à população sertaneja, preparar o terreno para a vinda de outros companheiros e para a revolução que ajudariam a fazer.

Mas nada funciona como o esperado e ela passa os dias se adaptando ao lugar, buscando entender as pessoas enraizadas ali e aquelas que, arrancadas, tentam conseguir dinheiro na cidade grande. E é assim, por meio de sua surpresa interessada e de suas lembranças afetivas, que os leitores vão se aproximando dessas vidas calejadas pelo trabalho, desgastadas pela exploração. Seu testemunho da labuta diária dos sertanejos inclui revolta, solidariedade e uma profunda admiração.

Maria dorme na estrada, acorda, relembra. O movimento do ônibus, suas freadas, o vai-e-vem no corredor, a poeira e os cheiros que entram impõem um ritmo à narrativa, que se interrompe, acelera e desacelera. Há melancolia no livro, mas há, principalmente, serenidade — a certeza da importância da história vivida e o afeto pelos encontros passados.

*Felizes poucos*, de Maria José Silveira, por outro lado, traz um conjunto de contos que buscam, de algum modo, retomar a alegria presente na luta de homens e mulheres contra a ditadura, além da generosidade de seus sonhos com um país mais justo e igualitário. São histórias de jovens idealistas nas grandes cidades, universitários e profissionais liberais, mas também de operários nas fábricas e de camponeses sem nenhum estudo que ousaram imaginar uma vida com mais dignidade para todos.

A alegria está presente nos encontros em bares e livrarias, na vida clandestina com os amigos procurados pela polícia, no jantar pobre com a família reunida, na organização dos sindicatos, partidos, nas Ligas camponesas. Está, fundamentalmente, no sonho compartilhado. Uma alegria que se derrama, alastra, convida, até ser silenciada pela repressão, que pisa em cima, arranca pedaços e mata.

O livro é destinado aos jovens, não por qualquer tipo de simplificação da narrativa, mas para estabelecer um contato, para dizer daqueles que acreditavam em um outro futuro para nós. Maria José Silveira — que teve de se exilar no Peru em 1973 — tem outros romances sobre o tema, mas esse

livro é especialmente interessante, por tentar fazer da memória uma ponte de acesso às novas gerações.

## Tempos depois

E há ainda as narrativas sobre aqueles que “não estiveram lá”, mas que, de um modo ou de outro, são herdeiros do sofrimento. Elas costumam trazer protagonistas muito jovens, lidando com questões que não conseguem ver ultrapassadas, porque continuam doendo em muita gente.

Em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa (2010), por exemplo, uma adolescente se muda para os Estados Unidos após a morte da mãe e conhece o homem com quem ela viveu um dia e que participou da Guerrilha do Araguaia. Embora ele pouco fale de seu passado, a narrativa vai recuperando pedaços da história e seus destroços. Paralelamente à vida de imigrante da garota em tempos recentes, vamos acompanhando o sofrimento do ex-guerrilheiro, que abandonou o campo de batalha logo antes de todos os seus amigos, e a mulher que amava, serem brutalmente assassinados. A jovem se faz, assim, depositária de sua memória.

Já em *Mulheres que mordem*, de Beatriz Leal (2015), temos argentinos como protagonistas (como em *A resistência*, de Julián Fuks, outro livro importante sobre o assunto, também publicado em 2015), mas neste caso, são pessoas ligadas ao regime. Um militar, torturador, sua mulher e a filha que adotaram, roubada de uma mãe assassinada nos porões da ditadura argentina. Vivendo no Brasil, o passado os alcança e atormenta, destruindo as relações e deixando um vácuo no lugar.

Cláudia Lage, em *O corpo interminável*, por outro lado, reúne dois jovens — o filho de uma “desaparecida” e a de um fotógrafo que, de algum modo, participava das sessões de tortura. Juntos, eles precisam entender o que aconteceu no passado e as implicações disso em suas vidas. Enquanto eles recolhem informações, inúmeras histórias vão se erguendo no texto, todas de mulheres, espancadas, estupradas, brutalizadas, assassinadas.

Diferentes tempos se sobrepõem em uma narrativa que empurra os leitores para dentro da cena e os deixa ali, atordoados. Só que esse é, também, um livro sobre o amor. Em meio à barbárie, vai se desdobrando

uma sutil rede de afetos, que acolhe, dá abrigo, pinta dedos com unhas arrancadas que ainda não cresceram, expulsa homens violentos para fora de casa, faz dois jovens machucados se encontrarem. Um amor que não perdoa, não se acovarda e tampouco oferece redenção, mas que protege os feridos e fortalece a repulsa contra os algozes.

As narrativas escritas por mulheres citadas aqui são apenas alguns exemplos de um conjunto bem maior, obras que trabalham, especialmente, com a problematização da memória e do esquecimento, e sobre a dor. O que não quer dizer que outras questões ou outras abordagens não estejam presentes na produção feminina dos últimos tempos.

## Sobre avanços

Há alguns anos venho atualizando uma lista bastante selecionada de livros sobre a ditadura. Um levantamento que inclui basicamente romances, mas também alguns poucos volumes de contos e um punhado de obras memorialísticas, que trazem a ditadura não apenas como pano de fundo, mas como centro da narrativa. Não é um inventário completo, muito longe disso, mas ajuda a visualizar o que foi e está sendo produzido a respeito do assunto.

A lista tem, no momento (outubro de 2022), 110 livros. Destes, 40 foram escritos por mulheres (um deles em coautoria com Carlos Heitor Cony) e 71 escritos por homens (incluindo o livro do Cony com Ana Lee). Essa diferença (com pouco mais de um terço de mulheres) é, como já observei em outros levantamentos metodologicamente mais consistentes, comum na literatura brasileira em geral. Mas o mais curioso é que dos 40 livros escritos por mulheres, 35 foram lançados após 2000, e apenas cinco (de três autoras diferentes) saíram antes disso. Entre os homens, 37 livros foram lançados antes de 2000, e somente 34 após essa data. Em suma, a diferença é significativa, apontando um grande avanço na produção feminina sobre o tema.

Não custa ressaltar que em todas as áreas, romance, poesia, contos e crônicas em geral, as mulheres vêm produzindo mais e com maior visibilidade nesses últimos anos no Brasil — lembrando que partimos de um

patamar muito baixo e que ainda não ultrapassamos o limite de cerca de 30% dos livros publicados no país.

De qualquer forma, com o aumento da quantidade, a literatura brasileira ganha uma variedade maior de temas, estilos e abordagens, contam-se outras histórias, sobre outros lugares, a partir de diferentes perspectivas. Sobre o tema da ditadura, acontece o mesmo.

Para além das narrativas de denúncia, de luto, de rememoração, começam a surgir, por exemplo, as narrativas históricas, que tentam resgatar acontecimentos e personagens reais, como o romance *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho, publicado em 2021, que retoma uma expedição do governo, liderada por um padre italiano, na Amazônia brasileira em meados da década de 1960. Em plena ditadura, e com inúmeros interesses em jogo, incluindo a disputa por terras e pelas jazidas encontradas na área, a violência explode junto aos indígenas Uaimiri-Atroari, que foram praticamente dizimados pelos militares nas duas décadas seguintes, com bombardeios aéreos, chacina a tiros, esfaqueamentos e destruição de locais sagrados.

Outro exemplo é a *Trilogia infernal*, de Micheline Verunschck, composta pelos romances *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), que também se debruça sobre a disputa de terras no Brasil, dessa vez no Nordeste. Laura, a protagonista, é filha de um torturador, que ela acredita também ter matado sua mãe. Enquanto cresce no sertão, a menina vai seguindo os rastros e juntando informações sobre o pai e seus crimes. Composta por diferentes vozes, que se complementam e tornam mais intensa a narrativa, a história começa quando o pai traz para casa um garoto acusado de canibalismo e que, ele sabe, seria linchado se permanecesse na delegacia.

A presença concreta da selvageria exterior no espaço privado desencadeia uma série de reflexões, que aproximam ditadura, tortura, feminicídio, disputa por terras e outras violências que parecem plantadas no solo e nas almas do lugar. A trilogia termina com a protagonista, já escritora, participando das audiências públicas da Comissão Nacional da Verdade e restituindo a biografia dos mortos e desaparecidos, em uma espécie de mimese do trabalho desenvolvido pela Comissão Nacional da Verdade.

Enfim, a produção das mulheres sobre o tema da ditadura vem se expandindo em quantidade, qualidade e diversidade. Ainda há, é claro,

muito a se dizer e a se enfrentar, mas esse é um compromisso a ser assumido por todos os escritores e todos os cidadãos brasileiros.

Manter viva a memória da ditadura é essencial para evitar que ela se repita. Não por acaso, silenciar o debate sobre o assunto é uma prioridade da nova extrema-direita que, nos últimos anos, saiu das catacumbas e tomou conta do país. Não são raros os casos de professores que se viram assediados por adotar livros didáticos, paradidáticos ou literários que tratam da nossa história recente. Escolas, tanto públicas quanto privadas, muitas vezes se rendem à pressão de pais radicalizados, de pastores e de políticos que não aceitam qualquer discussão sobre o tema.

Tentativas de censura similares ocorreram em exposições de arte, em conferências, em programas de radiodifusão, em inúmeros espaços culturais e acadêmicos. A ditadura é, atrás apenas das discussões sobre gênero e sexualidade ligadas à emancipação feminina e às demandas de reconhecimento da população LGBTQIA+, o maior tabu para a extrema-direita.

Também por isso é importante falar sobre o assunto, sobre os prejuízos causados ao país, sobre nossas perdas, sobre todo o desgaste e o sofrimento gerados pela repressão: porque não podemos nos render a essa chantagem, não podemos reduzir o debate público aos limites que eles desejam impor.

O direito à fala é uma premissa básica da democracia, que nem sempre é respeitada. Basta ver a perseguição a escritores, jornalistas, cineastas, professores e outros trabalhadores em diferentes momentos de nossa história, incluindo os dias de hoje. Nem por isso nos calaremos.

Que as palavras, abafadas, mutiladas, continuem encontrando asilo em nossas gargantas e que retornem ao mundo como canto ou como grito.

## Referências

BISCHAIN, Sônia Regina. *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2010.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório*: v. 1, dez. 2014. Disponível em: [www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf). Acesso em: 10 nov. 2022.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GODINHO, Sandra. *Tocaia do Norte*. Guaratinguetá: Penalux, 2020.

## PARA NÃO ESQUECER: MULHERES E DITADURA NO BRASIL

- KUCINSKI, Bernardo. *K. — relato de uma busca*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LEAL, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Rio de Janeiro: Imã, 2015.
- LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- PILLA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SILVEIRA, Maria José. *Felizes poucos*. São Paulo: ZLF, 2016.
- REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VERUNSCHK, Micheliney. *Aqui, no coração do inferno*. São Paulo: Patuá, 2016.
- VERUNSCHK, Micheliney. *O peso do coração de um homem*. São Paulo: Patuá, 2017.
- VERUNSCHK, Micheliney. *O amor, esse obstáculo*. São Paulo: Patuá, 2018.
- WESCHLER, Lawrence. *Um milagre, um universo*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

# Entre o real e o subjetivo: "ficção política" brasileira na ditadura dos anos 70

-- Maurício Silva --

## Introdução

Processo ao mesmo tempo complexo e traumático, a ditadura no continente latino-americano teve longa duração, iniciando-se em 1954, com a derrubada dos presidentes Jacobo Arbenz, na Guatemala, e Frederico Chávez, no Paraguai, e permanecendo até 1990, quando se encerra a última ditadura do continente, com a eleição de Patricio Aylwin no Chile. Nesse longo percurso de quase quatro décadas, vários outros países sofreram um estado de exceção, por meio da intervenção militar, com consequências sociais, políticas e culturais que perduram até os dias de hoje: Argentina, em 1962; Brasil, em 1964; Peru, em 1968; Uruguai e Chile, em 1973; Bolívia em 1982, entre outros.

Tanto os movimentos de tomada do poder por meio de golpes militares quanto seus inumeráveis desdobramentos foram objeto de reflexão acadêmica, com seguidos estudos sociológicos, históricos, psicológicos, políticos etc., mas foram, sobretudo, abordados por uma quantidade infindável de obras literárias, que se espalharam por todo o continente e resultaram num conjunto ficcional (entre contos, romances, crônicas, novelas, poemas e

textos teatrais) a que se pode chamar de *literatura da ditadura*, uma vez que essas obras traziam, do ponto de vista temático, a representação simbólica da ditadura e todas as suas repercussões sociais e individuais. Do ponto de vista estilístico, uma escritura que transitava entre a expressão realista e documental e a linguagem sublimada e alegórica; e do ponto de vista da dinâmica produtiva (publicação, distribuição, recepção dos textos literários), estratégias recalcitrantes que buscavam evadir-se de uma censura cada vez mais predadora e obstinada.

A *literatura da ditadura* que se produzira então não economizava em cenas de tortura e de repressão política, de perseguição e assassinatos, de censura e opressão psicológica, enfim de uma série de atos escusos, à margem da legalidade, que conformam um largo panorama da autêntica tragédia vivida por seus personagens, representações ficcionalizadas de cidadãos que tiveram seus direitos suprimidos, suas vozes silenciadas e suas vidas abortadas. Por esses e outros motivos, o sistema literário brasileiro sofreu um continuado processo de coação e subjulgamento durante o recente período ditatorial, que parece ter-se adensado ao longo da década de 1970, época mediada, de um lado, pela radicalização das práticas opressoras de controle, com a publicação do Ato Institucional n. 5 (1968), e, por outro lado, pelo processo de distensão que, a partir da revogação do referido decreto e a aprovação da Anistia (1979), marcaria a década seguinte, até o fim definitivo do regime militar brasileiro (1985).

O objetivo deste artigo é abordar parte da produção literária brasileira produzida ao longo da década de 1970, a qual já foi, com justiça, considerada pela crítica como um “verdadeiro divisor de águas” (PEREIRA, 2005, p. 90), inaugurando um novo ciclo de produção ficcional, marcado, entre outras coisas, por certa diversidade de gêneros literários (romance, conto, poesia, teatro, memórias, diários, fábulas etc.), de estilos (do mais realista e naturalista ao mais subjetivo e alegórico, sem nos esquecer dos muitos experimentalismos que marcaram parte considerável dessa produção), de perspectivas (política, social, estética, (contra)cultural etc.). A produção literária dos anos 1970, no Brasil, tem, portanto, no ecletismo, uma de suas principais categorias fundantes, que, embora se exprima — como acabamos de dizer — pela diversidade de gêneros, estilos e perspectivas, reconhece como uma de suas principais marcas o intenso e profícuo diálogo entre

ficção e história, além do fundo sentido libertário, que reputamos ser um incontornável ato de resistência. Afinal, como nos lembra o escritor argentino Ernesto Sabado, no livro *La resistencia* (2000), “[...] la libertad nos fue destinada para cumplir una misión en la vida; y sin libertad nada vale la pena” (p. 31).

Optamos, neste ensaio, por alguns títulos que podem ser classificados como expressões ficcionais de uma *literatura política*, na medida em que buscam representar, literariamente, temas e motivos como os da tortura, resistência, repressão, luta armada, sequestro e morte, no calor da hora dos acontecimentos. Publicados ao longo da década de 1970, trata-se de livros que dialogam tanto com as produções anteriores, em especial aquelas publicadas uma década antes, quanto com as posteriores, que se estendem numa infinidade de títulos que tematiza(ra)m a ditadura brasileira nos anos que se seguiram à redemocratização do país, até os dias atuais.

Os limites cronológicos deste trabalho são, portanto, claramente definidos por marcos históricos singulares que, de modo geral, tiveram incidência na própria configuração da produção literária do período: entre o final dos anos 1960 — que marca também a eclosão do Movimento Estudantil, com repercussões nacionais e internacionais — e o final dos anos 1970, assinalando, como dissemos antes, o fim da vigência do AI-5 e o início da abertura democrática no Brasil: precisamente, a década de 1970, espécie de *núcleo duro* (no sentido real e simbólico!) do regime autoritário brasileiro, indicando a culminância de um período ditatorial que se iniciara cerca de cinco anos antes (1964) e terminaria cinco anos depois (1985).

Há que se destacar também, como sinalizamos, ainda na especificação dos objetivos deste trabalho, uma delimitação de natureza teórica: trata-se de estudar uma produção ficcional que, tanto no âmbito de sua composição formal-estrutural quanto no de sua disposição conteudístico-ideológica, dialoga de perto com a situação política do momento em que fora produzida. Muito embora se possa dizer que se o princípio fundamental desse conjunto é a intersecção entre literatura e história, o resultado revela-se variado, com obras ora mais nitidamente militantes, ora mais constitutivamente alegóricas, ora ainda mais estruturalmente experimentalistas.

Finalmente, do ponto de vista metodológico, optamos por adotar uma perspectiva que, na prática analítica, busca uma compreensão mais global

— melhor seria dizer, mais de acordo com a busca de uma *totalidade*, para manter um conceito caro a um dos teóricos adotados — da produção literária do período. Em outros termos, um conjunto metodológico que trabalha a fundo o conteúdo ideológico dessa produção literária e que estabelece uma relação próxima com os princípios teóricos da corrente marxista da Teoria Literária, cujas obras passaram a ter ampla divulgação no Brasil a partir da década de 1960–1970, servindo de base para reflexões crítico-teóricas que aqui se faziam sobre essa mesma produção. Trata-se da teoria de G. Lukács (como *A Teoria do Romance* e *O Romance Histórico*), de L. Goldmann (como *A Sociologia do Romance* e *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*) e de J.-P. Sartre (como *Que é literatura?*), que buscam realizar uma articulação mais consistente e orgânica entre literatura e história, a fim de observar os vínculos latentes e patentes entre fatos narrados e constituição política de uma determinada época.

Integrando um período literário em que se instituiu, como lembra Fábio Lucas (1985), como uma *região ideológica*, marcada pela instauração de uma *lógica do real*, os textos aqui analisados são compostos pelos romances de Renato Pompeu (*Quatro-Olhos*, 1976), Renato Tapajós (*Em Câmara Lenta*, 1977) e Antonio Marcello (*Ensaio Geral*, 1978) e pelos livros de contos de Rodolfo Konder (*Cadeia para os mortos*, 1977) e Fernando Portela (*Querido senhor assassino*, 1979).

Em todos eles, salvaguardadas as naturais idiossincrasias de forma e conteúdo, o que se revela é um claro *pendor político* — no sentido mais amplo do termo —, em que não está isento aquilo que, com muita propriedade, ao destacar os impulsos testemunhal, jornalístico, memorialístico etc. dessa produção, Tânia Pellegrini identificou como uma “função tática de resistência” (1996, p. 26).

## 1

As transformações sociais por que passou o Brasil na década de 1970 são, de certo modo, resultado do amplo processo de urbanização que, tendo se iniciado no século XIX, com o desenvolvimento da industrialização e abolição do sistema escravocrata, ganhou impulso em períodos posterior-

res (especialmente, as décadas de 1950 e 1960). Alguns desses eventos, que marcariam, de modo definitivo, a sociedade brasileira ao longo do século XX, seriam, como lembra Juarez Lopes (1971), a intensificação da vida social e política urbana, a diversificação das classes sociais (classe média, operariado urbano etc.), o declínio do sistema agrário centralizado, o crescimento — do ponto de vista político — do populismo e outros.

Nesse sentido, a segunda metade do século XX é singular, no que contém de potencialidades político-econômicas e socioculturais, não sendo possível, neste espaço, nos deter em largas considerações acerca das transformações vividas pelo mundo ocidental após o advento da Segunda Guerra. No Brasil, entre os muitos fatos históricos que podem ser elencados como determinantes à constituição de nossa sociedade, destaca-se o extenso período da ditadura civil-militar que aqui se instalou em 1964, persistindo até o ano de 1985, vigorando, portanto, por mais de duas décadas, com todo tipo de repercussão e efeitos, mas norteadas, sobretudo, pelas ideologias da Segurança Nacional (do ponto de vista sociopolítico), da Integração Territorial (do ponto de vista geopolítico) e do Desenvolvimentismo Econômico Liberal (do ponto de vista político-econômico).

A instauração da ditadura, na década de 1960, e a exacerbação da repressão política, na de 1970, tiveram incontestável repercussão na dinâmica artística brasileira do período, em especial, no que aqui nos interessa, em nossa produção literária. Para Flora Süssekind (2004), é possível observar pelo menos duas correntes distintas de produção literária no período: uma mais referencial e naturalista, com sua literatura-verdade (João Antônio, José Louzeiro, Aguinaldo Silva), sua prosa alegórica (Roberto Drummond, Êrico Veríssimo, Ivan Ângelo), seus textos confessionais (Rubem Fonseca), suas fábulas (Chico Buarque), seus depoimentos político-biográficos (Fernando Gabeira, Reinaldo Guarany, Gregório Bezerra), suas memórias (Pedro Nava, Êrico Veríssimo), seus textos memorialistas (Drummond, João Cabral, Ferreira Gullar) etc.; outra, exposta de forma mais oblíqua, muitas vezes expressa entre o laconismo e o silêncio, entre a elipse e o chiste (Rafael Nassar, Caio Fernando Abreu, Carlos Süssekind de Mendonça Filho, Renato Pompeu, Ana Cristina César, Haroldo de Campos, Waly Salomão, Ignácio de Loyola Brandão, José Agrippino de Paula, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago, José Paulo Paes etc.). Divisão polêmica, dada a diver-

cidade de fatura e possibilidades variadas de interpretação, mas, por isso mesmo, reveladora da complexidade que foi a produção literária durante a ditadura, o que torna os empreendimentos críticos panorâmicos bastante arriscados. E, mais arriscado ainda, diríamos, quando semelhante perspectiva generalizadora vem acompanhada de uma abordagem crítica que desconsidera — como persiste Sússekind (2004), para quem o impasse só se resolveria a partir da década de 1980 — contextos que ultrapassam a situação política brasileira, reduzindo parte dessa produção a um *pacto catártico* a desempenhar *função compensatória*, reveladora de precariedade estética, leitura da qual parece divergir Tânia Pellegrini (1996). De qualquer maneira, parece haver um verdadeiro hiato entre o que Flora Sússekind (2004) considera, pejorativamente, como sendo um *recalque da ficcionalidade* e o que Therezinha Barbieri (2003) denomina, favoravelmente, *ficção impura*.

Para Pellegrini, não se pode falar em *vazio cultural* ao analisar, em especial, a década de 1970, já que teria havido no período “[...] rupturas de focos de resistência dentro do conglomerado opaco e escuro.” (1996, p. 10), devendo-se dispensar abordagens simplistas e enviesadas. Estudando, assim, o que chama de *foco de resistência* na produção literária de então, a autora ressalta que se tratou de uma produção que, no fim das contas, acabou gerando sua própria linguagem, estrutura e procedimentos, havendo ainda uma correspondência entre texto e contexto, razão pela qual essa produção — justamente aquela de natureza mais documental — raramente se aventurou em experimentações linguísticas, já que a premência era “resistir, documentando” (p. 21), extrapolando “velhos esquematismos forma/conteúdo” (p. 22) e assumindo uma espécie de “função tática de resistência” (p. 26), por meio da “reelaboração dos meios expressivos” (p. 26). Em passagem sintética e elucidativa, Tânia Pellegrini assim define essa produção literária:

De maneira geral, o contexto dessa ficção está marcado por uma forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral do romance brasileiro. É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, utilização de elementos

da narrativa fantástica, recurso ao relato autobiográfico. É uma narrativa essencialmente alegórica, que remete a uma situação global, extratexto, às vezes de um fato real que se conta. (1996, p. 27).

Não é novidade, portanto, que a produção ficcional da década de 1970 – mesmo aquelas tendências que, afeitas a uma escritura impregnada de certo *neorrealismo jornalístico* (SCHOLLHAMMER, 2008) ou do *novo realismo* (SCHOLLHAMMER, 2009), a despeito de serem lidas como vertentes que se afastaram do *desafio estético* (2008) — notabilizou-se por articular recursos estéticos variados e dotados de reconhecível inventividade artística, herdeira que foi, com certeza, daquela “qualidade notável” (SCHWARZ, 1978) já assinalada na década anterior, mas com acréscimo de abordagens, perspectivas, procedimentos e fatura estéticas próprias dos “avanços” e “retrocessos” que os anos 1970 revelaram na política e na cultura brasileiras.

Desse modo, a análise da produção ficcional brasileira da década de 1970 não prescinde de uma empreitada que se volte tanto para a apreensão de constantes estéticas presentes no amplo e complexo cenário literário daquele período histórico quanto para uma abordagem que reconheça — como procede Janete Machado (1981) — a ocorrência da *inovação* estética.

De fato, trata-se de uma década particularmente complexa, que sugere, inclusive, constantes de natureza histórico-cultural, todas elas vinculadas, pode-se dizer que de modo visceral, à dinâmica de sua produção ficcional, como a ocorrência de censura e repressão do sistema literário (CARNEIRO, 2002; REIMÃO, 2011; SILVA, 1989; CABRAL, 1977); como a relação, ora tensa, ora complementar, entre contracultura e cultura popular (RISÉRIO, 2005; HOLLANDA, 1981); ou como a prática recorrente do experimentalismo poético (CAMPEDELLI, 1995; HUNGRIA, 2011).

Ler a produção ficcional desse período requer, portanto, um conjunto de estratégias teórico-críticas que deem conta de uma metodologia marcada pela aproximação entre elaboração estética e estrutura sócio-político-econômica. Na linguagem da teoria marxista, entre infraestrutura e superestrutura, buscando revelar determinadas linhas de força daquela produção, a fim de depreender sua incidência sobre a estruturação social de um determinado período histórico e vice-versa. Com efeito, não se pode negar que

a literatura produzida naquela quadra da história brasileira, em particular durante a década de setenta do século passado, revelava determinadas condicionantes sócio-históricas que, em muitos sentidos, explicitam e explicam certas escolhas estéticas de seus autores. Censura e repressão, a perseguição política, a tensão constante entre cultura burguesa e cultura popular, tudo acabava, de modo direto ou indireto, interferindo não apenas no *modus faciendi* dos escritores que traduziam suas ideias, angústias, prazeres e apreensões em narrativas ficcionais, mas também nos mais diversos atores envolvidos com a produção cultural de modo geral, no período. Por isso, na tônica da teoria marxista a que nos referimos, não se deve ler essa produção literária dissociada do contexto em que fora criada — sob pena de se analisá-la por meio de uma ótica histórica e sociologicamente obtusa —, na medida em que grande parte dos textos então produzidos revela vínculos necessários com a experiência cotidiana de seus autores. Nas palavras tempestivas de Cliff Slaughter,

[...] em sua literatura e em sua arte, os homens não produzem uma cópia, misteriosamente congruente, da estrutura social. Antes expressam o conteúdo da luta fundamental que travam com a natureza e com sua própria natureza, e que a sociedade em que vivem, na sua fase específica de desenvolvimento, faz avançar ou inibe, ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Expressam a luta pela consciência daquilo que devem fazer para sobreviver diante dos perigos dessas contradições específicas, seja para, se for possível, superá-las ou para meramente a elas resistir com nobreza. Expressam as frustrações e as conquistas que marcam seu esforço para definir e identificar os inimigos que devem ser superados. (1983, p. 29).

Essa é, sem dúvida, uma perspectiva *política* da literatura, ou seja, aquela que — unvida nas linhas gerais da ideologia marxista — ressalta, de um lado, “o processo social material” na consideração da cultura (WILLIAMS, 1979, p. 14) e, de outro, a construção ficcional como produto de “uma História específica” (EAGLETON, 2011, p. 14), no caso, a história da ditadura brasileira.

Três pensadores marxistas, fazendo as vezes de críticos e teóricos da literatura, competem para trazer à leitura das narrativas aqui estudadas juízos e expedientes mais apropriados, ora concebendo, grosso modo, a produção literária na sua incontornável homologia com a classe social e/ou fenômeno histórico (Goldmann), ora considerando a arte como totalidade na qual se insere a fragmentariedade do mundo (Lukács), ora ainda defendendo a literatura como atividade engajada e militante em favor da liberdade humana (Sartre).

Em sua conhecida obra *A Sociologia do Romance* (1967), Lucien Goldmann defende a necessidade de se acentuar a relação entre a forma romanesca e a estrutura do meio social em que determinado romance se desenvolveu, isto é, a homologia entre sua forma e os aspectos mais importantes da vida social. Além disso, lembra o autor, os grandes romances não são a transposição imaginária de estruturas conscientes de um determinado grupo social, mas exprimem uma busca de valores que a estrutura econômica tende a tornar implícitos. Seguindo esse raciocínio, Goldmann defende que as obras literárias são particularmente propícias à percepção da consciência possível (*Zugerechnetes Bewusstsein*) de determinados grupos sociais, afirmando-se, portanto, como “[...] um dos meios mais eficazes [...] para (se) conhecer a estrutura da consciência de um grupo, a consciência de um grupo e o máximo de adequação à realidade que ela pode atingir.” (1976b, p. 24). Finalmente, para o pensador franco-romeno, a obra literária deve ser abordada de forma a integrar o essencial e o acidental ao todo, já que, na perspectiva da dialética marxista, adotada pelo autor, o indivíduo é considerado inserido em seu grupo e a consciência coletiva é, na verdade, uma consciência de grupo, logo “[...] toda grande obra literária ou artística é expressão de uma visão do mundo, um fenômeno de consciência coletiva que alcança seu máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta.” (1979, p. 22).

Não nos parece difícil perceber a pertinência dessas ideias às obras que aqui serão analisadas, uma vez que, em todas elas, observa-se, primeiro, uma relação intrínseca da fatura literária com estruturas político-econômicas e ideológicas da sociedade em que se encontram inseridas; segundo, uma tentativa, ainda que inconsciente, de tornar a literatura um instrumento de conscientização de classe ou, nas palavras acertadas de Celso Frede-

rico (2005), assumindo como uma das funções da obra literária o favorecimento da tomada de consciência do grupo ali representado, de modo que ele possa atingir o máximo de *consciência possível*.

Outro pensador que nos serve, aqui, de referência teórica, aquele, aliás, que atuou como ponto de partida das reflexões de Goldmann acima expostas, é Georg Lukács, cujo *A Teoria do Romance* — escrito em 1914/1915 e inspirado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial, mas só publicado em 1920 — busca aplicar, pela primeira vez, os resultados da filosofia hegeliana a questões estéticas. Para Lukács, portanto, o romance seria a expressão literária da modernidade, exprimindo, esteticamente, a fragmentariedade do mundo e a aparência do ser, com repercussões tanto na constituição do *herói romanesco* quanto na composição interna do gênero, sendo que a forma romanesca expressa “[...] a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2000, p. 14).

Como lembra Celso Frederico, Lukács considera a arte “[...] uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma *elevação* na consciência sensível dos homens” (2000, p. 2). Essa vinculação necessária da literatura com a totalidade social está no cerne do pensamento marxista da arte e, conseqüentemente, no de Lukács, para quem, aliás, o realismo estaria presente de modo natural na produção literária, vinculando-a imediata e necessariamente à política, embora dela se diferencie em essência (CARLI, 2012). É exatamente essa “concretude” da obra literária — como sugere, ainda, István Mészáros (2013), para quem Lukács conceberia a obra literária em seu contexto histórico-social abrangente — que torna suas ideias particularmente adequadas à análise de romances de caráter político e deliberadamente inseridos no contexto histórico-social em que foram criados, tais como aqueles que aqui abordaremos.

Por fim, a obra do filósofo francês Jean-Paul Sartre, em especial seu livro *Que é Literatura?*, revela-se bastante apropriada a uma reflexão mais sistemática da produção literária brasileira da década de 1970. Publicado em 1947 — primeiro na revista *Les Temps Modernes* e, posteriormente, no livro *Situations II* —, esse ensaio defende a ótica da literatura voltada para a defesa dos valores sociais da humanidade, assumindo a perspectiva que considera as manifestações artísticas resultado da atuação do homem social

e, portanto, intrinsecamente ligadas à sociedade em que ele se insere. Para o autor, a literatura é ato de liberdade, uma liberdade conquistada e atuante, que sustenta a definição da própria literatura. Sartre busca compreender a literatura como um instrumento de atuação na modificação da sociedade: para ele, a criação literária é um apelo ao leitor, no sentido de este tornar concreta uma ideia apenas teorizada. Para o filósofo francês, em toda estética há um imperativo moral, responsável pelo engajamento do escritor, motivo pelo qual há a necessidade de haver um engajamento completo do escritor em sua criação, de forma ativa e indubitável, pois engajar-se é um imperativo categórico. Nessa visão de engajamento, há um inter-relacionamento entre algumas ideias centrais, como a de que a liberdade reivindicada pela literatura só seria possível numa democracia, o que incide diretamente nas obras aqui analisadas, escritas sob a condição extrema de exceção e repressão ditatorial. Na tônica da práxis marxista, escrever é, para Sartre, despertar nos homens não só a vontade, mas principalmente a necessidade da prática. Daí ser para ele a literatura um instrumento de atuação histórica: “[...] o mundo e os homens se revelam pelos empreendimentos. E todos os empreendimentos de que podemos falar se reduzem a um só: fazer a história.” (SARTRE, 1989, p. 175). Por isso, para Sartre a literatura significa, antes de tudo, tomada de posição, como fica claro no elucidativo excerto:

[...] a cada dia é preciso tomar partido, em nossa vida de escritor, em nossos artigos, em nossos livros. Que isso se faça sempre conservando como princípio diretor dos direitos da liberdade total, como síntese efetiva das liberdades formais e materiais. Que essa liberdade se manifeste em nossos romances, nossos ensaios, nossas peças de teatro [...]. Não basta mais denunciar, com belo estilo, os abusos e as injustiças, nem descrever com brilhantismo e negatividade a psicologia da classe burguesa, nem mesmo colocar nossa pena a serviço dos partidos sociais: para salvar a literatura é preciso tomar posição na nossa literatura, pois a literatura é por essência tomada de posição. (SARTRE, 1989, p. 204).

Como no caso dos dois pensadores anteriormente citados, também aqui temos uma vinculação explícita entre os textos a serem analisados e os conceitos explanados, na medida em que se trata de obras em clara associação com aspectos diversos da sociedade, em especial os aspectos políticos, revelando uma articulação, conscientemente ou não, com o princípio da liberdade defendido por Sartre, mas também como a práxis militante que ancora o próprio sentido do fazer literário.

## 2

Em matéria anônima, publicada na revista *Visão*, em janeiro de 1969, o autor, ao comentar os principais acontecimentos do ano anterior no campo cultural, afirmava que “[...] no plano formal, estético, 1968 foi, no Brasil, um ano ousado, marcado por experiências, inovações e, de modo geral, uma intensa presença de espírito ‘vanguardista’” (ANÔNIMO, 1969, p. 16). E, na sequência, completa: “[...] no plano do conteúdo, o ano foi de procura da comunicação de massa, de divulgação popular da arte e de acentuada audácia temática” (p. 16).

A matéria — embora cite obras de irrefutável caráter político-social, como as peças *Roda Viva*, de Chico Buarque, e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, popularizada pela montagem do Teatro Oficina — não antevê um fato que, alguns anos depois, se tornaria uma das marcas principais da produção literária brasileira: a criação, publicação e divulgação de obras de claro e recorrente teor político, atuando como uma espécie de denúncia do estado de exceção vivido pelo país do modo mais intenso e violento ao longo da década de 1970.

De fato, ao analisar a relação entre política e literatura na produção artística desse período, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1979) lembram que o regime de 1964 trouxe ao processo cultural uma série de mudanças, resultado, em parte, das transformações da própria realidade social, política e econômica mundial e brasileira (como a articulação do capitalismo brasileiro com o mercado mundial). O resultado, para as artes em geral e para a literatura em particular, será o aparecimento de romances de cunho político, que fazem parte da construção do que se

pode chamar de narrativa política. Para Mário Augusto Medeiro da Silva, trata-se do resultado da atuação, no cenário literário brasileiro da década de 1970, dos *escritores da guerrilha urbana* que, produzindo a partir da “[...] relação entre as estruturas sociais e a sua [dos romances] forma/conteúdo narrativo”, de claro teor testemunhal, constroem uma *ficção política* (2008, p. 41). Do ponto de vista da repercussão dessa produção, o empreendimento político parece ter continuidade nas várias esferas de atuação intelectual e artística do período — como lembra Marcelo Ridenti, por exemplo, o próprio lançamento do livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, em 1977, teria se transformado num autêntico “ato político” (2014, p. 129).

Muitos fatos, expressos em temas e motivos, dão o tom político dos romances aqui analisados, e essa não é uma prerrogativa apenas desses autores. Ao estudar o que, na época (final dos anos 1970 e começo dos 1980), chamou de *nova narrativa brasileira*, Antonio Cândido (1989) aponta, entre as várias tendências literárias presentes nos anos 1960 e 1970, a ocorrência de uma *literatura participante*, em que o fato histórico do golpe de 1964 daria, em geral, o tom das narrativas. Não há como negar que a prosa de ficção aqui estudada compartilha dessa abordagem, ainda que, como sugere Eunice Figueiredo (2017), trata-se de narrativas em que os projetos revolucionários muitas vezes representados sejam construídos numa perspectiva ora utópica, ora distópica.

Como ficção política, essa produção literária não poderia deixar de exprimir a *realidade* dos anos em que foi produzida, e, nesse sentido, o tema da tortura — acompanhado do da violência em geral — revela-se um dos mais recorrentes nos textos analisados. Não por outro motivo, Renato Tapajós, em seu *Em câmara lenta*, alerta, logo de início, numa espécie de apresentação ao leitor: “[...] ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade sobre política em nosso país, nesse período, sem falar em tortura e de violência policial.” (1977, p. x). Além da tortura, como sugere a citação, a violência policial também concorre para a confecção dessa literatura, como podemos constatar no conto que dá o nome ao livro *Querido senhor assassino*, de Fernando Portela, no qual a autoridade policial, representada pela figura de um delegado, revela-se particularmente violenta e autoritária, abusando — na linguagem, nos atos e nas reflexões pessoais — de sua condição de operador burocrático da delegacia e protegido pelo

espaço da delegacia, aquela “pequena célula da complexa/vasta máquina da Segurança Nacional” (1979, p. 16).

Com narrativas sarcásticas, diretas, quase inescrupulosas, Fernando Portela não faz concessão alguma nem à ingenuidade, nem à hipocrisia dos homens; por isso, não tem pejo em falar dos pequenos-grandes dramas alheios sem qualquer remorso, sem peias na língua, no mais puro estilo nelsonrodriguiano, que, como sabemos, também não dispensa uma boa dose de violência real ou simbólica. Dominando bem a técnica narrativa, Portela (1979) — em mais um de seus contos, como em “Mãezinha” — vai construindo a história a partir das recordações da protagonista, que, num rememorar contínuo, desvenda detalhes de acontecimentos violentos e brutais (a violação de uma criança, um assassinato a facadas etc.), levando o leitor, aos poucos e sem que ele perceba ou sinta o impacto da história, para o interior da trama. Tendo no tema da violência um de seus assuntos mais recorrentes, o autor a retrata, além disso, numa chave narrativa que, ultrapassando o realismo *tout court*, lança mão de estórias inspiradas no realismo fantástico, como se pode verificar em “Mais uma noite feliz”, “Apenas inconseqüência” ou “A antropofagia no psicodrama”.

O realismo, nas obras em tela, como se pode perceber, não persegue aquela já famigerada tendência ao jornalismo, que levaria à criação de romances-reportagens (SCHOLLHAMMER, 2009; SÜSSEKIND, 2004) — cujo principal representante talvez seja o escritor maranhense José Louzeiro (ABDALA; CAMPEDELLI, 1982) —, mas se guia pela tentativa de equilibrar a captação do cotidiano em tempo real e sua representação alegórica, não poucas vezes com a intenção de escapar à censura (MACHADO, 1981; PELLEGRINI, 1996; SCHOLLHAMMER, 2013).

A alegoria, com efeito, é marca presente e recorrente na antologia de contos *Cadeia para os mortos*, de Rodolfo Konder (1977). No conto “A ascensão dos generais”, por exemplo, o golpe de Estado é visto, alegoricamente, como um espetáculo que mobiliza jornalistas e *schollars*, além de turistas, trabalhadores, prostitutas etc., revelando a expectativa de uma grande festa: assim, em meio à “alegria ruidosa” que precede o golpe, a cidade se transforma, à espera de um ato que redimiria esse “país de índios maltrapilhos” (p. 24). O autor narra, portanto, o “espetáculo” do golpe de Estado, sem abrir mão de uma ironia contundente, com empresas promovendo o

turismo e dando desconto em passagens ou cidadãos disputando lugares nas varandas dos apartamentos, tudo para assistir ao... golpe de Estado, logo transformado num verdadeiro “espetáculo de violência” (p. 28), que, nas palavras do narrador, representaria uma autêntica “tragédia medieval” (p. 29). Já no conto “Cadeia para os mortos”, que dá nome ao livro, o autor recupera a importância da *alegoria* para representar a situação político-social do país: a região descrita, um zoológico sugestivamente chamado de Cadeia, representa alegoricamente um Brasil sob contínua tensão e descrito a partir da ótica do grotesco. Apesar da alegoria, as narrativas não dispensam a descrição detalhada de continuadas sessões de tortura, bem a gosto da “re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades”, de que nos fala Schollhammer (2008, p. 63).

Esse período singular da produção literária nacional, marcada, segundo Fábio Lucas, pela passagem da consciência ingênua para a consciência crítica, com “ficções tecnicamente mais elaboradas, tendo como referencial o panorama ideológico advindo da ascensão do autoritarismo no quadro brasileiro” (1985, p. 116), não se caracteriza apenas pelo empenho em retratar a sociedade brasileira sob a perspectiva “realista” (qualquer que seja o sentido que este vocábulo possa adquirir no contexto aqui delineado), mas apresenta também, e de modo cada vez mais insistente e incisivo, uma arquitetura ficcional fundamente marcada pela presença da subjetividade, que pode se manifestar ora como ficção testemunhal — tendência resgatada em vários momentos de nossa literatura mais atual (DALCASTAGNÉ, 2008) —, ora como trauma (GUINZBURG, 2012).

Não é incomum, portanto, nesse contexto, cenas de fatalismo explícito, marcadas pela mais pura e consciente desilusão diante das frustrações que a luta vã e inglória contra o regime ditatorial acabou revelando: “Alguns ainda sonham. Mas nós estamos cada vez mais sozinhos, mais isolados, o gesto falhou em algum momento.” (TAPAJÓS, 1979, p. 49), nos diz o narrador de *Em câmara lenta*, para na sequência afirmar: “[...] o que fica é um vazio povoado de imagens, lembranças, palavras e frases. Um cansaço imenso, um cansaço definitivo, uma coisa pesada e sufocante.” (p. 55). Essa desilusão que se espalha pela narrativa, mesclando de modo inapelável, frustração e solidão, assinala, do ponto de vista psicológico, uma espécie de

derrocada da esperança, fazendo com que toda a trama seja circunscrita numa atmosfera de dúvidas e incertezas — “Afinal, por que falhamos?” (TAPAJÓS, 1979, p. 152), se questiona o protagonista de *Em câmara lenta* —, em que não falta nem mesmo uma espécie de *mea culpa* pelos erros (bem intencionados, é verdade!) cometidos pelos revolucionários que não souberam se articular com as massas e, por isso mesmo, ficaram isolados e foram esmagados pelo sistema repressor.

A dúvida insistente, excruciante, que atormenta a ponto de levar à própria inação é marca recorrente também do romance *Ensaio geral*, de Antonio Marcello, obra inspirada na militância da chamada Ala Vermelha (SANTANA, 2011): esse tocante romance da perda — perda de ilusões, de sonhos, de amigos reais ou imaginários: “Dos amigos, só ficaram as sombras.” (MARCELLO, 1978, p. 19) — é também a história de desilusões contínuas, que resultam em sentenças quase condenatórias para o protagonista: “Perdido, perdido. Eu e tu perdemos tudo.” (p. 35). Há um tom lúgubre na obra, de lamentação contínua, que reflete bem a atmosfera de derrota que percorre toda a narrativa, o que faz dela, como sugerimos, um romance marcado ora pela “perda de inúmeras esperanças e ilusões” (p. 71), ora pela perda da utopia, *tout court*.

Essas marcas subjetivas nas narrativas aqui estudadas, como que fazendo um contraponto ao realismo mais prosaico e corriqueiro que se verifica na abordagem de temas e motivos políticos, não dispensa o recurso a uma das categorias mais salientes dessa produção ficcional: a *memória*.

Para Paul Ricoeur, “[...] não temos nada melhor do que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela.” (2007, p. 40). Sem serem, no rigor do termo, ficções memorialísticas — como tantas criadas no período e posteriormente —, os textos aqui analisados fazem da memória, não poucas vezes, o ponto de partida para reflexões mais ou menos profundas.

Narrado em primeira pessoa, *Quatro-olhos* apresenta-nos um narrador que relembra sua vida pregressa, até o dia em que sua mulher foge para não ser presa e ele, preso, é mandado para uma clínica psiquiátrica, onde passam a chamá-lo pela alcunha de Quatro Olhos. Trata-se, em suma, de uma narrativa de *cunho memorialista*, concentrando-se numa difusa e constante busca de si, na procura de um passado que se projeta no presente.

Por isso, o romance parece ter sido construído a partir de um contínuo relembrar. Ao propor um enredo em que o protagonista escreve um livro sobre um livro, o autor lança mão da técnica do *mise en abyme*, reconstruindo o livro do passado no texto presente. Desse modo, qual efeito especular, ambos os livros se (re)fazem no improviso da memória, como sugere Rosani Umbach, ao assinalar a tensão entre memória e esquecimento/apagamento na trama do texto: “[...] o romance *Quatro-olhos* permite [...] visualizar a tentativa de apagamento da memória como uma estratégia de controle social, pois, sem uma memória que promova sua identidade, o protagonista fica impossibilitado de realizar uma releitura da história.” (2012, p. 225).

Não causa espanto, nesse sentido, constatar que, nesse romance, tudo é contado num fervoroso fluxo de consciência, em que a memória se esvai num jorro ininterrupto. Recurso semelhante pode ser encontrado no livro de Renato Tapajós, em que a memória parece estar envolta tanto na escolha de uma linguagem dinâmica, com períodos entrecortados e estilo fluido — o que contrasta, aliás, com o título do romance —, como na questão temporal, uma vez que, para o protagonista, o tempo parece ter parado, “o tempo parou” (TAPAJÓS, 1979, p. 18) ou findado de vez, “o tempo acabou” (p. 15), fazendo com que a própria narrativa pareça transcender fora dele, “é um gesto sem história, fora dela, fora do tempo” (p. 18). Nessa história em que, seguindo o subconsciente do narrador, há uma mescla de planos narrativos e temporalidades, passado, presente e futuro parecem se misturar indistintamente, só podendo ser resgatados pelo impulso extraordinário da memória.

Nem mesmo o livro de Rodolfo Konder — cujos contos são escritos de modo direto, realista, sem volteios estilísticos, bem de acordo com a experiência jornalística do autor — escapa a esse vigor testemunhal da memória, bem no sentido de que, como afirma Ricoeur, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” (2007, p. 41). Mais do que no livro de Konder, contudo, é no de Antonio Marcello que a memória adquire estatuto de componente estruturante da narrativa. De fato, esse romance se constitui num complexo de narrativas a se sucederem e se misturarem, unificadas apenas pelo plano da enunciação, uma vez que retrata temporalidades e espacialidades distintas, exprimindo vidas minadas e tensionadas “por temores sem sentido e esperanças sem

razão” (MARCELLO, 1978, p. 23). A memória é elemento fundamental da narrativa, por meio do qual a ação vai, aos poucos, sendo construída e em razão da qual a trama vai ganhando sentido. Há, por exemplo, longos entrecchos, entremeados à narrativa pelo recurso de parênteses ou itálico, dedicados à lembrança do passado de Lúcio.

Dois fatos contribuem, ainda, para a incidência da subjetividade nos textos analisados: o uso do foco narrativo em primeira pessoa e estilo entrecortado nelas presente, este último marcando, além de uma dinâmica cinematográfica a compor as cenas, as hesitações de um eu fraturado.

Com efeito, a narração em primeira pessoa, como a assinalar um impulso introspectivo por parte do narrador, está presente tanto no volume *Em câmara lenta*, que, embora se configure uma narrativa a sugerir um realismo plano (tema social, apelo político, contexto histórico explícito etc.), constrói-se como composição egótica, com uma profunda pesquisa do inconsciente; quanto em *Quatro-olhos*, em que se verifica um obsessivo embate entre o *eu* e o outro (ou *outros*), sempre presente(s), a instigar memórias, sofrimentos, alentos, enfim, *vida absoluta* em desdobrar contínuo. Nesse sentido, enquanto o romance de Tapajós revela certa tendência psicologizante da narrativa, que, aliás, se constitui como uma espécie de *catarse*, nascida da “exploração do universo das contradições humanas” (ARAGÃO, 2013, p. 241), o romance de Pompeu, igualmente revelador de uma tendência psicologizante, opta por conferir a esse fenômeno largo cariz social e político, seja priorizando o tratamento das “formas de opressão anuladoras do homem” (MACHADO, 1981, p. 111), seja tematizando “[...] a angústia do indivíduo na luta para se libertar das contradições e perplexidades em que é envolvido” (p. 119).

Já o que chamamos de *estilo entrecortado*, pode ser observado como recurso estilístico presente, em maior ou menor grau, nos cinco livros aqui abordados, mas maximamente na narrativa *Em câmara lenta* e em *Ensaio Geral*, ambos constituídos de uma *estrutura cinematográfica*, assumida no primeiro caso e esteticamente sugerida no segundo, em que cenas se inter põem, tanto do passado quanto do presente, fazendo com que a narrativa pareça, por vezes, entrecortada, com períodos compostos por frases curtas:

A rua. Carros e ônibus faziam barulho infernal. Amarilis andava rápido como se sentisse perseguida. As pessoas passavam por ela sem vê-la senão de relance. Precisava ter explodido mais. Imbecil. Os teus olhos, os teus cabelos. Eu não aguento mais. As mesmas caras, os mesmos gestos, as mesmas roupas. E eu entre eles [...] O banco. Você, Amarilis, é uma funcionária exemplar. No que eu me transformei. Trinta anos e é isso que eu sou. Trinta anos [...]. E, no fim, nada. Esta noite. Nada. Um tiro no peito. (MARCELLO, 1978, p. 40).

Percebe-se, nesse pequeno excerto, a presença de, como sugerimos, um eu fraturado, marcado pelas circunstâncias da atuação clandestina e da guerrilha, elementos constantes dos romances analisados, tema tratado sob o influxo de vigorosa pressão psicológica vivida pelos protagonistas. Assim, luta política e subjetividade, Psicologia e Sociologia, violência e desilusão são conceitos, saberes, práticas que se sucedem nas páginas das narrativas aqui estudadas, como que a construir um complexo e contundente mapa de um capítulo da história da ditadura no Brasil, sob a perspectiva privilegiada — posto que, ao mesmo tempo, ética e estética — da ficção literária.

## Considerações finais

Os cinco livros aqui analisados são narrativas políticas em sua essência, constituindo-se no que podemos chamar, sem exagero, de *ficções políticas*. Não causa estranhamento, portanto, o fato de alguns deles assumirem, seja na capa, seja no título, essa denominação, como são os casos de *Ensaio geral* — que tem grafado em sua capa, o sintagma “ficção política” — e de *Cadeia para os mortos* — que traz como subtítulo “Histórias de ficção política”. Além disso, de modo direto ou indireto, todos eles exprimem, senão todos os valores e categorias próprias do referencial teórico aqui adotado (as “teses” de Lukács, Goldmann e Sartre), pelo menos o ideário marxista que fundamenta esse referencial, ideário, aliás, que formou boa parte da base ideológica da resistência — armada ou não — à ditadura brasileira no século XX.

Há, nas narrativas analisadas, não apenas uma tentativa de representação da realidade política brasileira dos anos 1970, mas uma clara *intenção* política, na medida em que revelam uma consciência de grupo, exprimindo uma visão do mundo de determinados grupos sociais; atuam no sentido de conscientização do leitor; e militam em favor da liberdade humana, bem de acordo com o referencial teórico aqui adotado.

Apesar de refletirem, em suas linhas e entrelinhas, certo pessimismo diante da realidade política nacional, certamente resultado do aumento da repressão policial no período em que tais romances foram editados, gerando evidente sentimento de desilusão e incerteza: “Todas as certezas se perderam [.]” (TAPAJÓS, 1979, p. 47). Apesar de revelarem um conflito vivido por uma geração fortemente submetida ao influxo cultural estrangeiro, gerando um sentido de deslocamento, “Parecia-me ter nascido num vácuo [.]” (POMPEU, 1976, p. 88). Apesar de emanarem, por meio de um discurso alegórico, certo travo derrotista, deixando transparecer medo e desesperança, “Quando chegou o frio, eles se calaram para sempre [.]” (KONDER, 1977, p. 61). Apesar de desvelarem a angústia de se viver um eterno dilema, que se traduz em dúvida sobre como agir diante do que está colocado, acarretando um fundo sentimento de solidão e derrota, “[.] eu me sinto mais sozinho, cada vez mais sozinho e derrotado.” (MARCELLO, 1978, p. 58). Enfim, apesar de exibirem, entre o grotesco e o fantástico, as distorções sociais e psicológicas nascidas de um cotidiano violento e repressor, “Não bate mais nele. Leva para uma solitária, logo, logo.” (PORTELA, 1979, p. 26), todos esses romances revelam ativo compromisso com a legalidade política e defesa de valores humanos e uma indubitável resistência política, que se exprime por meio da ficção literária.

Como afirma Eunice Figueiredo, vinculando a literatura sobre a ditadura com os conceitos de testemunho, trauma, exílio, memória etc., “[...] só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação.” (2017, p. 43), motivo pelo qual é no universo da ficção que buscamos refletir sobre os desmandos e as contradições, as violências e as injustiças, aos assassinatos e às exceções presentes no período histórico da ditadura brasileira do século passado, em especial na década de 1970. Apesar de um empenho — promovido por governos populares e democráticos,

eleitos nos últimos anos, responsáveis pela implantação de organizações sociais, como a Comissão Nacional da Verdade ou a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos, entre outras — no sentido de desvelar fatos e acontecimentos encobertos pelo obscurantismo político, causador do silenciamento da verdade histórica e seus atores, essa é uma ferida que ainda encontra-se aberta, o que faz dos estudos recentes acerca da literatura produzida durante o período ditatorial, mais do que uma necessidade, um compromisso histórico.

Afinal de contas, como lembra a escritora Cláudia Lage, ao tematizar, nos dias atuais, num de seus romances, os muitos e profundos crimes cometidos pela ditadura, “ninguém se esquece totalmente” (2019, p. 129).

## Referências

- ABDALA, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef (coord.). *José Louzeiro*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ANÔNIMO. 1968 em retrospectiva no cenário cultural. *Visão*, São Paulo, v. 34, n. 2, p. 16–25, jan. 1969.
- ARAGÃO, Eloísa. *Censura na lei e na marra*. Como a ditadura quis calar as narrativas sobre suas violências. São Paulo: Humanitas, 2013.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura*. Prosa Brasileira dos Anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- CABRAL, Reinaldo. *Literatura e poder pós-64*. Algumas questões. Rio de Janeiro: Edições Opção, 1977.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia Marginal dos Anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CÂNDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, ideias malditas*. O DEOPS e as minorias silenciadas. São Paulo: Ateliê, 2002.
- DALCASTAGNÉ, Regina (org.). *Ver e Imaginar o Outro*. Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura Brasileira Contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: UNESP, 2011.

## ENTRE O REAL E O SUBJETIVO: “FICÇÃO POLÍTICA” BRASILEIRA NA DITA...

- FIGUEIREDO, Eunice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 1–6, set.–dez. 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142000000300022>. Acesso em: 16 nov. 2022.
- FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 1–12, mai.–ago. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000200022>. Acesso em: 16 nov. 2022.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976a.
- GOLDMANN, Lucien. *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. Para uma Sociologia da Totalidade. Lisboa: Presença, 1976b.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GUINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FILHO, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70*. Literatura. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 8–25.
- HUNGRIA, Camila; D’ELIA, Renata. *Os dentes da memória*. Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista da poesia. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- KONDER, Rodolfo. *Cadeia para os mortos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LOPES, Juarez Rubens Brandão. *Desenvolvimento e Mudança Social*. Formação da Sociedade Urbano-industrial no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- LUCAS, Fábio. Literatura e Política: A Experiência Brasileira. In: LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo: Ícone, 1985, p. 94–145.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1981.
- MARCELLO, Antonio. *Ensaio Geral*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.
- MÉSZÁROS, István. *O conceito de dialética em Lukács*. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

## ENTRE O REAL E O SUBJETIVO: “FICÇÃO POLÍTICA” BRASILEIRA NA DITA...

- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias*. Ficção e Política nos Anos 70. São Carlos; São Paulo: EdUFScar; Mercado de Letras, 1996.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70. Literatura e cultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itáu Cultural; Iluminuras, 2005, p. 89–96.
- POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- PORTELA, Fernando. *Querido senhor assassino*. São Paulo: Símbolo, 1979.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência*. Censura e Livros na Ditadura Militar. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e esquecimento*. Tradução Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.
- RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itáu Cultural; Iluminuras, 2005.
- SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Scix Barral, 2000.
- SANTANA, Cristiane Soares de. O maoísmo na esquerda brasileira: a trajetória do Partido Comunista do Brasil — Ala Vermelha. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26, 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300482780\\_ARQUIVO\\_ANPUHARTIGO2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300482780_ARQUIVO_ANPUHARTIGO2011.pdf). Acesso em: 16 nov. 2022.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Ática, 1989.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro*. Alteridade, desigualdade, violência na Literatura Brasileira Contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2008, p. 57–76.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime*. Violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964–1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61–92.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura*. Sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros. *Os escritores da guerrilha urbana*. Literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977–1984). São Paulo: Annablume, 2008.

ENTRE O REAL E O SUBJETIVO: “FICÇÃO POLÍTICA” BRASILEIRA NA DITA...

SLAUGHTER, Cliff. *Marxismo, Ideologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80. Dobradiças e Vitruvianas. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 239–252.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Polêmicas, diários & Retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

UMBACH, Rosani Ketzer. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da Violência*, v. 1: O testemunho. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 217–228.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

# A memória da ditadura na ficção pós-CNV

-- Berttoni Licarião --

*Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir.*

(José Saramago)

## Um novo ciclo de memória cultural

O surgimento e a manutenção dos chamados ciclos de memória cultural não podem ser compreendidos de forma dissociada dos embates entre as forças que definem o presente. Cada ciclo é único e responde de maneira *sui generis* ao espírito do tempo. Quando a Comissão Nacional da Verdade (CNV) entra em cena, em 2012, o Brasil já havia encarado pelo menos dois marcos legais de responsabilidade do Estado por crimes cometidos durante a ditadura civil-militar: a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, que produziu o livro-relatório *Direito à memória e à verdade*, publicado em 2007, e a Comissão de Anistia, criada como Medida Provisória pelo presidente Fernando Henrique Cardoso em 2001 e transformada em lei no ano seguinte com o objetivo de garantir reparação financeira e outros direitos a anistiados políticos. Nenhum desses dois eventos, no entanto, foi capaz de galvanizar um clima social que pudesse ser traduzido em termos de reciprocidade entre indústria cultural e mecanismos institucionais. Segundo Janaína de Almeida Teles (2020), ambas as comissões tinham poderes limitados e não receberam o apoio necessário dos governos civis. Embora fossem públicas,

não houve um acompanhamento sistemático de suas diligências e decisões por parte da sociedade.

Com efeito, o período entre o final dos anos 1990 e a publicação da novela *K.*, em 2011, produziu um total consideravelmente menor de obras ficcionais sobre a ditadura do que nas décadas que compreendem os anos de exceção e censura (1964–1985) ou no recorte atual em torno da CNV. É difícil afirmar, como o fez Ricardo Lísias, que “[...] a literatura no Brasil [...] simplesmente esqueceu a ditadura militar, deixando-a relegada a poucos textos, no mais das vezes de fôlego estético reduzido” (2010, p. 322, grifos meus), mas a discrepância em quantidade e reconhecimento público (via premiações ou listas de mais vendidos) é inegável. Fazem sentido, no entanto, as razões levantadas por Lísias para explicar o fenômeno — já apontadas por outros críticos. Para o autor, o tema da ditadura foi suplantado pela “recriação ficcional da chamada violência urbana”, e o desinteresse da classe escritora — eminentemente branca, masculina, pequeno-burguesa, carioca ou paulista — viria de sua adesão “[...] a todos os anseios, paranoias e procedimentos de controle econômico da classe dominante, recusando-se a ocupar a contramão do discurso de poder.” (LÍSIAS, 2010, p. 322).

Além da presença ubíqua da violência urbana e suas representações, o reduzido interesse da literatura brasileira pelos anos de chumbo no período imediatamente após a redemocratização também pode ser compreendido como consequência de outras duas transformações globais: i) a virada subjetivista que acompanhou as últimas duas décadas do século XX e alterou as lentes interpretativas a partir das quais artes e ciências humanas passaram a ser vistas; e ii) o fim dos grandes projetos universais, pulverizados junto com a dissolução das esquerdas. Esse argumento é defendido por Márcio Seligmann-Silva em “Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil” (2012). Junto dos mecanismos institucionais de esquecimento (RICHARD, 1998), os três fatores explicariam a dificuldade da memória da ditadura em penetrar o tecido social e integrar a imaginação pública: “No Brasil, a dor se tornou uma questão bem pessoal. Nas artes e na literatura, sobretudo a partir dos anos 1980, o espetáculo da dor (que sempre existiu) não passa mais pelas grandes questões políticas, mas por micropolíticas da memória e do corpo,” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67). A partir de então, fecha-se o cerco em torno das narrativas de sobreviventes e familiares que

passam a ocupar o círculo da experiência privada no momento em que a premência da vida nos grandes centros urbanos, destinos de acentuado fluxo migratório, invadiu os espaços de produção cultural e midiática. Após o *boom* memorialístico da década de 1980, em geral bastante conservador em sua crítica às instituições, a literatura brasileira dos anos 1990 e 2000 apresenta um país esfacelado pelas demandas do presente, de maneira que “[...] o martirologio dos que caíram e dos que sobreviveram à ditadura se tornou cada vez mais uma questão que é considerada restrita ao círculo dos familiares e amigos.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67).

Quais seriam, então, as razões para que cenas de tortura, exílio, desaparecimento político e opressão centradas nos anos da ditadura civil-militar, bem como a própria ditadura como tema, retornassem à narrativa brasileira com maior fôlego a partir de 2010? Eurídice Figueiredo atribui à efeméride dos cinquenta anos do golpe de 1964 o grande número de publicações surgidas em 2014 e nos anos seguintes. Para a pesquisadora, “[...] a qualidade de boa parte da produção do período revela que se operou a decantação necessária para que a experiência traumática se transformasse em objeto estético” (FIGUEIREDO, 2017, p. 87), o que sugere, com acerto, que a distância temporal para a elaboração artística aliada à inscrição da ditadura no horizonte de um passado que se mantém presente podem ser consideradas determinantes para a configuração de um dever ético e estético assumido por escritoras e escritores. Já as pesquisadoras Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia (2020, p. 1), citando Walter Benjamin, atribuem o interesse renovado da literatura pela ditadura às “[...] consequências da barbárie na contemporaneidade brasileira alimentada pela onipresença de um ‘inimigo que não parou de vencer’”. Na introdução à coletânea de ensaios *Literatura e ditadura*, Rejane Pivetta e Paulo Thomaz chamam a atenção para o efeito cascata da CNV, que permitiu a abertura de comissões estaduais, municipais e mesmo setoriais, dentro de universidades e sindicatos, e, na contramão desses trabalhos de resgate da memória, a reação revisionista, a perseguição ideológica e a acentuação de uma política de ódio sobretudo a partir da extrema polarização em torno do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Para Pivetta e Thomaz, a literatura se mantém atenta aos “[...] sucessivos golpes de Estado que levam à ascensão das ditaduras — inclusive em suas modalidades mais recentes, parlamentárias

e judiciais — no continente latino-americano, bem como dos desdobramentos da experiência autoritária no mundo contemporâneo.” (2020, p. 12). Esse período de nossa história recente, a propósito, produziu (e continua a produzir, anos depois) imagens de marchas e protestos que explicitam as rachaduras de uma democracia ainda carente de debates sobre direitos humanos, práticas democráticas e cidadania. Lembrando Jaime Ginzburg, vivemos uma realidade na qual “[...] entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deva ser eliminada. [...] Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização” (2017, p. 444).

Para os estudos críticos mencionados acima, a convergência entre as impunidades do passado e os problemas do presente é componente fundamental para a explicação do *boom* de ficções sobre a ditadura na última década. É também a partir dessa linha de pensamento que minha hipótese se apresenta: observando o conjunto bastante heterogêneo de narrativas que compõem o ciclo de memória cultural da CNV, é possível destacar que, apesar de apresentarem diferentes abordagens do tema — como seria de se esperar de textos produzidos em regiões diversas do país e por autores tanto iniciantes quanto experientes —, as ficções sobre o regime militar de 1964 comportam-se diante desse trauma coletivo continuado como vítimas presas a uma cultura histórica do recalque. Isso não significa que sejam obras desprovidas de originalidade, mas sugere que, devido à ausência de justiça no campo institucional e de elaboração no âmbito social, as representações da repressão retornam com frequência considerável às cenas de tortura, de perseguição e sequestro, de luto insuperável e da busca infrutífera por desaparecidos e por justiça. Para essas narrativas, a ditadura civil-militar é um passado que passou, mas não passa.

Nesse sentido, o estudo *History, Memory, and State-Sponsored Violence*, de Berber Bevernage (2011), fornece uma chave de leitura para o recorte em foco, ao propor uma diferenciação entre o tempo do perpetrador, que se assemelharia ao tempo cronológico e linear da historiografia tradicional, e o tempo das vítimas, que comportaria múltiplas temporalidades preenchidas por afastamentos, repetições traumáticas, incompletudes e proximidades. Para Bevernage, não cabe aos violadores de direitos humanos determinar quando a lembrança da crueldade sistemática deve ser deixada para trás,

como aconteceu no Brasil; apenas vítimas, sobreviventes e familiares detêm esse direito porque são indivíduos em quem a violência da repressão ainda dói. Ao elaborar ficcionalmente manifestações possíveis dessa dor, esse ciclo de memória cultural incorpora não só a pluralidade dos tempos subjetivos (muitas vezes dentro de uma mesma obra), como também questiona, enquanto conjunto, a unilateralidade das narrativas autoritárias, adotando como ferramenta crítica de denúncia o tratamento simultâneo de passados e presentes no corpo textual.

O trabalho de rememoração parece vir, portanto, para escovar a história a contrapelo, aproveitando-se da circulação semântica de um vocabulário até então adormecido ou abafado em arenas tão distintas quanto as audiências públicas, as redes sociais e a grande mídia televisiva e impressa. Diferentemente, portanto, das comissões que a precederam, a CNV representou para a produção literária um rebuliço memorialístico de maior alcance dentro de uma temporalidade suficientemente distanciada e, ao mesmo tempo, atenta às violências de uma nação acostumada a “permitir” mudanças lentas e graduais de superfície conquanto as engrenagens do sistema continuem funcionando como sempre funcionaram e em benefício daqueles que as desejam intactas. A premência desses antagonismos não resolvidos da realidade, respaldados pela atuação da Comissão Nacional da Verdade, faz a literatura transbordar de imagens espelhadas de sofrimentos e marcas autoritárias de ontem e de hoje, demonstrando, na provocativa acepção de Jacques Rancière (2009, p. 58), que “[...] escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”. É o que podemos ler de forma bastante explícita em *Ainda estou aqui*, quando Marcelo Rubens Paiva aproxima o destino de seu pai ao do pedreiro Amarildo Dias de Sousa, desaparecido pela Polícia Militar do Rio de Janeiro em 14 de julho de 2013:

Amarildo era casado com a dona de casa Elizabeth Gomes da Silva e pai de seis filhos.

Meu pai era casado com Eunice Paiva, dona de casa, e tinha cinco filhos.

Não se tem notícias do paradeiro de ambos.

Para a polícia, traficantes da comunidade são os principais suspeitos do desaparecimento de Amarildo. Para o Exército, terroristas sequestraram meu pai enquanto militares faziam reconhecimento de aparelhos com ele num Fusca. Versão oficial que só foi desmentida em 2014.

Testemunhas ouviram Amarildo ser torturado por choques elétricos num contêiner anexo à UPP. Meu pai foi torturado num prédio do Pelotão de Investigações Criminais (PIC), onde funcionava o DOI, anexo ao I Exército, e testemunhas o ouviram gritar.

Retiraram o corpo como retiraram o corpo do meu pai, sem testemunhas, sem alarde. (PAIVA, 2015, p. 109–110).

No momento em que debates em torno do direito do povo à verdade atingem a esfera institucional, a rememoração operada pela ficção impõe uma semântica atenta às ressurgências do trauma. Um novo *ciclo de memória cultural* se estabelece, portanto, a partir dessa eclosão simultânea e, por vezes, recíproca, de uma medida do governo federal brasileiro focada no esclarecimento das graves violações cometidas por agentes do estado durante a ditadura e uma produção literária ciente de que essas mesmas violações não estão circunscritas ao período em questão e assombam, com sua indecidibilidade jurídica, tanto o presente quanto a memória coletiva em clara construção e disputa. K. — *Relato de uma busca* (2011), marco inaugural desse ciclo, lança a palavra de ordem que será ecoada por grande parte das obras que lhe seguiram e pela própria CNV: combater o “totalitarismo institucional” (KUCINSKI, 2012, p. 163) com invenção e conhecimento, lembranças e fraturas, depoimentos e silêncios, gestos e vazios. Curiosamente, também será Kucinski o responsável por assinalar o fim desse ciclo, que coincide com o primeiro ano de Jair Bolsonaro na presidência do Brasil e a publicação de *A nova ordem*.

Para Rebecca J. Atencio (2014), as melhores conexões entre trabalhos culturais e institucionais envolvidos em um novo ciclo de memória cultural são aquelas capazes de restituir a relevância de um episódio passado e de capturar e intensificar uma sensibilidade ou estado de espírito nacional preexistente: “[...] como resultado desses esforços de alavancagem, o me-

canismo institucional e o trabalho cultural adquirem novas camadas de significado, multiplicando as oportunidades para o público se envolver com eles e ver o passado — e o presente — com novos olhos.” (2014, p. 6–7, tradução minha).<sup>1</sup>

Ao mergulhar nos anos de repressão e ditadura militar, a atitude da literatura contemporânea revela a necessidade de questionar as condições históricas que fundam uma violência estrutural e de promover uma “justiça de transição” *paralela* dentro da memória cultural, chamando à tela “[...] uma política do nome próprio em relação ao passado [...] em que a violência não se eufemiza nos disfarces linguísticos e pode declinar-se em todas as forças que a constituem.” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p. 12). Perante os mecanismos de embargo jurídico, a resistência burocrática dos arquivos, o discurso saudosista e a continuidade de um estado de exceção provocado, em certa medida, pela ausência de justiça, escritoras e escritores se veem na urgência de “[...] transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados”, afirmando, em suma “[...] que o inesquecível existe mesmo se nós não podemos descrevê-lo.” (GAGNEBIN, 2009, p. 47).

Essa busca aporética, claro está, tem sido desempenhada por ficcionistas de diferentes décadas e lugares, independentemente de terem vivido em primeira mão ou de maneira vicária a violência de regimes autoritários. Por meio do fragmentário e do inconcluso, de falhas, lapsos e silêncios, a literatura se apresenta como um dispositivo simbólico que tenta dar relevo às fissuras da recordação histórica sem, com isso, pretender a totalidade dos fatos ou uma síntese da experiência humana em tempos de exceção. Por sua própria configuração, seja através de novelas polifônicas, como *K.*, ou romances de uma única voz, como *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende (2015), a literatura mantém uma abertura capaz de perturbar a narrativa totalizadora dos discursos autoritários e de ódio, focados, uns e outros, na sacralização e na inequívocidade da Verdade Única. Além de motivar a empatia, a leitura desses textos propõe deslocamentos éticos

---

<sup>1</sup>No original: “As the result of these leveraging efforts, both institutional mechanism and cultural work acquire new layers of meaning, multiplying the opportunities for audiences to engage with them and to see the past—and the present—with new eyes.”

múltiplos, formas de microrresistência que desestabilizam visões de mundo estagnadas. Como aponta Márcio Seligmann-Silva:

A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à ‘musealização’ do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. (2003, p. 56).

Nesse novo ciclo de memória cultural, assim como nos ciclos que o precederam, o impacto traumático encontra na literatura formas de elaboração análogas aos testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração. A diferença fundamental, no caso da *ficção* (aqui em “oposição” informal ao *testemunho*), é que sua ligação com a retomada do trauma não pressupõe o resgate do indivíduo da clivagem provocada pelo recalque; o que a *ficção* pode fazer é tentar resgatar uma parcela do inconsciente coletivo do campo da experiência impronunciável. Ao atingir um público mais amplo e heterogêneo que pode, ou não, ter vivido o período da ditadura, autores e autoras reforçam uma cadeia de transmissão de memórias para que o terror e a arbitrariedade não caiam no esquecimento. Ainda que o passado deixe rastros, no sentido de ruínas tanto materiais quanto simbólicas, esses traços só passam a integrar memórias quando são articulados dentro de um contexto social que lhes dê sentido e possa ser comunicado. Por meio desse processo, um trauma coletivo começa a ganhar contornos no imaginário social, permitindo que a sociedade não apenas identifique cognitivamente a existência e a fonte do sofrimento humano, mas também assuma responsabilidade pelo mesmo e abra caminhos para novas formas de apropriação da cultura histórica.

Para Jeffrey Alexander, em *Toward a Cultural Theory of Trauma* (2004), esse trabalho é desenvolvido por grupos portadores (*Trägergruppen*), conceito resgatado da *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, de Max Weber, para designar agentes coletivos que se encontram situados em lugares sociais estratégicos e podem atingir a esfera pública com seus discursos. Grupos portadores podem vir da elite ou de classes marginalizadas, podem representar interesses religiosos dominantes ou matrizes espirituais oprimidas,

podem ser, ainda, geracionais, sindicais, institucionais ou mesmo nacionais, frente a um suposto inimigo externo ou interno. O trauma coletivo seria, portanto, uma *construção social* que depende, em larga escala, de um trabalho bem-sucedido de ressignificação capaz de engajar e convencer as pessoas de que elas também foram vítimas, ou ainda vivem as consequências de uma experiência ou evento traumático. Em última análise, grupos portadores batalham pelo controle de um repertório imagético do trauma, pela determinação de quais narrativas e imagens serão acessadas com maior credibilidade na recuperação do passado por grupos e indivíduos. Nesse sentido, a literatura também pode agir como um grupo portador, produzindo imagens-lembranças da dor do outro, como se dissessem “[...] é isso o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.” (SONTAG, 2003, p. 96).

A truculência do regime e a desumanização da tortura ocuparam lugar de destaque nos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade e, consequentemente, os veículos de comunicação e a produção cultural alimentaram, cada um a sua maneira, a circulação dessas representações no campo social. A imagem precisa ser pensada aqui, portanto, a partir de Susan Sontag e Didi-Huberman, como um “[...] operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação [...] capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 117–8). Ainda que possam fracassar nesse intuito, sob o risco até mesmo de produzir um efeito contrário àquele defendido por Susan Sontag, imagens bem-sucedidas são capazes de provocar pequenos abalos em nossa leitura da realidade, reverberando formas de microrresistência.

## A literatura sobre a ditadura brasileira entre 2010 e 2020

As cinco décadas que nos separam do golpe militar de 1964 produziram diferentes formas de representar a ditadura. No estudo panorâmico mais recente sobre o tema, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), Eurídice Figueiredo divide a produção nacional focada nos anos de perse-

guição política e autoritarismo em três períodos. O primeiro deles vai de 1964 até a promulgação da Lei da Anistia em 1979 e está marcado por uma retórica insuflada pela euforia utópica e, alternadamente, pelo massacre dos projetos revolucionários que se seguiu. São representativos desse grupo grande parte da produção ficcional de Antonio Callado, a exemplo de *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do Baile* (1976), além dos romances *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós; *Zero* (1975), de Inácio de Loyola Brandão, e *A festa* (1976), de Ivan Angelo, entre outros títulos brevemente analisados.

O segundo momento compreende a produção literária entre 1980 e 2000, caracterizada pela proliferação de relatos testemunhais de sobreviventes das torturas, exilados políticos ou militantes saídos da clandestinidade. Seus principais expoentes são os livros *O que é isso, companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979), *Os carbonários* (Alfredo Sirkis, 1981), *Batismo de sangue* (Frei Betto, 1983), *Retrato calado* (Luiz Roberto Salinas Fortes, 1988), *Primeiro de abril* (Salim Miguel, 1994) e *Memórias do esquecimento* (Flávio Tavares, 1999). Os livros de Gabeira e Sirkis integram, a propósito, o primeiro ciclo de memória cultural apresentado por Rebecca J. Atencio em *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*, e sua recepção está intrinsecamente relacionada à efusividade pró-Anistia que caracterizou o período de transição. Figueiredo não ignora outras produções fora do espectro do testemunho publicadas no período — como *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, e *Amores exilados* (1997) de Godofredo de Oliveira Neto —, romances que, assim como os testemunhos, tratam dos desmandos da ditadura e dos sofrimentos provocados pela privação de direitos, pela tortura e pelo exílio.

Em procedimento semelhante aos dois primeiros recortes temporais, a recensão das obras literárias que compõem o terceiro período apresentado pela pesquisadora, que vai de 2001 até o presente da publicação, organiza-se em sessões temáticas como “Romances com histórias cruzadas”, “O Araguaia como fantasma”, “Romances e relatos memoriais”, “Oban e operação Condor”, “(Auto)biografia de um cachorro” e “Os filhos do exílio”. É evidente, pelos subtítulos, que os desdobramentos apresentados são muito mais formas de introduzir uma ou mais obras do que categorias de análise a partir das quais a produção literária brasileira sobre a ditadura poderia

ser organizada. Por isso mesmo, os critérios de seleção não permanecem os mesmos entre um conjunto e outro: ora os romances são agrupados por tema, ora por gênero ou origem dos autores etc. Eurídice Figueiredo logra manter narrativas e categorias em diálogo aberto, sem perder de vista o foco nas representações do trauma e seu potencial arquivístico. Acerca dessa produção mais recente, que coincide, em parte, com o escopo deste artigo, a autora destaca:

[...] o fato de se tratar de textos ficcionais que, embora conservem um lado testemunhal, se distanciam do puro testemunho porque os autores não são *superstes*, não foram vítimas diretas da repressão, ou, pelo menos, não se apresentam no papel de vítimas de tortura. São romances que transfiguram as experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados. (FIGUEIREDO, 2017, p. 87).

É possível extrair do trecho anterior um denominador comum para o ciclo de memória cultural da CNV. Ainda que haja exceções, escritoras e escritores não são sobreviventes da ditadura no sentido estrito de *superstes*, ou seja, não atravessaram até o final um evento sobre o qual, anos depois, são capazes de dar um testemunho (AGAMBEN, 2008). Sua filiação parece fazer mais sentido, a partir de Marianne Hirsch (2012), dentro do enquadramento da *pós-memória*, que descreve não apenas a relação de uma geração de filhos e netos que carregam histórias e incorporam traumas vividos por seus pais ou avós, como também reflete as oscilações entre continuidade e ruptura em manifestações transgeracionais do retorno traumático. Nesse sentido, as narrativas aqui reunidas compõem um vasto painel de memórias conectoras — *connective memories* (HIRSCH, 2014) — que, independentemente da origem de seus autores empíricos, adotam para si as histórias de famílias subtraídas e afetadas pela ditadura, tornando mais ampla, a cada nova publicação, a arena onde a dor do outro se recusa a calar.

Para Marianne Hirsch, a aproximação entre os conceitos de trauma, memória e *pós-memória* é oportuna porque “[...] eles ofereceram uma lente

através da qual é possível reconhecer vidas e histórias esquecidas ou descartáveis e também reconhecer ferimentos, injustiças e suas permanências nas gerações subsequentes” (2014, p. 335; tradução minha).<sup>2</sup> O *trauma* como tempo passado sempre presente, a *memória* como um campo de imagens em disputa e a *pós-memória* como espaço do engajamento e da vulnerabilidade atravessam diversas camadas das obras do ciclo de memória cultural da CNV. Logo, a divisão que proponho para os títulos publicados entre 2010 e 2020 ambiciona organizar a produção nacional em três categorias não-estancues: narrativas de *busca*, narrativas de *retorno* e narrativas de *trauma*. Longe de aprisionar os textos em blocos engessados, a divisão pretende oferecer chaves de leitura a partir das quais esse ciclo de memória possa ser elucidado.

É importante ressaltar que as características que dão coesão a cada bloco não são restritivas, de maneira que, a depender das ferramentas de análise, um mesmo romance, livro de memórias ou jornalismo literário poderá ser lido ora como narrativa de busca, ora como narrativa de trauma, ou simultaneamente como narrativa de trauma e de retorno. Além disso, é importante ressaltar que, apesar de associar explicitamente uma das categorias ao conceito de trauma, isso não significa que o elemento traumático esteja ausente nos outros tipos de narrativa. Interessa-me, com essa divisão, construir um diagrama da literatura brasileira contemporânea sobre a ditadura, em cujo centro, comum a todas as categorias e narrativas, se encontram a precarização da memória e a violência da tortura — imagens-síntese das feridas não cicatrizadas impostas pela Anistia e o eterno retorno, ficcionalizado, da experiência limite. As imagens de tortura não permitem abandonar o passado e assombram um presente que, como ficou sugerido na seção anterior, nunca deixou de torturar.

Sob o índice da fragmentação, da objetificação do sujeito, da desintegração do mundo e da destruição da linguagem (SCARRY, 1985), a memória sobre a ditadura em sua manifestação literária se apresenta sobretudo através de narrativas igualmente fragmentadas, narradas por indivíduos

---

<sup>2</sup>No original: “They’ve offered a lens through which to recognize forgotten or disposable lives and stories, and also to acknowledge injury and injustice and their afterlives for subsequent generations.”

também divididos em busca de uma memória que muitas vezes foge à enunciação.

## Narrativas de busca

A primeira categoria a se estruturar a partir das obras estudadas fundamenta-se em dois grandes símbolos das ditaduras do Cone Sul: os mortos e os desaparecidos políticos. Nos trabalhos da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) — baseados na Lei Internacional de Direitos Humanos (IHRL) —, o termo *desaparecido* é usado para definir as vítimas que, após terem sido sequestradas, torturadas e assassinadas por agentes da repressão, não tiveram suas mortes assumidas publicamente pelos órgãos do Estado (também responsáveis pela ocultação e retenção de informações sobre o paradeiro dos restos mortais). O uso de “mortos”, de acordo com a mesma Comissão, refere-se às vidas perdidas por ação da repressão reconhecidas pelas Forças Armadas à época do crime. Por muito tempo e em diferentes países, o debate cultural e político sobre memória, direitos humanos e justiça foi marcado pela figura do desaparecido (HUYSEN, 2014), paradigma de um trabalho de luto interminável que impossibilita a cicatrização da memória e sua reintegração ao corpo social. Mesmo antes de ocupar o centro do debate da primeira medida de reparação do governo brasileiro, a Lei nº 9.140/1995, o desaparecimento forçado de opositores da ditadura já aparecia como estigma de continuação da tortura no relatório do projeto *Brasil: Nunca mais*, de 1985: “[...] a perpetuação do sofrimento, pela incerteza sobre o destino do ente querido, é uma prática de tortura muito mais cruel do que o mais criativo dos engenhos humanos de suplício.” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2011, p. 304).

Logo, as *narrativas de busca* têm como principal elemento motivador da trama a procura por uma ou mais pessoas, baseadas em perfis reais ou não, vitimadas pela máquina de desaparecimento da ditadura. Essa investigação pode ser empreendida por qualquer personagem, sem que sejam necessários laços familiares que a justifiquem, por mais que estes sejam recorrentes; tampouco a demanda por verdade precisa vir de quem escreve ou protagoniza a história, ela pode ser estimulada por fatores externos

como um encontro casual, uma promessa, uma morte etc. Em alguns casos, quem busca tenta, na verdade, construir uma trajetória possível para os últimos dias de vida do desaparecido político; em outros, é comum que as personagens sejam confrontadas com aspectos desconhecidos da personalidade ou da vida privada de quem não pode mais narrar a si mesmo (o que gera, irônica e tragicamente, um encontro com essa individualidade perdida). Ainda que nem sempre resultem na descoberta das “verdadeiras” circunstâncias que levaram à morte de um familiar ou amigo, grande parte dessas narrativas encena a vida e a morte de entes queridos a partir de rastros, acasos, arquivos, testemunhos, cartas, diários, depoimentos (da CNV e de outras comissões).

São representativos deste grupo obras inteiramente ficcionais como *Estive lá fora* (Ronaldo Correia de Brito, 2012), *Palavras cruzadas* (Guio-mar de Grammont, 2015), *Mulheres que mordem* (Beatriz Leal, 2015), *Depois da rua Tutoia* (Eduardo Reina, 2016), *Sob os pés, meu corpo inteiro* (Marcia Tiburi, 2018) e *O corpo interminável* (Claudia Lage, 2019); e obras que trabalham na encruzilhada da investigação jornalística, da (auto)biografia e do tratamento ficcional, como *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* (Liniane Haag Brum, 2012), *Seu amigo esteve aqui* (Cristina Chacel, 2012), *Cova 312* (Daniela Arbex, 2015) e *Ainda estou aqui* (Marcelo Rubens Paiva, 2015).

O desaparecimento como ferramenta de apagamento de rastros e a anistia como impunidade impediram que um trabalho de elaboração do luto fosse efetivado tanto na esfera privada quanto na esfera pública. Não obstante, “[...] o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança.” (GAGNEBIN, 2009, p. 115), justamente porque os desaparecidos políticos permanecem como síntese do embate entre o desejo de abandonar o passado e a memória inseparável da repressão. Compreendido da perspectiva freudiana, “o luto, comumente, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2013, p. 48). Consiste, portanto, no processo que segue à separação entre o sujeito e o objeto de sua libido. A partir de um trabalho de luto, o indivíduo impactado pela perda reconhece que o objeto amado não existe mais e pode direcionar seu afeto a outros estímulos. Contudo, de acordo com Edson Teles, “[...] a ausência de um

*topos* para o desaparecido — um túmulo — impede a realização do luto e não permite ao que foi perdido vir a ser substituído por algo alocado em memórias periféricas.” (2010, p. 309); as narrativas de busca tencionam essa ausência como forma de violência perene.

Nas narrativas em que as buscas são realizadas por familiares, a família é, muitas vezes, contraponto e marcador transicional: da ditadura à democracia, quando partem de um presente pós-redemocratização em direção ao passado do desaparecido, como acontece em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, *Ainda estou aqui* e *O corpo interminável*; ou da vida segura à condição de perseguido ou de clandestinidade, a exemplo do romance *Estive lá fora*. Nesse jogo entre temporalidades, as personagens familiares politizam e potencializam o descompasso entre diferentes espaços de trânsito da memória, cabendo-lhes, enquanto articuladoras do relato “[...] tanto a tarefa infrutífera da busca quanto a dolorosa decisão de dá-la por encerrada.” (KEHL, 2019, p. 8). Um exemplo bem realizado dessa tensão entre as esferas pública e privada aliada à tentativa de lidar com o luto, outros dois traços comuns às narrativas de busca aqui reunidas, é o romance *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont.

Publicado em 2015, *Palavras cruzadas* aborda um episódio da ditadura ainda pouco trabalhado pela ficção brasileira: a Guerrilha do Araguaia, massacre empreendido pelas Forças Armadas contra mais de 60 guerrilheiros durante a ditadura e terminantemente negado pelos militares até meados da década de 1990. Situado num presente pós-redemocratização, o romance acompanha a busca de uma jovem jornalista, Sofia, por notícias de seu irmão desaparecido político na guerrilha. Em seu percurso, Sofia visita Cuba, Brasília e a região ao sul do estado do Pará, na tentativa de encontrar vestígios de uma história cuidadosamente apagada. O livro opera por meio de uma fusão entre temporalidades: de um lado, a procura obsessiva da protagonista pelo irmão mais velho, “[...] uma responsabilidade que lhe cabia e que ela não estava cumprindo” (GRAMMONT, 2015, p. 60), do outro, as vozes de um casal de guerrilheiros registradas em um diário que chega às mãos de Sofia por expediente de sua mãe, Luísa.

A dor da perda que atravessa o romance tem o “peso do inelutável” para Sofia, e se constitui numa falta que “[...] não permitia que ela construísse nada, nem em sua vida afetiva, nem na profissional. Era uma parede, obstá-

culo incontornável dentro dela. Tudo o que ela tentava empreender em sua vida parecia sugado por esse abismo.” (GRAMMONT, 2015, p. 56). Com isso, Guiomar de Grammont não apresenta apenas a vida na guerrilha e a violência permanente do Estado, mas marca, de maneira bastante explícita ao longo do romance, os efeitos devastadores da máquina de desaparecimentos da ditadura no presente das personagens. A mãe de Sofia, por exemplo, é representada num primeiro momento como “alguém que prefere morrer a desistir” de esperar o filho, “[...] e não havia nada que pudesse tirá-la daquele estado de suspensão.” (GRAMMONT, 2015, p. 59). Essa impressão se justifica por uma voz narrativa que permanece colada ao itinerário investigativo de Sofia. Ao final do romance, no entanto, somos surpreendidos pela ressignificação da espera de Luísa: ciente do destino do filho e da culpa que o levou, em um ato de desespero, à selva amazônica, é por meio de sua atuação que os relatos de Leonardo e da nora Mariana alcançam a protagonista. Em leitura alegórica, Luísa representa uma memória brasileira em constante negação que, quando finalmente decide contar sua história, precisa se valer de artifícios ficcionais labirínticos que estimulem seus filhos a buscar uma verdade esquiva à beira do esquecimento. Acometida pelo mal de Alzheimer, o esforço de Luísa tem o caráter premente de uma corrida contra o tempo.

As passagens do romance sobre a guerrilha, tanto durante os anos de repressão quanto na visita que Sofia faz mais de 20 anos depois, reforçam os dispositivos de apagamento que alimentam o discurso negacionista. Confirma-se, assim, o rastro como signo de uma dupla violência perpetrada sobre o desaparecido. Como aponta Jeanne Marie Gagnebin, “[...] tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto.” (2009, p. 116). Ainda assim, é apenas por meio do trabalho de elaboração de um percurso apagado que Sofia consegue escapar à repetição estagnada e encaminhar-se para um futuro que, não por acaso, envolve a transmissão da verdade à próxima geração, representada pela filha de Leonardo e Mariana, também chamada Luísa, como a avó. Em última análise, o romance lança sua maior crítica à amnésia provocada pela Lei da Anistia, espécie de cicatrização à força que induz o

esquecimento e impede a revisão do passado. Na leitura de Roberto Vecchi, apesar do discurso que tende a equiparar as violências dos dois lados da luta, ignorando a discrepância de forças e a arbitrariedade da repressão,

[...] vale a pena ressaltar as formas com que ocorre o trânsito da memória dentro da esfera familiar, o filho desaparecido, a companheira dele, uma filha nascida longe do campo de batalha, os pais, a irmã que se coloca como artífice de uma restituição destinada a permanecer elíptica do passado. Há, contudo, uma sobrevivência do passado que no final ocorre na concretude e que mais uma vez encena o tema de um horizonte novo que se mede e discute em relação ao passado traumático. (2020, p. 52).

Com a depuração operada pelo tempo, o gesto de olhar para trás e revolver o trauma também pode se manifestar nas narrativas de busca, com maior ou menor intensidade, como uma crise da representação. Em *O corpo interminável* (2019), por exemplo, Claudia Lage entrelaça a narrativa de Daniel, filho de uma vítima da repressão no presente pós-redemocratização, à de uma (ou mais) mulher(es) na sala de tortura, no aparelho clandestino, nas horas de silêncio e espera ocupadas com a certeza da queda dos companheiros e do fracasso do projeto político pelo qual lutava(m). Daniel cresce “imerso no silêncio do avô” (LAGE, 2019, p. 25), com uma única fotografia da mãe e um quarto mantido da mesma forma à espera de sua ocupante original, um esforço de congelar o tempo que contagia o restante da casa: “[...] o avô sabia o lugar de tudo na casa. [...] O que para outra pessoa é detalhe, como o enfeite sobre a mesa, a posição das caixas nos armários, para o avô não é. Por isso eu precisava prestar muita atenção. Como se cada coisa que eu tirava do lugar deixasse uma marca da sua ausência.” (LAGE, 2019, p. 38). Ao romper com o regime melancólico imposto pelos gestos e obsessões do avô, Daniel busca a história de sua mãe pelas margens do silêncio, mas esbarra em mecanismos de repressão ainda em pleno funcionamento e dos quais se sente herdeiro: “[...] as mesmas forças que aniquilaram minha mãe, que anestesiaram o meu pai, estão aqui, a mesma dinâmica a mover o mundo, os mesmos motivos de revolta, de lutas, estão aqui, cresci aqui, eu nasci disso, eu emergi disso.” (LAGE, 2019, p. 76). Atento às intersecções

entre diferentes gerações vitimadas pela ditadura, o processo de busca e aprendizagem de Daniel é atravessado pelo fracasso da representação, pelos limites da imaginação para dar conta daquilo que forças institucionais (e também, no romance, patriarcais) desejam reprimidas. Logo, transformar a luta daqueles que caíram em narrativa a partir de um presente falsamente pacificado ganha os contornos caricaturais de uma farsa:

Me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se impusesse a elas, depois de tudo o que viveram, algo tão frágil, capaz de dismantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação. (LAGE, 2019, p. 24).

A necessidade de narrar para compreender acompanha Daniel desde os tempos de escola, quando escreve uma redação sobre a morte da mãe que deixa perplexa professora e diretora. Mas diferente do que se poderia supor, Daniel escreve “a partir do esquecimento” (LAGE, 2019, p. 22): aguarda até que imagens e palavras ajam sobre o corpo pelo tempo necessário para, só então, colocar qualquer coisa no papel. Esse tempo de depuração representa não a busca idílica, “imagem literária de uma sofrida e bela esperança”, mas sinaliza para o debate tardio da sociedade brasileira e para o reconhecimento de que “até os restos são abandonados, escondidos ou destruídos” (LAGE, 2019, p. 43). O que sobra é a armadilha da verossimilhança. No primeiro encontro entre os protagonistas, Daniel e Melina buscavam em uma biblioteca a única edição disponível de um livro sobre a ditadura brasileira — exemplar solitário que é, também, sintoma do estado precário em que se encontra essa memória nos espaços públicos. Melina deseja “[...] ver aquilo que seus pais não viram, abrir os olhos para o que eles fecharam” (LAGE, 2019, p. 23), enquanto Daniel dedica-se à leitura e à escrita, esta última “uma necessidade” para “desdobrar a imagem presa em [sua] mente” (LAGE, 2019, p. 121), gesto essencial do trabalho de luto. Através dessas duas personagens, a pós-memória (incorporada por Daniel) e a responsabilidade social (representada por Melinda) veem na fotografia

que assombra o romance a possibilidade de devolver a dignidade do foro íntimo a um corpo torturado – “Ela nua tremia de nervos, era inverno e ela tremia, não soube porque pensou em chocolate quente” (LAGE, 2019, p. 121) – ao mesmo tempo em que expõe os mecanismos de repressão que mascaram a verdade. O romance de Lage faz isso por meio da reconstrução, em detalhes, da cena fotografada:

O último corte que sentiu foi abaixo da axila, próximo aos seios. O mais doloroso foi na barriga, na altura do fígado, foi esse que a matou. Colocaram uma arma em sua mão, atiraram em seu corpo, mas ela não sentiu. Depois que constataram a sua morte levaram o seu corpo para uma sala. Na sala havia uma cama pequena e ali o puseram. Alguém veio e observou os ferimentos. Alguém veio e limpou o sangue espalhado pela pele. Alguém veio e mexeu na posição dos braços, cabeça, pés. Alguém veio e passou pó bege nos ferimentos à fâca. Alguém veio e arrumou novamente os braços, cabeça, pés. Alguém veio e fez anotações num caderno. Alguém veio e não fechou os olhos. Alguém veio e tirou uma foto. (LAGE, 2019, p. 172).

Segundo Roland Barthes, em *A câmara clara*, “[...] a foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui” (2015, p. 70). Observá-la e percebê-la são, portanto, atitudes que permitem aprofundá-la como uma ferida e dela extrair o advento de si mesmo como outro, o *punctum* — isto é, aquilo que suplementamos à fotografia e que, todavia, já se encontrava nela. Para Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença” (2015, p. 73), ela nega o esquecimento e se torna símbolo de resistência. Apesar de falsa no nível da percepção (o que está lá deixa de existir como tal depois que a foto é produzida), a fotografia é verdadeira no nível do tempo: sua retórica repete indefinidamente que aquele passado existiu de fato, ainda que não seja mais acessível.

Mas o que dizer da retórica de uma foto encenada? Questões de autenticidade, manipulação e enquadramento sempre fizeram parte do horizonte discursivo da fotografia. Muito mais que índice de uma presença, a fotografia encenada evoca um esforço narrativo com veleidades de verdade

irrefutável. A memória da ditadura brasileira é este corpo torturado no romance de Claudia Lage. Uma memória conspurcada por inúmeros gestos de manipulação, limpeza, preparo, controle narrativo e apagamento de indícios — ecos da famosa foto do suicídio forjado de Vladimir Herzog. A cada período da citação referida, Lage revela novos *puncta*, retira da fotografia camadas de silêncio institucional, reconstrói a cena de tortura descrita no parágrafo anterior do romance. Para além do corpo, há sempre alguém que mexe, observa, arruma, olha, faz anotações, fotografa: inúmeras testemunhas (como a do próprio leitor ou leitora) da “impossibilidade de sair daquele lugar” (LAGE, 2019, p. 29).

Em síntese, as narrativas de busca apresentam como traços principais a procura por um morto ou desaparecido político da ditadura e a tentativa de construção de um relato de vida e/ou de morte para essas vítimas. A presença de familiares serve, muitas vezes, ao estabelecimento da tensão entre esfera pública e privada, presente e passado, democracia e ditadura, isenção e luta, “normalidade” e clandestinidade, e apontam, com frequência, para a indissociabilidade entre os silêncios da vítima e de seus familiares e a violência contínua do Estado. Em última análise, são narrativas feitas essencialmente de rastros que encontram formas de elaborar o próprio luto *apesar* do horizonte inatingível da reconciliação nacional.

## Narrativas de retorno

Enquanto as *narrativas de busca* são determinadas por um elemento comum ao enredo, as *narrativas de retorno* devem ser compreendidas a partir de um aspecto formal ou, mais especificamente, de como o discurso ficcional se estrutura. Sua principal característica está, portanto, nas temporalidades múltiplas e fragmentadas que compõem um relato feito essencialmente de saltos ou recortes. O ponto de partida comum a todas as obras — o presente pós-ditadura — proporciona diferentes olhares sobre o passado, que podem se manifestar como gesto de testemunho, compreensão, denúncia, homenagem, saudade, acerto de contas, declaração de amor ou mesmo recalque. Reforça-se, com essas narrativas, a noção de passado “[...] não como um estado que já se deu, mas como algo que faz sentido num dar-se agora, num

movimento de atualização, constituindo-se num campo de experiências possíveis para o pensamento e a interpretação.” (CARDOSO, 2001, p. 20).

Tendo isso em vista, são exemplos de romances e relatos que se enquadram na categoria: *Azul corvo* (Adriana Lisboa, 2010), *O punho e a renda* (Edgard Telles Ribeiro, 2010), *Mar azul* (Paloma Vidal, 2012), *O professor* (Cristovão Tezza, 2014), *Qualquer maneira de amar* (Marcus Veras, 2014), *Que mistério tem Clarice?* (Sérgio Abranches, 2014), *Tempos extremos* (Míriam Leitão, 2014), *A resistência* (Julián Fuks, 2015), *Outros cantos* (Maria Valéria Rezende, 2015), *O amor dos homens avulsos* (Victor Heringer, 2015), *Volto semana que vem* (Maria Pilla, 2015), *Cabo de guerra* (Ivone Benedetti, 2016), *Dois* (Oscar Nakasato, 2017), *Noite dentro da noite* (Joca Reiners Terron, 2017), *O indizível sentido do amor* (Rosângela Vieira Rocha, 2017), *Correio do fim do mundo* (Tomás Chiaverini, 2018), *O segredo da boneca russa* (Celma Prata, 2018) e *Que fim levaram todas as flores?* (Otto Leopoldo Winck, 2019).

A cada retorno, passado e presente se retroalimentam lançando luzes um sobre o outro numa espécie de “aclaramento recíproco internamente dialógico” (BAKHTIN, 2010, p. 159). Esse processo é especialmente relevante porque estamos diante de narrativas que buscam dar sentido a experiências distantes no tempo e onde *predomina* o uso da primeira pessoa. A descontinuidade estrutural que marca essas narrativas desafia o impulso meramente investigativo do encadeamento cronológico, ora reforçando a natureza associativa da memória (uma lembrança puxa a outra), ora revelando sua plasticidade e caráter transmissor (ainda que às vezes manipulado para efeitos narrativos). Em *Volto semana que vem*, por exemplo, Maria Pilla escreve sobre seu tempo de militância, torturas, prisões e exílio, vivido entre Brasil, EUA, França e Argentina, este último onde foi presa e torturada em 1975. Procedendo por meio de enquadramentos espaço-temporais, a autora embaralha textos breves introduzidos por data e lugar (como sua infância em Porto Alegre ou momentos de sororidade na prisão argentina) e consegue, com isso, estar em vários lugares ao mesmo tempo, criando sua própria gramática da memória, desorganizada mas pulsante de interlocução. No papel que lhe cabe de *superstes*, Pilla faz uso do vai-e-vem narrativo e da abertura proporcionada pelo tratamento literário do texto como forma de comparar as realidades de um antes, um durante e um depois da ditadura (PILLA, 2020). É sintomático, a propósito, que o momento da tortura

não apareça como uma cena descrita quando ela acontece, tampouco como uma lembrança reconstruída em minúcias; a tortura é deslocada (PIGLIA, 2012) e surge como uma fantasmagoria que invade o sono da narradora em 2003:

Aterrorizada pelo silêncio e pelo capuz, não me mexi, continuei quieta no meu canto. *Trim trim trim!*, insistia o telefone. Virei-me debaixo do edredom e lá estavam os olhos arregalados da gatinha — como sempre fazia —, esperando minha reação. Engano, número errado, respondeu a voz. Quis abraçar o corpo quente e macio do animalzinho. Era só um pesadelo, repetia, contente da vida. Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo e com cheiro de urina. Debaixo dele, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. (PILLA, 2015, p. 46).

O cheiro, um “[...] inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados” (PILLA, 2015, p. 46), invade o presente democrático, evocando o retorno incessante do trauma. Anos depois do evento traumático, pessoal e nacional, a tortura surge sem aviso, através de um pesadelo capaz de sugerir a visão dos pés manchados de sangue e o cheiro de pele queimada mesmo em estado de vigília. A visão que assombra a narradora lembra que o rasgo no indivíduo representado pela tortura nunca acaba, mas é também um aviso acerca dos usos presentes da tortura como instrumento coercitivo da polícia brasileira.

Outro exemplo bem orquestrado de uma narrativa de retorno é o romance *Cabo de guerra* (2016) de Ivone Benedetti, caso *sui generis* na literatura sobre a ditadura brasileira porque dá voz a um “cachorro”, expressão usada entre as décadas de 1960 e 1980 para designar infiltrados da polícia militar nas organizações de resistência. A narrativa é construída em retrospectiva, tendo por presente diegético o ano de 2009, quando o narrador se encontra há 25 anos tetraplégico após receber um tiro no pescoço em 1984. Preso a uma cama e tendo apenas a própria memória por companhia, o “cachorro” só pode fazer uma coisa: lembrar. Essa condição é simbólica tanto da inação gerada pelo trauma, neste caso literalmente incapacitante, quanto dos destinos da violência institucionalizada. Não é possível ignorar que o

tempo de “invalidez” da personagem corresponde precisamente ao período de redemocratização, de maneira que, na fatura da obra, o narrador nunca consegue sair efetivamente dos anos de repressão. O eterno retorno do recalcado surge no trabalho de Benedetti como condição de uma vítima condenada a refazer sem descanso os passos que o levaram ao estado de imobilidade e mudez: “Nesta manhã de 2009 caio na real: essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui.” (BENEDETTI, 2016, p. 31).

Desse presente “ocioso”, o narrador de *Cabo de guerra* retraça a trajetória de seu envolvimento vacilante com a resistência contra a ditadura até sua prisão e tortura pela repressão. A partir de então, passamos a acompanhar a vida de um agente duplo a serviço dos militares na identificação e extermínio de organizações clandestinas, ainda que não pertença “de verdade a nenhum daqueles mundos” e se entedie “nos dois com a mesma paixão” (BENEDETTI, 2016, p. 119). O alto grau de cinismo que caracteriza o protagonista é acentuado pela imagem do título: o cabo de guerra, que poderia ser interpretado de um ponto de vista moral, diz respeito muito mais às forças colocadas em jogo pela memória do que aos dilemas de alguém que sabe que suas ações podem levar pessoas à tortura e à morte. Criatura mesquinha, misógina e ressentida, espécie de homem do subsolo dostoiévskiano, o “cachorro” é uma construção suficientemente complexa para representar o brasileiro mediano inteligente e sem brilho que depende de favores e está sempre pronto para “mostrar seu valor” apenas quando a balança pesa para o lado dos mais fortes.

Essa leitura é reforçada pelo recurso à anomia. Todas as personagens de *Cabo de guerra* são nomeadas, à exceção do narrador. Sobre ele conhecemos um pouco da história de sua família na Bahia e de seu histórico médico de esquizofrenia, mas não há nome ou quaisquer traços físicos que possam prendê-lo a uma identidade. Cria-se, com isso, uma vacância identitária e ética análoga ao funcionário público “que apenas segue ordens”, independentemente de isso significar a condenação de milhares aos campos de concentração ou, no caso brasileiro, aos porões da ditadura.

A tortura aparece no romance em três momentos. O primeiro, quando o protagonista “cai” e é levado ao Dops, onde é pendurado num pau de arara e recebe choques elétricos, conseguindo escapar de uma segunda sessão de sevícias ao expor suas conexões com o coronel em cuja firma trabalhava de favor. No segundo momento, transforma-se em testemunha e, para surpresa do leitor que poderia esperar mais compaixão de alguém que passou pelo mesmo suplício, a cena se desenvolve com a frieza analítica de quem observa sem intervir:

Ficamos lá. O rapaz é amarrado à cadeira do dragão, agora totalmente nu, enquanto um dos dois homens produz corrente elétrica sem parar, girando furiosamente uma manivela, e o outro joga água no preso. O da manivela grita coisas: bandido filho da puta, terrorista desgraçado, comuna da porra, como se aquilo lhe alimentasse a força dos bíceps, enquanto o rapaz berra em contorções de dor e espasmos, e à água do chão se misturam o mijo e a merda que aquele corpo sem dono expele de si, porque suas fibras vão perdendo uma partícula de alma a cada estremecimento. (BENEDETTI, 2016, p. 240).

O final do trecho poderia sugerir, brevemente, a possível interferência de um “falar do outro” que se torna “falar de si”, mas qualquer crise empática é prontamente rejeitada na sequência do texto. O impacto da cena é reforçado, ainda, pela constatação de que nenhum dos presentes parecia de fato interessado no que a vítima pudesse confessar: “Ali o que se esperava era que a natureza impusesse o seu [limite], que é a morte. E era verdade que todos a queriam: os dois homens por inércia, Tomás por ódio, o prisioneiro por desespero, eu por despeito.” (BENEDETTI, 2016, p. 240). Nas duas pontas da escala de emoções envolvidas, *inércia* e *despeito* demarcam o momento de saturação da tortura como prática institucional que já sofria pressões do governo para que fosse abolida.

Na terceira ocorrência, a tortura aparece como memória indelével que o próprio narrador se confessa constrangido e incapaz de esquecer. Ao ser confrontado, no último capítulo do romance, por um ex-militante de esquerda que sobreviveu às operações militares auxiliadas pelo “cachorro”,

a tortura irrompe em imagens encadeadas por um iterativo que denota não apenas ciência, mas também cumplicidade:

— Sabe o que fizeram com a Carmen? Sabe o que fizeram com a Carmen, filho da puta, desgraçado?

Sim, eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio:

— Perdão. (BENEDETTI, 2016, p. 299).

Na fatura do romance, não há indícios conclusivos de que o pedido de perdão indique uma transformação moral. Pelo contrário, somos levados a crer que a situação extrema de ameaça de morte teve papel muito mais decisivo no balbucio do pedido de desculpas do que a consciência da personagem. A repetição de “sei... sei... sei... sei...”, arrematada por um “sei de tudo”, endossa, próximo ao fim da narrativa, a função tríplice desempenhada pelo protagonista de *Cabo de guerra*: alguém que lembra por experiência, pelo testemunho e pelo retorno assombroso de uma memória que se recusa a ir embora. Nesse romance, como nas demais narrativas de retorno, o relato de si ou do outro tem um *efeito alocutário*, “[...] uma atuação pelo outro, e diante do outro, muitas vezes em virtude da linguagem fornecida pelo outro. Tal relato não tem como objetivo o estabelecimento de uma narrativa definitiva, mas constitui uma ocasião linguística e social para a autotransformação.” (BUTLER, 2017, p. 165).

Ainda segundo Judith Butler, o falar de si é um ato essencialmente fadado à especulação, uma vez que a reconstrução narrativa do “eu” não consegue “[...] retornar à cena de interpelação que o instaurou e não pode narrar todas as dimensões retóricas da estrutura de interpelação na qual ele relata a si mesmo” (2017, p. 90). Dessa forma, a interpelação (com o outro, com a memória) é o gesto fundador das narrativas de retorno: as formas assumidas pelo relato em sua relação com diferentes temporalidades indicam que o passado nunca abandona seus sujeitos, ele é tanto *lá* quanto *aqui*, tanto *agora* quanto *então*, orquestrando encontros que, mesmo nos casos em que os narradores se encontram sem interlocutores no plano ficcional, nunca abandonam sua dimensão dialógica.

## Narrativas de trauma

A fragmentação narrativa, obtida a partir de pontos de vista inconclusos em diferentes temporalidades, é uma das formas encontradas pela literatura para lidar com experiências-limite. O trauma, enquanto excesso de estímulo que o indivíduo não consegue elaborar conscientemente, resiste à representação por meio de um discurso lacunar, impossibilitado de retratar objetivamente os eventos traumáticos. Tendo isso em vista, nas ficções que integram essa categoria, as inúmeras formas de violência da ditadura se mostram ainda mais difíceis de representar na medida em que não há distância temporal entre os fatos vividos e a elaboração discursiva sobre esses mesmos fatos. Essa é, portanto, a condição determinante das *narrativas de trauma*: o presente diegético se encontra *majoritariamente* dentro dos anos de exceção, e não há, com raras exceções, qualquer horizonte para além do trauma. Este pode ser oriundo do exílio, da perseguição, da tortura, da perda de amigos e companheiros de luta, dos crimes cometidos pelas personagens (ou por pessoas próximas), em suma, do que foi testemunhado, calado, sofrido.

Pode ser argumentado com bastante razão que o trauma é um elemento comum a todas as narrativas do ciclo de memória cultural da CNV, de maneira que a presente divisão corre o risco de ser mal interpretada. Por isso acho importante enfatizar que a existência dessa categoria de análise não exclui as possíveis representações de processos traumáticos das *narrativas de busca e de retorno*. As *narrativas de trauma* distinguem obras cujos enredos e personagens estão *confinados* ao momento em que os inúmeros traumas provocados pela ditadura tiveram lugar e são, por isso, histórias condenadas à repetição, que chegam ao fim antes que um processo de elaboração dos fatos vividos pelos protagonistas possa ter início — precisamente o que caracteriza o trauma. Em outras palavras, nas ficções reunidas aqui, “[...] o trauma oferece uma nova concepção do tempo, na qual ele sempre acontece no presente, sob a forma de retorno perpétuo. O trauma oferece

novas epistemologias para as ideias de incognoscibilidade, indizibilidade e aporia.” (HIRSCH, 2014, p. 335, tradução minha).<sup>3</sup>

A partir desse lugar aporético, entendo por narrativas de trauma os romances *Vidas provisórias* (Edney Silvestre, 2013), *Imaculada* (Denise Assis, 2013), *Damas da noite* (Edgard Telles Ribeiro, 2014), *Lua de vinil* (Oscar Pilagallo, 2016), *Rio–Paris–Rio* (Luciana Hidalgo, 2016), o infanto-juvenil *Clarice* (Roger Mello, 2018), *Setenta* (Henrique Schneider, 2018), *Uma mulher transparente* (Edgard Telles Ribeiro, 2018), *O último dia da inocência* (Edney Silvestre, 2019), os dois primeiros livros (lançados até o momento) da trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum — *A noite da espera* (2016) e *Pontos de fuga* (2019) —, o romance *Meu corpo ainda quente* (Sheyla Smanioto, 2020) e *No fundo do oceano, os animais invisíveis* (Anita Deak, 2020). Por sua unidade temática sobre a ditadura e pela predominância de contos narrados durante os anos de repressão, as coletâneas *Felizes poucos* (Maria José Silveira, 2016) e *Pesadelo* (Pedro Tierra, 2019) também poderiam integrar a categoria, ainda que fugindo do recorte de narrativas longas apresentado até aqui. Pela mesma razão, menciono, ainda, o conto “A noiva”, de Cristhiano Aguiar, presente em *Gótico nordestino* (2022).

O projeto gráfico da ficção infanto-juvenil *Clarice*, escrita por Roger Mello e ilustrada por Felipe Cavalcante, ambos brasilienses, traz uma sobrecapa com formas geométricas coloridas que esconde uma edição capa dura onde se lê “Livro vermelho” em ideogramas orientais, referência à obra do chinês Mao Tsé-Tung. Por meio desse truque editorial, o livro de Roger Mello antecipa a dinâmica de disfarces necessários em um período de intensa perseguição ideológica de nossa história, mimetizando os procedimentos de ocultação e embuste que caracterizavam a ação de opositores do governo durante a ditadura brasileira. A história é narrada por uma criança, Clarice, de quem sabemos que passa seus dias entre casas de familiares e amigos da família desde que seus pais desapareceram. Por meio de seu olhar, somos apresentados a uma Brasília durante os anos de repressão dividida entre nós e “E.L.E.S.”, os censores de filmes e “desaparecedores” de gente. Clarice, assim como a escritora que inspirou seu nome, é dada

---

<sup>3</sup>No original: “Trauma offers new conceptions of time, in that it always occurs in the present, as a form of perpetual return. It offers new epistemologies in the ideas of unknowability, unspeakability, and aporia [...]”.

a desestabilizar a normalidade das coisas, inventar visões e questionar a própria linguagem. Percebe que as conversas dos adultos têm “mãos demais” (MELLO, 2018, p. 42) e que “[...] os assuntos ficam sempre de olhos arregalados e pela metade quando a gente aparece.” (MELLO, 2018, p. 55). Enquanto a narradora se decide entre o que é memória, sonho ou invenção, as páginas são diurnas, noturnas, ou mesmo ofuscantes como um dia de sol em que a verdade vem à tona no barro vermelho do cerrado.

*Clarice* tem início com uma cena desestabilizante que determina a atmosfera pervasiva de medo, suspeita e incertezas da narrativa: a protagonista e sua tia amarram pedras a livros considerados “subversivos” antes de arremessá-los no fundo do lago Paranoá do alto de uma ponte. A medida desesperada decorre do desaparecimento da mãe de Clarice, presa durante uma batida policial no apartamento da amiga Zilah. Ao perguntar à tia para onde sua mãe fora levada pelos policiais, a imagem do lago cujas tripas engolem livros não se compara ao terror provocado pelos militares: “Disse que E.L.E.S. são piores do que os sujeitos que entregam doces e os doces te fazem dormir, como dizia meu pai querendo assustar a gente. Que a terrível Boca do Lago perto deles é uma boca sem dentes.” (MELLO, 2018, p. 65). Na ficção de Roger Mello, o lago escuro que devora histórias é a própria ditadura em ação, sumindo com os livros, os sorrisos, as brincadeiras e as liberdades de crianças e adultos, sempre à espreita, esperando o momento exato de dar o bote.

Como em muitas narrativas de trauma, a presença do traumático é revelada pela impossibilidade de dar sentido aos acontecimentos e de incorporá-los narrativamente (JELIN, 2011), daí a construção fragmentada e inconclusa do discurso da narradora-protagonista. A certa altura da novela, mesmo a cena inicial tem seu *status* de “experiência vivida” transformado em “memória vicária” apesar dos protestos da personagem:

Não sei por que fui pensar nos livros atirados na ponte. Um, depois outro. Comento essa história com a Mulher que Gosta de Arte, ela me diz que não, que não fui levada nesse dia para atirar livros na ponte, não. Que devo ter me enganado. ‘Tudo bem’, ela diz. Que às vezes uma coisa se conta tantas vezes que alguém pensa fazer parte dessa coisa. Que me enganei,

com certeza. [...] Eu ouvia o som do livro na água. O cheiro seco da noite na ponte, um carro apressado passando e outro. O som de cada carro que passava abafando o som de cada livro na água. A Boca do Lago engolindo cada livro com uma fome, olha, uma fome... Abocanhando cada livro como um peixe abocanha o silêncio. Não era um engano. (MELLO, 2018, p. 71-2).

Segundo Bachelard, “[...] nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois.” (1988, p. 97). Nesse sentido, o lago devorador de livros, o livro chinês com capa vermelha, a tia escondida no armário, o desfile dos Dragões da Independência, os recortes de jornais espalhados no apartamento do Primo e o modelo de carro no qual o pai desapareceu são algumas das imagens em torno das quais Clarice tenta articular os sentidos de sua experiência. Contra a narrativa dos adultos, contra a imprecisão dos tempos, contra suas próprias impressões mutáveis, no entanto, Clarice logo percebe não ser capaz de sustentar uma verdade definitiva ou mesmo coerente: no universo em que se encontra, “depois, nunca, [é] tudo a mesma coisa” (MELLO, 2018, p. 72). Assim, a suspensão traumática e a transmissão da memória são forças concorrentes em um conflito narrativo insolúvel, presas, uma e outra, como Clarice, na silhueta que surge no horizonte e não permite distinguir se é, de fato, a mãe da protagonista quem a espera no final da novela. “Quero ver e não consigo”, diz a narradora, “[...] a cada passo em minha direção ela fica mais longe.” (MELLO, 2018, p. 109). Não seria exagero sugerir que essas palavras de Clarice carregam o *pathos* das narrativas de trauma, amiúde marcadas pela intangibilidade do reencontro, por mudanças irrevogáveis na formação ética, social, política e cultural do país.

Além do foco no presente da ditadura, as narrativas de trauma sinalizam para certa circularidade, que pode ser entendida a partir da repetição de símbolos da violência, da tortura, da repressão ou até mesmo de marcos democráticos. Em *Setenta*, de Henrique Schneider, romance que se passa na semana que antecede a final da Copa do Mundo de Futebol de 1970, a narrativa começa e termina com as mesmas palavras: “O sol, a claridade. Esta cegueira.” (SCHNEIDER, 2019, p. 7, 16, 40, 156), descrevendo um círculo

com múltiplos usos narrativos e leituras. Em uma delas, a associação entre excesso de estímulo (clareza) e cegueira (cessação do sentido da visão, mas também recusa de enxergar) remete à dificuldade de elaboração própria da condição traumática:

Individual ou coletivo, o trauma como uma ‘experiência impronunciável’ ou obscura é difícil de ser apreendido, pois sua condição tardia (todo trauma compreende um período de latência e uma repetição, como uma resposta traumática) e sua irrepresentabilidade estrutural frustram a possibilidade de formação subjetiva e social (*Bildung*), vista como aprendizado também experimental, bem como o processo de normalização contextual. (VIEIRA, 2010, p. 154).

Na sequência, tomamos conhecimento de que a personagem em questão acaba de ser liberada após uma semana de prisão e torturas. *Setenta* contará a história de um bancário de nome Raul que é confundido pela polícia militar de Porto Alegre com um suspeito de participar da tentativa de sequestro de um embaixador. “Moço direito”, sem envolvimento com “pautas de esquerda” e completamente indiferente ao que se passava com o país, Raul se descobre vítima de um engano que o joga, sem possibilidade de defesa, nos porões da ditadura. O motivo do engano: a camisa vermelha que usava na noite em foi preso. Na conversa que antecede a soltura de Raul, ainda encapuzado e ignorante de seu destino, os agentes da repressão reforçam que a liberdade do bancário estaria, dali em diante, atrelada a sua obediência a duas “recomendações”: voltar para casa apenas às 9 horas da noite e admitir que a prisão nunca ocorrerá. Essa estratégia reitera a supressão da voz e da experiência da vítima em contextos de extrema provação já referida. Como lembra Márcio Seligmann-Silva, “[...] nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos” (2010, p. 13).

Desconstruindo o discurso hediondo que relaciona tortura a um “mal necessário” para combater “mal ainda pior” (o comunismo), nas cenas mais críticas, a narrativa mantém distância da vítima e se concentra na observação dos carrascos, obrigando-nos a encarar o prazer que motiva aqueles “homens honestos” que matam e torturam com eficiência para voltar

o quanto antes para suas famílias (imagem sugerida pelo próprio romance, que também acompanha de perto a busca da mãe de Raul e a vida familiar do carcereiro que, a certa altura, após lembrar com emoção do aniversário do filho feito às custas de muita economia, se enche de ódio por “comunistas” como Raul “que comiam criancinhas”). O procedimento de câmara e a passagem de foco do corpo torturado para o corpo de torturadores (e em determinado momento, o grupo de alunos que assiste a uma aula prática sobre “técnicas de interrogatório”), sugere a perda do mundo, do sujeito e da voz, a negação de qualquer sintoma de civilização ironicamente justaposta a uma de suas instituições fundadoras, a instrução acadêmica:

Então girou rapidamente a manivela. Raul deu um salto e outro grito, involuntário e descontrolado, enquanto sentia a dor nova que, entrando súbita por seus mamilos, parecia se espalhar por todo o corpo. Enquanto o prisioneiro se contorcia, pendurado na barra de ferro, o professor se comprazia ao alterar a velocidade da manivela, modificando a intensidade do choque e mostrando aos alunos o resultado. Quando o doutor Pablo parou, Raul permaneceu a contrair-se ainda por algum tempo; depois que a sessão terminou, seu corpo era cada vez mais um pedaço de carne pendurado, gemendo apenas para si e rezando baixinho um pedido impossível à Nossa Senhora Aparecida.

— Viram que a alternância na velocidade é um dos segredos para o bom resultado? Às vezes é interessante dar uma enfraquecida, porque o corpo do prisioneiro vai relaxar involuntariamente e vai sentir mais quando a velocidade aumentar de novo — explicou, enquanto girava a manivela mais um pouquinho, apenas para ilustrar o que dizia. (SCHNEIDER, 2019, p. 100).

Além de fazer eco ao depoimento da professora Dulce Pandolfi, a cena acima também pode ser pensada a partir da definição de “política” apresentada por Rancière em *Malaise dans l'esthétique*, que consiste no “[...] conflito [...] para saber quem possui a palavra e quem possui somente a voz”. Ainda

segundo o filósofo francês, “[...] desde sempre a recusa de considerar certas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa de ouvir os sons saindo de sua boca como discurso” (apud VIDAL, 2012, p. 88). Como aponta Elaine Scarry (1985), são duas as instituições civilizatórias presentes (ainda que nem sempre fisicamente) no ato da tortura: o direito, na forma do interrogatório e do julgamento, e a medicina, por meio das técnicas de preservação da vida mínima. O fato de a tortura envolver muitas vezes perguntas e respostas não deve ser entendido como necessidade real de ouvir a vítima, o que poderia atribuir ao torturador uma justificativa (ou absolvição) para sua crueldade e ao prisioneiro a culpa pela traição de si e dos outros (SCARRY, 1985). Desprovida de impacto, a voz de Raul repete frases como “Não sei de nada”, “Me deem um pouco de água por favor”, “Eu não posso contar porque não sei de nada” ao longo da aula-tortura, mas não consegue atravessar a barreira de crueldade e ufanismo daqueles que o julgam “o abjeto comunista”, ou seja, qualquer coisa menos que humana. A racionalidade perversa dos torturadores se fundamenta, como em todo discurso autoritário, em noções unívocas como “povo homogêneo”, “religião verdadeira”, “tradição original”, “família natural”, “cultura autêntica” (EMCKE, 2020).

A tortura é um evento que, por definição, “[...] refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito.*” (KEHL, 2010, p. 130). Profundamente cindido, o sujeito à deriva ao final de *Setenta* representa a marca indelével de um corpo transformado em objeto, excluído da possibilidade de elaborar a própria experiência num domingo de sol cheio de vozes eufóricas que celebram a conquista do tricampeonato mundial de futebol, alheias ou coniventes, até hoje, ao que se passava nos porões da ditadura. É importante lembrar, com Elio Gaspari, que a performance coletiva do final da Copa do Mundo foi diligentemente cooptada pela ditadura: no ano de 1970, “[...] país, futebol, Copa, seleção e governo misturavam-se num grande Carnaval de junho” (2002, p. 101). O espetáculo futebolístico e o “milagre brasileiro” ocupavam páginas de jornais e mídias televisivas, cegando a população para as arbitrariedades do regime, como o sol no romance de Henrique Schneider.

## Considerações finais

Como exposto na segunda seção deste artigo, as três categorias brevemente delineadas para pensar a literatura brasileira sobre a ditadura produzida na última década (2010–2020) não são estanques ou restritivas. O livro *O indizível sentido do amor*, de Rosângela Vieira Rocha, por exemplo, sugerido como narrativa de retorno, também pode ser lido como narrativa de busca, tanto por sua estrutura investigativa quanto pela construção minuciosa de uma imagem do biografado, José Antônio Simões Filho, marido da autora preso e torturado em 1970 por causa de sua militância política. Mesmo que, nesse caso, não se trate de um desaparecido político, o relato de Rocha está ancorado no esforço de fazer a memória falar sempre um pouco mais do que deseja dizer, justapondo camadas de história privada e coletiva na tentativa de elaborar os silêncios, olhares e pequenos gestos do falecido esposo.

É preciso notar, ainda, que a listagem das obras literárias não teve qualquer pretensão à totalidade de narrativas publicadas sobre o assunto: primeiro porque a quantidade de novas editoras independentes e edições autorais lançadas no país, aliada aos sistemas de distribuição e divulgação bastante limitados desses mesmos autores e editoras, impede que a pesquisa tenha o alcance necessário à empreitada; em segundo lugar, porque foi utilizado como critério distintivo a presença da ditadura não como pano de fundo da história, mas como marca temporal com peso determinante nos desdobramentos do enredo. Essa postura foi adotada com base nas discussões sobre o romance histórico apresentadas por Marilene Weinhardt, que define o gênero como um texto ficcional:

[...] em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico [...]. E mais, tais acontecimentos não dizem respeito apenas àqueles seres ficcionalizados, as personagens desse romance, mas afetaram e afetam os coetâneos empíricos, quer dizer, os indivíduos que viveram e vivem a mesma época. (2006, p. 137–8).

Logo, títulos como *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016), *Pai, pai* (João Silvério Trevisan, 2017) e *Elas marchavam sob o sol* (Cristina Judar, 2021), por exemplo, ainda que tragam alusões ao regime militar ou estejam circunscritas aos anos de ditadura, não apresentam, todavia, elementos suficientes para que sejam enquadradas em qualquer das três categorias — o que não exclui, dentre as conclusões possíveis, uma limitação da presente proposta. É preciso, portanto, retomar aqui a noção de “literatura sobre a ditadura” enquanto categoria de análise imbuída de um “valor de arquivo”, como proposta por Eurídice Figueiredo (2017), ou ainda, na acepção de Márcio Seligmann-Silva, a partir de seu *teor testemunhal*, um registro fora dos autos jurídicos, mas indissociável das disputas pela memória:

Na medida em que a noção de testemunho traz no seu seio o *discurso da memória*, a *teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre as *aporias da (re)escritura do ‘passado’*, podemos com ela explorar essa literatura de modo a dar conta da complexidade dos discursos paralelos e conflitantes presentes na nossa sociedade, sem incorrer na redução do literário ao histórico, no sentido positivista desse termo. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42, grifos do autor).

A produção literária do ciclo de memória cultural da CNV acontece em uma espécie de sistema de coordenadas cartesiano no qual *esquecimento* e *violência* dão nomes aos eixos *x* e *y*. De acordo com essa metáfora, o lugar de uma obra como *Mar azul*, de Paloma Vidal, por exemplo, estaria mais próximo do valor zero no eixo vertical (*violência*) e mais afastado da origem no eixo horizontal (*esquecimento*). Isso porque, naquele romance, o tratamento do tema da memória é bem mais relevante à forma e ao conteúdo do que a representação das sevícias da ditadura e sua permanência no presente (ainda que essa reflexão exista). Já *O corpo interminável*, de Cláudia Lage, ocuparia um ponto equidistante aos dois eixos, uma vez que a narrativa trabalha ambas as dimensões com pesos aparentemente iguais. Com base no tratamento dado pelas obras à violência (como traço constitutivo e/ou herança dos anos de exceção) e à precarização da memória (como consequência das tecnologias do esquecimento), seria possível atribuir para cada obra um

*valor de testemunho* (GAGNEBIN, 2009) ou *valor de arquivo* (FIGUEIREDO, 2017) que se somaria ao processo de construção de uma memória coletiva do trauma capaz de devolver ao presente alguma força de mudança, ainda que apenas simbólica quando menos efetiva.

Observar como a memória da ditadura se comporta no romance contemporâneo é uma oportunidade de entrar em contato com aquilo que tem sido institucionalmente silenciado. Na evidente escassez de monumentos, tribunais e lugares de memória, nosso trauma encontra um espaço de elaboração também por meio da ficção, por meio de um complexo palimpsesto de discursos que recria aquilo que o historiador evita dizer: a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas, a tensão e o horror. O arquivo é duro, de pouco acesso e intimidador; a literatura, ao contrário, consegue ser um pouco mais acessível, cabe na mão e atinge um público mais amplo. Não se trata, claro, de aproximar ingenuamente literatura e verdade, ficção e documento, mas perceber o texto literário como um lugar onde discursos *do e sobre* o passado também se manifestam, alimentados, geralmente, por tensões do presente.

A Comissão Nacional da Verdade foi articulada desde sua gênese para cumprir com uma formalidade conciliatória, não como elemento crucial de uma justiça de transição com potencial transformador da sociedade. Apesar de ser um marco importante, sua efetividade no tocante à reflexão sobre o passado e à coibição de práticas análogas no presente pode ser questionada não apenas a partir da polarização política no Brasil acentuada em 2013 ou do ciclo de degradação institucional que acompanhou a ascensão do bolsonarismo e suas celebrações do “movimento de 1964”, mas em comparação com outras Comissões latino-americanas, a exemplo da argentina Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP). O relatório final da CONADEP foi publicado em 1985, apenas dois anos após o fim da ditadura naquele país, e serviu de base aos julgamentos da Junta Militar que condenaram à prisão os ditadores Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti e Emilio Eduardo Massera, entre muitos outros responsáveis. De acordo com Enrique Serra Padrós, professor de História Contemporânea da UFRGS, nunca se falou tanto sobre ditadura no Brasil quanto nos anos de funcionamento da Comissão da Verdade, o país foi tomado por eventos, pesquisas e notícias sobre os anos de repressão. Não

obstante, ou precisamente por essa razão, menos de quatro anos depois, desponta o fenômeno Bolsonaro.

A despeito de algumas conquistas, como a Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011), a preservação da memória de mortos e desaparecidos políticos ou as 29 recomendações presentes no relatório final, é importante frisar que a ausência do caráter jurídico de responsabilização foi decisiva para a diluição do impacto social e simbólico que, hoje, podemos atribuir à CNV. Segundo avaliação de Janaína de Almeida Teles (2020, p. 147), “[...] a Comissão da Verdade subestimou a magnitude da violência empregada pela ditadura militar, assim como de seu legado e suas repercussões, o que se reflete na precária cidadania exercida no Brasil”. Dessa forma, “[...] os limites impostos pela transição democrática tutelada à valorização das memórias e experiências do passado não favoreceram a constituição de uma consciência coletiva acerca da repressão ditatorial e do *status* de suas vítimas e sobreviventes” (p. 148). Decorre dessa justiça de transição *à brasileira*, isto é, sem justiça, uma oportunidade desperdiçada de apresentar à esfera pública a face condenada dos responsáveis diretos e indiretos por crimes contra a humanidade. A guinada autoritária que temos observado nos últimos anos e o retorno do protagonismo às claras de militares na cena política nacional são apenas algumas das consequências da transformação de um mecanismo de acesso à justiça em ferramenta conciliadora. Na síntese de Janaína Teles (2020, p. 148), “[...] uma vez mais, o Brasil perdeu a oportunidade de gerar investigações que refletissem a magnitude da violência estatal do período, assim como de estabelecer rupturas significativas com as práticas e instituições remanescentes da ditadura militar”.

Como consequência, o ciclo de memória cultural que se desenvolve em torno da Comissão Nacional da Verdade parece profundamente marcado pela frustração de um trabalho de memória que não conseguiu remover o que Priscilla Hayner chamou de “possibilidade da negação continuada” (2010, p. 21, tradução minha).<sup>4</sup> Focadas na impunidade, na tortura, no desaparecimento ou nos inúmeros espectros de autoritarismo que rondam o presente, as obras assumem, portanto, um caráter reiterativo de condenação moral da violência ditatorial, dando continuidade ao trabalho

---

<sup>4</sup>No original: “The possibility of continued denial”.

que a CNV pôde desempenhar tendo em vista suas limitações políticas e estruturais.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALEXANDER, Jeffrey. Toward a Cultural Theory of Trauma. In: ALEXANDER, Jeffrey et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- ATENCIO, Rebecca J. *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*. Madison: Wisconsin University Press, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução Aurora Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BEVERNAGE, Berber. *History, Memory, and State-Sponsored Violence: Time and Justice*. New York: Routledge, 2011.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- EMCKE, Carolin. *Contra o ódio*. Tradução Maurício Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2020. E-book.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

## A MEMÓRIA DA DITADURA NA FICÇÃO PÓS-CNV

- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. E-book.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2017.
- GRAMMONT, Guiomar. *Palavras cruzadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- HAYNER, Priscilla B. *Unspeakable truths: transitional justice and the challenge of truth commissions*. New York: Routledge, 2010.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- HIRSCH, Marianne. Connective Histories in Vulnerable Times. *Presidential Address*, n. 129, v. 3, p. 330–348, 2014. Disponível em: [https://apps.mla.org/pdf/2014\\_pres\\_address\\_pmla.pdf](https://apps.mla.org/pdf/2014_pres_address_pmla.pdf). Acesso em: 10 nov. 2022.
- HUYSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Tradução Ana Fabíola Maurício. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.
- JELIN, Elizabeth. Subjetividad y esfera pública: El género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. *Política Y Sociedad*, v. 48, n. 3, p. 555–569, mai.–ago. 2011. Disponível em: [https://doi.org/10.5209/rev\\_POSO.2011.v48.n3.36420](https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36420). Acesso em: 10 nov. 2022.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123–132.
- KEHL, Maria Rita. Desaparecimento forçado, luto impossível. *Quatro cinco um*, Curitiba, n. 20, abr. 2019. Disponível em: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/direito/desaparecimento-forcado-luto-impossivel>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LEIRNER, Piero C. A Comissão Nacional da Verdade como ponto de inflexão? Um ponto dentro da curva na reação militar. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (org.). *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. E-book.
- LICARIÃO, Berttoni. *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunschik*. 2021. 296f. Tese (Doutorado em Literatura) — Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília. Disponível em: <https://repositorio.umb.br/handle/10482/43242>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- LÍSIAS, Ricardo. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder. In: TELES, Edson;

## A MEMÓRIA DA DITADURA NA FICÇÃO PÓS-CNV

- SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 319–328.
- MELLO, Roger. *Clarice*. Ilustração Felipe Cavalcante. São Paulo: Global, 2018.
- OLIVEIRA, Vanessa Veiga. *Mídia, memória pública e Comissão da Verdade no Brasil: a luta pela verdade e justiça como uma luta por reconhecimento*. 2017. 198f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AUUVG8X>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- OLIVIERI-GODET, Rita; GARCIA, Mireille. Apresentação: literatura e ditadura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, p. 1–5, mai./ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. São Paulo: Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Proposta para o novo milênio*. Tradução Marcos Visnardi. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. (Caderno de leitura, n. 2). Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cado2.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- PILLA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PILLA, Maria. “Nos campos infinitos da pampa”. In: PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RICHARD, Nelly. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. In: RESTREPO, Gabriel et al. (org.). *Cultura, política y modernidad*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. p. 62–85.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- SCHNEIDER, Henrique. *Setenta*. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2019.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História memória literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

## A MEMÓRIA DA DITADURA NA FICÇÃO PÓS-CNV

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3–20, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência*, v. 2: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 64–85.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TELES, Edson. Entre justiça e violência: Estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 299–318.
- TELES, Janaína de Almeida. Superando o legado da ditadura militar? A Comissão da Verdade e os limites do debate político e legislativo no Brasil. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (org.). *Spectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. E-book.
- VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 11–12, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9941>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa latino-americana contemporânea. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência*, v. 2: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 86–95.
- VIEIRA, Beatriz Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 151–176.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49–59, 1994. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095#:~:text=Resumo,dos%20estudos%20hist%C3%B3ricos%20e%20liter%C3%A1rios>. Acesso em: 11 nov. 2022.

# A ditadura brasileira nos anos 1970: a imagem da morte

-- Beth Brait --

*O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas do 'impossível verossímil de Aristóteles'. Apesar dessa sentença adversa, os poetas se obstinam em afirmar que a imagem revela o que é e não o que poderia ser. E ainda mais: dizem que a imagem recria o ser. [...]*

*A imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos.*

(Otávio Paz)

## Considerações iniciais

As palavras de Otávio Paz (1982, p. 119–138), escolhidas para epígrafe deste texto, referem-se especificamente à concepção de imagem criada pelos poetas e, ainda, à maneira como alguns deles a definem. Neste trabalho, tomarei a liberdade de, mesmo cometendo uma relativa heresia, mobilizá-las para a leitura de uma narrativa brasileira, “O general está pintando”, de Hermilo Borba Filho<sup>1</sup>, publicada em 1973, em obra com o mesmo título (p. 97–104). Esse conto/novela desenha, de forma surpreendente e aterrador, a imagem nefasta de um *agente da morte*, de espessa concretude e permanência, sempre (e ainda) envolto na atmosfera sufocante do crime sem castigo.

Naquele momento, início dos anos 1970, os escritores, os artistas em geral, como o resto do país, conviviam com a ditadura civil-militar, no fogo cruzado do regime de exceção, da censura, da subtração de vidas, do discurso oficial que, sob o manto da moralidade e da salvação da pátria, empreendia uma guerra mortífera e desleal contra qualquer tipo de diversidade, de

---

<sup>1</sup>1917, Palmares/Pernambuco — 1976, Recife/Pernambuco.

discordância, de oposição real ou imaginada. A escrita literária, nessas condições, emerge, juntamente com outras artes, como uma forma não apenas de resistir e confrontar o *status quo*, pela força vital das linguagens, mas especialmente como caminho para encontrar estratégias de abrir uma brecha no caos sufocante, dando contornos estéticos e eticamente *audíveis*, *visíveis* ao absurdamente incompreensível.

Como sabemos, pela experiência leitora da ficção produzida naqueles anos de chumbo, assim como pelos estudos feitos sobre ela, a imagem de militares, especialmente (mas não exclusivamente) a de generais, é presença constante nas literaturas latino-americanas, dado o papel por eles desempenhado ao longo dos períodos ditatoriais. E essa imagem, como não poderia deixar de ser, vai constituir-se a partir de diferentes perspectivas estético-literárias, por vezes beirando o documentário, a reportagem, a autobiografia realista, entrecruzando ficção e jornalismo, dimensões perfeitamente justificáveis pela superposição existencial entre subjugo ditatorial e gêneros de escritas em diferentes campos da comunicação, da expressão, da criação.

Essa não é, entretanto, uma regra absoluta, embora a contemporaneidade tenda, na produção de novas gerações de significativos escritores, de alguma maneira, se voltar para a temática da ditadura e suas sequelas, a atribuir às obras daquele momento o estatuto mais de resistência política, de documento histórico, que de criação literária, de objeto estético potente, singular, tanto para o momento em que foi realizado quanto para a posteridade, a qual garantiria sua permanência no panorama literário e, em última instância, na cultura. Diante das muitas obras que se constituem como objeto estético-literário está a narrativa de Hermilo Borba Filho aqui selecionada, exemplo de construção da imagem do militar por meio de uma espécie de retrato metafórico-metonímico da desfaçatez daquele momento, tensionando vida, arte e morte, individual e coletivo, silêncio imposto e vozes expressas nos interstícios da palavra artística.

A essa narrativa, soma-se, neste trabalho, “Auto-retrato”, do artista plástico Carlos Zilio (1944), também de 1973, com o objetivo de estabelecer um diálogo, ainda que rápido, entre as dimensões ético-estéticas existentes nas duas eloquentes produções artísticas. Do ponto de vista das artes do período, e de Carlos Zilio em particular, é possível encontrar importantes

estudos sobre o artista e a relação singular estabelecida por ele entre arte e política. Destaco apenas alguns, uma vez que a produção de Zilio segue viva: Freitas (2003; 2004; 2022), Zilio (2013), Forti (2014) e Geraldo (2017).

Ainda que impulsionadas, coagidas pela vivência direta com a ditadura, obras nascidas naquele momento, como é o caso de “O general está pintando”, “Auto-retrato” e várias outras, oferecem-se como potências que extrapolam, histórica e esteticamente, a exclusividade de uma circunscrição espaço-temporal, projetando-se na contemporaneidade, graças à singular relação estabelecida, pelo autor-criador, entre material, conteúdo e forma, ensaiando um (im)possível “capturar o real”.

## Do humano e do desumano tecidos pelas linguagens

[...] a literatura é parte inseparável da cultura e não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época [...] Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época da sua criação em sua chamada atualidade. (BAKHTIN, 2017, p. 11–13).

A forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto o mundo do homem. Ela pode humanizá-lo diretamente, humanizando-o, animá-lo, colocá-lo numa relação axiológica tão direta com o homem que este mundo perde, ao lado dele, autonomia do seu valor, torna-se apenas um momento do valor da vida humana. Em virtude disso, a relação da forma com o conteúdo, na unidade do objeto estético, assume um caráter singular e *pessoal*, enquanto objeto estético apresenta-se como algum acontecimento original e realizado da ação e da interação do criador e do conteúdo (BAKHTIN, 1988, p. 69, grifo do autor).

Hermilo Borba Filho é conhecido e reconhecido por sua significativa produção literária (romances, contos, novelas), por sua forte relação com a cultura popular e, ainda, por sua múltipla e intensa vivência teatral: escreveu 23 peças, algumas encenadas em vários países, foi ator e até mesmo técnico. Nos anos 1940, fez traduções de peças para a companhia “Teatro de Amadores”, de Pernambuco, criada por Valdemar de Oliveira. Em 1946 fundou, juntamente com Ariano Suassuna, o “Teatro do Estudante de Pernambuco”, que durou até 1953. Em 1947 iniciou sua atuação como crítico teatral na coluna “Fora de Cena” do jornal *Folha da Manhã*, do Recife. Entre 1952 e 1957, anos vividos em São Paulo, deu continuidade, nos jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano* e na *Revista Visão*, a sua função de crítico teatral. Em 1958, retornou ao Recife, fundando, também com Ariano Suassuna e outros amigos, o “Teatro Popular do Nordeste” (TPN). Em 1960, junto com Alfredo de Oliveira, fundou e dirigiu por algum tempo o “Teatro de Arena do Recife”. Pelo envolvimento com o *Movimento de Cultura Popular* (MCP), junto com Paulo Freire, e por sua simpatia pelo Partido Comunista, sofreu séria perseguição política.

O destaque para essas características de Hermilo Borba Filho se dá em função da leitura de “O general está pintando” que, sendo uma expressiva realização da imagem de militares (e, afinal de contas, da essência da ditadura), e mais especificamente da alta e poderosa patente de general em tempos de exceção, recorre às artes, temática e formalmente, tecendo uma fina e estratégica articulação entre literatura, pintura, teatro, que se poderia afirmar, parafraseando Otávio Paz, se oferece como um recurso desesperado contra o sufocante silenciamento, tentando exprimir a terrível experiência de ser e estar naquele momento. Nesse sentido, sua arma é a palavra, o gesto estético e ético de resistência por ela representada para trazer à cena as simulações descaradamente farsescas e desumanas dos cultuadores e promotores da morte.

O título, uma frase bastante simples — “o general está pintando”, na verdade indicia, pelo gerúndio, não apenas uma ação em progresso, mas também diferentes possibilidades de significação do verbo *pintar*, previstas na língua portuguesa em uso. Qual delas estaria em andamento nessa frase? De imediato, talvez a mais comum, pertencente ao campo artístico, indicando a ação de recobrir uma tela, uma folha de papel, o próprio corpo

ou outro suporte, com material pictórico, colocando-se o sujeito agente na condição de artista, de criador, de pintor, de intérprete do mundo, de si mesmo e/ou das alteridades que o constituem. Nesse caso específico, sintetizaria um processo de criação se fazendo, acontecendo. Isso causa, de imediato, um certo estranhamento no leitor, na medida em que o *pintor* está identificado pela patente militar, não por um nome, característica que soa como um sinal de alerta.

Ao mesmo tempo, há outras possibilidades de interpretação: a expressão “está pintando”, considerando-se um uso mais informal, mais popular, mobilizaria outro sentido, também previsto na língua portuguesa, que seria “está chegando”. Essa outra probabilidade implicaria outro estatuto do agente, ainda mais centrado em sua patente militar, de certa forma distanciando-o do campo artístico. Isso também tocaria a expectativa do leitor, agora enquanto apreensão, sobressalto, como que provocando a pergunta: “O general está chegando? Quando, onde, com que finalidade?”

Se essas duas possibilidades de significação são constitutivas do título, elas não se excluem e não descartam outras, caso de *pintar* como *acontecer*, *estar no domínio da situação*, o que traria para dentro do texto uma condição histórica específica daquele momento. Mesmo antes do início da narrativa, portanto, o título, como espécie de *sinalização* do que vem pela frente, desperta o olhar e os ouvidos do leitor para uma plurissignificação que o torna ambíguo, causando um estranhamento, uma desconfiança em relação ao sujeito agente e sua real ação *in progress*.

E é exatamente esse estranhamento uma das forças motivadoras da arquitetônica dessa construção estética, altamente poética, pictórica, teatral, cinematográfica em certa medida, conduzida por um narrador em terceira pessoa, que não apenas conduz como uma câmera o olhar do leitor espectador, mas também se utiliza de um fino *microfone*, por assim dizer, aguçando os ouvidos/ouvintes desse leitor para que ele ouça/ausculta os ruídos que permeiam o pesado silêncio, ruídos explicitados ou não, mas continuamente tramados nos interstícios do tecido narrativo. Esse jogo entre ver/ouvir vai fisingando/alertando o contemplador ativo desde o título, se espalhando ao longo da narrativa, composta por quatro parágrafos, que poderiam ser tomados como atos de uma peça teatral, performando sequências articuladas enquanto *apresentação-desenvolvimento-clímax-desfecho*. A

coesão entre elas se dá pelos embates entre *silêncio* e *ruídos*, constitutiva e tensamente imbricados.

Ao mesmo tempo, essa “composição teatral” não se dá por meio de diálogos, ou seja, por uma das técnicas mais comuns de visibilidade e consistência de personagens em cena. Mesmo quando as personagens circulam, sua espessura se expressa prioritariamente por meio do narrador, com poucas e significativas exceções, como se verá, ao longo da narrativa. Aliás, o diálogo é uma ausência que toma conta da narrativa como um todo, desde seu sentido mais simples de conversa *em presença*, envolvendo interlocutores ativos, responsivos, até sua abrangência enquanto chave das relações humanas, social, política, cultural e discursivamente instauradas.

Como se viu no título, entretanto, a articulação *entre* elementos bivocalizados (...como Jano bifronte) vai acontecendo por meio de relações plurissignificativas que se dão em diversas camadas estéticas, constituindo a cumplicidade que o narrador vai estabelecendo com o leitor, tecida esteticamente na potencialização da palavra enquanto material literário, nas formas de composição mobilizadas, na inclusão e qualificação, por essas estratégias, de um contemplador ativo: “A memória coletiva ou *memória dos objetos* não está *nos* sujeitos, mas para não se perder, ela precisa estar *entre* eles. Ela precisa do elo que cada sujeito representa com sua *participação na cultura*” (AMORIM, 2009, p. 14, grifos meus). A questão da memória coletiva, no sentido concebido por Amorim a partir de uma teoria bakhtiniana da cultura, à qual se atrela a literatura, prevê não apenas a memória dos sujeitos, mas especialmente a *memória dos objetos estéticos* constitutiva das culturas.

Assim sendo, essa “composição teatral” vincula-se à composição de um outro gênero literário, ou seja, um conto cuja estrutura poderia ser considerada clássica, conforme praticado, pensado e explicitado por vários teóricos e escritores. Aqui a palavra fica com Ricardo Piglia, que, em suas “Teses sobre o conto”, afirma:

[...] um conto sempre conta duas histórias. [...] A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1 [...]. O efeito surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

[...] Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneiras diferentes em cada uma das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção.

Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. [...] *Como contar uma história enquanto se conta outra?* (2000, p. 89–91, grifo meu).

A primeira sequência se dá por meio de um longo parágrafo, predominante descritivo, no qual o narrador-câmera mobiliza o olhar do leitor para um espaço que se desenha como uma pequena, pacata e antiga cidade interiorana, flagrada em um momento de intensa luminosidade, quietude e calma: “O sol encadeia no pátio de pedras e o ar está parado, nada de balouço de folhas” (BORBA FILHO, 1973, p. 97). Do conjunto arquitetônico, focalizado a partir do pátio de pedras, destacam-se a igreja, o convento, fachadas, portas abertas e fechadas, alguns poucos movimentos sutis de entrada e saída de mulheres, uma “apergaminhada”, outra “amarelecida” em conversa com fradinhos que não se deixam ver ou ouvir. Os sons que atravessam esse espaço são somente “os naturais”: canto de canário da terra, vendedor, meninos brincando em quintal distante. Conduzindo o olhar do leitor, a câmera narrativa faz ver “o azul profundo” contra o qual se recortam os contornos da igreja e do convento, assim como a ladeira em que uma freira vem descendo, “obedecendo a um movimento geométrico e automático”, a casa em branco e azul de cuja janela uma mulher “olha rapidamente e desaparece”, os meninos que saem correndo e que também logo desaparecem. “Não há mais ninguém na ladeira e no pátio. O silêncio zune.” (p. 98).

Essa sequência, geometricamente construída, em que a luz, o ritmo, os movimentos e ruídos naturais de uma pacata, ordeira e piedosa cidadezinha são expostos ao olhar e aos ouvidos do leitor, confere ao espaço delineado a condição de cenário, ou mais que isso, de palco constituído pela dimensão visual, por corpos que se movem de quando em quando, e pela ausência da audição das vozes das personagens que atravessam esse espaço e que permaneceram ao longo da narrativa: não há interações au-

*díveis*. Em contrapartida, os jogos sonoros, o ritmo dado pela pontuação, pelas aliteraões, rimas, assim como a dimensão pictórica, colorida e luminosa do espaço, dimensionam o confronto entre silenciamento e vozes, como se pode observar pelo fechamento dessa cena, desse ato introdutório: “O silêncio zune”. Essa assertiva, ao mesmo tempo paradoxal e antitética, confere ao silêncio uma densa dimensão expressiva, significativa que, ao definir o estado da cidadezinha, seus hábitos, seus habitantes, também soa, mais uma vez, como o prenúncio de algo que está por vir.

A sequência seguinte, também um longo parágrafo de quase duas páginas, introduz elementos fundamentais para a compreensão da singularidade narrativa, da função temático-formal do cenário, agora de fato palco de acontecimentos esdrúxulos. Além disso, a intromissão avaliativa da voz do narrador se torna mais explícita, articulada em camadas que se deixam ver/ouvir pelo léxico, pelo ritmo, pelas rimas, pela pontuação, recursos muitas vezes mais próximos do verso que da prosa, de forma a instituir o espectro inusitado e paradoxal do misterioso evento *em processo*. O tempo é introduzido, no primeiro momento, não em sua dimensão cronológica, mas em relação direta com o narrar, com a impossibilidade de demarcação e compreensão precisas: “Coisa de tempo, *sem se saber contar*, o ruído cresce bufante, ofegante, constante, veículo pesado subindo uma ladeira paralela àquela pela qual se desce ao pátio do convento” (BORBA FILHO, 1973, p. 98, grifos meus). O silêncio característico da cidadezinha é rompido por um corpo mecânico, um caminhão militar, uma viatura “[...] que *brinca de serpente* por entre palmeiras imperiais”, trazendo soldados “[...] fuzis plantados entre as pernas, *nenhuma intenção beligerante, parece, antes caras chateadas e suadas ao sol das dez horas.*” (p. 98, grifos meus).

A voz narrativa traz, pela primeira vez, enunciados produzidos por um dos militares, entremeado pelo desenho meticuloso das atitudes dos demais: “[...] *a voz se ouve*, no comando Pelotão, em forma!, é o sargento, o motorista já encostado numa palmeira, à sombra, o cigarro aceso, tragada, cospe bala! [...] Sentido! [...] Pelotão tarefa!, *o sargento grita!* [...] os soldados sacam *objetos não identificáveis para um espírito ortodoxamente militar*, começam o trabalho” (p. 98, grifos meus). Daí em diante, os verdes-papagaios, como os soldados são designados, espalham-se ordeiramente e o espaço da cidadezinha é demarcado: eles marcam os muros, medem a fachada da igreja,

as distâncias entre as palmeiras, a intensidade da luz com um fotômetro, numeram as pedras do pátio, enquanto fradinhos observam sem entender e sem coragem de perguntar nada. Por fim, voltam ao caminhão e se vão.

Essa segunda sequência, também finamente trabalhada no que se refere à dimensão poético-literária, à escolha das palavras e de sua precisa organização e localização, oferece-se como contraste em relação à primeira, caracterizando-se como uma invasão militar organizada, um ataque surpresa. Os ruídos naturais são aqui substituídos, sufocados por ruídos artificiais, mecânicos, quer no que se refere aos movimentos do caminhão militar, quer na dimensão enunciativa audível a partir da voz do sargento. Uma vez mais, portanto, o jogo bivocal, plurissignificativo, se expõe, evidenciando-se na adjetivação do caminhão, da máquina militar, que é antropomorfizado (*bufante, ofegante, arquejo, tranquila, brinca de serpente, ronca, bufa*); nos enunciados de ordem unida militar, que são fórmulas praticamente invariáveis, de mão única, que não pressupõem respostas, interlocução, interação, mas apenas obediência; no jogo léxico, axiologicamente entoado pela voz do narrador, incluindo figuras designativas ou descritivas que, metafórica e metonimicamente, incorporam animais (*verde-papagaios, buldogue latindo*). O conjunto, por oposição à antropomorfização do caminhão militar, sinaliza a *desumanização* dos designados.

Nessa sequência, a imagem do militar, que vem sendo composta desde o título, ganha, ainda, um outro elemento que pende para a desconstrução da *impecável aparência* dos ordeiros militares, introduzindo um vocabulário que traz fluidos e partes baixas para a cena, como acontece no seguinte trecho:

[...] caras chateadas e *suadas*; o suor se espraia em pontos preferidos das túnicas: costas e arcos dos *sovacos*, o das *virilhas* não aparece [...] há uma técnica toda especial para voltarem a sentar seus *traseiros* nos bancos da carroçaria. (BORBA FILHO, 1973, p. 98–99, grifos meus).

Somando-se o conjunto dos elementos combinados para a composição da imagem militar até esse momento, mesmo o narrador assinalando “[...] nenhum intensão beligerante, *parece*, antes caras chateadas e *suadas* ao sol das dez horas.” (p. 98, grifo meu), sem dúvida há uma bivocalidade

apontando para os agentes e a ação em progresso, que vai ganhando mais e mais densidade.

Na terceira sequência, também formada por um único parágrafo de quatro páginas, a ideia de ataque, entrevisto na sequência anterior, é cronologicamente delimitada e apresentada logo no início:

Uma semana depois desse *ataque*, o caminhão voltou carregado de soldados e, como o acontecimento se espalhara, nas ruas laterais e adjacências as janelas estavam apinhadas de mulheres curiosas, no alto das duas ladeiras se juntando uma pequena multidão para ver, apreciar e entender o que desejavam os *verdes papagaios*. Os fradinhos, por sua vez, também correram para a portinha, à frente o abade circunspecto, teológico. O caminhão obedeceu ao mesmo plano de *ataque* e os soldados à mesma *estratégia*, só que desta vez nada mediram, mas tomaram posições, em sentido, empertigados, os fuzis plantados na terra, até que a um *rosnar alto do sargento* fizeram descer do caminhão uma *enorme tela* para um *enorme cavalete*, tomando por ponto de partida os sinais cabalísticos da vez passada, milimetricamente colocaram os ditos cujos no ponto ideal, voltaram ao caminhão, apossaram-se de *pincéis e latas de tinta*, depois de abandonarem, cruzados, os fuzis está claro, enquanto outros a rigor quatro, dois para ladeira, postavam-se como *sentinelas*. (BORBA FILHO, 1973, p. 99–100, grifos meus).

Aqui novamente, mas de maneira ainda mais evidente, trata-se de uma área de operação militar, constituída a partir de elementos guerreiros e artísticos, com total ignorância, desconhecimento, dos habitantes do lugar. Em lugar de uma possante arma, entretanto, como seria previsível como conteúdo de um caminhão militar, aparecem uma grande tela e um cavalete. O ritmo da narrativa vai entrelaçando as duas dimensões: a dura interação militar entre os soldados e o tratamento da tela em função da composição de uma pintura. Nesse sentido, mais uma vez, o tecido narrativo reitera a bivocalidade, instaurando, de maneira explícita, esse entrelugar paradoxal (que beira o fantástico, o surrealismo), por meio de um universo léxico que concretiza a dimensão de guerra iminente, a figura militar, sua fala e, ao

mesmo tempo, a encenação de uma atividade artística: “plano de ataque”; “estratégia”; “rosnar alto do sargento”; “área de operação”; “Pelotão sentido!”; “Pelotão calar *pincéis*”; “Os soldados empunharam os *pincéis*, que aos olhos dos assistentes pareceram armas perigosas”; “Pelotão atacar em azul o alto da tela!; “Pelotão, recuar!” Calar *pincéis*! Preparar!; “Atacar em amarelo pouco abaixo do azul”; “A operação processou-se com a maior presteza e a maior técnica imagináveis”; “Voltou-se mais uma vez para seus subordinados e bulldogou Pelotão, sentido!”. Algumas expressões, em destaque, imbricam guerra e pintura, como se os termos, ou mais precisamente o fazer em progresso, as atividades envolvidas, estivessem perceptível e perigosamente contaminadas uma pela outra.

Do ponto de vista verbo-visual, o desenrolar dessas ações inundam o espaço narrativo das cores da bandeira brasileira, por meio de movimentos, de gestos que, por serem inusitados e incompreensíveis, geram grande tensão entre os contempladores. O conjunto constrói um efeito de sentido, ainda que enigmático, a partir de expressões e ações próprias de um exército em atividade bélica e da mistura contagiosa, espúria, entre a linguagem e o fazer da arte, de seus instrumentos, de sua dimensão vital, e um fazer que se apodera do artístico e que o assume.

Enquanto os soldados trabalham na tela sob as beligerantes ordens do sargento, é possível ver os habitantes da cidade amontoando-se, como meros e diminutos espectadores, curiosos para entender o evento teatralmente organizado. A interação entre os militares e esses moradores é inexistente. É como se eles não existissem. Por essa razão a tensão é crescente, transparecendo, dentre outros aspectos, na voz militar: “Soldados da direita, atenção, sentido, *enxotar intrusos* para lugar de onde vieram! [...] Os soldados desceram em ordem unida, os fuzis na horizontal, firmes, fecharam os fradinhos num só bloco à frente do abade [...] “*Afastar a multidão*” *Formar alas na ladeira da esquerda!* Cada vez mais, a ideia de perigo aflora e uma certa indignação inaudível é assinalada “Voltando os soldados, terminada a tarefa, *sob protestos não ouvidos* dos fradinhos e do abade [...] (BORBA FILHO, 1973, p. 100–101, grifos meus).

Esse é o momento em que um automóvel adentra suavemente o espaço dominado, trazendo o General (com maiúscula na narrativa) que se posta “[...] diante da tela, tudo ignorando, olhando as cores” (p. 102), com o

conforto de um banquinho, tintas e pincéis, uma mesinha uma garrafa de gim, copo, balde de gelo, tônicas, limões, dose servida, paninhos e guardanapos.” (p. 102).

Se, até então, a imagem dos militares vai se constituindo pela via da truculência marcada pela invasão, pela ordem hierárquica estabelecida entre o sargento e os soldados e, também, pelo enigmático e incompreensível trabalho de preparação de uma tela, nesse momento um corpo militar diferenciado adentra o espaço, sem surpresa para o coletivo militar, certamente o motivo de o cotidiano bucólico ter sido invadido e alterado. E a composição da imagem militar vai ganhando novos contornos. A figura se destaca por sua elegante aparência, por seus gestos, suas atitudes, seus movimentos suaves, inteiramente referenciados pela tropa embevecida, à qual a figura se dirige: “[...], aprovando tudo com um movimento de cabeça dirigido ao sargento *que se babou de gozo numa continência rígida de pedra*” (BORBA FILHO, 1973, p. 102, grifos meus).

Essa cena, com fortes tons de absurdo, dado o espaço em que acontece, completa-se com o assobio *baixinho* da famosa valsa *Canto dos bosques de Viena*, do compositor austríaco Johann Strauss II (1825–1899). Como se sabe, em forma de poema sinfônico, essa peça musical inicia-se com uma introdução serena que, segundo várias interpretações, sugere um ambiente pastoral, portanto, absolutamente coerente com a aparência do General, mas não com a situação. O descompasso entre as duas realidades vai sendo sinalizado pela bivocalidade fêrina, irônica, que afeta e se cola à imagem *pintor*. A relação do general com a tropa e com o intrigado e silencioso público (sensação compartilhada pelo leitor) é interposta por fustigantes e intermitentes inserções da voz narrativa, a qual contrapõe à suavidade dos gestos, um certo avesso mal camuflado, desenhando à flor da pele militar. Esse avesso se insinua pela constituição léxica antitética, paradoxal, irônica, como se observa no trecho “[...] a túnica que o General tirava com a maior elegância, em mangas de camisa de seda, *arregaçando as ditas mangas, os braços nus cabeludos, grossos como presuntos*.” (BORBA FILHO, 1973, p. 102, grifos meus). A imagem do militar vai se constituindo como ambígua, como composta de camadas a serem desveladas.

Essa composição antitética — arte/guerra, vida/morte — prossegue a partir da reiteração do estatuto beligerante do fazer pictórico quando militarmente assumido:

Finalmente o General *empunhou o pincel* que, em sua mão, adquiriu a *graça de um florete*, voltou-se para as *janeleiras*, ao longe, *cumprimentou-as com a cabeça*, algumas suspiraram e outras deram gritinhos abafados, em seguida para a pequena multidão da ladeira da esquerda, mesmo gesto, *a multidão permaneceu silenciosa*, viu os *fradinhos*, acenou lhes com a mão livre, os *fradinhos se curvaram*, com exceção do abade, concentrou-se na tela *silêncio era profundo [...]*. (BORBA FILHO, 1973, p. 103, grifos meus).

Outros traços juntam-se ao desenho *in progress*. A ideia do *silêncio profundo*, ainda que referindo-se à concentração do general, a sua atitude performática, pintando enquanto saboreia o gim, interliga-se a o *silêncio zune*, final da primeira sequência: “[...] começou a trabalhar no céu de tons azuis e amarelos, esbatendo as tonalidades, criando nuvens, nuanças sutis, o assobio crescendo, concentrado, de vez em quando olhando para os lados do poente onde o sol ainda demoraria a chegar” (BORBA FILHO, 1973, p. 103). A correlação entre as expressões relacionadas ao silêncio retoma e prenuncia uma nova antítese com os ruídos. E cabe à quarta e última sequência fazer explodir o embate anunciado desde o começo.

Iniciada com a referência à duração temporal do trabalho pictórico do General — “E assim foram-se duas horas” —, e sua concentrada espera — “[...] já chegara à igreja, deixando o céu para quando o sol estivesse na linha do horizonte, avermelhado, a bola *incandescente* podendo ser vista a olho nu, tudo ficando *escarlate* para aqueles lados.” (BORBA FILHO, 1973, p. 103–104). Assim como a plateia estática, também o leitor tem a audição e o olhar voltados para a angustiante espera, banhada pela premonitória e *aguardada* cor vermelha.

Rompendo a fronteira entre o silêncio impositivo, a estaticidade geral e a ruidosa possibilidade de expressão, chegam os movimentos e os gritos de um menino, vindo da ladeira da esquerda:

[...] que *queria passar à força, os soldados impedindo-o*, ele quero um padre, quero um padre, *é vó que está morrendo*, quero um padre, os soldados continham-no com os fuzis, *o barulho aumentava*, o General estava perdendo seu poder de concentração e expectativa, a possibilidade fugindo, a mão negava-se, *a cor exata no lugar exato*, aquela, questão de segundos, *o menino rompeu a barragem*, desceu embalado de ladeira abaixo, justo quando estava a dois metros do General *a bala alcançou-o nas costas*, *o jato de sangue esguichou na tela*, o General voltara a concentrar-se e, *com uma pincelada*, *aproveitou aquele vermelho inesperado para o seu crepúsculo*, o sorriso abrindo-se ausente do corpo e do brado. (BORBA FILHO, 1973, p. 104, grifos meus).

Esse trágico final, que desestabiliza inteiramente o leitor e coloca-o cara a cara com o inominável, no sentido daquilo que é absurdo, destituído de racionalidade, despido de humanidade, responde à pergunta de Piglia *Como contar uma história enquanto se conta outra* (2000, p. 91). A *história* em andamento no conto “O general está pintando”, teatralmente alinhavada, apresenta-se como metonímia da estética da morte cultivada no momento ditatorial brasileiro dos anos 1970 (e poderia ser de outros momentos também): não por *falar sobre ele*, mas por *falar com ele*, na persona do General e de seus sequazes, caracterizados pela total desconexão com os habitantes do espaço tomado. Pela via estética, que coloca em movimento a potência da palavra literária, assim como a de outras artes, os protagonistas expõem sua concretude, explicitado enquanto paradigma da guerra e não da arte, de supremacia ilegítima e não dissimulada.

Seguindo uma das linhas impressas na narrativa, ao final, é possível perceber o elemento que distingue a *arte* praticada pelo general, sua doentia estética da morte, com a participação cúmplice de seus asseclas, subordinados incondicionais, e a arte como criação cognitiva, ética e estética, emergente no seio das mais diferentes culturas, dependente da interação entre os seres humanos e suas criações. Nesse sentido, um dos aspectos que se explicita é a antítese entre o *material* das artes mobilizadas no conto, evidentes criações culturais, pertencente à intersubjetividade, à cultura coletiva, caso da palavra, das cores, do movimento, das imagens etc., e

o material utilizado pelo militar para realizar sua obra prima: o sangue humano. As relações entre as artes e a vida, embora múltiplas e complexas, excluem a possibilidade de fundi-las.

O texto de Hermilo Borba Filho, “O general está pintando”, como objeto estético, como palavra que *faz ver* e *se faz ver*, constitui-se como memória intersubjetiva e memória coletiva por sua densidade estética e por inserir-se na memória cultural, no sentido explicitado por Amorim a partir da teoria cultural de Bakhtin, como já indicado:

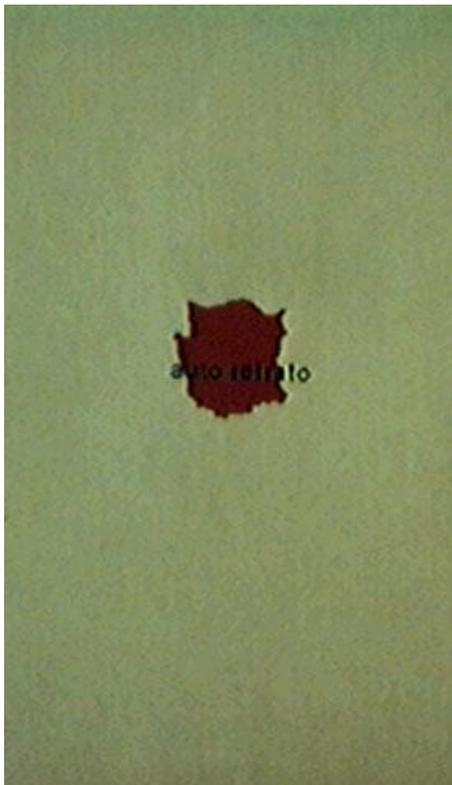
[...] a palavra é um objeto cultural e como tal possui memória. Mas se a palavra não esquece, os sujeitos podem esquecer e assim retirar-lhe a vida. Sem a circulação e a transmissão, o texto morre, o objeto morre. Morre por não ser recriado, reinterpretado, e morre com ele, a sua memória que não é outra coisa senão a memória coletiva. Então, podemos definir a memória coletiva como sendo a memória do objeto que é falado e transmitido entre os sujeitos (AMORIM, 2009, p. 14).

## Considerações finais

No mesmo ano da publicação do texto de Hermilo Borba Filho, o artista plástico Carlos Zilio produziu um “Auto-retrato”, mais um dentre os que já havia pintado, que consiste em uma mancha vermelha sobre o campo da tela e sobre a mancha está o título da obra. A respeito dessa obra, o crítico Fernando Cocchiarale afirma: “Trata-se da substituição do corpo icônico do auto-retrato da prisão, por um índice da sua existência: *o sangue*. [...] a questão começava a deslocar-se da representação do corpo vivido para a carne mesma da obra” (COCCHIARALE, 1996, p. 9).

Como Hermilo Borba Filho, Carlos Zilio tem um importante papel nas artes e, por consequência, na cultura brasileira. Nascido em 1944, estudou pintura com Iberê Camargo em 1963, formou-se em Psicologia na UFRJ e, nos anos 1960, participou de algumas das principais exposições brasileiras, além de inúmeras mostras coletivas, no Brasil e no exterior, além de ter realizado várias exposições individuais, sendo a primeira em 1974. No início dos anos 1960, com o golpe militar, ele e outros artistas como Antonio

Figura 4.1: *Auto retrato*, de Carlos Zilio (1973)



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand — MAM/RJ.  
*Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.*

Dias e Rubens Gerchman, voltaram suas criações para a tensão política do regime. Zilio militou fortemente contra a ditadura e acabou preso em 1970, ficando dois anos encarcerado. Depois, residiu na França nos anos 1970, doutorando-se em Artes. Retornou ao Brasil em 1980, dando continuidade a seu trabalho, participando de inúmeras mostras, destacando-se, dentre muitas outras, “Arte e política 1966–1976”, nos Museus de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia (1996–1997).

Assim como o escritor, Zilio estabelece um forte laço entre arte e política, especialmente num dado momento da vida de ambos, mais especialmente sob o jugo ditatorial. O trabalho com a linguagem, entretanto,

se impõe, como demonstram as duas obras aqui mobilizadas, de forma que elas permanecem como significativas e não datadas no conjunto da produção de ambos. Zilio se enuncia por meio da mancha vermelha que indicia explicitamente o autorretrato, chegando à abstração por meio do viés simbólico e formal da linguagem visual trazida pela cor.

Em ambos a imagem do *sangue*, corrente naqueles anos de chumbo, se faz presente, constitutiva da experiência individual e coletiva. Pode-se dizer que o *sofrer na pele*, esteticamente realizado, ganha contornos visíveis e audíveis, projetando-se para além do pequeno tempo em que se produziu.

Como afirma Bakhtin em sua filosofia do ato:

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepetível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinam reciprocamente em relação a uma unidade única. Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular do existir, embora não mais, é claro, em termos teóricos ou estéticos (BAKHTIN, 2010, p. 43).

## Referências

AMORIM, Marília. Memória do objeto: uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. *Bakhtiniana*, Revista de Estudos do Discurso. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8–22, 1º sem. 2009. Disponível em: [https://redib.org/Record/oai\\_articulo2393210-mem%C3%B3ria-a-do-objeto-%E2%80%93-uma-transposi%C3%A7%C3%A3o-bakhtiniana-e-algumas-quest%C3%B5es-para-a-educac%C3%A7%C3%A3o](https://redib.org/Record/oai_articulo2393210-mem%C3%B3ria-a-do-objeto-%E2%80%93-uma-transposi%C3%A7%C3%A3o-bakhtiniana-e-algumas-quest%C3%B5es-para-a-educac%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 7 nov. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução e notas Paulo Bezerra. Notas da edição russa Seguei Bocharov. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Por uma filosofia do ato responsável*. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Pedro & João Editores, 2010.

## A DITADURA BRASILEIRA NOS ANOS 1970: A IMAGEM DA MORTE

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Feroni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BORBA FILHO, Hermilo. O general está pintando. In: BORBA FILHO, Hermilo. *O general está pintando* (Novelas). Porto Alegre: Globo, 1973. p. 97–104.

COCCHIARALE, Fernando. Há tensão. In: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (ed.). *Carlos Zilio: Arte e Política (1966–1976)*. Rio de Janeiro: MAM, 1996. p. 9–12. (catálogo de exposição).

FORTI, Andrea Siqueira D'Alessandri. *Artes plásticas no Brasil as experiências políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970*. 2014. 159f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/pos-graduacao/ppgh/dissertacao\\_andrea-forti](http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/pos-graduacao/ppgh/dissertacao_andrea-forti). Acesso em: 7 nov. 2022.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo*. 2003. 217f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/29704>. Acesso em: 7 nov. 2022.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha — 1969–1973*. São Paulo: EDUSP, 2022.

FREITAS, Artur. *Do fuzil ao pincel: arte e contestação na obra “Ferro fere” de Carlos Zílio*. In: IX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA — História: identidades e representações. ANPUH-PR, 2004, Ponta Grossa.

GERALDO, Sheila Cabo; ZÍLIO, Carlos. O desenho como memória sobrevivência: a pintura e a relação com a história. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 1–13, jul.–dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/80127>. Acesso em: 7 nov. 2022.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. *Hermilo Borba Filho: Memória de resistência e resistência da história* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 7 nov. 2022.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119–138.

ZÍLIO, Carlos. A pintura como indagação. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 18, n. 31. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/37938>. Acesso em: 7 nov. 2022.

ZÍLIO, Carlos. Auto-retrato, 1973. Coleção Gilberto Chateaubriand — MAM/RJ. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13274/auto-retrato>. Acesso em: 7 nov. 2022.

# A "inmensa" tarefa de dar voz ao silêncio: da estética de Cildo Meireles à poética de Pedro Tierra — uma compreensão pluridimensional do real

-- Ana Paula Correia Mari --

-- Luciana Pimenta --

*[...] mas escrever é nomear o silêncio.*

(Maurice Blanchot, 1997, p. 32)

## Introduzir: a literatura e o real

O que dizer de uma experiência literária? Ela tem estatuto de realidade ou de ficção? É possível separar o real e o ficcional? Estas são perguntas que ocupam a reflexão de Blanchot ao longo de toda sua obra de teoria literária, que adotamos, aqui, como forma de introduzir, neste e para este texto, a relação entre a literatura e o real. “A essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada”, (BLANCHOT, 2013, p. 294), de modo a se ter uma experiência literária de invenção do real. Aliás, quando vai dizer da poesia, da tarefa que Mallarmé dá ao poeta, a tarefa de explicação do homem e do mundo, Blanchot afirma: “[...] pelo fato de haver poesia, há não apenas algo de transformado no universo, mas uma espécie de mudança essencial do universo. [...] A poesia sempre inaugura outra coisa.” (p. 350–351).

Em Barthes, buscamos a compreensão de que o real não é representável, sendo essa impossibilidade advinda da ausência de um paralelo entre o real e a linguagem que produz a literatura. A tese sustentada por Barthes (a partir

de leituras de Lacan) é a de que “[...] não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”, sendo a essa impossibilidade topológica que “a literatura não quer nunca render-se” (2013, p. 23): Só resta, diz Barthes, trapacear: “[...] trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.” (p. 17).

Essa trapaça não afasta a literatura do real. Ao contrário, ela “sempre tem o real por objeto de desejo” (BARTHES, 2013, p. 24), o que faz com que a literatura seja, ao mesmo tempo, realista e irrealista:

[...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 2013, p. 24).

Por fim, em Derrida, encontramos a afirmação de que a lei da literatura, como estranha instituição, “[...] tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do ‘tudo por dizer’. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.” (DERRIDA, 2014, p. 49). De modo que a literatura, como instituição que tudo permite dizer, possibilita uma reflexão sobre a essência da própria lei, na medida em que sua lei — a lei da literatura — tende a desafiar ou a suspender a própria lei (a lei da língua, a lei do Direito), definição essa que se aproxima daquela apresentada por Barthes, da literatura como trapaça ao poder da língua.

A literatura como instituição que tudo permite dizer se apresenta, então, ao mesmo tempo, como instituição histórica — com suas regras e convenções — e instituição da ficção, sendo esta o espaço a partir do qual procura se liberar das regras, “[...] deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza

e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história.” (DERRIDA, 2014, p. 51).

Essa dupla condição da literatura, como instituição histórica e instituição da ficção, é exatamente o que abre a reflexão entre literatura e real a um movimento por vir, que Derrida associou a uma “democracia por vir” (2014, p. 51), não como democracia futura, mas como abertura à permanente releitura e ressignificação da história, uma passagem advinda do passado: “[...] ela provém disso que, por essência, ainda não proveio, sequer ainda veio, e que, portanto, fica por vir.” (p. 42).

Partimos dessas considerações introdutórias sobre literatura e real para sustentar, no atravessamento que propomos ao longo do texto, entre a estética de Cildo Meireles e a poética de Pedro Tierra, a suplementação da impossibilidade de dizer o silêncio, em palavras, com o jogo de imagens proposto pela obra “Inmensa”. Nossa escolha não é arbitrária. Cildo Meireles é pintor e escultor brasileiro, cujo trabalho propõe uma experiência sensorial aberta ao questionamento de temas constitutivos da nossa história, como a ditadura civil-militar, estabelecendo um compromisso com o público e não com o comprador de obras de artes: “Fazer trabalhos que não existam apenas no espaço consentido [...], que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora — trabalhar com a pólvora mesmo.” (MEIRELES apud MATOS; WISNIK, 2018, apresentação).

Pretendemos, assim, em reflexões que obrigam a verdadeiras torções entre a literatura e o real pluridimensional, quando as noções de literatura, real e experiência tanto se aproximam, quanto se alternam e vacilam, sustentar na “inmensa” dimensão por vir da literatura a possibilidade de uma justiça poética e libertadora.

## Uma paisagem para a propagação da voz e ampliação dos espaços consentidos

Começemos por uma imagem. Talvez porque a voz, há muito, seja carecedora de outras formas, outros tons e outros espaços. Talvez porque, para romper o silêncio, seja preciso fazê-la emergir de outros lugares. Co-

mecemos por uma obra de arte no museu aberto do Instituto Inhotim<sup>1</sup>. Talvez porque a voz, inevitavelmente, se propague no espaço. Talvez porque haja uma justiça singular em pensar a liberdade a céu aberto. Começamos por uma obra que desafia a estrutura arquitetônica habitual, sobretudo a arquitetura dos conceitos invocados para sustentar nossa posição espaciotemporal na história. Talvez porque somente operando um feixe imenso de posições<sup>2</sup>, com inversões e deslocamentos, possamos inventar sentidos outros para a história, a dizer-se, quem sabe, nossa história.

“Inmensa” (1982–2002) é uma escultura do artista Cildo Meireles, desenvolvida especialmente para o museu do Inhotim, a partir da obra homônima criada em 1982. Nessa obra, o artista não apenas substitui a madeira, da qual é feita a versão original, por aço, como amplia suas dimensões, criando uma nova relação de escala tanto com a paisagem em seu entorno quanto com o corpo humano, alterando a experiência de fruição e compreensão estético-política da obra.

Embora apresente características que a aproximam de uma estética minimalista, como a redução formal a elementos geométricos, o serialismo e a progressão, Cildo Meireles subverte esses preceitos, abrindo a obra a uma ampla significação, para muito além dos elementos formais e materiais que a compõem à primeira vista. *In mensa* traz a palavra latina *mensa*, que quer dizer mesa (CUNHA, 1986, p. 515) e o prefixo *in*, significando, pois, o ato de colocar à mesa, sobre a mesa, o que dá sentido ao jogo de mesas e cadeiras em diferentes proporções e configurações que o artista engendra para refundar relações de sustentação que invertem a lógica usual, quando elementos menores sustentam os maiores, questionando, visivelmente, as noções de hierarquia e equilíbrio que respaldam conceitos como o de ordem e justiça no ocidente. “Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer

---

<sup>1</sup>O Instituto Inhotim é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea e jardim botânico do Brasil e considerado o maior museu a céu aberto do mundo, localizado em Brumadinho (Minas Gerais), a 60 quilômetros de Belo Horizonte. Cf. <https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre/>.

<sup>2</sup>Em *Posições*, entrevista dada a Guy Scarpetta, Derrida afirma, sobre o feixe de posições, referindo-se à escrita que opera a desconstrução, em suas configurações textuais: “O ‘feixe’ que você relembra é um ponto de cruzamento histórico e sistemático; é, sobretudo, a impossibilidade estrutural de enclausurar esta rede, de deter sua urdidura, de traçar-lhe uma marca margem que seja sua nova marca.” (DERRIDA, 2001, p. 46).

Figura 5.1: “Inmensa”, de Cildo Meireles



Fonte: Luciana Pimenta, 2018 (acervo pessoal).

que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência face a face, mas com uma hierarquia violenta.” (DERRIDA, 2001, p. 48).

Começar com a imagem de uma escultura a céu aberto talvez seja um modo de dizer da necessidade de abrir espaços para o silêncio falar. Uma forma de dizer do silêncio virtual de uma certa imagem — inclusive do que se toma como imagem produzida a partir de uma narrativa “oficial” da história —, da necessidade de fazer a obra falar, de fazer as vozes por detrás da obra falarem, pois “[...] há sempre mais a dizer, e somos nós que o fazemos falar mais e mais.” (DERRIDA, 2012, p. 27). “Inmensa” torna-se, assim, uma espécie de convocação do olhar-escuta que se quer operando, quando as vozes que queremos ouvir estão rompendo silêncios violentos, cheios de significações arbitrarias, e funcionará, em nossa escrita, como um gesto, uma política do gesto, de tramar a escrita a outras formas de pensar e outros modos de conceber a produção de sons, ecos e outros acessos às aberturas de nossos corpos e sentidos.

Além do nosso desejo de que vozes e mãos brasileiras atuem mais e mais em nossos estudos, a escolha de uma obra de arte assinada por

Cildo Meireles tem como propósito fazer valer, aqui, um dos conceitos estruturadores de sua obra: estudo. Um conceito que inclui tanto o esboço que demanda um projeto lançado a sua realização como, também, pela via conceitual, a noção de um trabalho que já se realiza enquanto estudo (MATOS; WISNIK, 2018). “Inmensa” comparece, pois, como a abertura de uma escrita que se lança a um estudo político-poético como gesto.

É nesse encontro de imagens e miragens, vozes presentes e presentemente espectrais, significações já e por vir que pretendemos colocar *in mensa* as cartas do jogo da violência que tanto edifica, quanto dá assento a uma certa história do Brasil. Uma forma de assumir a “inmensa” tarefa de dar voz ao silêncio.

## Tempos sombrios: a violência como assinatura da história brasileira

“2021...2018...2016...1968...1964...1968...2016...2018...2021. Um espectro ronda o Brasil e não é, absolutamente, o do comunismo.” (PUCHEU, 2021, p. 6). O espectro de uma violência enraizada que se perpetua entre nós. Mas em que consiste a perpetuação dessas violências? Por que, mesmo após a experiência com regimes totalitários, como foram a do Estado Novo e da ditadura civil-militar, parece haver um esquecimento coletivo no Brasil? Onde está a memória daqueles que foram perseguidos, torturados? Por que suas vozes não são ouvidas? São perguntas cujas respostas não cabem num papel. Ainda hoje, familiares e amigos buscam sorrisos e olhares que não mais voltaram para casa.

O silêncio quer falar, mesmo que ainda tão pouco audível e visíveis aqueles que lhe dão voz. Fazer falar o silenciamento daqueles que sofreram e testemunharam os horrores da ditadura civil-militar brasileira é, também, falar sobre a violência e os mecanismos que assinam a história do Brasil, leia-se, os institutos e instituições que devem responder por sua autoria. É que a história do Brasil, desde a colonização, foi constituída sob a inscrição da violência. Exercida de forma planejada, a violência desempenha seu papel na esfera social, institucional, política e econômica, encontrando na racionalidade e no saber meios necessários para a efetuação de ações

destrutivas, provocadas, não raro, pelo próprio Estado (GINZBURG, 2012b). Sim, a violência está inserida em todas as esferas da sociedade, o que pode ocasionar sua normalização, de maneira que nem todos percebem que determinados atos sejam atos violentos, ainda que partam do poder estatal.

Quando refletimos sobre a colonialidade do ser, do poder e do saber, ficam ainda mais claras as manobras de um sistema cartesiano e eurocêntrico, que sufoca os mais diversos saberes, em nome de um pretenso conhecimento universal. Nesse sentido, De Sousa Santos (2018) afirma que essa destruição de outros saberes que existiam, denominada epistemicídio, retirou o poder das sociedades colonizadas, sendo impossível falar da efetivação de uma justiça social sem que haja uma reinstalação dos mais variados conhecimentos, sendo necessária, pois, a recuperação de conhecimentos, formas de vida e mundo marginalizados.

Ainda sobre a violência praticada por instituições, Ginzburg (2012b) afirma que, para muitas delas, é interessante que a violência se perpetue, porque, assim, elas poderão mostrar sua força, o que se traduz numa forma de controle. O militarismo e a força policial são exemplos de esferas em que a violência é tida como legítima. O Estado, por meio de seus recursos, monopoliza a legitimidade da violência, gerando a falsa ideia de que não há conflito entre as esferas de violência legítima e ilegítima, mas tão somente um único problema: aquele atinente à esfera da violência ilegítima. Esse ocultamento da violência legítima corrobora a ocorrência de apagamentos, fazendo com que a sociedade esqueça a faceta autoritária que (re)veste o Estado brasileiro.

O enfoque propositalmente dado à violência não legitimada gera na sociedade uma sensação de medo e insegurança, cuja única solução apresentada é o poder e a proteção estatal. Essa estratégia de evidenciação de uma única forma de violência, muitas vezes fomentada por ideais similares à “tolerância zero”, serve como manobra de concentração e fortalecimento do poder estatal que, em linhas foucaultianas, pode ser traduzido no poder de fazer viver e deixar morrer (FOUCAULT, 2008).

Assim, na tensão entre violência legitimada e não legitimada, aquela é simplesmente ocultada da sociedade, por meio de manobras e recursos de manipulação que resultam, constantemente, no esquecimento coletivo das

graves violações perpetradas pelo Estado (GINZBURG, 2012a). Percebemos, então, que

[...] A reificação crescente das classes de baixa renda, no mundo do mercado, foi acompanhada de uma desumanização no plano dos conflitos entre indivíduo e Estado, estando o indivíduo em posição de fragilidade diante das práticas autoritárias do aparelho estatal. Entre a violência da criminalidade, associada à desigualdade social, e a violência institucional, exercitada pelo poder público, a população brasileira acompanhou o processo de modernização do país com incerteza e ansiedade, sendo submetida a várias formas de manipulação ideológica, em nome do bem da ordem social. (GINZBURG, 2012a, p. 228).

Além de influenciada, a sociedade brasileira, no decorrer dos anos, vem sendo vítima de práticas autoritárias do Estado, que servem de mola propulsora para a marginalização das camadas sociais mais vulneráveis, tornando-as invisíveis, por meio do apagamento de histórias e do silenciamento de vozes.

## **Memória e silenciamento: o problema da consciência histórica**

Ao analisar a relação que Benjamin faz entre o historicismo e um discurso que se julga verdadeiro e universal, elaborado para atender a certos interesses, Gagnebin (2009) convida a uma reflexão sobre a relação entre a construção da memória histórica e o seu processo de esquecimento.

No jogo das violências que nos constituem, a história tida como “oficial”, muitas vezes, serve-se da tática para ocultar uma outra faceta, minimizando a gravidade dos atos praticados no passado e no presente, escamoteando acontecimentos e silenciando vítimas. Uma forma de fazer com que, por detrás dessa oficialidade, outras narrativas sejam apagadas, ignoradas e/ou esquecidas pela sociedade.

Diante da fragilidade da memória, Gagnebin considera que a “[...] ausência radical de sepultura é o avesso concreto de uma outra ausência, aquela

da palavra” (GAGNEBIN, 2009, p. 46) e, referindo-se ao aniquilamento feito pelo governo nazista, afirma que o “[...] esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, *hoje*, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar.” (GAGNEBIN, 2009, p. 47).

Apesar de se referir à experiência nazista alemã, a percepção da autora pode muito bem ser aplicada ao regime militar brasileiro, haja vista que o Estado, por meio de recursos que lhes são próprios, promoveu e segue promovendo apagamentos, impossibilitando que a sociedade reaja à morte e ao desaparecimento daqueles que se opuseram ou foram tidos como inimigos do regime totalitário da época. Como ressalta Gagnebin:

Em nosso continente, a luta dos familiares dos *desaparecidos* também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos. (GAGNEBIN, 2009, p. 116, grifos da autora).

Sem corpos, sem registros, sem vestígios, sem um luto possível, os horrores cometidos durante a ditadura civil-militar vão sendo ofuscados, relativizados, a ponto de insurgirem questionamentos se, de fato, aconteceram. Todos já escutamos, em determinado momento, discursos abrandando os efeitos nefastos da ditadura civil-militar, sob a alegação de que “não foi bem assim” ou “não foi aquilo tudo”; atrelando, algumas outras vezes, a ideia de “indisciplinados” àqueles que foram vítimas das atrocidades cometidas durante o período ditatorial, sendo assustador nos darmos conta de que há, entre nós, quem não tenha qualquer noção do que foi a ditadura civil-militar brasileira. Esses apagamentos, dos quais nos restam apenas rastros ou, tampouco eles, dificultam que a história seja lembrada e que as vozes abafadas pela violência se levantem, testemunhem e possam exumar a história.

Recorrendo-se à ideia de pós-memória elaborada por Marianne Hirsch, Cury (2020) explica que essa memória seria composta por memórias re-

ais, que ocorreriam através de testemunhos, e por elementos fictícios ou narrativos oriundos de mecanismos culturais. Embora consideramos não ser possível sustentar uma linha divisória que cinda real e ficcional como dois campos apartados, reconhecemos a responsabilidade que há na transmissão às gerações futuras da memória e do trauma das gerações passadas, enfatizando, aqui, o lugar do testemunho.

Pensamos, com Gagnebin (2009), num conceito mais amplo de testemunha, que não se limita apenas àquele que presenciou, mas se estende àquele que se dispõe a ouvir os relatos insuportáveis das pessoas que vivenciaram o horror, transmitindo suas histórias aos demais. Essa transmissão simbólica permite o que Gadamer (2006) nomeou como “consciência histórica”, uma forma de compreender como nos constituímos de toda a historicidade e ação que nos antecederam e, ao mesmo tempo, uma porta para a construção de novos rumos para o chão da história.

## Escritas da dor: o silêncio em palavras

Discorrer sobre o silêncio é sempre desafiador, assim como a escrita sobre o espaço que existe entre o dizer e o não dizer e, como bem alerta Orlandi (2007), ao nos colocarmos nessa relação entre o dizível e o indizível, corremos o risco de não saber caminhar entre eles. Porém, caminhar por esse vão, ainda que não tão sabiamente, é, também, uma tentativa de resistência: resistência àquilo posto como verdade e às mais diversas formas de apagamentos que ofuscam a(s) história(s) e as vozes das vítimas da ditadura civil-militar brasileira.

Segundo Orlandi, o silêncio nos revela a incompletude da linguagem, de modo que o dizer se relaciona com o não dizer — na medida em que o silêncio atravessa as palavras, mostrando-se como a “[...] respiração [...] o fôlego da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (2007, p. 13). Assim, o silêncio “[...] que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir [...] do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é fundante.” (p. 14).

Figueiredo aponta a noção do poeta como abstrator, já que é o desen-  
tranhar da poesia (sendo ela um “dar a ver”) que mostra ou revela a coisa  
que a deixa estranha, mas também, mais reconhecível que o olhar comum.  
À vista disso,

No fazer que expressa e ‘dá a ver’ da poesia, neste misterioso  
‘deixar ser’, eis-nos remetidos à noção heideggeriana da ver-  
dade: uma verdade anterior à representação, uma verdade  
realizada como pura apresentação do que é e se mostra como  
sendo, o desvelamento (do grego *aletheia*) — um desvelamento  
que não se encerra no dito, mas que o transcende, sugerindo,  
evocando, remetendo, irradiando, questionando, pondo em  
suspenso, atraindo o distante, transformando, transportando,  
metaforizando. (FIGUEIREDO, 2014, p. 130).

Portanto, a poesia rompe com aquilo habitualmente definível, deter-  
minado, não firmando-se numa verdade, mas naquilo que, ao não se dizer,  
também é desvelado. Assim, o silêncio que atravessa as palavras também  
as transforma, dando-lhes sentido e mostrando que há muito para além  
daquilo que expressamente se diz.

## A literatura como (re)conhecimento e seiva política

O vocábulo literatura segue atualizando suas múltiplas significações, ao  
longo da história, tendo, talvez, como ponto comum, sua vinculação à  
escrita, ao registro (MOISÉS, 1987), de modo a poder ser compreendido  
como uma forma de (re)conhecimento no qual não há uma linha que possa  
separar, em absoluto, realidade e ficção. Esse (re)conhecimento integra a  
engenhosa busca, talvez a inexplicável busca do que seja o humano. Uma  
busca que expressa o que se revela e se esconde por detrás desse termo —  
humano/humanidade — cuja história segue entre construções e descon-  
struções, rigidez e movimento, identidade e estranhezas. Uma busca que,  
em Marguerite Duras, co-incide com a impossibilidade mesma de escrever:

Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não podemos.

E escrevemos.

É o desconhecido que carregamos dentro de nós:  
escrever, é isso que se alcança. É isso ou nada.

(DURAS, 2021, p. 63)

É por meio dessa escrita, que é tanto impossível quanto tudo o que pode ser alcançado por ela, que é possível testemunhar o passado, narrando e inventando possibilidades múltiplas para a manifestação da (re)existência dos sobreviventes da ditadura civil-militar de 1964.

Nisso reside tanto o problema quanto a necessidade de se escrever sobre a tortura no Brasil, uma forma, quem sabe, de eliminar a ignorância e apatia diante dos fatos históricos narrados (GINZBURG, 2012a) por quem deles pode dar testemunho. Talvez a literatura seja, em algum sentido, a grande aliada de uma pedagogia libertadora, na medida em que escancara a opressão e tensiona as contradições educacionais (CAMARGO, 2004). O esquecimento é, como lembra Ginzburg, “uma catástrofe coletiva”:

O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva. A leitura de textos literários voltados para o tema pode contribuir para evitar a banalização. (2012a, p. 490–491).

A literatura, em seu aspecto multifacetado, em que real e ficcional se tramam e se comunicam, desponta como um lugar de memória. Não apenas pelo aspecto plurivalente, mas também pelo seu caráter subversivo, o qual incita questionamentos e convida para a abertura de horizontes, criando perspectivas em princípio inimagináveis.

Ginzburg aponta que o “[...] mundo em que vivemos está constituído de tal modo que apresenta um ritmo de estímulos violentos capaz de gerar monumentáveis níveis de estresse, ansiedade e insegurança.” (2012b, p. 23)

e, diante dessa exposição constante a tais estímulos, gera-se uma espécie de apatia na coletividade. De modo que a literatura talvez seja a mais fecunda alternativa para se romper com a apatia, já que ela possibilita a descontinuidade de percepções mecanizadas da realidade (GINZBURG, 2012b).

Fortalecendo tal posição, Dalcastagnè afirma que podemos “[...] usar o discurso [...] para referendar o que querem os poderosos [...], mas também podemos usá-lo para desmascará-los ou, mesmo, para tirar o seu sossego.” (DALCASTAGNÈ, 2020, p. 18). Assim, com o intuito de se alcançar o desmascaramento, a literatura acontece na palavra-pólvora contra o autoritarismo.

Fazendo valer o poder da literatura — o poder de tudo dizer (DERRIDA, 2014, p. 49) —, assumindo uma posição aquém e além de qualquer tentativa de retê-la num lugar pretensamente esvaziado da potência narrativa, buscamos na poesia o espaço aberto para as vozes que a violência da história brasileira tentou apagar.

## O grito do corpo no testemunho poético de Pedro Tierra

A poesia envolve a imagem, o som e o conceito, de maneira que o discurso perpassa figuras semânticas e sonoras. Ao tratar da experiência humana, o poeta não se vale do modo imediatamente visível da linguagem, mas da memória da linguagem. São o passado e a memória que concedem o direito à existência da poesia.

A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltoso. A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. *Ó indignância extrema*, canto ao avesso, metalinguagem! (BOSI, 1977, p. 143).

A poesia adentra, assim, um lugar nebuloso, marcado pela estranheza do existir no mundo. No silêncio, ela encontra campo propício para a sua rebeldia, subvertendo os anseios e dogmas impostos pelo convencionalismo, refundando o mundo em modos outros de dizer e dá-lo a sentir e pensar. É essa estranheza, gerada na e pela poesia, que impede que a dor e toda gama de experiência ética e estética seja banalizada. Por meio dela, podemos ser lembrados das atrocidades cometidas pela Ditadura Militar vigorante no Brasil, da qual ainda não estamos livres.

Assim é a insurreição poética de Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, ex-presos político que, durante o regime ditatorial, militou juntamente com os integrantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN), sendo torturado pelo regime (TESTA; MARINHO, 2018):

[...] Aqui se insurge a poesia. Para cumprir seu papel essencial de transgredir e, ao transgredir, criar novas possibilidades expressivas para a língua. (*E talvez para a vida...*). Aqui ela se justifica diante da Revolução pela permanente ruptura que realiza na própria medula do idioma; porque desorganiza o idioma como instrumento de poder; porque liberta a expressão dos oprimidos. (TIERRA, 2020, p. 171; grifos do autor).

A poesia de Pedro Tierra é manifesta forma de resistência contra o totalitarismo e o esquecimento, por meio da qual as palavras tentam exprimir a dor gerada a todos aqueles que foram vítimas das atrocidades engendradas naquele período. Nela, renascem os corpos que tiveram a voz sufocada, assombrando e despertando-nos do sono da desinformação, manipulação e apatia.

A subversão da poesia está em transgredir aquilo que é imposto, de forma arbitrária, como modo de vida e/ou expressão do viver. Ela subverte inclusive o cânone, no intuito de que as palavras encontrem novas roupagens, fazendo com que não se curvem ao poder — de manipulação e domínio — ao qual, a princípio, deveriam servir. As palavras são subvertidas e se procriam nas ruínas do próprio dizer/escrever, para dar voz ao que não pode ser dito, a não ser pelo ato re-fundante de transgredir todo o dito e instituído sentido.

Com esse poder transgressor, que é tanto de denúncia quanto de resgate e reinvenção, a poesia de Pedro Terra, marcada pelo carácter testemunhal, se apresenta como escrita da e para a resistência. Resistência aos horrores do passado e ao esquecimento do presente:

POEMA-PRÓLOGO

Porque sou o poeta  
dos mortos assassinados,  
dos eletrocutados, dos ‘suicidas’,  
dos ‘enforcados’ e ‘atropelados’,  
dos que ‘tentaram fugir’,  
dos enlouquecidos.  
Sou o poeta  
dos torturados,  
dos ‘desaparecidos’,  
dos atirados ao mar,  
sou os olhos atentos  
sobre o crime. [...]

(1979, p. 9–10)

A partir da escrita de Pedro Terra, outras histórias vão sendo tecidas, bem distintas de uma tal versão oficial. Por meio das palavras, o poeta dá voz àqueles que foram vítimas da tortura, alguns tantos sem desfecho conhecido. O uso das aspas intenta mostrar a inverdade por detrás daquelas palavras, fazendo-nos indagar: quantas aspas possui a história do Brasil?

Ainda sobre o silenciamento, devemos lembrar o grito silencioso daqueles que, diante da truculência e da perversidade, não conseguem falar. Esses assinam as mais dolorosas experiências inenarráveis: vazios, lacunas e apagamentos que nenhuma literatura é capaz de preencher. Um trauma que, talvez, só a poesia, em intervalos de soluço e silêncio, seja capaz de dizer.

Rocha (2020), esposa de José Antônio Simões Filho, ex-presos político, expressa a tônica do silêncio, como marca do trauma:

Seu nome não apareceu na mídia, entre outras razões, por não ter exercido função de liderança na organização clandestina a que pertenceu e por esta não ter aderido à luta armada. Há um enorme silêncio em torno de grande parte dos ex-presos políticos. A maioria se manteve calada. Alguns revelaram suas experiências posteriormente; outros se retiraram da cena e continuaram em silêncio. Conheci vários que se enquadram no último caso, mas, em nível individual, temos de respeitar esse silêncio, que afinal lhes pertence e que eles têm o direito de guardar, até porque o direito ao esquecimento constitui princípio fundamental na Constituição Federal. (ROCHA, 2020, p. 188–189).

Ouvir a voz dos que não puderam ou não conseguem falar, pela perfuração do trauma na órbita dos sentidos, traduz a “inmensa” tarefa que Pedro Tierra chama para si, numa espécie de gesto político que pretende fazer uma justiça poética aos violentados pelo abuso e truculência da repressão estatal que marca o regime militar e, ainda hoje, com maior ou menor barulho dos canhões, os anos de chumbo no Brasil:

#### A PALAVRA SEPULTADA

Hoje eu queria dizer-lhe muitas coisas,  
de resto, ninguém mais poderia ouvir-me.  
Seu coração receba o vento de minha dor.  
A porta do calabouço cerrou os dentes  
sobre meus ossos.  
A morte visita minha boca  
num murmúrio sepultado e inútil.  
Sinto enorme o peso das palavras.  
É quando a mudez se tornou vício.  
É quando o muro não cercou o corpo apenas  
e há coisas necessitando explodir.  
É quando a palavra dita não vem do cerne  
E se perde na cinza.  
Eu queria dizer-lhe muitas coisas,

Não há como fazê-lo.  
Na cela ao lado, um companheiro morto.  
Algo a dizer sobre isso?  
O que pode o grito se não se perpetua?  
As palavras estão gastas, mortas por dentro [...]

(TIERRA, 1979, p. 17)

O gesto não é fácil. O poeta mostra a dificuldade de testemunhar. Apesar de querer contar muitas coisas, narrar os episódios da ditadura civil-militar que lhe causaram terrível dor, a quem dizer? Como dizer? Com que palavras?

Assim, quando afirma que, num murmúrio inútil sente o peso das palavras, demonstra a impotência das palavras em narrar, mas segue escrevendo: “[...] escrever, é isso que se alcança. É isso ou nada.” (DURAS, 2021, p. 63). Seu corpo será seu grito, a morada do poema, uma forma de dizer a dor do outro a quem empresta sua voz.

## A “inmensa” tarefa por vir: uma justiça poeticamente literária e libertadora

Voltemos à imagem da qual partimos. Não para que um círculo se feche, mas para que nosso texto retome, em cada leitura por vir, a transgressão dos espaços consentidos. Este texto não se pode concluir. Ele é tanto um gesto de leitura e escuta atenta aos silêncios que revolvem posições e hierarquias na obra de Cildo Meireles, quanto um lugar aberto à propagação dos gritos que assombram rebentos na poesia de Pedro Tierra.

É conhecida daqueles que tenham dado alguns poucos passos nos estudos da desconstrução, a proposição enunciada por Derrida: “O direito não é a justiça. O direito é o elemento do cálculo, é justo que haja um direito, mas a justiça é incalculável.” (2018, p. 30). Fazendo coro com Derrida, como conciliar o ato de justiça, que deve concernir a uma singularidade, indivíduos, grupos, existências insubstituíveis, o outro ou o eu como outro, numa situação única, com a regra, o valor ou a justiça? Se nos contentássemos com a aplicação de uma regra justa, sem espírito de justiça e sem inventar,

de certa maneira, a cada vez, a regra e o exemplo, agiríamos conforme o direito, mas não seríamos justos.

Como ser justo? Como fazer justiça pr'além do aparato estatal que apenas aplica o Direito e, não raras vezes, o faz com o artifício de sustentar a centralidade da voz e do poder? Como, na especificidade da ditadura civil-militar no Brasil, fazer justiça às vítimas das arbitrariedades e violências que a assinam? Como capturar aí o real? Eis uma “inmensa” tarefa por vir. Uma tarefa a ser realizada no entrecruzamento de corpos, vozes, olhares e sentires que se sabem perfurados pelo chumbo e pela pólvora. Uma tarefa das artes, para as artes, com as artes, todas e todos, num plural marcado pela impossibilidade mesma dos universais que se prestaram e seguem se prestando à aniquilação das diferenças entre nós.

Da ideia de mesa e cadeira, como universais absolutos, transgredidas por Cildo Meireles na “inmensa” subversão deslocante de posições e sustentações, onde assentos entrepostos dão lugar a mesas e outras formações, como a de uma casa erguida em outros alicerces, à poesia-grito-corpo de Pedro Tierra, é a voz do silêncio que se quer ouvir, para o que só nos resta a escrita e cada leitura por vir, que é de novo um ato refundado e re-fundante da escrita, da literatura e de todo gesto por vir.

O sobrevir poderoso da literatura como seiva política “[...] quem sabe esteja no gesto de que ela nunca de fato transgrida, mas sim ignore, as interdições, o mundo da Lei. Ou seja, mais poderosa é a literatura, enquanto ruptura, quão mais ela suspenda as consonâncias do Estado.” (GOMES, 2020, p. 9). Aí a sobrevida resistente e a justiça por vir da literatura, em cada gesto que a concretize, em cada linha, a cada poro, verso a verso de todos os corpos em luto e luta.

Esta é a nossa esperança. Uma justiça poeticamente literária e libertadora, que denuncie as fronteiras dos espaços consentidos, a impotência da palavra linearmente dirigida ao alvo que pretende atingir, a falência do verbo anteposto ao ato de dizer, o fracasso e o fascismo da língua que não se abre aos gritos dos corpos e se fecha ao olhar que vem no testemunho de quem não vai embora, diante da dor e da existência do outro. Este texto é um estudo a céu aberto acenando para um canto urgente e o verde por vir de outras paisagens para a justiça.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 330 p.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. 385 p.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. 220 p.
- CAMARGO, Flávio Pereira. A importância da poesia na formação de profissionais do ensino de literatura e sujeitos-leitores. In: *Revista Poiésis*, v. 2, p. 92–103, jan./dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/poiesis/article/view/10524>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 59–72.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 515.
- DALCASTAGNÊ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Espetros de Marx*. O Estado da dívida, o trabalho do luta e a nova internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica: João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. 480 p.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118 p.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: O fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2018. 145 p.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte, Relicário, 2021. 144 p.
- FIGUEIREDO, Luís Claudio. Escutas em análise / Escutas poéticas. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 123–137, abr. 2014. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So486-641X2014000100012&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So486-641X2014000100012&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 14 dez. 2022.

## A “INMENSA” TAREFA DE DAR VOZ AO SILÊNCIO: DA ESTÉTICA DE...

- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso no Collège de France (1978–1979)*. Trad. Eduardo Brandão; rev. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 474 p.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Trad. Paulo César Duque Estrada. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 72 p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2012a.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012b. 116 p.
- GOMES, Daniel de Oliveira. Poéticas como políticas: o real cravado no gesto. (Apresentação). In: GOMES, Daniel de Oliveira (org.). *Poéticas como políticas do gesto*. Jundiaí: Paco, 2020. 304 p.
- MATOS, Diogo; WINISK, Guilherme (org.). *Cildo: estudos, espaço, tempo*. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2018. [e-book].
- MEIRELES, Cildo. *Inmensa*. (Escultura) (1982–2002). Brumadinho: Instituto Inhotim.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 10. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1987. 297 p.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2007. 181 p.
- PUCHEU, Alberto (org.). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Editora Bregantini, 2021. 173 p.
- ROCHA, Rosângela Vieira. Sobreviventes silenciosos do golpe de 1964: desvios nas trajetórias pessoais, cortes e perdas. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. p. 185–196.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia essencial*. v. I. comp. Maria Paula Meneses et al. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. 688 p.
- TESTA, Eliane Cristina; MARINHO, Paulo Aires. Falando de poesia: entrevista com o poeta Pedro Tierra. *Revista Entreletras*, Araguaína, v. 9, n. 3, p. 363–371, out./dez. 2018. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/6428/14641>. Acesso em: 14 dez. 2022.
- TIERRA, Pedro. A poesia é o escândalo da palavra. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 167–176.
- TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979. 141 p.

\*\*\*\*\*

Agradecimento: Este trabalho contou com financiamento da *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Minas Gerais* — FAPEMIG.

# 400 contra 1: um relato sobre a deficiência do sistema carcerário no capitalismo neoliberal

-- Isabela Padilha Papke --

## Do poeta que nasceu onde a poesia morre

William da Silva Lima é um poeta e escritor que passou cerca de 30 anos de sua vida preso. Ele ganhou notoriedade por ser um dos fundadores de uma das maiores facções criminosas do Brasil: o Comando Vermelho. Chamado de “professor” por seus colegas de crime, William, na obra *400 contra 1: Uma história do comando vermelho* (2001), narra, de modo visceral, seus anos de prisão e, conseqüentemente, a história da fundação da facção da qual fez parte. Em 2010, a obra foi adaptada para as telas do cinema, integrando o quadro cultural da sétima arte brasileira. Dirigido por Caco de Souza e com roteiro de Victor Navas, o longa “400 contra 1: Uma História do Crime Organizado Brasileiro” contou com atores como Daniel de Oliveira e Daniela Escobar em seu elenco. A adaptação fez com que a obra de Silva recebesse mais destaque e relevância no cenário cultural e acadêmico, mediante o sucesso e repercussão do longa.

No presente trabalho, estudaremos o texto de Silva, uma literatura que nasceu da prisão, que perpassa contextos de resistência, de vida, de reflexão social, de tentativa de justiça, de testemunho de vivência da barbárie.

Encararemos de perto o nascimento de um sentimento de empatia por inúmeros criminosos que deram origem ao narcotráfico brasileiro, que fundaram uma das mais famosas facções criminosas de nosso território. Vislumbraremos a história do crime organizado, mas não a partir da voz dos jornais e da perspectiva da polícia, mas da narração de um dos principais membros do Comando Vermelho, que passou mais de dois terços de sua vida no cárcere, ou seja, o crivo de um indivíduo viveu do crime por uma grande parcela de sua existência.

Faremos, aqui, um estudo desse discurso, desse memorial, dessa história, dessa ficção. Perceberemos que *400 contra 1*, perpassa todos esses territórios e nos surpreenderemos de diversas maneiras com a riqueza dessa narrativa. Em tese, este trabalho pretende observar os processos linguísticos e narrativos da obra de William da Silva, de modo a observar essa literatura advinda do cárcere, numa perspectiva de compreender como o autor extrapola noções e preceitos cunhados em narrativas advindas de camadas mais populares e contextos desprivilegiados socialmente, à luz de pressupostos teóricos sobre narrativas carcerárias, pontuados por Márcio Seligmann-Silva (2016). Sem mais delongas, iniciemos em nossa jornada de conhecimento acerca da história de William da Silva Lima e do Comando Vermelho.

## **Da violência estrutural: abrindo reflexões sobre a escrita no cárcere**

Márcio Seligmann-Silva, no artigo “Violência, encarceramento, (in)justiça: Memórias de histórias reais das prisões paulistas” (2016), pontua algumas características principais que devem ser considerados ao se tratar da literatura de cárcere. A primeira ressalva em que o autor se concentra é a tese de que a produção literária se encontra na tradição de apresentar o real como sendo violento e fundador, que traça um desencontro com a outridade. O acadêmico comenta que a literatura, mediante os acontecimentos globais, como as guerras mundiais e os conflitos políticos, aboliu a narrativa heroica para dar voz ao coletivo por meio da literatura de trauma.

Para Seligmann-Silva, a literatura de cárcere revela uma íntima ligação entre a literatura e a loucura, mas não no sentido neorromântico, foucaultiano, de permanência de elementos do mundo das semelhanças do sistema de trocas econômico e cultural capitalista moderno e, sim, em um sentido benjaminiano de cultura enquanto explicitação da barbárie, da relação de dependência sistêmica entre loucura e lei. O autor ratifica que o espaço literário, enquanto local de manifestação da loucura, é essencial pela sua capacidade de transgressão da lei, ao mesmo tempo que a reafirma e delimita. A justiça, na literatura de cárcere, existe apenas enquanto horizonte distante, o que faz com ela conquiste a empatia do leitor, pelo testemunho de barbárie que a obra carrega. Os presidiários aderem a visita das memórias traumáticas, muitas vezes recalçadas, como método de serem ouvidos e de tentar alcançar algum tipo de justiça mediante a sua situação.

Este primeiro tópico abre uma boa brecha para que iniciemos nossa análise da obra de William da Silva. Mas, antes de mergulhar na obra, talvez, nos caiba, aqui, versar sobre algumas discussões propostas no Artigo de Ben Pengalese, denominado “The Bastard Child of the Dictatorship: The Comando Vermelho and the Birth of ‘Narco-culture’ in Rio de Janeiro” (2008), para que possamos compreender as relações diretas entre a formação do Comando Vermelho e a história política e social do Brasil, de modo a entender, de uma forma mais concreta, a situação externa ao contexto presidiário, de surgimento do narcotráfico, que se formou em nosso território mediante a criação da facção.

Ben Pengalese menciona que tanto a expansão do tráfico de drogas quanto a criação do Comando Vermelho estão intimamente ligadas à onda de violência que se configurou entre a ditadura de 1964 no Brasil e o período pós-ditadura. A truculência policial, bem como seu abuso do uso de armas de fogo no período ditatorial, influenciou, exponencialmente, o crescimento do crime que veio no período sucedente.

O acadêmico crê que a emergência e o crescimento do Comando Vermelho é um exemplo do tipo de consequência que surge em países da América Latina que vivenciaram um longo período ditatorial, com governos de políticas neoliberais e uma propaganda capitalista intensa, o que desequilibrou a cadeia social, gerando novas formas de poder e performance de

identidade, criadas por indivíduos que se enxergavam ameaçados mediante a situação política que vivenciavam e a exclusão social que sofriam.

Na própria narrativa de William da Silva, nos deparamos com inúmeros relatos, nos quais fica explícito que a violência carcerária era exponencialmente maior nos anos em que a ditadura de 1964 estava em vigor.

Não tardei a ser preso de novo, na fuga de uma ação. Ironia: enviaram-me para o DOI-CODI, organismo do exército encarregado da repressão política, na rua Barão de Mesquita, onde fui torturado — choque, pau-de-arara, pra confessar a que organização política eu pertencia. Quatro dias levaram para se convencer que eu não era subversivo. [...] Quando isso ocorreu fui para o DOPS, todo inchado, com duas costelas quebradas. (SILVA, 2001, p. 47).

Foi justamente nesses anos que o comando vermelho se estabeleceu com mais força, pela necessidade que os presos tiveram de buscar condições mais justas dentro do cárcere, de modo a unir-se para criar regras de convivência entre si, que garantiam mais segurança durante a estada na prisão. “Nossas principais lutas eram contra os espancamentos, pela abertura dos cubículos ao longo dos dias (com a consequente permissão de trânsito dentro da galeria) e pelo respeito aos nossos visitantes” (SILVA, 2001, p. 58). Inclusive, o próprio nome “Comando Vermelho” foi uma criação da imprensa na época da ditadura, que acreditava que as rebeliões das prisões eram causadas por parceiros de guerrilheiros.

Estava aberta a temporada de caça contra nós, completamente demonizados. As palavras não são inocentes: éramos um comando, o que em linguagem militar denomina o centro ativo, cuja destruição paralisa o inimigo; como se isso não bastasse, éramos também vermelhos, adjetivo que desperta velhos e mortais reflexos em policiais e militares. Coincidência ou não, vivera-se o ocaso da guerrilha urbana, fenômeno que deixara na orfandade um aparato repressivo ainda cheio de vigor, desejoso de exibições de força e utilidade. (SILVA, 2001, p. 94-95).

Conforme a organização se tornava mais forte, os presos unidos tinham um único objetivo: sair do presídio, da maneira mais rápida possível. Inclusive, William da Silva inaugura o *400 contra 1*, narrando, detalhadamente, uma tentativa de fuga do presídio, localizado em Ilha Grande:

Esperamos o alarme tocar, damos uma porrada seca e já somos felizes: já podemos ver um pedaço de céu respirar um ar fresco que revigora as esperanças. Aguardamos a noite fechada para retirar com calma outros pedaços de cimento e sair sem confronto com a guarda. Mais uma refeição, mais um confere, mais uma espera de poucas horas, cheia de sonhos, e estaremos prontos para as despedidas. (SILVA, 2001, p. 21).

Pelo excerto, observamos o desejo natural do presidiário em sair da prisão, nem que seja para viver como foragido, ao sair por meio de uma fuga. Pelos relatos de William, temos uma realização de que os presos tentavam sair em fuga da prisão muitas vezes pelo fato de que, mesmo que seus crimes não fossem digno de penas tão grandes, em sua maioria, a massa carcerária é composta por indivíduos que possuem uma forte instabilidade financeira, fazendo com que não consigam pagar a fiança para sair do presídio, ou um advogado que os auxilie na tentativa de conseguir uma pena menor, ou uma pena em regime aberto.

A ideia de que a justiça é igual para todos é história para boi dormir. Nossa sociedade desenvolveu um sistema extremamente complexo de leis, recursos, poderes, instâncias e mecanismos (formais e informais) de interferência, que só beneficiam aos detentores de algum poder econômico ou posição social. Os direitos previstos no papel não são realidade automática. É preciso lutar por eles, e em geral isso custa dinheiro, que a massa carcerária não tem. E nem sempre aparecem estagiárias dedicadas. O resultado é que, na melhor das hipóteses, resta para nós, os pobres, as formas mais duras da lei. (SILVA, 2001, p. 108).

Desse modo, uma das funções que o Comando Vermelho acabou por adquirir, foi a transcendência da atividade dentro do cárcere. Mesmo

fora dos presídios, os presos buscavam ajuda para que os companheiros membros da organização que permaneciam na prisão pudessem verem-se libertos também. Essa ajuda surgia de modos não convencionais e integrava os presos novamente no crime. Eles roubavam bancos e lidavam com o narcotráfico para conseguir dinheiro para pagar advogados para seus amigos ou para sustentar as fugas, quando a libertação pela justiça não era possível.

Pengalese observa que, mediante a abertura de fronteiras do país para diálogos com outros governos, fruto da expansão capitalista e das políticas neoliberais, abriu-se uma margem para que se instaurasse o tráfico de drogas no Brasil. “Esforçar-se para apertar os controles estatais sobre a baixa de drogas ilícitas contrasta fortemente com a atual tendência global de relaxar os controles estatais sobre a baixa de bens, serviços e capital.” (PENGALESE, 2008, p. 121)<sup>1</sup>. Facções criminosas como o Comando Vermelho viram, nessa situação, uma oportunidade de crescimento econômico e de renda, por serem formados por indivíduos de uma condição financeira normalmente instável e de camadas sociais desprovidas de privilégios. Pengalese também disserta que, ao integrar-se ao Comando Vermelho, os membros se distanciavam cada vez mais das regras de convivência social e moral da sociedade externa ao morro e ao cárcere. Os códigos de conduta, a ligação inerente ao crime e o comportamento violento não permitem que o indivíduo consiga se estabelecer numa tentativa de ressocialização nos ambientes da sociedade externos ao crime organizado.

O que nos mantinha vivos e unidos não era nem uma hierarquia, nem uma estrutura material, mas sim a afetividade que desenvolvemos uns com os outros nos períodos mais duros das nossas vidas. Como fazer nossos carcereiros (ou mesmo a sociedade) acreditarem nisso? (SILVA, 2001, p. 95).

No entanto, há que se compreender que as próprias estatísticas de nosso país mostram que poucos presos conseguem voltar a ter uma vida normal após a prisão. O caminho do crime é, muitas vezes, a única opção

---

<sup>1</sup>No original, “To effort to tighten state controls over the low of illicit drugs contrasts sharply with the current global trend to relax state controls over the low of goods, services, and capital.” (Tradução nossa).

de sustento e, dentro das organizações criminosas, consegue-se dinheiro e proteção, dentro e fora do cárcere, o que incentiva a adesão dos criminosos ao crime organizado.

Isaac Tolentino de Araújo, no artigo “A contemporaneidade da prisão e do sistema punitivo: Sistema Pós Correccional no capitalismo de Barbárie” (2011), pontua que, para Pierre Bourdieu, no capitalismo globalizado, os governos contra-atacam os efeitos violentos dos meios, da amplitude e da intensidade do aparelho presidiário e judicial. Desse modo, as instituições penais tornam-se o principal instrumento para controlar a desordem do desemprego, provocado pelo próprio sistema capitalista por meio de condições de trabalho precárias e encolhimento de estruturas estatais.

A frágil iniciativa política dos Estados nação na era da globalização foi limitada à prisão, que se tornou o principal foco das preocupações dos governos e da elite política na contemporaneidade. Em todo o mundo cresce o número de pessoas nas prisões ou em conflito com a lei, além dos gastos orçamentários dos Estados com a segurança reduzida à questão criminal, sobretudo os efetivos policiais e os serviços penitenciários. O recrudescimento da penalidade contemporânea reafirma a reduzida legitimidade estatal e deixa aos residentes das zonas pobres duas opções: (1) desemprego, empregos miseráveis na nova economia de serviços, trabalhos informais que não violem as leis e com ganhos miseráveis ou (2) tentar a sorte na economia ilegal das drogas e enfrentar a prisão ou a morte. (ARAÚJO, 2011, p. 9).

Em seu próprio texto, William da Silva ratifica as estatísticas científicas e demonstra-se informado das circunstâncias pelas quais está submetido, provocando em seus leitores uma compreensão acerca da palpabilidade de sua narrativa e da lucidez que ela carrega.

A prisão é uma péssima escola, venho, através de cinco décadas (60, 70, 80, 90, 00) observando o desperdício de verbas públicas gastas em penitenciárias construídas para a tortura; são térmicas, no inverno congela, no calor é a morte. Sempre

utilizam o mesmo método de segregação ociosa: poucos estudam, poucos trabalham. A falta de sensibilidade daqueles que comandam os destinos do país em ouvir a voz das prisões faz com que rebeliões pipoquem país afora, somos quase meio milhão de encarcerados e foragidos, muitos tentando a duras penas sobreviver, não permitindo a marginalização das suas famílias, se jogando às feras para que seus filhos não engrossassem o batalhão de jovens sem futuro que passam seus dias a envelhecerem nas prisões sem perspectiva de nada, ficam no vácuo do tempo a espera do que não sabem. (SILVA, 2001, p. 127).

A importância que William da Silva entrega a detalhar com precisão seus conhecimentos, acerca da cultura, da política e da sociedade como um todo, na narrativa, ratifica sua necessidade de tornar *400 contra 1* muito mais do que uma biografia do Comando Vermelho, mas um testemunho e, principalmente, um manifesto de justiça para seus companheiros que já morreram ou que ainda lidam com o cárcere. Nesse sentido, agora partiremos para uma observação acerca da estrutura composicional da narrativa e do modo como Seligmann-Silva observa esse trânsito entre gêneros literários nas narrativas de cárcere.

## Entre a autobiografia a memória coletiva: William da Silva e o testemunho carcerário

Márcio Seligmann-Silva pontua que um tropo característico da narrativa carcerária é o da literatura enquanto inscrição do eu. A literatura carcerária advém do *boom* das autobiografias, que desliza e redobra certos aspectos da autobiografia enquanto gênero, ou proto-gênero, como alguns autores denominam. Mesmo que, há muito tempo, não se discuta mais o aspecto do nível de seriedade de um gênero ou de uma obra literária, a literatura de cárcere redimensiona essas fronteiras, pois, nela, o simbólico aparece esmagado sobre o peso do real e a escritura do corpo assume um nível intenso de literariedade. O teórico pontua que essa literatura integra uma

nova ética e estética que vem sendo cunhada desde o final do século XX. Para ele, a literatura carcerária transcende a premissa da arte enquanto imitação, categorizando a literatura enquanto representação íntima e fiel do real. Ao desafiar os limites da tríade do real, nela, as fronteiras entre o histórico, o literário e o fictício são dissolvidas, pelo fato de calcar-se no real.

A literatura carcerária, em suas tensões insolúveis entre o fictício e o histórico, revela-se como um resgate do conceito de literatura ingênua (*naif*), a arte baseada numa relação sem fraturas entre o mundo objetivo e a produção artística. O teórico ratifica que, mesmo que esse conceito de literatura *naif* seja ilusório e utópico, é observável que muitas literaturas atuais tentam atingir o nível de realismo que a literatura carcerária atinge quase que de modo natural, fazendo com que o contexto da crítica literária atual se debruce com mais cuidado diante dessas questões e observe com mais cautela o nascimento dessas literaturas.

Para adensar nossas reflexões, no intuito de compreender o como a literatura carcerária extrapola os limites entre a narração da ficção e do real, adicionaremos às reflexões de Seligmann-Silva, alguns conceitos cunhados por Pollak acerca da memória coletiva. Mas, antes de adentrar a essa reflexão, voltemos ao nosso objeto de análise, para usar da materialidade do texto literário, em nosso processo analítico.

Como Paulo da Silva, fuzilado na fuga frustrada, quase todos os meus companheiros não podem mais oferecer o seu testemunho, e o silêncio a eles imposto talvez seja o que me mova com mais força, nessa difícil empreitada. Morreram todos a minha volta. Um a um — sistematicamente, regularmente, implacavelmente, foram morrendo. De tiro, de fome, de vício. Em cada vez o mesmo pensamento, tardas vezes compartilhado: alguém precisa contar. Talvez o Saldanha faça com mais paixão; Nanai com mais fé. Com mais humor, o Mimoso; Nelson com mais talento; Aché e Caô, com mais graça. Alk-min o faria com o Coração. Mas todos morreram. Quis o destino que me coubesse essa parte. Mesmo foragido. (SILVA, 2001, p. 25).

Após narrar uma tentativa de fuga no presídio, como citamos aqui, anteriormente William da Silva introduz sua obra, no intuito de dizer que ela deve ser lida pelo mesmo motivo que fora escrita: para contar a história e os contextos de violência que ele e seus colegas de cela sofreram no período em que estiveram encarcerados. Nesse objetivo, o autor menciona que outros amigos dele poderiam exercer essa função de um modo até mais eficiente do que ele mesmo fez, mas não o fizeram porque acabaram mortos, diante das circunstâncias a que estavam expostos. Então, William, por ser um dos únicos sobreviventes da formação original do Comando Vermelho, acabou por sendo o responsável por escrever a história de todos.

Michel Pollak, no texto “Memória, esquecimento e Silêncio” (1989), menciona que referenciar o passado serve para manter uma coesão dos grupos sociais, definindo seu local e sua oposição. O teórico menciona que é como se o “[...] sofrimento extremo exigisse uma ancoragem na memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado.” (POLLAK, 1989, p. 14). Enxergamos, na narrativa analisada, essa premissa proposta por Pollak, o sofrimento extremo vivenciado pelo narrador/autor e seus colegas de cárcere não necessita de um porta-voz específico, mas necessita ser enunciado de alguma forma. Esse passado narrado, como pontuou Pollak, ratifica o contexto social vivenciado e, principalmente, a posição que os presidiários ocupam em relação ao sistema carcerário, fortalecendo a voz dessa massa que é ignorada e violentada de formas muitas vezes intensas e desnecessárias e tratadas de forma a serem desumanizadas nos presídios.

Em compensação, no primeiro dia fui dormir sadio e acordei doente: bolotas por todo corpo, coceiras e uma íngua em formação. Quarenta homens numa cela, com limitação de acesso a água, aberta duas vezes ao dia — que outro destino pode haver? (SILVA, 2001, p. 71).

No entanto, na obra de William da Silva, a memória pessoal atravessa a memória coletiva, o testemunho do Comando Vermelho e de seus membros, de sua história, de sua fundação, torna-se, também, o testemunho pessoal de William. A vida privada do autor vai ao encontro da história da facção. Um dos poucos momentos em que temos o William para além do comando,

é em sua curta narrativa da vida que antecedeu sua vida de cárcere, por meio da qual entendemos que sua instabilidade familiar e financeira o conduziu para a vida do crime, por essa aparentar ser a alternativa mais fácil e mais rápida de alcançar os seus desejos.

[...] aos 15 anos já desejava trabalhar por conta própria, mas me faltava o capital inicial. Tive então, a primeira ideia de que poderia conseguir dinheiro roubando. Empregado em um escritório de proprietários de imóveis, observei a rotina e arquitetei um plano minucioso, que envolvia dois cúmplices, para roubar recibos de pagamentos de aluguéis e fazer em seguida, cobranças na rua — essa era a rotina —, antes que percebessem o desfalque. Sai do emprego e detonei o plano, que obteve pleno êxito, rendendo, para cada um, a fabulosa quantia de vinte mil cruzeiros, dos velhos. Pude então, finalmente, comer num restaurante cuja vitrine de frangos sempre me fascinara. Depois comprei uma bola de futebol e um par de joelheiras para o time em que jogava, escondi o que restou e iniciei o meu próprio negócio, revendendo, nas feiras, bibelôs revestidos de pelúcia. Bons tempos, cheio de ilusão de independência. Independência absoluta: forte desejo, que talvez me tenha reduzido pela maior parte da vida, à condição de prisioneiro. (p. 29).

Vemos, nesse trecho, o relato do primeiro contato dele com o crime, prematuro, na adolescência, para realizar desejos comuns, como comprar uma bola de futebol e comer em um restaurante que lhe chamava a atenção. Ao perceber que o feito lhe gerou tudo aquilo que ele não conseguira alcançar por meio do trabalho honesto, rendeu-se por completo ao mundo do crime e suas promessas ilusórias, como ele mesmo narra no fim da obra:

A execração pública e a condenação têm sido um amargo privilégio dos humildes, o que reforça a ideia de que criminalidade e pobreza são coisas irmãs. Essa clientela preferencial — na prática, exclusiva — de pobres talvez ajude a explicar a dificuldade de conseguir mudanças em nossos sistemas penais

degradados. O preço é pago pela sociedade inteira. Longe de transformar criminosos em trabalhadores, nossas prisões fabricam novos criminosos e nos afundam em criminalidade maior. (SILVA, 2001, p. 118).

Silva foi preso pela primeira vez aos 17 anos, por furto, cumprindo uma pena de poucos dias, em um reformatório de menores, sendo retirado da instituição por seu pai. Aos 19, foi condenado a cinco anos de cadeia, vivenciando seu primeiro período longo de cárcere. Em seu relato, menciona que fora espancado diariamente nos dois presídios que frequentou no período, mas o relato mais intenso é o das celas de castigo, direcionadas aos que possuíam má conduta na prisão. William relata que, enquanto viveu nesses ambientes, não podia comer e ganhava água apenas de 12 em 12 horas, transitava num ambiente fétido, mal iluminado e rodeado por fezes.

Desejos, sabores e hábitos são como uma casca fina de verniz aplicada na superfície animal que trazemos dentro de nós. Ver-se em espelho, fazer barba, ter apetite, discriminar cheiros e cores — tudo isso se vai por uns tempos, substituído por estratégias mais adequadas. Uma delas: manter a mão direita no alto, sempre bem lambida, para usá-la apenas nas refeições, cabendo à esquerda todas as outras tarefas. Questão de higiene. (p. 32).

Na narrativa, conseguimos vislumbrar todas as características da literatura de cárcere pontuadas por Seligmann-Silva, como as características acerca da memória, do trauma e do testemunho. Aqui, nesse trecho, conseguimos prosseguir para mais um tópico cunhado pelo teórico, que pontua que a obra carcerária tende a expor o asco enquanto manifestação dos limites do corpo para com a dor da tortura e da violência.

O asco é sempre uma representação do real e nunca da imitação. Nessa projeção, temos a inserção da observação de que, na literatura carcerária, há uma provocação constante entre os limites que separam o humano do animal, pois as violências sofridas no contexto da cadeia fazem os presos vivenciarem um processo de desumanização. Temas como vergonha, desnudamento, humilhação, anulação do direito de ir e vir, exposição à falta

de higiene e tortura são frequentes nessas narrativas. Esses processos ratificam a ligação intrínseca dessas literaturas com os conceitos e processos de memória e esquecimento, presentes em narrativas de traumas.

Seligmann-Silva comenta que a literatura, em sua história, após passar por dezenas de correntes formalistas, recuperou seu papel nas lutas e nas mudanças sociais. Nesse critério, as literaturas de trauma insurgem no contexto literário num processo de denúncia. A América Latina e a Europa se encontram, nesse aspecto, pelo fato de ambas terem vivenciado processos políticos fascistas que irromperam narrativas de testemunho de indivíduos que sobreviveram às torturas desses períodos. A literatura carcerária, nesse contexto, nasce não apenas enquanto testemunho, mas enquanto martírio dos corpos presidiários, de seu sofrimento e da indizibilidade de sua dor.

Trechos como o anteriormente citado, que narram as condições sub-humanas a que os presos são sujeitados quando postos em celas de castigo, denominadas solitárias, escancaram o asco, o nojo em quem os lê. A riqueza de detalhes e a capacidade de rememorar a situação num tom jocoso fazem da literatura do cárcere um ponto fora da curva no sentido de materialização do real em contexto literário.

Em *400 contra 1*, por exemplo, podemos ver a realidade do cárcere pelo falar cotidiano entre os presos, “o preso foge, mas o tubarão come” (SILVA, 2001, p. 44), ou nas frases locucionadas pelos policiais, “[...] tem mais é que morrer, desgraçado, ou então ficar maluco de vez.” (p. 32), que ratificam o realismo da narrativa.

Silva mostra-se sempre adepto de vincular a escrita a um modo de sobrevivência, de denúncia, para manter a sanidade dentro das prisões e para mostrar sua indignação diante das circunstâncias a que é condicionado. “[...] o sistema carcerário não perdoa. Apanhei muito ‘me bate, arrebenta meu corpo, mas não mate a minha vontade de ser gente.’” (SILVA, 2001, p. 37).

Entretanto, o que mais chama atenção, em toda a construção de *400 contra 1* é a necessidade de lirismo e ratificação de uma eloquência e de uma formação cultural erudita que o texto apresenta. As referências usadas por William da Silva, em sua obra, rasgam todos os estereótipos que possam ser vinculados à figura de um preso, como de um indivíduo que não possui formação superior, mas que domina a linguagem com muita astúcia.

Lembro-me de Riobaldo, jagunço dos Gerais: ‘viver é muito perigoso’. Viver foragido é mais perigoso ainda. É preciso permanente atenção para farejar a presença da Polícia, lutar pela vida e não ser instrumento dos outros: há os oportunistas, no crime e mesmo na política, que estendem uma das mãos e, com a outra, cobram a realização de certos trabalhos sujos; há a imprensa, eterna criadora e destruidora de mitos; há, ainda, o próprio sistema repressivo, que escolhe a bola-da-vez e passa a perseguir sua desgraça. (SILVA, 2001, p. 93).

Esse excerto é um ótimo exemplo de sua astúcia composicional. Como Silva mesmo menciona, no epílogo do livro, coube a ele, foragido, escrever o *400 contra 1*, pelo medo de que ele, o último sobrevivente entre todos os seus companheiros de fundação do Comando Vermelho, fosse morto e a trajetória de todos acabasse se perdendo no curso da história.

De todos os modos pelos quais ele poderia escolher narrar essa história, ele o faz pelo uso de recursos poéticos, trazendo luz para momentos cruciais, por meio de referências de obras clássicas da literatura brasileira, como modo de tentar fazer com que o leitor de seu texto possa vislumbrar sensações que, muitas vezes, ele poderia não saber ser capaz de descrever, mas que um autor como Guimarães Rosa soube em sua obra. Isso, para além de uma estratégia de composição, é a formulação de uma escrita que faz com que se compreenda que quem enuncia o livro é um alguém que possui capital intelectual e cultural suficiente para fazê-lo. Afrânio Mendes Catani, em *Vocabulário Bourdieu* (2017), menciona que, repertórios culturais,

[...] para se constituírem em ‘capital’, é preciso que esses bens tenham como única fonte aquela parte da produção cultural humana identificada com o produto e com as propriedades intelectuais das classes dominantes, configurando aquilo que o autor denomina de ‘cultura legítima’ porque tem curso e validade na escala da sociedade como um todo. O que significa dizer que esse repertório cultural — que é particular porque emanado de um determinado grupo social — tem o poder de se impor e de se fazer reconhecer por todos, adquirindo a aparência (enganosa) de universal. (2017, p. 105).

Portanto, citar grandes nomes da literatura, da sociologia e da história em um texto, produzido por um foragido do cárcere, procurado pela polícia e marginalizado pela sociedade, é um modo de fazer com que sua literatura seja recebida com outros olhos, pois retira o estigma vinculado aos carcerários, de não erudição e de uma não capacidade de escrever uma literatura digna de ser lida e reverberada na sociedade.

Havia pequenas bibliotecas dos próprios presos e os pátios serviam como locais de encontro para a troca de ideias. Meu amigo Wandinho me passou *Os sertões*: — se você quiser conhecer a história do Brasil, não adianta ir à escola. Tem que ler Euclides da Cunha. (SILVA, 2001, p. 35).

Cabe aqui, talvez, citar um poema feito no cárcere, não por William, mas retratado em *400 contra 1*, um poema que venceu um concurso de poesias, no presídio Bangu, feito por um presidiário chamado André Borges, que já cumpria pena a mais de dez anos.

Enganam-se / os que me julgam vencido. / No desterro destas grades / forjo as armas do combate / da batalha do oprimido. / Crescem-me na alma / os germens dos proscritos / e irrompe do meu peito / um brado de revanche / em surdos gritos: / Eu não fui vencido! / Repouso no sepulcro sem nunca ter morrido. / Neste desterro / de grades guarnecido / onde às vezes brilham / luzes estelares, / dos livros sorvo o saber / e as lições de lutas milenares. / Embora da derrota / a lança sangue-me ainda o coração / não temerei novas batalhas / se empunho agora a arma da razão. / Regressarei à vida / onde me espera a luta, / no corpo / levo o execrável estigma das grades, / no coração / uma esperança nova, / na alma / uma paixão que arde / liberdade, liberdade! (SILVA, 2001, p. 37-38)

No cárcere, onde Percival Lopes bem introduziu em seu prefácio ao *400 contra 1*, como sendo o “cemitério das poesias”, a literatura se faz viva enquanto possibilidade de luta, enquanto possibilidade de não deixar apenas entre as grades o que se vivencia. O testemunho não dá conta sozinho

de transpor toda a bagagem presente e, nessas literaturas, o real ainda é pouco para traduzir o sofrimento, é necessário lirismo, é necessário ficção.

Creemos que a leitura de *400 contra 1* seja capaz de nos fazer compreender a complexidade contida nas narrativas de cárcere, mediante suas nuances, de exposições, relatos, poesias, vivências, memórias coletivas e privadas que se fundem: a história de William e do Comando Vermelho tornando-se uma, e nós, leitores, entendemos a marca categórica do crime na vida de alguém, ao sermos entregues à percepção da vivência da massa carcerária, e aprendemos a perceber as ineficácias e estragos do sistema prisional na vida dos sujeitos.

A sociedade precisa perceber que atrás desses nomes há vidas, que só serão transformadas quando houver a compreensão que somos participantes da mesma história, que também nós caminhamos, querendo ou não, na mesma direção: a do amanhã!!!  
Que as vozes do futuro digam! (SILVA, 2001, p. 134).

Passamos, por meio da obra, a entender os apelos de William para que a voz da prisão seja ouvida. Entendemos a necessidade de seu testemunho, cruel, vívido. Terminamos nosso trabalho na reflexão de que o crime organizado existe não apenas por culpabilidade da corrosão do caráter dos indivíduos que lhe integram, mas da sociedade capitalista neoliberal, que se faz ineficaz em cumprir o dever de estabelecer a garantia de condições mínimas de sobrevivência na sociedade para os indivíduos, empurrando-os para alternativas desviadas da sociedade moral, para conquistar o que não lhes foi dado. Deixemos, por fim, as palavras de William falarem, a prisão ser ouvida, a barbárie tomar corpo pela cultura: *400 contra 1* revelar por si, a sua necessidade de leitura.

Quanto ainda terão de morrer? É um processo de extermínio lento, silencioso e cruel. Continuo chamando a sociedade a refletir sobre os caminhos que teremos que percorrer para termos paz. O único caminho possível é diminuir a desigualdade social, pensar a solidariedade como algo possível, apostar nas mudanças, apostar no homem como única saída para vivermos em harmonia, investir nesse homem, oferecer escolas

para ele e seus filhos, trabalho não-escravo, alimento saudável, salário digno, oferecer-lhes futuro! Temos grandes empresas brasileiras dando show de tecnologia de ponta enquanto pelas ruas as crianças cheiram cola para esquecer a fome. Este é o país que não queremos, este é o país que precisamos mudar, e o caminho é o diálogo. Ouçam a voz da prisão! (SILVA, 2001, p. 133).

## Referências

- CATANI, Afrânio Mendes et al. *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ARAÚJO JÚNIOR, Isac Tolentino. A contemporaneidade da prisão e do sistema punitivo: sistema pós-correcional no capitalismo de barbárie. *Passagens*, v. 3, n. 1, p. 33–61, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3373/337327175003.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- PENGALASE, Ben. The bastard child of the dictatorship: The Comando Vermelho and the birth of “narco-culture” in Rio de Janeiro. *Luso-Brazilian Review*, v. 45, n. 1, p. 118–145, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30219061>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989. Disponível em: [https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf). Acesso em: 21 dez. 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras*, p. 29–47, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/303>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- SILVA, William da. *400 contra um: Uma história do comando vermelho*. Labortexto Editorial: São Paulo, 2001.

# Vozes e silenciamentos da ditadura: história, literatura e o espaço urbano nas narrativas de Carlos Ribeiro

-- Milena Guimarães Andrade Tanure --

As narrativas literárias como estruturas textuais não prescindem das representações dos espaços. Nesse sentido, o espaço urbano talvez seja um dos mais recorrentes na literatura brasileira contemporânea. Há que se perceber, contudo, que as representações literárias assumem formas específicas com as quais se lê tal espaço e, a partir dessa compreensão, é possível dirigir o olhar a uma nova cidade: aquela que nos é apresentada a partir do texto literário.

A literatura está na cidade, assim como a cidade pode estar na literatura. O espaço urbano e sua história, inegavelmente, podem ser apresentados pelo texto literário, seja como pano de fundo em que se desenvolve a narrativa ou como própria personagem de onde emergem as histórias a se narrar. Barthes afirma que “[...] a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (2001, p. 224). O autor, como homem de seu tempo, reflete e expressa, por meio de signos linguísticos, o mundo em que se vê inserido e, nesse sentido, assume uma identificação com os valores, mentalidades e paradigmas da época ou, ao contrário, busca rejeitar ou romper com

eles. Como afirma Antonio Dimas (1994), o espaço representa um dos múltiplos recursos dos quais se vale o escritor para formar o seu universo ficcional. Em muitos casos, a literatura representa um meio de, para além de retratar a realidade fática, denunciar situações em determinados espaços e períodos, não se confundindo com a história, mas lhe servindo ou com ela se relacionando diretamente.

Lançar um olhar sobre a cidade a partir do texto literário tem sido extremamente profícuo, uma vez que “[...] a literatura tem, ao longo do tempo, produzido representações sobre o urbano, que traduzem não só as transformações do espaço como as sensibilidades e sociabilidades dos seus agentes.” (PESAVENTO, 1999, p. 13).

História e literatura representam diferentes modos de se dizer a cidade e de tentar representá-la. Desse modo, a relação entre essas áreas distintas pode permitir uma leitura cada vez mais abrangente do espaço urbano. Ao se pensar as representações literárias do espaço urbano, percebe-se que

Como refere Odile Marcel, a literatura, como representação das formas urbanas, tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função. É nessa medida que as obras literárias, em prosa ou verso, têm contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas. Acrescentaríamos que essa potencialidade metafórica de transfiguração do real não apenas transmite as sensibilidades passadas do ‘viver em cidade’ como também nos revela os sonhos de uma comunidade, que projeta no espaço vivido as suas utopias. (PESAVENTO, 1999, p. 13).

A literatura, como um dos instrumentos com que se faz leituras da cidade, representa, como se percebe, uma das possibilidades de se delinear a constituição e o desenvolvimento do espaço urbano. Partindo de tal premissa, é plenamente possível “[...] pensar a *literatura como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos*, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar.” (PESAVENTO, 1999, p. 10, grifos nossos).

Não havendo como se realizar um desligamento entre história e literatura, Pesavento (2006) propõe, portanto, a existência de um iminente diálogo entre campos que, em um passado não muito distante, eram tratados dicotomicamente. Assim, a historiadora entende que “[...] literatura e história são narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida que a explicam.” (PESAVENTO, 2006, p. 3).

Ao longo do texto *História e literatura: uma velha-nova história*, Pesavento coloca em cena a distinção entre a construção da narrativa histórica e a narrativa literária. Destaca, em especial, que “[...] a literatura ao ‘dizer a cidade’, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto.” (1999, p. 10).

Ao falar dessa relação entre cidade e literatura por meio das representações, Gomes, por sua vez, afirma:

[...] indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que leem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. (1999, p. 24).

Nesse sentido, a reflexão proposta se desenvolve no intuito de pensar como o escritor contemporâneo Carlos Ribeiro lê a cidade de Salvador, com suas espacialidades e práticas culturais, mas a partir de um recorte temporal muito específico, o período da ditadura militar. O desejo é pensar a literatura como espaço de projeção de subjetividades experimentadas ao longo da ditadura militar brasileira.

Desse modo, refletindo sobre a relação que é travada entre literatura, história e espaço urbano, objetiva-se pensar esse autor contemporâneo que viveu o período ditatorial e projetou, em suas narrativas, experiências, sobretudo coletivas, que forjam fotografias/rasuras de um contexto em que as liberdades eram tolhidas. Colocar em cena a produção desse escritor

baiano que cresceu sob a égide do regime ditatorial, desenvolve-se no intuito de pensar o modo pelo qual a “[...] literatura consegue transmutar elementos relacionados ao trauma em ‘experiências estéticas compartilhadas.’” (FIGUEIREDO, 2017, p. 8).

Para esta reflexão, iremos nos valer de algumas passagens dos romances *Lunaris* (2007) e *O chamado da noite* (1997), bem como de contos dos livros *O visitante noturno* (2010) e *Contos de Sexta-feira* (2010). Os recortes dos textos literários serão apresentados no ensejo de inventariar o modo pelo qual a representação literária coloca-se, não apenas como material histórico para se pensar um dado momento do país, mas como relato subjetivo de cenas e experiências de um momento sobre o qual é preciso falar para nunca esquecer. Sendo assim, nas narrativas de Ribeiro, passearemos pelas ruas de Salvador que se projetam a partir de algumas chaves de leitura, como os silenciamentos oriundos do regime de exceção e as práticas de sociabilidade que se forjaram nos espaços da cidade de Salvador do período.

Em princípio, é possível identificar na história da capital baiana, bem como nas representações que insurgem nas narrativas, o modo como, durante a ditadura, tem-se a formação dos espaços culturais e a solidificação das faculdades e escolas públicas como territórios de silenciamento e doutrinação, mas também de uma efervescência velada. Além disso, há a possibilidade de que o leitor, nas deambulações pelas ruas e vielas das narrativas, sinta os medos oriundos do estar na rua, bem como a ocupação dessas espacialidades como forma de resistência.

Sobre uma construção memorialística em suas narrativas, Ribeiro (2002) relata que, em meados dos anos 1960, quando sua família se mudou para o bairro de Itapuã, começou a fazer as primeiras anotações em cadernos, nos quais registrava as vivências cotidianas. As fantasias e acontecimentos do mundo dos homens se faziam representar no papel, assim como as paixões amorosas que vieram e, de modo embrionário, a situação política e social do país. Nesse sentido, Ribeiro afirma que, nesse período, ainda não tinha conhecimento das atrocidades oriundas da ditadura militar e acreditava que o Brasil era “um país que vai para frente”<sup>1</sup>. Somente anos depois, o escritor se deu conta de que era, ele também, vítima de um massacre silencioso,

---

<sup>1</sup>Título de um dos hinos ufanistas que tocaram durante o período da ditadura militar, sobretudo nas escolas, ao longo dos anos 1970.

uma vez que teve de enfrentar, assim como grande parte de sua geração, um inimigo mais insidioso: a alienação e a ignorância impostas por aquele sistema opressor.

Recuperando uma cidade constituída pela memória, Ribeiro compõe narrativas que reelaboram experiências de toda uma geração, tais como as passeatas contra a ditadura no antigo centro, o processo de crescimento dos bairros e o desaparecimento dos cinemas de rua. Nesse sentido, em uma entrevista concedida em 2008, relata: “Em 1981, escrevi um livro de contos, *Já vai longe o tempo das baleias*, que retrata a vida dos moradores no bairro de Itapuã” (RIBEIRO, 2008). Do mesmo modo, Ribeiro, falando de *O chamado da Noite*, comentou: “O livro enfoca um momento de minha própria geração e, como fui bastante influenciado pelo cinema, tem muito de imagem, muitas citações de filmes, muitos cortes que lembram o cinema” e acrescenta:

Os personagens do romance são seres oníricos, personagens fictícios, como elementos de um sonho. Ao mesmo tempo, acrescento à história diversos elementos de minha própria vivência, as passeatas universitárias do final da década de 70, a perseguição política dos anos de ditadura, a alienação de toda uma geração, mas tudo isso em um tom leve e até humorístico (RIBEIRO, 2008).

Como elementos constitutivos do ser e do espaço, as lembranças do passado são retomadas nos contos de Carlos Ribeiro com um tom nostálgico que é característico em sua obra. Nessas retomadas memorialísticas, por sua vez, a cidade é apresentada como local em que foram vividas saudosas experiências, tanto individuais quanto coletivas.

Essas narrativas que recompõem a cidade, em que pese se distanciem, de certo modo, das clássicas autobiografias que falam de si, apresentam uma retomada de memórias individuais e coletivas a partir do urbano, o que não impossibilita de serem entendidas como narrativas memorialísticas dotada de marcas biográficas. Nesse sentido, Leonor Arfuch afirma que há um traço comum entre as múltiplas formas que compõem o espaço biográfico: “[...] elas *contam*, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida” (2010, p. 111). Trata-se, portanto, de narrativas que se submetem a

procedimentos específicos de composição, sobretudo no que diz respeito ao eixo da temporalidade. Arfuch indica que, nos eixos das narrativas de si, estão mais do que biografias ou autobiografias, mas formas de narrar aquilo vivido em um determinado espaço e tempo.

Além do centro histórico e sua antiga formação arquitetônica, as narrativas de Ribeiro revelam, a partir de uma representação desse centro, as práticas sociais de outro tempo. Assim, não apenas a ausência de espaços do passado inquieta os narradores e personagens de Ribeiro, mas também a saudade das práticas de sociabilidade de um outro período.

Ao se pensar o centro antigo e a vida cultural recriados nas narrativas de Ribeiro, o personagem que narra em *O chamado da noite* retoma suas experiências vividas nos espaços urbanos pelos quais perambula e inventaria as perdas que se acumulam ao longo da cidade e de sua própria vida. Assim, ele caminha e pensa:

[...] nas mulheres que passam e se vão sem sequer me olhar, pois acho que elas pensam que eu nem mais existo, que sou ninguém como o personagem de um filme que assisti há muitos anos no cine Guarani antes que mudassem o nome dele para Glauber Rocha, o que acho muitíssimo errado isso de descobrir um santo para vestir outro, pois aquele nome era, como vocês devem saber, uma justa homenagem à ópera de Carlos Gomes e isso tinha a vantagem belíssima para mim de ainda criança ouvir na abertura do espetáculo com toda solenidade as cortinas se abrindo e aquela música linda tchantchararantchantcharantchantchantchantchantchantchantchantchantchantchantchanranran e eu lá, mas são justamente essas e outras coisas que desaparecem pouco a pouco da minha vida que se transforma naquele pátio frio e deserto sobre o qual falei há pouco e que estou aprendendo a chamar agora de *Meia Idade*. (RIBEIRO, 1997, p. 6; grifos do autor).

Essa passagem da narrativa desnuda um específico cenário cultural: o dos cinemas de rua do centro antigo da cidade. Ao falar de uma sensação de desinteresse por parte das mulheres que passam por ele na rua, o personagem comenta e condena a mudança do nome daquele que um dia foi um dos

mais conhecidos e movimentados cinemas de rua do centro de Salvador, o Cine Guarani<sup>2</sup>. Retomando o antigo nome do hoje Espaço Itaú de cinemas — Glauber Rocha, o narrador critica o ato de se “descobrir um santo” para prestar homenagens a outro. Esse narrador, dando indícios de se tratar de um personagem erudito e conservador de uma tradição, sugere que o leitor tem de saber que o antigo nome se tratava de “justa homenagem” a uma ópera de Carlos Gomes, ignorando o valor da honraria ao grande cineasta baiano Glauber Rocha e ao fato de que as homenagens são feitas em razão de circunstâncias sociais e históricas.

Ao longo dos anos, os cinemas de rua do centro antigo tornaram-se espaços marcantes no cenário cultural, quer seja como locais de circulação das produções cinematográficas do Brasil e do mundo, quer seja como local de encontro e sociabilidade. Naquele período, diferente do que hoje se vê no interior dos shoppings, o cinema era consumido em filas longas que cresciam pelas ruas e indicava o grau de urbanidade da cidade (SANTOS NETO, 2012, p. 278). Para Isaias Santos Neto, o cinema é a mais urbana de todas as artes, seja pelo equipamento necessário, pelos letreiros que anunciam os filmes, pelos jornais que disponibilizam a programação ou, sobretudo, pelas filas nas portas que davam indícios do grau de aceitação ou rejeição dos filmes em cartaz. Ele retrata essa antiga movimentação urbana motivada pelos cinemas de rua da cidade:

As filas nos fins de semana nas portas do Guarani, do Excel-sior e depois no Tamoio, Tupi ou Bahia apareciam como um grande salão onde todos se viam. Vale lembrar que ainda eram poucos os automóveis e que ir ao cinema de ônibus era parte da

---

<sup>2</sup>Sobre o Cine Guarani, Isaias de Carvalho Santos Neto (2012) relata o modo como esse espaço, ao longo de anos, foi frequentado por uma elite baiana. Um dos momentos de grande apogeu desse cinema diz respeito ao período posterior a sua reforma, no final da década de 1950, para o acréscimo de algumas novidades, como ar-condicionado, poltronas acolchoadas e a técnica do cinemascope, formato de filme utilizado para “tornar o cinema mais atraente, diante da influência crescente da televisão.” (p. 275). Coadunando-se ao requinte e deslumbre retratado na narrativa de Ribeiro, Santos Neto expõe como, já no final da década de 1950, o Cine Guarani tornou-se ponto de encontro representativo da chegada da modernidade a Salvador com suas paredes com obras dos artistas Carybé e Mario Cravo “[...] e o charme das primeiras notas da profonia de *O Guarani*” que anunciavam o início da sessão (p. 275).

paquera e do prazer continuado de se viver o ambiente urbano, do qual se fazia parte passar na ‘Cubana’, para comer o bolinho de chocolate ou para tomar Coco Espumante. (SANTOS NETO, 2012, p. 279).

A retomada da prática de se transitar pelas ruas do centro e frequentar os cinemas faz-se presente em outras narrativas de Ribeiro, evidenciando, assim, o modo como os cinemas de rua eram significativos no cenário cultural soteropolitano. No conto “O grande irmão”, do livro *Contos de Sexta-feira* (2010), um pai relata para o filho, em clima de suspense, a história de uma figura aparentemente fantasmagórica que ele via de modo recorrente durante toda a sua infância e adolescência em diferentes espaços da cidade.

Em 68, quando a ditadura militar eliminava pessoas, nas paisagens sépias do Brasil sitiado, vi-o, de relance [...]. Meu pai me levava para assistir a uma comédia de Jerry Lewis, no cine Guarany. Na saída do cinema, ao passarmos em frente ao prédio de A TARDE, vi-o parado, próximo à estátua do poeta, estendendo o olhar sobre as águas da Baía de Todos os Santos. [...] Os anos 70 escorreram-se, em meio aos acordes carnavalescos de Armandinho e Moraes Moreira; nas noitadas no bar Quintal do Raso da Catarina; nos encontros na Literarte; nas passeatas no Campo Grande; nas canções de Diana Pequeno, Taiguara e Ednardo; nos momentos mágicos passados nos cines Tupy, Bahia, Liceu, Capri, Popular, Excelsior e Politeama onde assisti, fascinado, a filmes como *O Destino do Poseidon*, *O Ovo da Serpente*, *Um Dia de Cão*, *Maratona da Morte* e *O Homem Que Queria Ser Rei*, entre tantos outros; nas danças psicodélicas dos coqueiros em Berlinque; nos duelos (quase fatais) na academia de Hap-Ki-Do, de Jung DuckLim, na Carlos Gomes; nas competições de atletismo, sob a batuta do grande Bento, na Fonte Nova. (RIBEIRO, 2010, p. 45-46).

Além dos cinemas de rua evocados, todos localizados no centro antigo, a narrativa recria uma Salvador em um período político, social e cultural

muito específico, iniciando-se no ano de 1963 e adentrando nos penosos anos da ditadura militar. A princípio, é válido observar que aquele personagem que aterroriza pela sua presença silenciosa e discreta, como se aparentemente visto apenas por aquele que narra, apresenta significativa denominação. Quando o filho, “mergulhado nos lençóis”, interrompeu a narrativa para questionar se a figura era o diabo, o pai riu do assombro da criança e lhe respondeu que era “o grande irmão”, expressão utilizada por George Orwell, no livro *1984* (ORWELL, 2009), como metáfora para o controle exercido na distopia.

Na passagem selecionada, o narrador, mais uma vez, ao apresentar retratos memorialísticos que ultrapassam aspectos subjetivos e adentrar vivências coletivas, proporciona um mosaico de recordações atravessado por questões sociais, culturais, econômicas e políticas de um período e espaço. Ainda que o narrador traga experiências subjetivas, como o passeio com o pai ou os filmes aos quais assistiu, há um destaque ofertado à cultura musical de uma geração, ao ativismo político, com as passeatas no Campo Grande, assim como à vida boêmia de 1970.

A década de 1970, em especial, é um período expressivamente retomado nos romances e contos de Ribeiro. Nesse sentido, é possível citar o modo como o narrador de *Lunaris* identifica certa fixação por esse período ao rememorar: “Era quando se via andando, mais uma vez, pelas ruas da cidade, com as mãos nos bolsos do seu casaco inexistente. E, não sabia por que, era quase sempre uma rua de Salvador dos anos 70.” (RIBEIRO, 2007, p. 24).

A produção ficcional de Ribeiro retoma experiências culturais vividas no antigo centro da cidade daquele período, como a vida boêmia em um antigo bar, as festas de carnaval e a produção musical do período, apesar de tal década ter sido identificada por muitos estudiosos, a exemplo de Paulo César Miguez de Oliveira (2002) e Izabel de Fátima Cruz Melo (2009), como anos de um “vazio cultural”. Isso se deve ao fato de que, embora os anos de 1970 tenham representado momento de uma grande remodelação dos espaços da cidade utilizados pelos seus habitantes, sobretudo com a criação do Shopping Iguatemi, o centro ainda gozava de formas específicas de sociabilidade (OLIVEIRA, 2002). Como relata Oliveira, era nesse centro que “as coisas aconteciam” para os jovens de classe média da cidade, pois ainda era nele que ocorriam e eram planejadas diversas atividades culturais,

como as Jornadas de Cinema da Bahia. Tratando desse centro que pulsava em um aparente “vazio”, Melo (2009) relata a efervescência de seus espaços, que também se apresentam nas narrativas de Ribeiro.

[...] ao contrário do bairro do Comércio, das imediações da Av. Joana Angélica com o início da Av. Sete de Setembro, que eram espaços ocupados por lojas, bancos, escritórios e diversas atividades relacionadas a práticas comerciais, o Campo Grande, Canela e Vitória eram locais de ampla ocupação residencial e circulação estudantil, contando com uma concentração considerável de prédios da Universidade Federal da Bahia (Reitoria, Escola de Teatro, Escola de Belas-Artes, Escola de Música e as Residências Estudantis, Feminina e Masculina); escolas secundaristas; associações culturais como o ICBA e a Aliança Francesa; teatros como o Vila Velha e posteriormente o Gamboa e alguns bares, como o Avalanche no Canela e o Raso da Catarina, no Campo Grande. Por conta disto, seria possível dizer que nos anos 1970, a tríade Campo Grande, Canela e Vitória, formavam o centro cultural de Salvador. (MELO, 2009, p. 92).

Ainda sobre essa efervescência cultural em momento de aparente recessão, o conto “O grande irmão” faz clara referência ao período da ditadura militar, em que pessoas eram eliminadas “nas paisagens sépias do Brasil sitiado” e isso se mostra presente em diferentes narrativas de Ribeiro. Os contos e romances evidenciam, em especial, o modo como a criança e o jovem que cresciam naqueles difíceis anos eram impelidos a acreditar que o Brasil era o país do progresso. No romance *O chamado da noite*, temos indícios dessa alienação a partir de colocações desse narrador que rememora sua infância.

[...] e o Brasil voltava a ser um país que vai pra frente, porque a verdade, desculpem a minha monstruosa alienação, mas a verdade é que passei muitos anos achando que este é mesmo um país que vai pra frente, ô, ô, ô, ô, ô, ô, e até hoje me lembro

daquela musiquinha e fico vendo noventa milhões de patetas em ação pra frente Brasil, do meu coração, e acreditem, meus prezados não-leitores, que só ouvi falar alguma coisa sobre os *Negros Tempos da Ditadura* quando, no primeiro ano colegial, em 1974, no colégio Central, eu e o meu caríssimo amigo Geraldo, dando margem aos nossos nascentes pendores jornalísticos, resolvemos editar um jornalzinho escolar — o *Pesquisa*. (RIBEIRO, 1997, p. 78; grifos do autor).

A passagem indica uma das estratégias do regime militar, o investimento em uma formação educacional para a sua aceitação e manutenção. A referência ao colégio Central, por sua vez, localizado até hoje na Avenida Joana Angélica e, ainda naquela época, uma das melhores escolas públicas de Salvador, evidencia como o ambiente estudantil vai se revelando meio de se manter a alienação, ou driblá-la. Isso se deve ao fato de que o narrador relata que o jornal escolar, “muitíssimo bem-comportado”, ofertava um lugar de prestígio dos alunos frente à direção do colégio que os acolheu e os orientou “pelas sendas do Bem”. Como relata o personagem, isso seria preciso, pois, posteriormente, ele veio a saber que na mesma escola se escondia “o mal”.

O Bem tinha a cara de professores sorridentes, diretores envolventes, salas limpas, cafezinhos e uma agradável sensação de conforto e segurança. O Mal, por sua vez, se apresentou na figura de um aluno barbudo, com uma cara suspeitíssima, que, juntamente com os seus sombrios companheiros, nos atalhou em algum dos inúmeros corredores da escola, com intenções malignas, querendo nos convencer a incluir no jornal informações estranhas sobre manifestações contra a tal da Ditadura [...]. (RIBEIRO, 1997, p. 78–79).

A ficção de Ribeiro revela, assim, a infância daqueles que, no período ditatorial, cresciam sob a égide da inocência, mas, sobretudo, da ignorância e da alienação. Não é de modo acrítico, contudo, que isso se faz presente nas narrativas. De modo geral, há a voz de um narrador adulto que confessa uma infância em que se era alheio a tudo que se passava. Em outros momentos,

por sua vez, as narrativas requerem que o leitor seja ainda mais crítico e perceba que o narrador, indicando uma possível ingenuidade, reitera algum discurso do regime para evidenciar essa formação repetidora do que era propagandeado, como ocorre no conto “O grande irmão”, em uma das passagens em que a figura quase fantasmagórica é vista: “No ano seguinte, quando meu irmão servia ao Exército, no 19-BC do Cabula, e Lamarca aterrorizava os quartéis com seus assaltos-relâmpagos<sup>3</sup>, cruzei com ele, na Praça Castro Alves.” (RIBEIRO, 2010, p. 45).

As narrativas de Ribeiro, avançando no tempo e adentrando períodos de maior mobilização estudantil, recriam as passeatas pelas ruas da cidade em nome do fim da ditadura e o antigo centro continua a ser o espaço da mobilização social. Em *O chamado da noite*, temos:

[...] chegamos até a compartilhar alguns carreirões da polícia juntos nos velhos bons tempos de faculdade, 1977, 1978, como naquela passeata que saímos do Campo Grande e, muito burrísticamente (quem eram os estrategistas daquelas passeatas, pelo amor de Deus?) entramos na rua João das Botas, que é um corredorzinho muito besta, que foi fechado nas duas extremidades pela polícia que só teve o trabalho de baixar o cacete de um lado e do outro, mas eu encontrei uma passagem, pela residência universitária, para a Araújo Pinho, que fica paralela à outra [...]. (RIBEIRO, 1997, p. 81).

Fazendo alusão a uma experiência particular, o narrador retoma experiências vivenciadas coletivamente no espaço urbano e recria as manifestações sociais pelo fim do regime ditatorial nas principais ruas do bairro do Canela, centro antigo de Salvador. A cidade se apresenta, assim, como espaço de significativas experiências que, coletivamente, constituem a memória popular e urbana e, subjetivamente, marcam o indivíduo, não sendo por outro motivo que o narrador, após relatar uma das investidas militares contra os populares e o modo como se escondeu, relata: “[...] saí do meu

---

<sup>3</sup>Lamarca foi um capitão do exército brasileiro que desertou e se tornou um dos grandes nomes dos grupos militantes contrários à ditadura, tendo realizado assaltos a bancos e sequestrado o embaixador suíço no Rio de Janeiro. Por suas investidas contra o regime, foi perseguido e assassinado no interior da Bahia.

esconderijo estupefato com tudo aquilo e, mais do que nunca, consciente de que um mundo de inocência havia ficado para trás.” (RIBEIRO, 1997, p. 82).

Pensar a memória do espaço urbano significa colocar em cena becos, casarões e ruas que apresentam uma simbologia diretamente associada às vivências experimentadas ao longo do curso da história urbana e da vida dos seus cidadãos. A perspectiva teórica deste trabalho, pensando relatos do período ditatorial no contexto baiano, fundamentou-se no entrecruzamento dos discursos historiográficos e literários, bem como de suas representações do espaço urbano e das experimentações que, em função do regime de exceção, forjou formas de viver e usos das espacialidades urbanas.

A professora Sandra Jatahy Pesavento, refletindo sobre a relação entre história, literatura e cidade, revela esse diálogo “[...] como um caminho que se percorre nas trilhas do imaginário.” (2005, p. 3). Destaca, em especial, que “[...] a literatura ao ‘dizer a cidade’, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto.” (1999, p. 10), razão pela qual, muito mais do que um documento oficial histórico, as representações do período ditatorial não nos falam de dados frios e objetivos, mas de subjetividades e atravessamentos que o contexto opressor deixou na memória humana e urbana.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. Semiólogia e Urbanismo. 1967. In: BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi* (UFJF), Juiz de Fora, v. 3, p. 19–30, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19219>. Acesso em: 27 dez. 2022.

- MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia*. 2009, 120f. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Bahia. Salvador. Disponível em: [https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/4\\_cinema\\_e\\_mais\\_do\\_que\\_filme\\_uma\\_historia\\_a\\_do\\_cinema\\_baiano\\_atraves\\_das\\_jornadas\\_de\\_cinema\\_da\\_bahia.pdf](https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/4_cinema_e_mais_do_que_filme_uma_historia_a_do_cinema_baiano_atraves_das_jornadas_de_cinema_da_bahia.pdf). Acesso em: 27 dez. 2022.
- OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. *A organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. 2002, 348f. Tese (Doutorado) — Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/7145>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PESAVENTO, Sandra Jatagy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatagy. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. *Cadernos do Lepaarq*, Pelotas, v. 2, n. 4, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/893>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- PESAVENTO, Sandra Jatagy. História & literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- RIBEIRO, Carlos. *O chamado da noite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- RIBEIRO, Carlos. *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.
- RIBEIRO, Carlos. *Lunaris*. Salvador: EEP Publicações e Publicidade, 2007.
- RIBEIRO, Carlos. *Contos de sexta-feira e duas ou três crônicas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.
- RIBEIRO, Carlos. *Entrevista a Bela Marchi*. Salvador, novembro/2008. Disponível em: <http://www.carlosribeiroescritor.com.br/novo/fortuna-critica/entrevista-a-bela-marchi/>. Acesso em 20 ago. 2014.
- SANTOS NETO, Isaias de Carvalho. *Memória urbana: poética para uma cidade*. Salvador: EDUFBA, 2012.

## Mediação literária em "Brasileiras : voix, écrits du Brésil", 1977

-- Maria José Ferreira Teixeira --

### A editora *Des femmes*

A partir da década de 1970, o número de traduções de romances brasileiros na França começa a despontar, mas o mercado editorial francês ainda privilegia obras de cunho social, visto que havia uma urgência em denunciar os abusos ditatoriais no Brasil<sup>1</sup>. Assim, nessa época, as idealizações militantes contra o regime se cruzam com a corrente feminista. No campo editorial, as ideias têm um efeito ativo e permitem que certas ações se concretizem. *Les éditions Des femmes* (Editora Das Mulheres) buscou algum tipo de dimensão de verdade sobre os efeitos da ditadura e da luta das mulheres no Brasil, como veremos mais adiante nos depoimentos de Maria Carolina de Jesus, Clarice Lispector, Nélida Piñon, Julieta Godoy Ladeira e Maria Alice Barroso.

Sabe-se que, na tradição do mundo editorial, existe o interesse pela história cultural, no senso plural da história intelectual da produção de ideias e das ideologias. Assim, o trabalho permeia as representações cole-

---

<sup>1</sup>Em relação ao aumento das traduções literárias brasileiras na França a partir de 1970, ver a reflexão de Michel Riaudel (2017) e o catálogo de Estela de Santos Abreu (2006).

tivas e, no processo circulatório, ele acaba sendo responsável pela difusão e transmissão de ideais. As pequenas editoras, à margem do oligopólio, contribuem para a intensificação da atividade da indústria do livro. Essas pequenas editoras foram geralmente estabelecidas com base em uma especialidade, um nicho como garantia de uma identidade afirmada (SORDET, 2021).

Nesse sentido de independência e especialização nasce a editora *Des femmes*. A criação de uma editora que publicasse somente textos de mulheres surge no meio da explosão do movimento de lutas de mulheres francesas na década de 1970, fomentado após as manifestações de *Mai de 1968*<sup>2</sup>. Assim como os movimentos de vanguarda, o movimento feminista adotou uma estratégia internacional, utilizando canais de difusão tais como a edição, a imprensa e as feiras internacionais do livro. Existia uma preocupação militante para que os ideais feministas ultrapassassem fronteiras. Na França, o Movimento de Libertação da Mulher (MLF) teve um papel fundamental nessa difusão. As discussões eram em torno da desigualdade entre os dois sexos, diferente da primeira onde feminista existencialista de Simone de Beauvoir. Há uma importante linha divisória entre a forma como Simone de Beauvoir colocou o problema da emancipação da mulher e o da geração mais jovem pós-1968. Como explica François Dosse (2018), a luta de Simone de Beauvoir fazia parte de uma perspectiva universalista e existencialista, convidando as mulheres a lutar pelo reconhecimento da plena igualdade com os homens, em nome de desafiar o postulado de algum tipo de essência feminina. A maioria dos movimentos dos anos 1970 insistiu, ao contrário, em uma singularização da feminilidade e na necessidade de que a sociedade global admitisse uma diferença entre os sexos e deixasse espaço para uma identidade propriamente feminina.

Nessa época, mulheres especialistas em diferentes áreas de estudo estavam no meio das articulações feministas. Na linha de frente encontrava-se o coletivo *Psicanálise e Política*, fundado pela psicanalista Antoinette Fouque. A proposta do coletivo era vincular inconsciente e história. Essa vertente do MLF foi financiada pela ativista e mecenas Sylvina Boissonnas, que es-

---

<sup>2</sup>Ver *Commémorer Mai 68 ? Présenté par Sophie Douet*. Paris : Gallimard, 2018.

teve na origem da editora *Des femmes*, em 1974<sup>3</sup>. Como evidencia François Dosse (2018, p. 529), o grupo marcado pela psicanálise e pela referência a Lacan desempenhou um papel importante no surgimento do movimento das mulheres. Esse grupo contava com a escritora Monique Wittig e sua irmã Gille, Antoinette Fouque, Françoise Ducrocq, Josiane Chanel, Margaret Stephenson, Marcia Rothenburg e Suzanne Fenn. Devido à presença das ativistas americanas, o movimento se inspirou no *Women's Lib*, uma crescente ação de libertação das mulheres nos Estados Unidos.

Com o mecenato, a editora parisiense pôde se inscrever no processo de mundialização do mercado do livro. De acordo com Fanny Mazzoni (2009), as traduções propostas pela editora demonstraram ser uma ferramenta de apropriação da palavra crítica feminismo em todo seu valor simbólico, afirmando, assim, a editora no mercado de ideias. Desde a sua criação, a editora foi introduzida em uma abertura internacional. Sob o comando de Antoinette, os livros escolhidos privilegiavam temas militantes, que testemunhavam a luta das mulheres em diferentes países. Numa entrevista concedida à Benjamin Moser (2012), a editora relata que viajou por alguns países para encontrar mulheres ameaçadas por governos autoritários, como Eva Forest, na Espanha, e San Suu Kyi, na Birmânia, entre outras.

Nesse contexto editorial e militante, em 1974, uma equipe da editora *Des femmes* viaja para o Brasil para participar da Bienal Internacional do Livro de São Paulo. Segundo Antoinette, durante 10 dias, o stand *Des femmes* se tornou um lugar de trocas e de debates político-culturais. O grupo parisiense foi convidado a participar de reuniões clandestinas, dado que o país vivia à sombra da ditadura militar e a censura estava instaurada. Por intermédio da livraria francesa do Rio de Janeiro, o grupo entrou em contato com a feminista, escritora e editora Rose Marie Muraro<sup>4</sup>. Após um relato do panorama da situação do país, Rose Marie indicou alguns nomes de mulheres para ser entrevistadas. Entretanto, o encontro não foi

<sup>3</sup>Disponível em: <https://www.desfemmes.fr/historique/> e <https://www.antoINETTE-fouque.com/fiches/politique-editoriale-poethique/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

<sup>4</sup>Na década de 1970, Rose Marie Muraro já era conhecida na mídia brasileira. Sua imagem foi associada à da americana Betty Friedan que, com o livro *The Feminine Mystique* (1963), fomentou a segunda onda do feminismo. Ver: PINHEIRO, Anna Marina Barará. *O Feminismo midiático de Rose Marie Muraro*. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero, 2011, p. 1–10.

possível, devido ao pouco tempo de estadia da equipe no país. Quando Antoinette retorna à França, ela “confia” à Maryvonne Lapouge e à Clélia Pisa a realização das entrevistas (MOSER, 2012).

Cabe-nos, aqui, apresentar as duas figuras responsáveis pela organização e tradução das entrevistas. A brasileira Clélia Pisa (1931–2017)<sup>5</sup>, juntamente com seu marido, o artista plástico Arthur Pisa, fazia parte de uma rede de intelectuais latino-americanos engajados na difusão e circulação de ideias políticas, científicas e culturais sobre a América Latina<sup>6</sup>. Diante da fomentação das ideias feministas, Clélia participou da publicação do boletim organizado por mulheres latino-americanas *Nosotras* (1974–1976), que tinha o objetivo de compartilhar as experiências de mulheres e de exiladas, além de informar sobre as manifestações de lutas de resistência no ocidente<sup>7,8</sup>. Na cena editorial, Clélia trabalhava como leitora de livros lusófonos para diferentes editoras e era correspondente literária para o jornal *O Estado de São Paulo* e para a revista literária *Leia livros*. A tradutora francesa Maryvonne Lapouge (1927–2021) começa suas primeiras traduções,

<sup>5</sup>Clélia Pisa e Arthur Pisa deixaram um importante acervo artístico-literário em Paris. O acervo também faz parte da nossa pesquisa de doutorado intitulado *La réception de la littérature brésilienne em France (1970–2000)*: Fonds Clélia Pisa. Disponível em: <https://www.arthur-luiz-piza.com/biographie-2/?lang=pt-br>. Acesso em: 22 dez. 2022.

<sup>6</sup>Depois de 1960, com a imposição de ditaduras em vários países latino-americanos e a repressão pelo crescente número de regimes militares no continente (Brasil, Peru, Equador, Argentina, Bolívia, Paraguai, etc.), a prática do exílio dessas populações se tornou um fenômeno de massa na França.

<sup>7</sup>Maira Abreu (2020) analisa o tipo de feminismo latino-americano em Paris nos anos 1970. Para a autora, essas mulheres, na esteira dos debates sobre o “Terceiro Mundo” e em torno do desenvolvimento e do imperialismo, tentaram dar respostas adaptadas às suas próprias experiências, diante de problemas que não eram exatamente os mesmos que os das feministas na França. As brasileiras Danda Prado e Mariza Figueiredo também participaram da confecção do boletim. Ver ABREU, Maira. *Nosotras: un féminisme latino-américain dans le Paris des années 1970*. *Cahiers du Genre*, n. 68, p. 219–255, 2020. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2020-1-page-219.htm>. Acesso em: 22 dez. 2022.

<sup>8</sup>O periódico teve grande influência na sedimentação das ideias feministas no Brasil, principalmente na substituição da questão de classe pela de gênero, na agenda política das militantes brasileiras. Ver CARDOSO, Elizabeth. *Imprensa feminista brasileira pós-1974*. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, p. 37–55, 2004. Ver também PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

durante a década de 1970, com romances de Osman Lins e Hermilo Borba Filho. Nas décadas seguintes, ela traduz Machado de Assis, Guimarães Rosa, Hilda Hilst, Adolfo Caminha, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, entre outros. Ela obteve o Grande Prêmio Nacional de Tradução Halpérine Kaminski por *Diadorim* (Grande Sertão: Veredas) em 1991<sup>9</sup>. Maryvonne organizou, juntamente com a escritora e tradutora Michèle Causse, para a editora *Des femmes*, outro livro de entrevistas com mulheres italianas, intitulado *Écrits, voix d'Italie*, publicado em 1977. Desse modo, percebemos que a escolha de Célia e Maryvonne por Antoinette Fouque para a realização dessas entrevistas não foi aleatória. Logo em 1975, pouco tempo após a celebração do Ano Internacional da Mulher organizado pela ONU, as duas viajam para o Brasil<sup>10</sup>.

## As escritoras em *Brasileiras : Voix, écrits du Brésil*

Nota-se que o cenário brasileiro dos anos 1970 imputava às mulheres de esquerda a necessidade de se posicionar pela queda do regime militar. Algumas tiveram contato com o ideário feminista internacional, vindo principalmente da França e dos Estados Unidos, por meio de exiladas no exterior que participavam de ações político-militantes. Céli Pinto (2003) afirma que o feminismo brasileiro nasceu e se desenvolveu em um difícil paradoxo. De um lado, a militância contra a ditadura baseada na total inserção do indivíduo no processo revolucionário, de outro, a perspectiva autonomista, exclusiva da luta pelas mulheres. Dessa forma, o movimento feminista foi considerado por uma parte da militância contra a ditadura como:

---

<sup>9</sup>Nos anos 1950, Maryvonne morou no Brasil com seu marido, o jornalista e escritor Gilles Lapouge. Gilles foi correspondente para o jornal *O Estado de São Paulo* e publicou *Le dictionnaire amoureux du Brésil* (2011), além de vários artigos sobre o Brasil no jornal *Le Monde*.

<sup>10</sup>O ano de 1975 foi definido pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o Ano Internacional da Mulher (e o primeiro ano da Década da Mulher), o que representou uma importante oportunidade para os grupos de mulheres. Em países como o Brasil que viviam sob regimes autoritários a agenda da ONU funcionou como uma justificativa institucional para reuniões estimulando o debate e a demanda de políticas voltadas para as mulheres”. Disponível em: <https://memoriasdeditadura.org.br/mulheres/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

[...] um movimento que luta por autonomia em um espaço profundamente marcado pelo político; defende a especificidade da condição de dominada da mulher, numa sociedade em que a condição de dominado é comum a grandes parcelas da população; no qual há diferentes mulheres enfrentando uma gama de problemas diferenciados. (PINTO, 2003, p. 45-46).

Com o intuito de compreender esse paradoxo do feminismo brasileiro e tentando encontrar uma narrativa em comum com as mulheres francesas, *Brasileiras* é um relevante documento biográfico de histórias de vida de mulheres que, por meio de suas ações, se posicionaram diante da condição imposta. O livro visa estabelecer um inventário de algumas trajetórias individuais com base em parâmetros formais e temáticos bem definidos, como *O movimento das mulheres* (Rose Marie Muraro, Branca Alves, Carmen da Silva, Elice Munerato, Myriam Campello); *Uma “boia fria”*<sup>11</sup>; *A universidade e o cinema* (Walnice Nogueira Galvão, Heloisa Buarque de Holanda, Ana Carolina Teixeira Soares, Marilena Chauí, Naumi Vasconcelos); *A prisão* (identificada por N. B.); *Os sem palavra* (Myriam M. V.); *A favela* (Carolina Maria de Jesus); *Escritoras do Rio de Janeiro* (Maria Alice Barroso, Clarice Lispector, Nélida Piñon); *Uma velha dama* (Doutora Carlota Pereira de Queiroz); *O espetáculo* (Norma Benguell, Odete Lara, Ruth Escobar, Leilah Assunção); *Escritoras de São Paulo* (Lygia Fagundes Telles, Zulmira Ribeiro Tavares, Julieta Godoy Lacerda, Hilda Hilst).

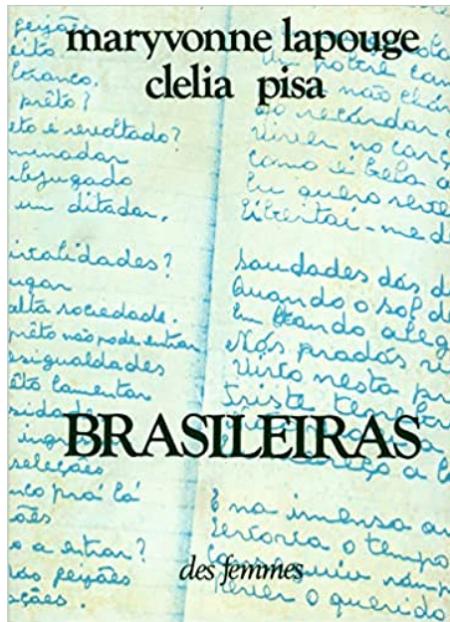
Como argumenta Bibia Pavard (2005), as escritoras estrangeiras se circunscrevem nos objetivos poético-editoriais da editora *Des femmes*, que consistem em utilizar a tradução e o mercado internacional como ferramentas para acumular, rentabilizar e reverter seu capital simbólico. A estrutura do acervo da editora é dividida entre ativista e capital literário. A composição dos títulos dos catálogos foi classificada em duas categorias principais: por um lado, textos que revelam “criação” (capital literário), por outro, textos que revelam “ideias” (capital ativista, humanidades e ciências sociais).

---

<sup>11</sup>Parte do livro que relata o testemunho de uma mulher que trabalhava na construção civil, em Turumã, São Paulo. Ela que não quis ser identificada.

As questões propostas no livro tratam o percurso profissional e pessoal das entrevistadas. A partir da descrição dos espaços geográficos e memoriais se traça o perfil de cada uma delas. Com base nas reflexões de Pierre Bourdieu (2002), no final dos anos 1970 houve um retorno gradual do “sujeito” às ciências humanas e sociais. Viu-se o surgimento do gênero biográfico e da história oral, assim como o aparecimento da noção de história de vida como narrativa coerente e totalizante. Nesse confronto, o sujeito ocuparia uma série de posições em um espaço ao qual ele próprio precisava aspirar.

Figura 8.1: Brasileiras — voix, écrits du Brésil



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

## Carolina Maria de Jesus

Notamos que a entrevista concedida por Carolina Maria de Jesus faz parte dessa perspectiva de testemunho biográfico e de história oral. Nesse do-

cumento, a escritora relata sua trajetória de consagração e esquecimento<sup>12</sup>. De acordo com Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge, a escritora apresentou falhas e inconsistências, o que lhes pareceu uma indicativa de experiências ocultas que não se consegue coletar, que são o cotidiano da maioria das mulheres no Brasil:

Antes de partir, ela oferece a cada uma de nós um exemplar de sua última obra publicada, um pequeno livro de provérbios, e para dedicá-lo, ela foi buscar tinta e uma caneta, a caneta específica com a qual escreveu *O Quarto do Despejo*. Ao lado da assinatura, Carolina escreveu 1965... como se para ela, desde então, o tempo tivesse parado de correr. (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 167)<sup>13</sup>.

Essa relação de tempo estático das mulheres brasileiras também é abordada no prefácio de *Brasileiras* por Maryvonne. Segundo a tradutora, as mulheres do Rio de Janeiro e São Paulo se assemelham às francesas, mas à geração anterior, “às nossas mães, como fomos ontem”. Para ela, essa diferença temporal deve-se à herança colonial e ao obstáculo do regime militar. Ela adiciona que o imaginário brasileiro ainda está ocupado pelo estrangeiro e por representações de *fin de siècle*, com padrões e esquemas codificados os quais elas (as francesas) já se esforçam para esquecer; pode ser por isso que algumas brasileiras ainda se descrevem como heroínas de romance. (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 10–14).

<sup>12</sup>Em vida publicou *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços da fome e Provérbios* (1963), além de *Quarto de despejo* (1960). Após seu falecimento, foram publicados: *Um Brasil para os brasileiros* (1982), *Diário de Bitita* (1986), *Meu estranho diário e Antologia pessoal* (1996). O artigo de José Meihy (1998) procura analisar as obras de Carolina por meio da mediação entre editores e a sociedade de consumo. MEIHY, J. C. S. B. Carolina Maria de Jesus: Emblema do silêncio. *Revista USP*, [S. l.], n. 37, p. 82–91, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/27047>. Acesso em: 22 dez. 2022.

<sup>13</sup>No original, “Avant que nous partions, elle offre à chacune de nous un exemplaire de son dernier ouvrage publié, un petit livre de proverbes, et pour le dédicacer va chercher de l'encre et une plume, le porte-plume, précise-t-elle, avec lequel elle a écrit, *O Quarto de despejo*. A côté de la signature, Carolina a écrit 1965... comme si pour elle, depuis, le temps avait cessé de couler.” (Todas as traduções são de nossa autoria).

Certa de que o olhar estrangeiro pode, por vezes, apresentar a superfície da complexa alteridade, Maryvonne procura identificar um valor do outro, ao mesmo tempo em que dispõe de um olhar crítico de si mesma. Para ela, é mais importante descrever uma realidade do que formular um ideal:

[...] o que procuramos no Brasil? Sem dúvida, fomos levadas pelo desejo mítico de encontrar uma alteridade que confirmasse nossa ‘diferença’: a mentalidade sempre predatória e canibalista das filhas e netas da Europa colonizadora... Uma mentalidade imediatamente corrigida, é verdade, pela preguiça que a acompanha: nossos olhos cegos pelo que não é recorrente, certamente deixaram perder muito desses traços que, aos nos desorientar, ao nos surpreender, teriam nos sensibilizado àquilo que é próprio à essas mulheres. (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 10)<sup>14</sup>.

Nesse caso, em que as narrativas das mulheres são usadas para dar conta das suas próprias experiências, vemos que a ideia atrás dessas entrevistas é compreender a forma como a biografia e o memorial são articulados em certas narrativas do passado recente ou, mais especificamente, a autobiografia, a memória e o testemunho feminino.

Durante o encontro com as entrevistadoras, Carolina Maria de Jesus confiou-lhes dois de seus cadernos. Cinco anos depois, uma primeira edição foi publicada na França sob o título *Journal de Bitita*<sup>15</sup>. De acordo com Anne-Marie Métaillié, o livro foi bem recebido pela imprensa e ganhou o prêmio de leitor da revista ELLE. No Brasil, os diários foram traduzidos do francês

---

<sup>14</sup>No original, “[...] que sommes-nous allées chercher au Brésil? Nous menait sans doute le souhait, mythique, de la rencontre d’une altérité propre à nous conforter dans notre ”différence”: la mentalité, toujours, prédatrice, cannibalique, des filles et petites filles de l’Europe colonisatrice... Mentalité immédiatement corrigée, il est vrai, par la paresse qui l’accompagne : nos yeux aveugles à ce qui ne leur est pas coutumier ont certainement laissé perdre nombre de ces traits qui nous désorientant, nous surprenant, nous eussent sensibilisées à ce qui appartient en propre à ces femmes.”

<sup>15</sup>JESUS, Carolina Maria de. *Journal de Bitita*. Paris: Métaillié, 1982.

em 1986. A publicação desses diários é representativa, pois retrata a segunda parte da vida de Carolina, que existiu além do *Quarto de despejo*<sup>16</sup>.

## Clarice Lispector

Uma outra mediação interessante realizada a partir dessas entrevistas de 1975 foi a compra dos direitos autorais de Clarice Lispector pela editora *Des femmes*. A escritora pede a Clélia Pisa para intervir na publicação de *Paixão Segundo G. H.* (1964) com a editora Gallimard. Clarice havia recebido uma carta da editora anunciando que a publicação de seu livro seria suspensa, pois o aumento do custo do papel os forçava a reduzir o número de publicações. Assim, Clélia, em nome da editora *Des femmes*, realiza a mediação dos direitos autorais com a agente literária espanhola Carmen Balcells<sup>17</sup>.

Com o intuito de organizar a ida ao Brasil, Clélia Pisa escreve à Clarice, em agosto de 1975, e pede para entrevistá-la. Nessa carta, fica clara a intenção do livro em abordar questões acerca da condição feminina, bem como os aspectos da sua produção literária. Clélia explica que:

O nosso projeto propõe-se a apresentar, em livro editado na França, depoimentos de escritoras brasileiras sobre o lugar que ocupam, ou que sentem que ocupam pelo fato, talvez, de serem mulheres. Queremos saber se para estas escritoras este aspecto se reflete no que fazem. [...] Se no que censuram de si mesmas ou ao contrário no que expõem refletem-se a condição feminina de cada uma. [...]

Pode ser que esta condição feminina não tenha sido objeto de reflexão. Gostaríamos então de saber o porquê. Se ao contrário ela foi em que medida conta.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>Ver Rafaela Fernandez entrevista Anne-Marie Métaillé e Clélia Pisa, *Scripta*, n. 18, v. 35, p. 293-304, 2014.

<sup>17</sup>Carmen Balcells foi uma das figuras centrais na difusão da literatura latino-americana na Europa após a Segunda Guerra Mundial.

<sup>18</sup>A carta está disponível no acervo pessoal de Clélia Pisa, ao qual tivemos acesso privilegiado em 2019. O acervo também faz parte da nossa pesquisa de doutorado intitulada

Logo, a escritora já estava consciente dos temas que seriam abordados na entrevista. Como relata no seu depoimento, apesar de Clarice não se encontrar bem naquele dia, ela responde às perguntas feitas e procura explicar que não se enquadra nos rótulos. A escritora menciona a forma intuitiva da criação, do contato com o público, com o leitor, das insistências que a crítica literária tem em comparar a sua obra com a de outros autores. Além disso, expõe a dificuldade financeira de viver somente da literatura. Em um determinado momento, as entrevistadoras perguntam se Clarice procura colocar em evidência a condição das mulheres. Ela é escorregadia e procura sair de qualquer classificação possível. Num momento, elas pedem que a escritora fale sobre *A Paixão Segundo G. H.* (1964), que tem uma única personagem que é uma mulher. Clarice responde: “Eu não fiz por querer. São coisas que acontecem... Elas me aconteceram...” (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 198).

Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge não obtiveram uma afirmação direta da parte de Clarice, não houve uma manifestação evidente de alguma orientação exclusiva às mulheres. No entanto, como não as identificar em figuras como Joana, em *Perto do coração selvagem* (1943), a anti-heroína que não se adapta à “normalidade” da sociedade em que vive? Ou quando Clarice coloca sua protagonista de *A Paixão* no quarto da empregada? O quatinho dos fundos, cheio de tralhas, que ninguém mais lembra para que serve (DALCASTAGNÊ, 2012)? O caráter dialógico do texto literário possibilita que ele funcione como uma caixa de ressonância dos discursos sociais. Logo, a literatura tem a capacidade de colocar em evidência as propriedades discursivas que mostram as marcas autoritárias do discurso (GODET, 2022). Clarice Lispector possui uma habilidade de revelar, por meio dos traços específicos dos discursos, personagens representantes das elites brasileiras e a violência das relações autoritárias.

Em relação à crítica literária feminista, sabemos que ela tem sido constituída como um modelo conceitual para questionar a cultura dominante, mas também como uma prática de leitura e análise da produção da escrita

---

*La réception de la littérature brésilienne em France (1970–2000)*: Fonds Clélia Pisa, direção de Michel Riaudel.

feminina<sup>19</sup>. Sobre esse tema, as representantes atuais da editora *Des femmes* afirmam que Antoinette Fouque trabalhou extensivamente no conceito de *sexuação pela escrita*. Segundo ela, a escrita é sexuada, mas não se pode dizer que existe uma escrita feminina específica para as mulheres. A criação é feminina quando se liberta da estrutura dominante ao invés de ficar presa em suas redes. Por sua vez, Hélène Cixous, importante teórica clariceana, acredita que na questão dos gêneros na literatura há uma economia libidinal. A literatura que produz o gênero romance remete a modos de ser no espaço, seja no cotidiano ou nas produções discursivas em geral: assim, se a escrita masculina obedeceria a regras ordenadas de enquadramento espacial, por outro lado, a feminina não se deixaria enquadrar<sup>20</sup>.

Em uma tentativa de compreender o elo entre Antoinette e Clarice, Benjamin Moser, biógrafo da escritora, questiona se a editora encontrou em sua obra uma ressonância íntima. Ele explica:

Não sou apenas editora, mas também psicanalista, e ela me trouxe o que o analista pode entender por intuição, mas que não pode ser ouvido apenas escutando seus pacientes: o delírio psíquico sublimado, transformado por uma alquimia extraordinária, pela elaboração de uma poética rigorosa, que também é da ordem da pesquisa científica. Lou Andréas-Salomé tratava frequentemente seus pacientes lendo-lhes poemas de Rilke. Em outras palavras, o poeta é o mais sublime dos terapeutas. Clarice me traz o que a loucura não me deixa ouvir e ela me oferece sob a forma de uma obra de arte. Da lama do inconsciente, Clarice Lispector fez um diamante. Na verdade, não há análise mais rigorosa de um caso de loucura feminina

<sup>19</sup>Ver DE HOLLANDA, Heloisa Buarque. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. *Nuevo texto crítico*, v. 7, n. 1, p. 259–269, 1994.

<sup>20</sup>Patricia de Pas (2016) entrevista Catherine Guyot, Michèle Idels et Christine Ville-neuve, *Les éditions des femmes*. Uma outra entrevista de Hélène Cixous concedida a Betty Milan sobre Clarice Lispector em 1993. Disponível em: <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

em toda a literatura psicanalítica do que aquela que ela descreve em *Laços de Família*. (MOSER, 2012, p. 395–400)<sup>21</sup>.

De acordo com as reflexões de Yudith Rosenbaum, tanto na clínica como na arte, no caso a literatura, o inconsciente aflora e busca figuras que o expressem, espaço para existir para além ou aquém das amarras que nos prendem a sistemas de significação e de regulação:

[...] é essa dinâmica de revelar e ocultar as faces do desejo que aproxima a palavra poética da palavra numa análise. Ambas dizem o que na vida ordinária e comum não podemos ouvir. Elas se encontram na condição de signo desautomatizante, desalienante, inusitado, que rompe o status quo da língua e desafia o que teima em se acomodar. (ROSENBAUM, 2012, p. 226).

Não nos estenderemos em discussões sobre a existência de uma escrita feminina, mas nos parece que a face da escrita clariceana, com temas existenciais, filosóficos e metafísicos, muitas vezes representados por personagens femininos, vai ao encontro da vertente psicanalista tão apreciada por Antoinette Fouque e que serviu como material teórico para Hélène Cixous.

## Nélida Piñon

Pensamos que, num primeiro momento, entre as décadas de 1970 e 1980, em que as correntes feministas e os estudos de psicanálise estavam em voga

---

<sup>21</sup>No original, “Je ne suis pas seulement éditrice mais psychanalyste et elle m’a apporté ce que l’analyste parvient à comprendre par intuition, mais qui ne s’entend pas en écoutant seulement ses patients : le délire psychique sublimé, transformé par une extraordinaire alchimie, par l’élaboration d’une poétique rigoureuse, qui est aussi de l’ordre de la recherche scientifique. Lou Andréas-Salomé traitait souvent ses patients en leur lisant des poèmes de Rilke. En d’autres termes, le poète est le plus sublime des thérapeutes. Clarice m’apporte ce que la folie ne laisse pas entendre et elle m’offre cela sous forme d’œuvre d’Art. De la boue de l’inconscient, Clarice Lispector a fait un diamant. Il n’existe d’ailleurs pas, dans toute la littérature psychanalytique, une analyse aussi rigoureuse d’un cas de folie féminine que celle qu’elle décrit dans *Liens de famille*.”

na França, as obras de Clarice Lispector e Nélida Piñon convergem com os ideais de construção do catálogo literário de *Des femmes*. A escrita de Nélida pode ter atraído o interesse da editora por seus textos mostrarem um compromisso com a igualdade de gênero, já que sua narrativa expressa diferentes formas de submissão das mulheres e diferentes maneiras pelas quais, mesmo que simbolicamente, elas podem transgredir os obstáculos de uma sociedade patriarcal<sup>22</sup>. O artigo no jornal francês *L'Est Républicain* (26 março de 1987), a descreve como uma figura comprometida por meio de seus textos e que, politicamente, sempre defendeu a liberdade de expressão. A acadêmica e premiada autora se intitula feminista histórica, justamente pela sua preocupação, presente desde o início de sua carreira literária, de se atentar para a realidade feminina, questionando-a, através de uma linguagem poética, metafórica, por vezes hermética, com a qual constrói seu texto literário (VIEIRA, 2002). Em *Brasileiras*, Nélida explica como sua escrita se posiciona no tempo:

É com a memória e o corpo de uma mulher que eu tenho o prazer de servir à literatura. Sob os auspícios de tempos imemoriais, estou tentando encontrar, entre tantas lembranças, a memória feminina em particular. Eu procuro saber com que material, com que textura esta memória foi constituída. Esta memória, no final, sempre esteve em toda parte, em todas as épocas, desde a criação do mundo. (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 214)<sup>23</sup>.

Os contos *Ave de Paraíso* (1973) e *Colheita* (1973), de Nélida Piñon, apresentam mulheres que refletem a situação feminina do período ditatorial,

<sup>22</sup>O primeiro romance de Nélida Piñon publicado na França foi *A casa da paixão* ([1972] 1980), pela editora Stock, reedição *Des Femmes* 1987. Pela editora *Des femmes: A força de um destino* ([1977] 1987); *A republicados sonhos* ([1984] 1990); *Tempo das frutas* ([1966] 1993), *Fundador* ([1969] 1998); *Sala de armas* ([1973] 2005); *Um dia chegarei a Sagres* ([2020] 2022).

<sup>23</sup>No original: “C'est avec la mémoire et le corps d'une femme que je suis heureux de servir la littérature. Sous les auspices du temps immémorial, j'essaie de retrouver, parmi tant de mémoires, la mémoire féminine en particulier. Je cherche à savoir avec quel matériau, avec quelle texture cette mémoire s'est constituée. Cette mémoire, finalement, a toujours été présente partout, à toutes les époques, depuis la création du monde.”

articulando questões de lutas que se deslocam desde a crítica a essa situação até a valorização dos aspectos ditos femininos que, até hoje, são tratados de forma pejorativa (VIEIRA, 2002).

## Julieta Godoy Ladeira e Maria Alice Barroso

Ao contrário da posição marcante de Nélide, a escritora Julieta Godoy Ladeira<sup>24</sup> não adere ao feminismo contemporâneo, segundo ela, midiático. As entrevistadoras, de forma a questionar a posição de Julieta, perguntam como é a relação entre ela e seu marido, o escritor Osman Lins<sup>25</sup>. Nota-se que Julieta coloca o trabalho do marido em primeiro plano e que ela não se interroga sobre a tripla função como escritora, publicitária e dona de casa. Quanto ao feminismo, Julieta pensa que o movimento é um problema, e que a falta de censura na televisão pode ser uma estratégia governamental:

Esta é uma questão que me preocupa muito no momento, pelo que li e por tudo que aparece na imprensa sobre este assunto: o feminismo no Brasil hoje. Devo admitir que tenho dúvidas e ainda não consegui formar uma opinião. Mas noto que não há censura sobre o que é publicado sobre o feminismo, e isso me deixa pensando: e se o feminismo é permitido porque serve de alibi, para desviar a atenção dos problemas urgentes do país? Pergunto-me se o problema do feminismo não é totalmente diferente aqui do que é nos países desenvolvidos. As mulheres aqui estão longe de serem libertadas, isso é certo, mas os homens também não. Tenho a tendência de acreditar que esta é uma situação mais geral, um problema estrutural.

---

<sup>24</sup>A escritora tinha publicado, na época da entrevista, as obras *Passe as férias em Nassau* (1967), prêmio Jabuti em 1963, e *Entre Lobo e Cão* (1971). A partir dos anos 1980, Julieta Godoy Lacerda se dedica à escrita de textos infanto-juvenis e procura agenciar a obra de seu falecido marido em países europeus. Ver arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros.

<sup>25</sup>Maryvonne Lapouge foi tradutora das obras de Osman Lins em francês: *Nove, Novena* ([1966] 1971), *Avalovara* ([1973] 1975), *A Rainha dos cárceres da Grécia* ([1976] 1980) e *O Fiel e a pedra* ([1961] 1989).

E que está escondida, que está encoberta, falando apenas de mulheres. (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 333)<sup>26</sup>.

Ainda para Julieta, a independência da mulher é alcançada somente pelo viés da independência econômica. Pensamos que essa visão/posição atrelada a uma cultura econômica liberal e sem reconhecimento das relações tradicionais de dominação patriarcal pode ter desinteressado as entrevistadoras a mediar as obras de Julieta na França, ou ao menos não encontrou ecos diante da linha feminista<sup>27</sup>.

Uma outra escritora que não teve sua obra, até os dias de hoje, traduzida na França, foi Maria Alice Barroso. Mesmo seu romance de cunho socialista, *Os posseiros* (1955), não encontrou mediação por meio dos companheiros do Partido Comunista, como foi o caso da publicação na Ex-União Soviética por meio de Jorge Amado, com 600 mil exemplares<sup>28</sup>. Efetivamente, em

---

<sup>26</sup>No original, “C’est un problème qui me préoccupe beaucoup actuel le ment à partir de ce que je lis et de tout ce qui paraît dans la presse à ce sujet : le féminisme dans le Brésil d’aujourd’hui. J’avoue que je me pose des questions et que je ne suis pas arrivée à me faire une opinion. Mais je remarque qu’aucune censure ne s’exerce sur ce qui est publié à propos du féminisme et cela me laisse perplexe : et si le féminisme était autorisé parce qu’il sert d’alibi, qu’il permet de détourner l’attention des problèmes urgents qui se posent dans le pays ? Je me demande si le problème du féminisme n’est pas totalement différent ici de ce qu’il est dans les pays développés. La femme, ici, est loin d’être libérée, c’est certain, mais l’homme non plus ne l’est pas. J’ai tendance à croire qu’il s’agit d’une situation plus générale, d’un problème de structures. Et qu’on l’occulte, qu’on l’escamote, en ne parlant que des femmes.”

<sup>27</sup>Nesse sentido, a posição de Julieta ia na contramão do que diziam outras feministas, como Lélia Gonzalez (2020) que, em sua reflexão sobre racismo e feminismo, afirma que “[...] o feminismo ao centralizar suas análises em torno do conceito de capitalismo patriarcal (ou patriarcado capitalista), revelou as bases materiais e simbólicas da opressão das mulheres, o que constitui uma contribuição de importância crucial para a direção das lutas como movimento. Ao demonstrar, por exemplo, o caráter político do mundo privado, desencadeou um debate público no qual emergiu a tematização de questões completamente novas — sexualidade, violência, direitos reprodutivos etc. —, revelando sua articulação com as relações tradicionais de dominação/submissão.

<sup>28</sup>A escritora não poderia ter sido mediada por Amado na França pois ele foi expulso do país durante 16 anos. Podemos dizer que houve duas recepções de Jorge Amado na França a primeira engajada e unida ao Partido Comunista de 1938 a 1959 e outra a partir de 1970 quando o escritor se desvencilha do comunismo. Ver QUINT, Anne-Marie. Réflexions sur les traductions françaises des romans de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, R., PENJON,

*Brasileiras*, Maria Alice Barroso conta que foi fortemente criticada pela esquerda radical por ter assumido o cargo de diretora do Instituto Nacional do Livro<sup>29</sup>. Ela afirma que muitos escritores de esquerda tiveram um julgamento negativo sobre ela, acusando-a de ter colaborado com a Ditadura Civil-Militar. Para a diretora, o mais importante e urgente era criar bibliotecas no Brasil, esta seria a única frente de luta, a melhor e mais rápida solução, dadas as enormes dificuldades de um país grande e pobre. (LAPOUGE; PISA, 1977). No mais, ela diz ter criticado diretamente a Academia Brasileira de Letras por ainda não terem elegido uma mulher para ocupar uma cadeira na instituição<sup>30</sup>.

Em relação aos seus romances, Maria Alice relata que seu livro *História de um Casamento* trata exclusivamente da condição da feminina e que *Afeto Recíproco* discute o celibato das mulheres. Porém, seu discurso ainda é permeado pelas mesmas referências de Julieta Godoy Ladeira, em que a concretização profissional passa pelo esforço pessoal. Ela expõe: “[...] no momento em que uma mulher ganha seu pão, não há que reclamar, é só preciso levar a sua vida como um homem.” (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 188). As entrevistadoras contestam afirmando que ela ocupa uma posição privilegiada e que ela não pode comparar a sua sorte com a de outras.

Nos relatos de Julieta Godoy Ladeira e Maria Alice Barroso existe ainda uma lógica conectada ao feminismo liberal que é pautado nas ideias político-econômicas do liberalismo, no qual valores individuais são colocados antes do coletivo. Não existe um questionamento sobre as disposições políticas e econômicas que deram origem à estrutura patriarcal. Não podemos afirmar que essa lógica feminista liberal impediu a mediação literária dessas autoras na França pelas vias de Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge, mas é necessário ter em conta que o campo editorial francês responde a questões de luta que levam a uma maior ou menor autonomia de suas seleções, com repercussões nos processos de construção das redes de importação que estruturam a

---

J. (ed.), *Jorge Amado: Lectures et dialogues autour d'une œuvre*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

<sup>29</sup>Maria Alice Barroso foi editora, escritora e bibliotecária. Foi a primeira mulher a dirigir o departamento de Edições Civilização e Cultura no Instituto Nacional do Livro nos anos 1970.

<sup>30</sup>De fato, somente em 1977 Rachel de Queiroz foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, e as entrevistas se passaram em 1975.

recepção. Assim, os mecanismos da tradução literária são ancorados por contextos culturais históricos, que redesenham as relações internacionais e terão repercussões nas estratégias editoriais. Embora o fator econômico seja sempre apresentado pelos atores, ele é apenas um aspecto do problema, e muitas vezes esconde obstáculos culturais mais profundos (SAPIRO, 2012).

Neste panorama, escritoras como Clarice Lispector e Nélide Piñon se beneficiaram inicialmente do “projeto de globalização” da editora *Des femmes*<sup>31</sup>. As obras das escritoras Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, que também foram entrevistadas em *Brasileiras*, passaram por outras pequenas editoras especializadas em tradução, como Alínea e Métaillé, e tiveram apenas uma obra publicada por grandes editoras, como Gallimard e Stock. Consequentemente, não tiveram uma difusão uniforme e sequencial na França. Alguns romances de Lygia foram traduzidos por Maryvonne, como *Antes do Baile Verde* ([1970] 1980), *As horas nuas* ([1989] 1991), *A noite escura e mais eu* ([1995] 1998), *A disciplina do amor* ([1980] 2002) e *As meninas* ([1973] 2005). Além de escrever a resenha crítica de *Horas nuas*, Clélia Pisa, em nome da editora Alínea, consegue uma subvenção para a tradução dessa obra pelo Instituto Brasileiro do Livro e da Fundação Vitae. No caso da escritora Hilda Hilst, grande amiga de Clélia Pisa, ela também teve sua obra traduzida por Maryvonne: *Contos d’Escárnio. Textos grotescos* ([1990] 1994) e *A obscena senhora D* ([1982] 1997)<sup>32</sup>.

## Considerações finais

Observamos que não só as ideias fazem história, mas que as forças sociais e econômicas também agem. Como salienta Todorov (1989), as ideias não são um efeito puramente passivo. Em primeiro lugar, elas tornam as ações possíveis, em segundo, permitem que sejam aceitas; afinal são ações decisivas. Logo, na difusão da história das ideias, a mediação literária participa da “fabricação” do livro. Certos atores envolvidos com o mundo literário franco-brasileiro procuraram dar vozes às mulheres brasileiras

<sup>31</sup>A partir dos anos 2000 as obras de Ana Maria Machado e Conceição Evaristo também foram publicadas pela editora.

<sup>32</sup>Em 2005, Hilda Hilst foi também traduzidas pelas professoras universitárias por Catherine Dumas *De l’amour* e Ilda Mendes Santos, *Rútilo Nada* [1993].

subjugadas a um regime ditatorial e a uma sociedade patriarcal, como vimos no livro *Brasileiras*.

A rede de contatos que cruzou esse livro pode ter influenciado a seleção da tradução da obra de algumas escritoras, como é o caso de Clarice Lispector e Nélide Piñon pela editora *Des Femmes*, a publicação e tradução inédita dos cadernos de Carolina Maria de Jesus e a intermediação e tradução das obras de Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst.

Neste trabalho, tentamos explicar o desenrolar dos feitos da historiografia literária brasileira na França a partir de um livro-documental, no qual algumas mulheres puderam confidenciar suas trajetórias de vida sem receio da censura, pois uma publicação francesa não lhes causaria problemas.

Essas mediações literárias feitas por Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge nos fazem questionar se houve uma certa predileção ideológica. Não dispomos de dados suficientes para afirmar, mas pensamos que estas escritoras “escolhidas” se expressaram livremente e ao mesmo tempo em que produziram obras de arte. A escolha literária desejou ir ao encontro do horizonte de expectativa do leitor francês, projetado em desejos individuais, coletivos e estratégias históricas.

Nossa intenção não foi analisar a vida dessas escritoras, mas evocar o seu contexto intelectual de maneira mais ampla. Uma obra não é redutível à intenção de seu autor. Porventura, uma obra transmite representações do mundo social, que podem ser mais ou menos compartilhadas por seus contemporâneos. Assim, as narrativas escritas por mulheres com representações femininas cujos contornos são traçados por produções simbólicas de uma época, dialogaram com o projeto editorial *Des femmes* e com as aspirações das mediadoras Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge.

## Referências

ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliennes traduits em France* = Livros brasileiros traduzidos na França. 6. ed. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2006.

ABREU, Maira. *Nosotras : un féminisme latino-américain dans le Paris des années 1970. Cahiers du Genre*, n. 68, p. 219–255, 2020. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2020-1-page-219.htm>. Acesso em 22 dez. 2022.

MEDIAÇÃO LITERÁRIA EM “BRASILEIRAS : VOIX, ÉCRITS DU BRÉSIL”, 1977

BOURDIEU, Pierre; SAPIRO, Giselle (dir.). *Dictionnaire international Bourdieu*. Ed. Héléne Seiler, Paris, CNRS éditions, 2020.

CARDOSO, Elizabeth. Imprensa feminista brasileira pós-1974. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, p. 37–55, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000300004>. Acesso em: 22 dez. 2022.

DALCASTAGNÊ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. [E-Book]

DE HOLLANDA, Heloisa Buarque. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: *Nuevo texto crítico*, 1994, v. 7, n. 1, p. 259–269.

DE PAS, Patricia. Les éditions des femmes. *La nouvelle quinzaine*, n. 1150, mai. 2016. Disponível em: <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/les-editions-des-femmes-1166>. Acesso em: 22 dez. 2022

DOSSE, François. *La saga des intellectuels français*, I. Paris: Gallimard, 2018. [E-Book]

DOUET, Sophie (org.). *Commémorer Mai 68 ?* Paris: Gallimard, 2018.

GODET, Rita. *Literatura e Ditadura*. Canal do Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea da Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPbPnrhHEqk>. Acesso em: 22 dez. 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Schwarcz S. A. 2020. [E-book]

FERNANDEZ, Raffaella. Entrevista Anne-Marie Métailié e Clélia Pisa. *Scripta*, n. 18, v. 35, p. 293–304, 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/8821>. Acesso em: 22 dez. 2022.

LAPOUGE, M.; PISA, Clélia. *Brasileiras: voix, écrits du Brésil*. Paris: Éditions des femmes, 1977.

MAZZONI, Fanny. La traduction aux éditions des femmes : une stratégie “géo-político poético-éditoriale”. In: *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde Éditions/Sociétés & Représentations, 2009.

MEIHY, J. C. S. B. Carolina Maria de Jesus: Emblema do silêncio. *Revista USP*, [S. l.], n. 37, p. 82–91, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/27047>. Acesso em: 22 dez. 2022.

MOSER, Benjamin. *Clarice Lispector: une biographie: pourquoi ce monde; suivi d'un entretien entre l'auteur et Antoinette Fouque*. Paris: Des femmes, 2012.

PAVARD, Bibia. *Les éditions des femmes. Histoire des premières années 1972–1979*. Paris: L'Harmattan, 2005.

PINHEIRO, Anna Marina Barbará. O Feminismo midiático de Rose Marie Muraro. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero*, 2011.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUINT, Anne-Marie. Réflexions sur les traductions françaises des romans de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, R.; PENJON, J. (ed.). *Jorge Amado: Lectures et dialogues autour d'une œuvre*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. Disponível em: <http://books.openedition.org/psn/9153>. Acesso em: 22 dez. 2022.

RIAUDEL, Michel. Teria havido um boom latino-americano? In: REIMÃO, S.; RIAUDEL, M. (org.). *Livros, literatura e história: passagens Brasil-França*. Florianópolis, Escritório do Livro, 2017.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões. *FronteiraZ*, n. 9, p. 225–234, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12194/8844>. Acesso em: 22 dez. 2022.

SAPIRO, Gisèle. La circulation des sciences humaines et sociales en traduction: enjeux et obstacles à l'heure de la globalisation. Traduire. *Revue française de la traduction*, n. 227, p. 5–15, 2012. Disponível em: <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/20663?show=full>. Acesso em: 22 dez. 2022.

SORDET, Yann. *Histoire du livre et de l'édition — Production et circulation, formes et mutations*. Paris: Albin Michel, 2021. [E-Book]

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Éditions du Seuil, 1989. [E-Book]

VIEIRA, Danyelle. A luta feminista no período ditatorial brasileiro: Representações da mulher em 'Ave de Paraíso' e 'Colheita' de Nélide Piñon. *Diacrítica*, n. 34, v. 2, p. 203–220. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.527>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Parte II  
Ditadura argentina



# Escuchar la rememoración

-- Nora Strejilevich --

*Los sonidos insisten, como fantasmas en los oídos.*

(Perla Sneh, en “Escuchar la aniquilación”)

Una ola de discursos negacionistas circula por doquier. Por eso es hora de escuchar ciertas voces que nos alertan, como la de Alejandro Kaufman, cuando dice: “[...] el negacionismo no es una opinión sobre exterminios y genocidios sino que es la continuidad de esos crímenes bajo otras formas”, y además: “[...] el negacionismo se refiere al futuro y no al pasado porque no es posterior a los hechos sino que los precede [...]” (2022). El verso de Juan Gelman, “no te olvides de olvidar el olvido” se refiere al olvido impuesto por una política de destrucción y anulación del otro —el contestatario— para que no quede rastro de su impronta. Pero Kaufman nos advierte sobre los límites de esta noción.

El trazado exterminador es una intervención sobre el tiempo histórico social que consiste en *borrar el pasado y reescribirlo* [...] Decir que es para forjar un olvido es insuficiente porque no es el olvido lo que se busca, sino crear una realidad alterna en la cual ese colectivo social odiado, vilipendiado e inculpaado nunca haya existido” (2020, n. p., grifos míos). El negacionismo no es una opinión y el exterminio no impone olvido sino

borramiento; estos son los peligros que nos acechan en virtud de la “continuación del dispositivo genocida.” (2022, n. p.; subrayado mío).

La Argentina se caracteriza por un gran esfuerzo memorioso cuyos pilares son “Memoria, Verdad y Justicia”, enraizados en “el paradigma punitivo”, sin duda indispensable para frenar la repetición, pero no suficiente. Los juicios públicos por crímenes de lesa humanidad, con sus avances y retrocesos, son claves en nuestra sociedad y hay una puja intensa para que no cesen, pero los tribunales no bastan porque:

[...] *nunca más* [es una] fórmula orientada a impedir la repetición del horror. [...]. Sin embargo, la fórmula del *nunca más* contiene una omisión paradójica: elude el *carácter irrevocable* de la sentencia desaparecedora. La condición perpetradora subsiste de manera transmutada en la civilidad resituada” (KAUFMAN, 2022, n. p.; subrayado mío).

Este estado de situación nos interpela y, aunque no podamos detenerlo con nuestros textos, podemos, al menos, encender la luz roja de peligro. La subsistencia de nuestra escritura, hija de la rememoración, confronta dicha condición perpetradora vigente. La rememoración, siguiendo a Walter Benjamin, es una experiencia *con* el pasado que abre nuevas posibilidades en el presente. Este vínculo —que no se establece con cualquier pasado sino con el subalterno, el frustrado e incumplido, el de las ruinas, víctimas y vencidos— requiere dos acciones: reunir y salvar (NAISHTAT, 2020). Las Madres de Plaza de Mayo reúnen y salvan a sus hijos desaparecidos en su círculo colectivo y eso mismo (no en la plaza sino en la página) procuran las narrativas de sobrevivientes: reunir y salvar fragmentos de lo vivido y derrotado como modos de reparar y, ante todo, “[...] de afirmar la propia existencia cuando el poder la niega” (KAUFMAN, 2022, n. p.). Podría considerarse que la escritura a la que me refiero es post-daño porque muestra las marcas del exterminio, pero como ese daño se sigue produciendo es una acción candente. Quien padeció lo indecible (en muchos casos) quiere ser oído y, como escucha a los negacionistas a sabiendas de lo que anuncian (porque están enunciando lo que hacen y están por hacer), insiste.

Los testimonios, como varios psicoanalistas han puntualizado (Dori Laub, Shoshana Felman y otros), solo cobran vida ante la escucha empática de otro. La escucha en tribunales, pautada por el poder judicial y cuyo objetivo es la condena, hace que el testigo, aunque despliegue su relato, deba acomodarse a las pautas de la escena. Si bien sin estos juicios es imposible evitar la repetición, también es acertada la afirmación de Agamben cuando dice: “Esto es, precisamente, lo que concierne al sobreviviente: el ámbito de la acción humana más allá o más acá del derecho, todo aquello que no entra en un proceso” (2000, p. 16). Las obras que elaboran lo que “no entra en un proceso” varían mucho; algunas optan por el realismo más crudo, otras por el lenguaje lírico o la poesía. El momento en que se escriben y difunden tiene que ver, a menudo, con la forma que asumen. Las primeras en salir a la luz se centran en la denuncia y, poco a poco, van surgiendo otras cuya prioridad es la de traducir esas situaciones límite con el fin de revelar lo invivible, lo que fue y sigue siendo arrasado. *Una sola muerte numerosa*, cuya primera edición se realizó a veinte años del golpe cívico-religioso-militar, encara la escritura como elaboración de lo arrasado, como muestran estos versos: “[...] perdimos una versión de nosotros mismos / y nos reescribimos para sobrevivir” (STREJILEVICH, 2018, p. 259). La palabra reescritura indica que el relato no es una copia carbónica del acontecimiento y la palabra perdimos indica que hubo una derrota. La reescritura, en este caso, es un trabajo orientado a obtener una “sabiduría de la derrota”. “Esta expresión [...] designa aquí [...] la construcción de un derrotero (que se conforma también —sobre todo— con la experiencia de otros, con las derrotas de otros recibidas en herencia o en memoria)” (TATIÁN, 2020, p. 9). Nuestro derrotero consiste en nombrar (con pasión) lo que se quiso borrar (con una fría y atroz metodología que tiene nombre): la desaparición forzada de personas, y por eso esta escritura “se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa” (STREJILEVICH, 2018, p. 259). El monólogo sigue, aunque no (siempre) armado. La resistencia consiste en encarar lo contrario: un contrapunto de voces es una de las formas que asume esta labor.

“¡Me llevan, me llevan!

El secreto recorrido de casa al Club Atlético se hace público, habla hasta por los codos. Las voces del pasado me encarnan". (p. 259)

¿Por qué las voces? Ante todo y partiendo de la dimensión fáctica, en el caso argentino los detenidos en los centros clandestinos estaban privados de la vista por el tabique o venda y, por ende, sus memorias traumáticas tienen que ver con la percepción auditiva. El testimonio de Carlos Leibovich, sobreviviente del Club Atlético desde 1977, es muy notorio en relación a esto: desde que "lo largaron" escuchó a diario el sonido de una pelotita de ping-pong. Carlos desconocía el origen de ese eco constante con el que aprendió a convivir, hasta que retornó a su país en 2010, donde vio, en el Sitio de Memoria de ese centro clandestino, la pelotita blanca con la que jugaban los torturadores en sus descansos. El ruido persistente se esfumó para siempre. El oído, órgano privilegiado para los propios detenidos, hace que la memoria auditiva sea prioritaria; quien rememora no puede dejar de escuchar gritos ahogados, puertas de metal cerrándose, pasos, ruedas de carromatos de comida. Pero además de que estas huellas evoquen la vida concentracionaria, el intento de captar ese universo desde lo auditivo es una decisión vinculada a cómo transmitir el horror. Noemí Acedo (2013) considera que, al desplazar la percepción visual (que, atada a la representación, deriva en lo inenarrable) el relato del horror deviene *escuchable*. Lo inenarrable se asocia a la imposibilidad de mirar lo "horrorífico", pero si se parte de una escena "sustraída a la percepción-representación" se puede percibir el horror de otro modo. En sus palabras,

[...] si bien el horror supone una escena inmirable [...] en el intento de escritura testimonial puede encontrarse —esta es la tesis propuesta— una tentativa de desplazamiento en lo que constituye el fundamento de la representación: de la vista al oído, *de la mirada a la escucha*. ¿Podría escucharse lo que no puede verse? (ACEDO, 2013, p. 97; subrayado mío)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>En relación a los estudios sobre la Shoá —una referencia ineludible para los nuestros— Perla Sneh coincide en que la discusión está curiosamente concentrada en los ámbitos visual y literario; rara vez... en lo auditivo", mientras que los sobrevivientes y muchos testimonios orales o escritos se centran en lo auditivo (manuscrito).

Hay escrituras que incitan a quienes leen “a centrar su escucha —más que a fijar los ojos” (2013, p. 97), y esto se detecta en dos novelas que presento como casos de este fenómeno: una narrada con recursos ficcionales, aunque incorpore cartas y personajes de su experiencia en la cárcel, y la otra con recursos testimoniales, como las voces que incorpora en el relato. Me refiero a *La hora del silencio* (2022) de Cristina Feijóo, presa política en la cárcel de Devoto durante varios años de dictadura y *Una sola muerte numerosa* (1997–2018) de mi autoría, en la que relato mi secuestro y el de otros al Club Atlético en 1977<sup>2</sup>. La complejidad de lo que se intenta contar, en ambos casos, hace que la habitual pregunta sobre cómo dar con el tono, con la respiración, con el aliento de la trama sea más radical: hay que dar con formas nuevas.

Cristina Feijóo encontró su modo de hacerlo creando un personaje, Leonora, que tartamudea y no logra decir lo que siente, que se traba a no ser que hable como ventrilocua, por boca de personajes de novelas que no solo lee sino que asimila y habita para poder lidiar con lo que le resulta, de otro modo, inabordable. La protagonista anda buscando sentirse real en un mundo adverso y, paradójicamente, su lengua es la literatura. Leonora está leyendo la novela de Juan Rulfo y se apropia de su atmósfera. Hay voces que conversan con ella a la hora del silencio, cuando las palabras suenan como se oyen en los sueños y entonces “me voy adentrando en *Pedro Páramo* con las siluetas de las compañeras y el runrún de sus voces, que no son voces claras sino murmullos (2022, p. 21). En diálogos con estos personajes nada efímeros y mediante otros recursos (cartas, entradas en su diario, alguna noticia clave que llega por azar, los ruidos circundantes que se confunden con el viento de Comala) se plasma un universo donde la línea divisoria entre vivos y muertos se borrona, donde lo real y lo irreal conviven. Esa sensación es, justamente, una clave de la vida carcelaria, sobre todo en épocas de terrorismo de Estado donde la realidad asume visos de irrealidad y viceversa. “Gritos que sin voz desgarran, disparos, llamas, un humo tóxico, ácido y negro que se extiende por los edificios de la prisión” (p. 93). Es el clima propio de instituciones punitivas como la cárcel y en el extremo de la serie, de los centros clandestinos. En estos encierros forzados los cruces

---

<sup>2</sup>Elijo mi propia escritura en diálogo con Noemí Acedo, que en el artículo citado señala que su propuesta surge a partir de la lectura de *Una sola muerte numerosa*.

entre vivos y muertos se naturalizan, al perderse la distancia entre vida y muerte; pero la vida también se sostiene en diversas formas amorosas como la amistad, el gesto afectuoso, la risa, las complicidades, que constituyen lo que hay de vida en estos sitios y que tejen un modo de resistencia. Este ambiente tan difícil de captar, en *La hora del silencio* se va dando en un enredarse de charlas y biografías que aparecen y desaparecen como los susurros que traen los vientos de Comala. Ningún libro resulta mejor que *Pedro Páramo* para articular esta novela: los rumores entre las presas son como los de ese extraño lugar donde Juan Preciado llega a buscar a su padre y donde se va percatando de que todos están muertos o a punto de morir.

“Oye, vuelve a decir Damiana Cisneros, este pueblo está lleno de ecos” (FEIJÓO, 2022, p. 67). En ese entorno “los cuchicheos se amontonan” (p. 93); las tensiones entre parejas, vecinas y vecinos, poderosos y pobres se entretejen en el habla de quienes no son muertos en vida sino muertos con vida. De a ratos pareciera que las presas de la cárcel estuvieran muertas en vida, en ese monótono aislamiento donde irrumpe el horror, donde algunas desaparecen y no se sabe si pasaron a la celda de castigo, al hospital, al manicomio, a otro piso o si partieron a otro mundo: “[...] buscan a los esfumados, de los que no hay el mero rastro; ni se los nombra de nada ni en listas salen, ni en planillas ni en registros, como si no hubieran nacido de vientre humano. Al cabo, hay que aprender a sentirlos. Escuchar sus voces y saber que están” (p. 78–79).

Pero la voz ventrílocua de Leonora nos lleva por otros senderos, la patente violencia estalla como entre brumas y la presencia atemporal del afuera y de las ausencias que acompañan desde la intimidad nos permiten detectar que el amor puede aflorar en las peores condiciones. El habla donde se mezclan las voces de los muertos de Comala con las de otros muertos amigos y con las de los vivos tiene otra temporalidad y puede dar cuenta del amor que surge entre dos mujeres en toda su espesura, elevando un muro de contención contra el prejuicio. Y ese amor también se comparte por el oído: “[...] empiezo a cantar bajito, con los ojos cerrados, con media boca y media oreja en el caño —Muchacha ojos de papel, ¿adónde vas? Quédate hasta el alba [...] Canto la canción del Flaco Spinetta y escucho del otro lado la voz de océano de Nina plegarse a mi voz que saldrá, también, herrumbrada y con ecos”. (FEIJÓO, 2022, p. 173).

En el caso de *Una sola muerte numerosa*, un coro de voces hilvana una contracara del Proceso de Reorganización Nacional cuya palabra, la del “poder desaparecedor” (CALVEIRO, 1988), es monológica. La suerte de collage de susurros y de gritos que hilvana el texto también da cuenta del aire que respira la ciudadanía sometida a esos regímenes. La narrativa se fragmenta para que se entrelacen modulaciones de un sonido que traduce el curioso aire de irrealidad que pone en jaque la posibilidad de una rememoración nítida.

Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan *pisa pisuela color de ciruela*.<sup>3</sup> (STREJILEVICH, 2018, p. 27).

Este relato no se queda en el campo de concentración sino que sigue hasta el exilio, un perpetuo no estar. “Desde la ventanilla del avión Argentina es un perímetro, un punto entre las nubes, un territorio que imagino” (p. 148). Como la partida del país es un parto con fórceps pero salvador, quien padece la expulsión refuerza el vínculo con el lado menos oscuro del lugar de origen (la nostalgia por la lengua, la cultura, la familia, los amigos) pero, a la vez, no puede olvidar lo siniestro tatuado en su cuerpo como memoria indeleble.

Tomás Eloy Martínez (2003) acertó al decir que el tiempo del exiliado se va en juntar los pedazos dispersos de su ser. Una vez más, la narración consiste en juntar y reunir, en salvar restos que van desde rimas y cantos infantiles hasta tangos, voces de expresas, ex detenidos desaparecidos, madres, vecinas, hijas e hijos, periodistas y médicos. Todas aportan resonancias de la misma muerte numerosa, de la muerte que no termina de morir, de los nombres borrados. “*¡Se me ha perdido mi nombre! / por las veredas de un mapa / sin esquinas / grité / entre puertas acribilladas de miedo*” (MARTÍNEZ, 2003, p. 151). El poema o la voz lírica son otras formas de incorporar la escucha. Del centro clandestino se dice, por ejemplo: “[...] *Párpado y tabique / mi*

---

<sup>3</sup>Rima que acompaña un juego infantil.

*horizonte / todo silencio y eco...* [...] “desangrado mi alfabeto / por cadenas guturales / por gemidos ciudadanos de un país / sin iniciales” (p. 25). Y del exilio: “¡Este nombre no es mío! [...] el mío era cuerpo / era vientre / era voz.” (p. 150). La poesía y la voz lírica parecen los géneros más propicios para narrar lo invivible. El lenguaje, en estos casos, abre una “vía oblicua para atender al sonido de las palabras, o al grito, o al silencio; y esto posibilita situarse como testigo-escritor y como lector que escucha en un territorio/espacio/lugar distinto al que ofrece la imagen (o el terreno semántico) del concepto” (ACEDO, 2013, p. 99).

La dimensión auditiva en *Una sola muerte numerosa* y en *La hora del silencio* traduce la experiencia con el pasado a un lenguaje que da “amplitud, densidad y vibración” (SNEH, manuscrito). Didi Huberman (2017), en el ámbito de la pintura, llama imágenes-soplo a las que hacen su aparición fantasmal como el aliento de la palabra de los muertos. Hay que interrogar y escuchar a los silenciados, que nos soplan sus palabras. Esos libros, si se ponen en la oreja, suenan. Sus rememoraciones no representan sino que dan a oír, dan voz, escuchan, suenan, cantan, corean. Los sonidos trazan un derrotero auditivo que, cuando llega a ser oído, le hace justicia a las vidas silenciadas que persisten, insisten y resisten la continuidad del genocidio.

## Obras citadas

ACEDO, Noemí. Desplazamientos: una reflexión sobre la posibilidad de escuchar el horror. *Kamchatka*: revista de análisis cultural, v. 2, p. 85–104, 2013. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4599255>. Acceso en: 2 feb. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia: Pre-textos, 2000.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue, 1988.

DIDI-HUBERMAN, George. *Gestos de aire y de piedra*. Sobre la materia de las imágenes. Ciudad de México: Canta mares, 2017.

FEIJÓO, Cristina. *La hora del silencio*. Buenos Aires: Astier, 2022.

GELMAN, Juan. De bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota. [1980] *Interrupciones I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, Ediciones Último Reino, 1988.

## ESCUCHAR LA REMEMORACIÓN

KAUFMAN, Alejandro. *El negacionismo no es una opinión sino un crimen*. 2022. Disponible en: <https://lateclaeenrevista.com/el-negacionismo-no-es-una-opinion-sino-un-crimen-por-alejandro-kaufman/>. Acceso en: 2 feb. 2023.

MARTÍNEZ, Eloy. *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar, 2003.

NAISHTAT, Francisco. *Filosofía y Teología en Walter Benjamin: Constelaciones de la redención*. Ciclo de Conferencias de la Cátedra libre de Estudios Judíos Moses Mendelssohn, 6 de septiembre, 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BHBYsXJGCww>. Acceso en: 2 feb. 2023.

SNEH, Perla. Escuchar la aniquilación. Capítulo de un libro en preparación: *Jurbn kínder: los niños judíos bajo el nazismo* (manuscrito).

STREJILEVICH, Nora. El testimonio, modelo para re-armar la subjetividad: El Caso de Tejas Verdes. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes, v. 31, n. 61, p. 199–230, 2006. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41800297>. Acceso en: 2 feb. 2023.

STREJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar*. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. Buenos Aires: Catálogos, 2007.

STREJILEVICH, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Madrid: Sitara, 2018.

STREJILEVICH, Nora. *El lugar del testigo*. Escritura y memoria. Santiago: LOM, 2019.

TATIÁN, Diego. *Lo que no cae*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2019.

## Escutar a rememoração

-- Nora Strejilevich --

-- Leila Cristina de Melo Darin (tradução) --

*Os sons insistem, como fantasmas nos ouvidos.*

(Perla Sneh, em “Escuchar la aniquilación”)

Uma profusão de discursos negacionistas circula por toda parte. Por esse motivo, é hora de escutar certas vozes que nos alertam, como a de Alejandro Kaufman, quando ele diz: “[...] o negacionismo não é uma opinião sobre extermínios e genocídios, mas, sim, a continuidade desses crimes, sob outras formas” e, além disso, “[...] o negacionismo se refere ao futuro e não ao passado, porque não é posterior aos fatos, mas os precede [...]” (2022). O verso de Juan Gelman “não te esqueças de esquecer o esquecimento” se refere ao esquecimento imposto por uma política de destruição e anulação do outro — o contestador — para que não reste qualquer rastro de sua passagem. Mas Kaufman nos adverte sobre os limites dessa noção:

O projeto exterminador é uma intervenção sobre o tempo histórico-social que consiste em *apagar o passado e reescrevê-lo* [...]. Dizer que é preciso forjar um esquecimento é insuficiente porque não é o esquecimento o que se busca, mas a criação de uma outra realidade na qual esse coletivo social odiado, vilipendiado e incriminado nunca tenha existido. (2020, n. p.; grifos meus). O negacionismo não é uma opinião e o exter-

mínio não impõe esquecimento, mas apagamento; esses são os perigos que nos espreitam em virtude da “continuidade do dispositivo genocida” (2022).

A Argentina se caracteriza por um grande esforço de memória cujos pilares — “Memória, Verdade e Justiça” — estão enraizados no “paradigma punitivo”, sem dúvida indispensável para conter a repetição, embora não suficiente. Os julgamentos públicos por crimes contra a humanidade, com seus avanços e retrocessos, são fundamentais em nossa sociedade e há um grande empenho para que não cessem; no entanto, é preciso ir além dos tribunais, porque

[...] *nunca mais* [é uma] fórmula que visa a impedir a repetição do horror [...]. Entretanto, a fórmula *nunca mais* contém uma omissão paradoxal: elude o caráter irrevogável da sentença desaparecedora. A condição perpetradora subsiste de maneira transmutada na civilidade reconfigurada. (KAUFMAN, 2022, n. p.; grifos meus).

Esse estado de coisas nos interpela e, ainda que não possamos detê-lo com nossos textos, podemos, ao menos, acender a luz vermelha de perigo. A subsistência de nossa literatura, filha da rememoração, confronta tal condição perpetradora do discurso negacionista vigente. A rememoração, segundo Walter Benjamin, é uma experiência com o passado que abre novas possibilidades no presente. Esse vínculo — que não se estabelece com qualquer passado senão com o subalterno, o frustrado e o inconclusivo, o das ruínas, das vítimas e dos vencidos — requer duas ações: reunir e salvar (NAISHTAT, 2020). As Mães da Praça de Maio reúnem e salvam seus filhos desaparecidos em seu círculo coletivo e é exatamente isso que (não na praça, mas na página) procuram as narrativas dos sobreviventes: reunir e salvar fragmentos do vivido e derrotado como modos de reparar e, acima de tudo, de “[...] afirmar a própria existência quando o poder a nega” (KAUFMAN, 2022, n. p.). Poder-se-ia considerar que a escrita a que me refiro é uma escrita da pós-dor porque mostra as marcas do extermínio, mas, como essa dor persiste, trata-se de uma ação intensa, incandescente. Quem padeceu o indizível (em muitos casos) quer ser ouvido e, ao escutar

os negacionistas tão seguros do que apregoam (porque apregoam o que estão fazendo e o que vão fazer), insiste.

Os testemunhos, como diversos psicanalistas têm elucidado (Dori Laub, Shoshana Felman e outros), só ganham vida ante a escuta empática do outro. A escuta nos tribunais, pautada pelo poder judiciário, cujo objetivo é a condenação, faz com que a testemunha, ainda que exponha seu relato, deva se acomodar às convenções do processo. Ainda que sem esses julgamentos seja impossível evitar a repetição, também é acertada a afirmação de Agamben, que diz: “Isto é precisamente o que concerne ao sobrevivente: o âmbito da ação humana mais além ou mais aquém do direito, tudo aquilo que não entra em um processo” (2000, p. 16). As obras que elaboram o que “não entra em um processo” variam muito; algumas optam por um realismo mais cru, outras, pela linguagem lírica ou a poesia. Com frequência, o momento em que são escritas e difundidas tem a ver com a forma que assumem. As primeiras a sair à luz se centram na denúncia e, pouco a pouco, vão surgindo outras, cuja prioridade é traduzir essas situações-limite, a fim de revelar o insuportável — o que foi e continua sendo assolado. A primeira edição de *Una sola muerte numerosa*, publicada 20 anos depois do golpe cívico-religioso-militar argentino, aborda a escrita como elaboração do devastado, como mostram estes versos: “[...] perdemos uma versão de nós mesmos / e nos reescrevemos para sobreviver” (STREJILEVICH, 2018, p. 259). A palavra “reescrever” sinaliza que o relato não é uma cópia em carbono dos acontecimentos e a palavra “perdemos” indica que houve uma derrota. A reescrita, nesse caso, é um trabalho voltado para a obtenção de uma “sabedoria da derrota”. “Essa expressão [...] designa aqui [...] a construção de um roteiro, de uma nova rota/roteiro (que se constitui também — e sobretudo — com a experiência dos outros, com as derrotas de outros, recebidas como legado ou como memória)” (TATIÁN, 2020, p. 9). Nosso roteiro consiste em nomear (com paixão) o que se quis apagar (com uma fria e atroz metodologia que tem nome): o desaparecimento forçado de pessoas — e, por isso, essa escrita “[...] resiste ao monólogo armado, esse que transformou tanta vida em uma só morte numerosa” (STREJILEVICH, 2018, p. 259). O monólogo continua, embora não (sempre) armado. A resistência reside em encarar o contrário: um contraponto de vozes é uma das formas que assume essa tarefa.

“Estão me levando, estão me levando!

O secreto percurso de casa até o Club Atlético se torna público, fala até pelos cotovelos. As vozes do passado encarnam em mim.” (STREJILEVICH, 2018, p. 259).

Por que as vozes? Em primeiro lugar, da perspectiva dos dados concretos, no caso argentino, os presos, nos centros clandestinos de detenção, eram impedidos de ver por causa do tabique ou da venda e, portanto, suas memórias traumáticas estão vinculadas à percepção auditiva. A esse respeito, o testemunho de Carlos Leibovich, sobrevivente do Club Atlético de 1977, é muito eloquente: desde que “o soltaram”, *escutava* diariamente o som de uma bolinha de pingue-pongue. Carlos desconhecia a origem desse eco constante com o qual aprendeu a conviver, até que retornou a seu país em 2010, onde viu, no Sitio de Memória desse centro clandestino, a bolinha branca com que jogavam os torturadores nos momentos de descanso. O som persistente se dissipou para sempre. O ouvido, órgão privilegiado para os próprios detentos, faz com que a memória auditiva seja prioritária; os que lembram não podem deixar de escutar os gritos sufocados, as portas de metal se fechando, os passos, as rodas dos carros de comida. Porém, além de esses indícios evocarem a vida concentracionária, a intenção de captar esse universo a partir da percepção auditiva é uma decisão que se vincula à forma que se escolhe para transmitir o horror. Noemí Acedo (2013) considera que, ao relegar para segundo plano a percepção visual (que, submetida à representação, conduz ao inenarrável), o relato do horror se torna *audível*. O inenarrável está ligado à impossibilidade de olhar para o “aterrador”, porém, se o ponto de partida é uma cena “subtraída da percepção-representação”, podemos perceber o horror de outro modo. Em suas palavras,

[...] se bem o horror pressuponha uma cena insuportável para os olhos [...], na intenção da escrita de testemunho pode-se depreender — e esta é a tese proposta — a tentativa de deslocamento do que constitui o fundamento da representação: da

visão para a audição, *do ver para o escutar. Poder-se-ia escutar o que não se pode ver?* (ACEDO, 2013, p. 97; grifos meus)<sup>1</sup>.

Há escritas que incitam os leitores “a fixar a escuta — mais do que o olhar” (2013, p. 97) e isso se verifica nos dois romances que apresento como expressões desse fenômeno: o primeiro narrado com recursos ficcionais, ainda que incorpore ao relato cartas e personagens com experiências no cárcere, e o outro, com recursos testemunhais, como as vozes que incorpora na narrativa. Refiro-me respectivamente a *La hora del silencio* (2022), de Cristina Feijóo, presa política no Presídio de Devoto durante muitos anos de ditadura, e a *Una sola muerte numerosa* (1977–2018), de minha autoria, no qual relato meu sequestro, e o de outros, no Clube Atlético em 1977<sup>2</sup>. A complexidade do que se procura contar, em ambos os casos, faz com que a pergunta habitual sobre a escolha do tom, do ritmo e da força da trama seja mais radical: é preciso encontrar formas novas.

Cristina Feijóo encontrou seu modo próprio criando uma personagem, Leonora, que gagueja e não consegue dizer o que sente, que trava, a menos que fale como ventríloqua, pela boca das personagens de romances que ela não só lê, como assimila e habita para poder enfrentar o que, de outro modo, seria para ela impossível abordar. A protagonista está procurando se sentir real em um mundo adverso e, paradoxalmente, sua língua é a literatura. Joana está lendo o romance de Juan Rulfo e se apropria do clima da narrativa. Há vozes que conversam com ela na hora do silêncio, quando as palavras soam como se ouvem nos sonhos: “[...] vou adentrando *Pedro Páramo* com as silhuetas das companheiras e o zunzum de suas vozes, que não são vozes claras, mas murmúrios” (2022, p. 21). Nos diálogos com essas personagens nada efêmeras, e por meio de outros recursos (como cartas, anotações em seu diário, alguma notícia-chave que chega por acaso, ruídos circundantes que se confundem com o vento de Comala), plasma-se um universo no qual a linha divisória entre vivos e mortos se rarefaz e o real e o irreal

<sup>1</sup>Em relação aos estudos sobre a Shoá — referência obrigatória para os nossos — Perla Sneh coincide quanto ao fato de que a discussão está curiosamente concentrada nos âmbitos visual e literário; muito raramente... no auditivo”, ao passo que os sobreviventes e muitas testemunhas orais ou escritas convergem para o auditivo (manuscrito).

<sup>2</sup>Escolho minha própria escrita em diálogo com Noemi Acedo, que, no artigo citado, ressalta que sua proposta surgiu a partir da leitura de *Una sola muerte numerosa*.

convivem. Essa sensação é, justamente, típica da vida carcerária, sobretudo em épocas de terrorismo de Estado, quando a realidade assume aparência de irrealidade e vice-versa. “Os gritos que sem voz irrompem, os disparos, as chamadas, a fumaça tóxica, ácida e negra que se estende pelos pavilhões do presídio” (p. 93). Esse é o ambiente característico de instituições punitivas como as prisões e, em seu grau máximo, os centros clandestinos de detenção. Nessas reclusões forçadas, o ir e vir de vivos e mortos torna-se naturalizado ao se perder a distância entre a vida e a morte; mas a vida também se mantém sob diversas formas amorosas como a amizade, o gesto afetoso, a risada, as cumplicidades que constituem o que pulsa com vida nesses lugares e que tecem uma forma de resistência. Esse ambiente tão difícil de captar, em *La hora del silencio* vai sendo construído por um enredar-se de conversas e biografias que aparecem e desaparecem, como os sussurros que trazem os ventos de Comala. Nenhum livro é melhor do que *Pedro Páramo* para articular esse romance: os rumores entre as detentas são como os desse estranho lugar onde Juan Preciado chega em busca de seu pai e onde vai se dando conta de que todos estão mortos ou a ponto de morrer.

“Escute, volta a dizer Damiana Cisneros, este povoado está cheio de ecos.” (FEIJÓO, 2022, p. 67). Por aqui, “os cochichos se amontoam” (p. 93); as tensões entre casais, vizinhas e vizinhos, poderosos e pobres se entrelaçam na fala daqueles que não estão mortos em vida, mas são mortos com vida. Às vezes, parecia que as detentas do presídio estavam mortas em vida, nesse isolamento monótono de onde o horror irrompe e do qual algumas desapareciam sem que se soubesse se tinham sido levadas para a solitária, para o hospital, para o hospício, para outro andar ou se tinham partido para outro mundo: “[...] procuram os volatilizados, dos quais não há sequer um rastro; ninguém os menciona, não saem nas listas, nem nas planilhas, nem nos registros, como se não tivessem nascido de ventre humano. Em suma, é preciso aprender a senti-los. Escutar suas vozes e saber que estão aqui.” (p. 78–79).

Porém, a voz ventríloqua de Leonora nos leva por outros caminhos, a violência patente explode como entre brumas e a presença atemporal do lá fora e das ausências que a acompanham na intimidade nos permitem constatar que o amor pode aflorar nas condições mais adversas. Ela fala do lugar onde as vozes dos mortos de Comala se mesclam com as de outros

mortos amigos e, com as vozes dos vivos, tem outra temporalidade e pode dar conta do amor que surge entre duas mulheres em toda sua espessura, erguendo um muro de contenção contra o preconceito. E esse amor também é compartilhado por meio da audição: “[...] começo a cantar baixinho, com os olhos fechados, com metade da boca e metade da orelha no cano. Moça dos olhos de papel, aonde vais? Fica até a aurora [...]. Canto a canção de Flaco Spinetta e escuto do outro lado a voz de oceano de Nina juntar-se à minha, que sairá também enferrujada e com ecos.” (FEIJÓO, 2022, p. 173).

No caso de *Una sola muerte numerosa*, um coro de vozes articula o oposto do Processo de Reorganização Nacional, cuja palavra, a do “poder desaparecedor” (CALVEIRO, 1988), é monológica. O tipo de colagem de gritos e sussurros que alinhava o texto também remete ao ar que respira a cidadania submetida a esses regimes. A narrativa se fragmenta para que se entrelacem as modulações de um som que traduz o curioso ar de irrealidade que põe em xeque a possibilidade de uma rememoração nítida.

Uma magia perversa faz girar a chave de casa. Entram as pisadas. Três pares de pés praticam seu deslocado sapateado no chão a roupa os livros um braço um quadril um tornozelo uma mão. Meu corpo. Sou o troféu do dia. Cabeça vazia, olhos de vidro. Os caçadores de brinquedo pisam em mim *pisa pisuela color de ciruela*.<sup>3</sup> (STREJILEVICH, 2018, p. 27).

Esse relato não fica no campo de concentração, mas segue até o exílio, um “perpétuo não-estar”. “Da janela do avião, a Argentina é um perímetro, um ponto entre as nuvens, um território que imagino” (p. 148). Como partir do país é um parto a fórceps, mas é salvador, quem sofre a expulsão reforça o vínculo com o lado menos obscuro do lugar de origem (a nostalgia da língua, da cultura, da família, dos amigos), porém, ao mesmo tempo, não pode esquecer a tragédia tatuada em seu corpo como memória indelével.

Tomás Eloy Martínez (2003) acertou quando disse que o tempo do exilado se consome juntando os pedaços dispersos de seu ser. Uma vez mais, a narração consiste em juntar e reunir, em salvar restos que vão

---

<sup>3</sup>Rima que acompanha um jogo infantil.

desde rimas e canções infantis até tangos, vozes de ex-detentas, de ex-detentos desaparecidos, de mães, vizinhas, filhas e filhos, jornalistas e médicos. Todas elas são ressonâncias da mesma morte numerosa, da morte que não termina de morrer, dos nomes apagados. “Perdeu-se meu nome! / pelas veredas de um mapa / sem esquinas/ gritei/ entre portas crivadas de medo” (MARTÍNEZ, 2003, p. 151). O poema ou a voz lírica são outras formas de incorporar a escuta. Sobre o centro clandestino se diz, por exemplo: “[...] pálpebra e tabique / meu horizonte / todo silêncio e eco [...] dessangrado meu alfabeto / por sequências guturais / por gemidos cidadãos de um país / sem iniciais.” (p. 25). E sobre o exílio: “Esse nome não é meu! [...] meu nome era corpo / era ventre / era voz.” (p. 150). A poesia e a voz lírica parecem ser os gêneros mais propícios para narrar o inconcebível. A linguagem, nesses casos, abre uma “via oblíqua para a valorização do som das palavras, ou para o grito, ou para o silêncio; e isso permite situar-se como escritor-testemunha e como leitor que escuta em um território/espço/lugar distinto do que oferece a imagem (ou o terreno semântico) do conceito” (ACEDO, 2013, p. 99).

A dimensão auditiva em *Una sola muerte numerosa* e em *La hora del silencio* traduz a experiência com o passado para uma linguagem que confere “amplitude, densidade e vibração” (SNEH, manuscrito). Didi Huberman (2017), no âmbito da pintura, denomina de imagens-sopro as que fazem sua aparição espectral, como ar que emana da palavra dos mortos. É preciso interrogar e escutar os silenciados, que nos segredam e assopram suas palavras. Esses livros, se os colocarmos bem junto ao ouvido, emitem sons. Suas lembranças não representam, mas se deixam ouvir, dão voz, escutam, fazem ruídos, cantam, fazem coro. Os sons traçam um roteiro auditivo que, quando chega a ser ouvido, faz justiça às vidas emudecidas que persistem, insistem e resistem à continuidade do genocídio.

## Referências

ACEDO, Noemí. Desplazamientos: una reflexión sobre la posibilidad de escuchar el horror. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, v. 2, p. 85-104, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4599255>. Acesso em: 2 fev. 2023.

## ESCUTAR A REMEMORAÇÃO

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia: Pre-textos, 2000.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Gestos de aire y de piedra*. Sobre la materia de las imágenes. Ciudad de México: Canta mares, 2017.
- FEIJÓO, Cristina. *La hora del silencio*. Buenos Aires: Astier, 2022.
- GELMAN, Juan. De bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota. [1980] *Interrupciones I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, Ediciones Último Reino, 1988.
- KAUFMAN, Alejandro. *El negacionismo no es una opinión sino un crimen*. 2022. Disponible en: <https://lateclanerevista.com/el-negacionismo-no-es-una-opinion-sino-un-crimen-por-alejandro-kaufman/>. Acceso en: 2 fev. 2023.
- MARTÍNEZ, Eloy. *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar, 2003.
- NAISHTAT, Francisco. *Filosofía y Teología en Walter Benjamin*: Constelaciones de la redención. Ciclo de Conferencias de la Cátedra libre de Estudios Judíos Moses Mendelssohn, 6 de septiembre, 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BHBYsXJGCww>. Acceso en: 2 fev. 2023.
- SNEH, Perla. Escuchar la aniquilación. Capítulo de un libro en preparación: *Jurbn kínder*: los niños judíos bajo el nazismo (manuscrito).
- STREJILEVICH, Nora. El testimonio, modelo para re-armar la subjetividad: El Caso de Tejas Verdes. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes, v. 31, n. 61, p. 199–230, 2006. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41800297>. Acceso en: 2 fev. 2023.
- STREJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar*. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. Buenos Aires: Catálogos, 2007.
- STREJILEVICH, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Madrid: Sitara, 2018.
- STREJILEVICH, Nora. *El lugar del testigo*. Escritura y memoria. Santiago: LOM, 2019.
- TATIÁN, Diego. *Lo que no cae*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2019.

## Políticas da narrativa e a propriedade do passado ditatorial: uma leitura de "A Resistência e El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia"

-- Gabriel Fernandes de Miranda --

*¿Vos sabes si existe un copyright de lo que uno recuerda? Pero no de los contenidos, sino de su sentido, del mundo entero que incluye ese recuerdo. ¿O lo puede usar cualquiera?*

(Ernesto Semán)

## Privatizações e despolitizações do passado ditatorial

Em 2006, Nicolás Casullo, intelectual argentino e militante exilado durante a última ditadura, colocava alguns problemas sobre a rememoração do passado ditatorial em um artigo intitulado "Memoria y revolución", publicado na revista de alinhamento peronista *Lucha armada en la Argentina*. No ensaio, Casullo chamava para uma recuperação do passado setentista da Argentina como tempo de uma revolução derrotada, perspectiva na qual o momento iniciado antes mesmo do golpe de 1976 seria colocado ao lado de outros levantes frustrados, como o espartaquismo da Alemanha entre guerras ou a derrota das esquerdas na guerra-civil espanhola (CASULLO, 2006, p. 35). Preocupado com as retomadas daquele tempo que recaíam em alinhamento total com as ações dos grupos revolucionários clandestinos ou que, ao contrário, intentavam apagar por completo aquela tentativa de revolução, Casullo convocava para uma rememoração crítica que não abandonasse o conteúdo político daquele tempo. Ele buscava uma saída da tendência narrativa de reconstrução puramente afetiva de um passado

político, tal como Beatriz Sarlo que, em *Tiempo Pasado*, lançava um conselho tanto polêmico quanto produtivo: “Uma utopia revolucionária carregada de ideias recebe um trato injusto se apresentada somente ou fundamentalmente como drama pós-moderno dos afetos.” (SARLO, 2005, p. 91)<sup>1</sup>. No entanto, diferente de Sarlo, que parece imputar a dificuldade do relato exclusivamente aos sobreviventes, o texto de Casullo reconhece que, para além da “deserção narrativa” (2006, p. 41) decorrente do fracasso de algumas experiências do socialismo real, o silêncio em relação ao passado ditatorial é também resultado do processo de extermínio físico levado a cabo pelos órgãos repressivos do Estado.

A veia crítica de Casullo não deixava intacta a construção discursiva dos direitos humanos, que regeu o processo transicional argentino e foi, sobretudo, constructo fundamental no episódio inicial de justiça de transição na Argentina, o *Juicio a las Juntas*, em 1985. Para Casullo, o relato dominado por essa expressão levava a narrativa do passado a ser construída em um “idioma político liberal” (2006, p. 41), cujo destino foi a cristalização em um relato apolítico e a-histórico da ditadura<sup>2</sup>. Esse modelo de rememoração produziria, além do uso estratégico como forma de denúncia do regime, um distanciamento do embate de projetos políticos entre as esquerdas armadas e o regime militar. Falando a partir de uma nova conjuntura em que o peronismo de Néstor Kirchner buscava abarcar, no interior do Estado, políticas de memória e reparação no que seria um “regresso pacífico dos setenta” (CASULLO, 2006, p. 420), Casullo busca um relato do passado carregado de uma tragicidade portadora de uma verdade contraditória e equívoca. Para ele: “Discutir a revolução não é repor o revolucionário. Não

---

<sup>1</sup>No original: “Una utopía revolucionaria cargada de ideas recibe un trato injusto si se la presenta sólo o fundamentalmente como drama posmoderno de los afectos.” Todas as traduções são de minha autoria.

<sup>2</sup>Entendo o idioma liberal criticado por Casullo como aquele que circula por entre uma aceitação das regras da democracia formal. Nessa integração dos intelectuais e de parte da esquerda argentina e latino-americana, a pauta de direitos e a ideia da “cidadania” substituíram outros vocábulos como “Revolução” ou “militância”. Parte dessa mudança de conceitos é explorada mais detidamente por Casullo no capítulo “La revolución como Pasado”, de seu último livro *Las Cuestiones* (2013 [2007]).

a discutir é escavar neuroticamente o passado, o que não deixa de ser hoje uma política por demais audível e precária.” (CASULLO, 2006, p. 42)<sup>3</sup>.

Ainda que preocupado em repolitizar — à esquerda — o relato do passado recente argentino, Casullo convoca uma maneira ambígua e mediada de retorno ao passado, a qual dependeria, mais do que do gesto majestático de pretensão de verdade da historiografia ou da autoridade da memória testemunhal, de uma inventividade na construção desse tempo pretérito (CASULLO, 2006). Assim, o domínio disciplinar da historiografia dividiria prioridade com o romance, a arte ou o ensaio. Essa maneira de escutar as formas contemporâneas de construção do relato coloca a ficção literária como ferramenta que produz e disputa a narrativa dos tempos que ainda nos afetam, levando a uma compreensão ampliada dos efeitos políticos do campo estético.

Algo da mesma suspeita diante da profusão de narrativas testemunhais no momento de redemocratização aparece também em estudo comparativo da literatura testemunhal no Chile, Argentina e Uruguai feito por Nora Strejilevich. Apesar de apontar inicialmente para uma função de “reserva de dignidade” no testemunho (2006, p. 17), o retrato que ela constrói do panorama argentino da transição dá a ver efeitos negativos desse modo de relato. Segundo Strejilevich, a junção entre testemunho e justiça operada estrategicamente em 1985 no cenário do *Juicio a las Juntas* assumia a forma de um consenso memorialístico que subscrevia à tese dos “dois demônios”<sup>4</sup>, em uma equiparação negativa das forças revolucionárias e das forças repressivas do aparato militar (2006, p. 62). A mediatização dos juízos, aliada à difusão de imagens dos corpos encontrados em valas comuns utilizadas pelo Estado, teria instaurado uma saturação da crueldade do regime e um

<sup>3</sup>No original: “Discutir la revolución no es reponer lo revolucionario. No discutirla es ahuecar neuroticamente el pasado, lo que no deja de ser hoy una política por demás audible y precaria.”

<sup>4</sup>Modelo narrativo que imputa responsabilidades iguais aos grupos revolucionários e às forças repressivas do Estado, sem levar em conta a diferença radical de força e recursos entre esses polos. Nesse modo de narrar o conflito, forças antagonicas e estranhas à sociedade travavam uma disputa armada que colocava a sociedade como vítima. Para Pilar Calveiro (2013 [1998], p. 96), essa teoria também opera pela lógica do desaparecimento ao tratar os dois lados como elementos alheios à sociedade, os quais deveria fazer desaparecer.

desejo de fechamento da rememoração<sup>5</sup> (STREJILEVICH, 2006, p. 63). A estratégia de imputar ao “*Proceso de Reorganización Nacional*” um caráter criminoso serviu, ainda, para uma diluição do significado das lutas dos anos de 1970 (p. 63). Para Strejilevich, os limites da institucionalização do relato do passado produzida no momento fundacional dos julgamentos exigiriam uma interrogação no campo simbólico da sociedade na qual se gestou aquele terror (p. 65). Se a arqueologia simbólica proposta por Strejilevich não é o objeto desse texto, seria possível deslocar seu chamado ao presente para perguntar “O que a literatura faz com o tempo da ditadura?”.

No caso brasileiro, o momento fundacional de composição de um relato sobre o passado ditatorial, ainda que distinto na ausência de políticas estatais de fomento à memória ou de apreciação jurídica dos crimes cometidos pelas forças armadas, está marcado por uma rápida autocrítica que ressitua a esquerda no campo da nova institucionalidade “redemocratizada”. O conhecido livro autobiográfico *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, pode ser tomado como protagonista desse movimento. Não por acaso, em artigo incluído em uma coletânea que respondia precisamente à polêmica adaptação do “depoimento” de Fernando Gabeira para o cinema, o historiador Daniel Aarão Reis (1997) — antes de se aprofundar em um combate intelectual de cunho revisionista (SENA JÚNIOR, 2015) — traça um mapa de versões do passado recente em circulação à época, em gesto parecido àquele feito por Casullo ao fim de seu artigo supracitado. Na visão de Reis, *O que é isso companheiro?* — seja em livro ou como filme — integraria, em conjunto com outras obras memorialísticas do período de abertura, uma “rememoração conciliadora” que se destacava por retirar do passado as dimensões atormentadoras e dolorosas (REIS, 1997, p. 35–36). Expandindo os argumentos de Aarão Reis, a pesquisadora estadunidense Rebecca Atencio entende que a recordação irônica e distanciada de Gabeira, se valendo do humor, tendeu a se colar na política de esquecimento

---

<sup>5</sup>A tese de uma saturação inicial da crueldade do regime militar aparece ainda em livro comparativo dos regimes militares latino-americanos do historiador e intelectual trotskista argentino Osvaldo Coggiola (2001), radicado no Brasil. A suspeita do relato do passado herdado do momento consensual das transições aparece também no Chile, lido por Nelly Richard (2021 [1998]), que falava de uma operação afetiva que desapaixou os sentidos das lutas travadas sob a ditadura.

comandado da anistia, contemporânea da publicação do livro (ATENCIO, 2014). A produção de um relato desapaixonado do passado, um pouco humorístico e distante, colocava em cena um mesmo desejo de fechamento do passado verificado por Strejilevich na Argentina.

Se continuarmos em passagem para o panorama brasileiro, a leitura sociológica de Henri Acselrad ajuda a formular uma crítica aos descaminhos da democracia pactuada no pós-ditadura. Na construção de uma análise dos encontros e deslocamentos da militância clandestina pela cidade do Rio de Janeiro, Acselrad (2015) define o golpe militar de 1964 como uma interrupção do poder transformador da palavra. Diante dessa interrupção, os militantes agiam a fim de recriar as condições de politização nas margens da vigilância repressiva. A saída da ação política clandestina foi, segundo Acselrad, mais que uma “privatização da política”, a tentativa de constituição de “microarenas públicas” nas quais a discussão política e a palavra crítica podiam circular (p. 194). Se a leitura do sociólogo parece esmaecer, uma vez mais, o caráter revolucionário do discurso e das ações políticas da esquerda armada, sua leitura otimista da experiência clandestina parece apostar na possibilidade de reconstrução da política, entendida aqui como o espaço de discussão e litígio em que circula a palavra, a modo de Rancière (1996). Enquanto isso, a postura teórica — também ética e política — que impulsiona sua pesquisa se destaca pela tentativa de sair das discussões em torno das razões para a derrota da militância clandestina (ACSELRAD, 2015). Diferente de Casullo, para quem a derrota política do momento revolucionário dos anos 1970 deve ser o dado que estrutura o relato daquele passado, Acselrad focaliza sua investigação nas intervenções simbólicas e pontuais efetivadas na ocasião de encontros entre a militância clandestina e a sociedade. De certa forma, essa leitura do passado militante se distancia do modo vanguardista de pensamento daqueles grupos, herdeiros do leninismo, do foquismo guevarista, ou da guerra popular prolongada maoísta e, portanto, de uma perspectiva fundacional e monumental da política. Retirada à vivência cotidiana no território da cidade, a política clandestina aparece, nas brechas do projeto revolucionário da Nação, como um modo compartilhado de habitar o aqui e agora.

Esse deslocamento abriria a possibilidade de um modo de ler as produções literárias que revisitam o passado ditatorial do Cone Sul que valoriza

as intervenções políticas e estéticas que convergem no desvio da categoria de vanguarda<sup>6</sup>. Nessa forma particular de reler o passado, a pergunta pela herança das esquerdas armadas vai além do signo da derrota — que, não nos enganemos, também herdamos — para uma verificação de efeitos micropolíticos da atuação daquelas organizações interessadas em um vocabulário de dimensões muito maiores, como a Revolução ou o Povo<sup>7</sup>.

No plano institucional e jurídico da “justiça de transição” no espaço brasileiro, a limitação dos relatos do passado foi a linha principal. Formulada precisamente sob um governo de cunho neoliberal modernizante, a Lei nº 9.140 de 1995, a “lei dos desaparecidos” determinava a responsabilidade do Estado pela morte de pessoas dadas como desaparecidas ao longo da ditadura militar, criando mecanismos de compensação financeira para seus familiares. A Lei, fundamentada precisamente no “idioma político liberal” (CASULLO, 2005) dos direitos humanos, colocava a busca das provas de desaparecimento como prerrogativa de amigos e familiares das vítimas que deveriam apresentar ao Estado um pedido de reconhecimento de responsabilidade. Em um Brasil que se tornava global e recortava o Estado para a acumulação do capital, a política de memória oficial se apresentava expressamente como forma de privatização da dor e do luto pelos mortos e desaparecidos políticos. O ambiente lançado por essa forma privada de

---

<sup>6</sup>A interação entre vanguarda política e vanguarda artística pode ser pensada, na contemporaneidade, sob o signo de uma sugestão de Rodrigo Nunes (2014) em uma publicação coletiva intitulada sugestivamente *Communism in the 21st Century*. No texto, ele busca uma forma de pensar uma “prática não vanguardista da vanguarda”, expressão que pode ser pensada tanto com as narrativas de Fuks e Pron (na tensão entre experimentação formal e transmissão da catástrofe histórica ditatorial) quanto com novas tendências da teoria política contemporânea, como o conceito de *comum*, que aparece ora como objeto de uma “instituição” (DARDOT; LAVAL, 2017), ora como resultado de uma “produção biopolítica” (HARDT; NEGRI, 2016), desviando, portanto, do momento extático e decisivo da revolução para uma atuação política que se alarga no tempo e cujo sujeito produzido é necessariamente distante das lógicas representativas da vanguarda.

<sup>7</sup>Em uma perspectiva metodológica, o trabalho de Acselrad transita tanto entre a predominância da biografia por meio do uso de entrevistas com ex-militantes que constituem a base de sua análise, quanto com o distanciamento de sua própria biografia de ex-militante. Nesse último ponto, seu livro aproxima-se daqueles trabalhos elogiados por Beatriz Sarlo (2012 [2005]) que operam o distanciamento necessário da autoridade da própria experiência em benefício de um relato mais coeso típico das ciências sociais, como no caso de *Poder e Desaparecimento*, de Pilar Calveiro.

recuperação do passado regeu e manteve o silêncio público em torno do passado ditatorial do país pelo menos até à formação da Comissão Nacional da Verdade, criada pela lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, e que iniciou seus trabalhos no ano seguinte. A forma estatal-familiar de rememoração do passado, que ultrapassa os limiares do Estado para funcionar como discurso transversal, definiria o campo no qual se movem as obras literárias e artísticas que tematizam o período ditatorial e seus restos.

Desde um cenário memorialístico parecido, Elizabeth Jelin (2017) busca pensar formas de construção memorialística que escapem ao domínio excludente implicado do familiar. Reconhecendo uma certa preponderância da figura do “afetado direto” na elaboração do relato do passado recente e, portanto, da centralidade das narrativas pessoais de sofrimento, Jelin argumenta que esse tipo de foco do vínculo direto com o passado impede a formação de relatos de vozes mais ligadas a uma legitimidade ética ou política da retomada do passado. Para a socióloga, o familismo de reclame pelos direitos e pela verdade teve origem na própria dinâmica repressiva da ditadura. Diante da suspensão de organizações políticas ou sindicatos, a apresentação na esfera pública do vínculo familiar se tornou a única forma legítima de reivindicação do paradeiro dos desaparecidos políticos. A publicização do vínculo materno, no caso das Mães da Praça de Maio, ainda se beneficiava de um uso estratégico do discurso de exaltação da família utilizado pelo próprio regime, que recorria insistentemente na metáfora familiar para definir a nação argentina.

Jelin (2017) explica que a forma de aparição pública dos familiares como legítimos reivindicadores de direitos humanos implicou também uma reformulação da divisão estanque entre os espaços público e privado. Se, por um lado, essa estratégia significou, de certo modo, uma politização da vida cotidiana resumida pela noção de “socialização da maternidade” (CUCHIVAGE, 2012; SCOCCO; GEROSA, 2016), por outro, foi responsável por uma tendência à produção de relatos hierarquizados do passado ditatorial. A partir desse modo contingente de reclame contra o Estado genocida, formou-se, no entanto, uma rememoração do passado que insiste na necessidade do vínculo e na expressão do sofrimento como mecanismos legitimadores da memória. Em outro ponto, mesmo a passagem de vítimas a sujeitos de direito permitida pela judicialização dos crimes da repressão tendeu a criar

uma figura abstrata do sujeito, silenciando as condições históricas e políticas das pessoas que apareciam no tribunal como testemunhas (JELIN, 2017).

Na crítica de Jelin às configurações memorialísticas da Argentina, o desejo por uma forma mais democrática e cidadã de rememoração se articula com o questionamento sobre o potencial das memórias de acontecimentos traumáticos para a construção de outros “horizontes de experiência e expectativa” (2017, p. 193). Sua leitura, que não prescinde de uma profunda admiração pela luta travada pelas organizações familiares em torno do passado, permite pensar nos limites do familismo no interior das manifestações literárias e artísticas em torno das últimas ditaduras.

A importância da família como esfera estruturante da memória da ditadura argentina aparece também no diário do ano sabático da teórica da literatura Josefina Ludmer que integra *Aqui América Latina*. Em um breve diagnóstico da Argentina de 2000, Ludmer vê a família como espaço que articula o tempo da nação, destacando as organizações familiares que também preocupam a Jelin:

Nas ficções, na realidade, no teatro, no cinema, quando se fala de memória se fala de uma relação genealógica e familiar, a cargo de Mães, Avós, FILHOS, Familiares (assim são chamadas as instituições de memória militante) [...]. Como o sujeito se define como familiar, a memória é puro afeto na realidade e na ficção. As políticas da memória são políticas dos afetos e também políticas da identidade, da filiação e da justiça. (LUDMER, 2013, p. 64).

De forma condizente com o otimismo do filósofo e teórico político Antonio Negri, com quem dialoga ao longo desse livro (XIMENES, 2021) — salta aos olhos o uso da noção de Império —, Ludmer parece enxergar uma produtividade política dos laços familiares que regem o relato do passado. E, no entanto, evoca Lévi-Strauss para denotar o caráter duplo da esfera familiar: “A existência da família é, simultaneamente, a condição e a negação da sociedade. Uma espécie de grau zero da sociedade e, ao mesmo tempo, seu fundamento possível.” (LUDMER, 2013, p. 64).

Em entrevista que girava em torno do lançamento de *Aqui América Latina*, Ludmer formulava de outro modo a relação família-passado, com menos cautela do que expressava na escrita. Instigada pelas entrevistadoras com perguntas acerca do menemismo e do desaparecimento do futuro no presente dos anos 2000, ela respondia sobre o problema político que o retorno do passado dos anos 1960 e 1970 levantava: “O problema é que o sujeito que constrói a narração do passado é a família. Porque a família é o sujeito da memória. Como construir política com um sujeito assim? Creio que há que construir outros laços, outras subjetividades coletivas.” (LUDMER, 2010, n. p.)<sup>8</sup>.

À pergunta seguinte ela respondia de forma ainda mais incisiva: “A família é o grau zero da sociedade. Te fecha a sociedade. Então, para pensar o social temos que começar a pensar em criar outros laços que não sejam familiares, comunidades de outro tipo, mais fraternais.” (LUDMER, 2010, n. p.)<sup>9</sup>. A partir dessa fala que radicalizava sua intuição e parecia decidir um valor negativo para a ambivalência do retorno familiar do passado, o tempo da família que aparece nessa Buenos Aires de 2000 seria um componente daquilo que a teórica argentina nomeia como “tempo zero”, responsável pela dissolução de fronteiras entre realidade e ficção e pela fragmentação da sociedade (LUDMER, 2013).

No panorama brasileiro, o tempo zero latino-americano reaparece na medida em que a resposta estatal às reivindicações de memória produz uma privatização do passado que continua a legitimar a esfera familiar como espaço exclusivo da circulação do relato sobre a ditadura. Como aponta Vera Follain de Figueiredo, as narrativas literárias sobre as ditaduras surgidas no século XXI estariam marcadas por uma série de limitações:

São obras em que o passado é evocado na ótica dos personagens nascidos durante as ditaduras: personagens que, relendo

---

<sup>8</sup>No original: “El problema es que el sujeto que construye la narración del pasado es la familia. Porque la familia es el sujeto de la memoria. ¿Cómo construir política con un sujeto así? Creio que hay que construir otros lazos, otras subjetividades colectivas.”

<sup>9</sup>No original: “La familia es el grado cero de la sociedad. Te tapa la sociedad. Entonces, para pensar lo social tenemos que empezar a crear otros lazos que no sean los familiares, comunidades de otro tipo, más fraternales.”

os acontecimentos históricos a partir do individualismo contemporâneo, não conseguem, pelo menos de imediato, atribuir sentido às ações movidas pelas aspirações utópicas dos antepassados. As motivações da luta tornam-se um enigma; daí o viés investigativo, limítrofe do gênero policial, que caracteriza alguns romances. A ficção encena, assim, a dificuldade, por parte das gerações que cresceram sob o signo da *privatização da memória*, de ultrapassar o hiato entre o desempenho dos pais no ambiente doméstico e a figura desprendida do herói que busca transformar o mundo. (FIGUEIREDO, 2020, p. 38; grifos meus).

A visão crítica à centralidade da família na rememoração se expande aqui para o campo literário. Na visão da pesquisadora brasileira, as narrativas dos filhos, incluindo *El espíritu de mis Padres sigue subindo en la lluvia* (2012) e *A Resistência* (2015), conteriam uma busca que mergulha no passado para definir a identidade de seus narradores (FIGUEIREDO, 2020). Em artigo mais recente, Figueiredo mantém sua firme crítica aos narradores de Pron e Fuks, cujo individualismo bloqueia a possibilidade de: “[...] atribuir sentido às ações movidas pelas aspirações utópicas dos antepassados.” (2022, p. 8).

No entanto, na citação anterior é possível ler, nos interstícios da crítica literária, um movimento que atravessa a produção artística e cultural. A “privatização da memória” não seria uma escolha dos narradores, mas configuraria um diagnóstico temporal do momento no qual surgem essas narrativas<sup>10</sup>. Resultado de uma articulação entre a experiência disruptiva

<sup>10</sup>A ideia da privatização em relação à literatura apareceu em um texto de 1969 do crítico, escritor e ensaísta argentino David Viñas, recomendado por Vinícius Ximenes. Na curta nota, Viñas (1969) lia a nova geração de narradores argentinos como reproduções do estilo de Cortázar e, mais ainda, como escritores que se furtavam à referência histórica, recaindo em um retraimento da literatura que era consequência direta da conjuntura política com o golpe de Onganía de 1966. A privatização da literatura, seu encerramento seria então uma espécie de reprodução literária do clima político do momento histórico, um pouco a modo do que pensa Vera Figueiredo. O curto texto foi lido por Alberto Giordano como a expressão de uma superioridade da geração do próprio Viñas e como uso de uma leitura moralizante do acontecimento literário. Contrastando com esse diagnóstico,

das diversas faces da repressão ditatorial aos opositores dos regimes — a prisão, a tortura, os assassinatos e desaparecimentos, o exílio e a ilegalidade de sindicatos, partidos e organizações estudantis — e o panorama pós-ditadura que permitiu uma “sincronização neoliberal” (TURIN, 2019) da América Latina, a limitação do passado ao foro íntimo e à esfera familiar seria um “grau zero” do relato do passado ditatorial, sua condição de possibilidade. Para usar um outro vocabulário em torno da noção de propriedade, as políticas de memória e as formas hegemônicas de relação com o passado — o familismo — produziram uma espécie de cercamento — para retomar a leitura marxiana da cena inaugural do capitalismo — desse mesmo passado. Instalado esse ambiente discursivo, os textos, filmes e obras visuais contemporâneos que abordam as ditaduras encontram formas de relação com o cercamento, ou o *copyright*, da memória. Ainda que a esfera familiar funcione como ponto de partida, algumas narrativas, como *A Resistência* e *O Espírito de meus pais* parecem abrir rombos nas cercas que envolvem o tempo ditatorial.

Diante dessa forma aberta de compreensão da configuração do passado ditatorial, me pergunto: se a família pode funcionar como modo excludente de apropriação do passado e, portanto, de bloqueio a configurações do comum a partir desse passado, de que formas os livros de Fuks e Pron entram em conflito com esse particularismo? Quais efeitos os modos de narrar impõem ao modelo de propriedade do passado diagnosticado por Jelin, Figueiredo ou Casullo?

---

outro célebre escritor e militante político argentino, Rodolfo Walsh, apresentaria uma leitura da geração de Puig e Piglia que sinalizava para a “*especificidad política de las disputas literarias*” (GIORDANO, 2005, p. 206). Admitindo um outro modo de ler as políticas da literatura, Giordano coloca em cena um Walsh distante do dogmatismo militante, fundamentando, mais do que a visão sintética de Viñas, um certo modo de ler a literatura que passa pela “*generosidad como virtud política*” (p. 206). No palco montado por Giordano, a leitura crítica de Viñas perde o embate com o otimismo receptivo de Walsh, mostrando dois modos distintos de ler a literatura contemporânea. A postura excessivamente crítica de Figueiredo poderia ser circundada com a adoção daquele modo walshiano de ler.

## O passado político de Julián Fuks: desativações da propriedade do relato

*A Resistência*, publicado em 2015 e ganhador do prêmio Jabuti de melhor romance no ano seguinte, causou impacto nos círculos de recepção crítica da literatura contemporânea brasileira. Alinhado com o retorno dos embates ao redor do passado ditatorial — sobretudo com a entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, em 2014 —, o livro apareceu como um resgate da temática desde uma perspectiva transnacional, já que o narrador busca recuperar o percurso de sua família, exilados argentinos no Brasil<sup>11</sup>. O livro está marcado pelo uso de estratégias reflexivas e por uma posição narrativa que privilegia o questionamento sobre o próprio ato de narrar e, sobretudo, se apropriar da história de outros. Iniciando como uma suposta investigação privada, o romance vai ganhando outras características ao longo de seu desenvolvimento. Dos procedimentos detetivescos ativados pelo narrador instável emergem outras questões e dimensões que me interessam.

A trama do livro é posta em movimento a partir da inquietação familiar sobre os comportamentos e sentimentos do irmão adotivo do narrador. O relato se dá pela profusão de negações enunciadas por esse narrador a quem o ato de contar aparece como exigência perturbadora. De um modo que ecoa o próprio título da obra<sup>12</sup>, a voz narrativa imagina e elabora seu fio através de uma resistência ou recusa ao ato de construção de um relato:

---

<sup>11</sup>Outras narrativas sobre a ditadura já haviam aparecido no cenário brasileiro. A mais significativa e de grande circulação talvez tenha sido o romance *K. — Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinki. Publicado em 2011. Para um mapeamento das publicações em torno da ditadura brasileira e sua multiplicação a partir de 2014, ver DA CRUZ, 2021.

<sup>12</sup>Paloma Vidal faz uma leitura de chave psicanalítica que reconhece no vocábulo da resistência uma possível chave de leitura do livro. A resistência presente no livro seria ambígua, na medida em que funciona tanto como insistência na narrativa diante do silêncio quanto como uma ferramenta que “reforça posições familiares” (VIDAL, 2005, n. p.). Expandindo esse modo de ler e funcionando como ponto de partida para minha própria reflexão, Diana Klinger também lê a pluralização dos sentidos de “resistência” a insinuação de “[...] algo como um limiar entre ser humano e pessoa, privado e coletivo, entre biológico e político, psíquico e histórico.” (KLINGER, 2018, p. 139).

Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. [...] Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo das botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. (FUKS, 2015, p. 11).

Ao imaginar a cena desconhecida do nascimento do irmão, o narrador estabelece o tom conflituoso da trama, fazendo emergir questionamentos éticos acerca da possibilidade da ficcionalização da vida. A narrativa inicia com um cenário nebuloso e aflitivo, construído a partir de uma adjetivação que torna a cena em ambiente suspeito e, quiçá, clandestino, um “galpão sombrio” com mãos robustas e o “pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso”. Esse modo de produção de suspeita no ato da leitura funciona de maneira dupla: sua construção é ao mesmo tempo tangencial e fundamental na estruturação do enredo. Desde suas primeiras páginas, de modo quase sub-reptício, o narrador introduz a suspeita que o acompanhará até o fim e que permite uma leitura das relações entre a esfera familiar e a esfera pública, ao mesmo tempo em que faz pensar nas interligações de uma memória privada e de um passado compartilhado: a possibilidade de que seu irmão seja uma das crianças sequestradas pela ditadura militar argentina.

De fato, a suspeita suscitada acerca de uma origem secreta de seu irmão empurra o narrador à busca pelo passado. Caminhando pelas ruas de Buenos Aires, o narrador reflete acerca de sua condição como filho de exilados políticos e pergunta a si mesmo e aos leitores: “Pode um exílio ser herdado?” (FUKS, 2015, p. 19). A reflexão se encaminha, a princípio, por meio de tentativas multiníveis de aproximação à figura do “afetado direto”, utilizando do sofrimento como forma de recuperação da história. Na busca pelo passado, a negativa que funda o modo de narrar retorna como um impedimento físico que impede o narrador de adentrar a sede das Mães da Praça de Maio: “Agora descubro que não quero entrar [na sede], que estou

parado na porta e não queria estar parado na porta. Que estou parado na porta porque queria que meu irmão estivesse em meu lugar.” (p. 19). Ao desejo de descoberta se interpõe o problema ético de performar uma busca que, supostamente, não lhe pertenceria, encenando não só uma problemática narrativa, mas uma reflexão sobre a *propriedade* do passado. Ainda que haja um impedimento no interior do sujeito ficcionalizado, o livro resiste ao bloqueio corporal do personagem e sua elaboração é a prova de uma aproximação do passado que vai mais além das legitimações sanguíneas do relato.

Em momento posterior, olhando uma foto de seus pais, o narrador reconhece ali “seres históricos” (FUKS, 2015, p. 35) e, na composição da história do encontro inicial dos dois, aponta o caminho da elaboração ficcional que performa: “Entre uma mentira e outra se desloca o drama desta narrativa: não mais os mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias, mas os ideais de dois jovens argentinos no tenso vértice de sua atuação política.” (p. 36). A política aparece como marca que assegura uma saída da “mesquinhez” da narrativa familiar, cotidiana. O narrador parece buscar uma excepcionalidade para sua história particular, o que o leva, em seguida, a imaginar armas ocultas no quarto de seu pai nos idos anos 1970. A cena, o narrador reconhece, produz em si mesmo uma euforia que responde a uma espécie de transferência biográfica de um suposto heroísmo paterno: “[...] sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas.” (p. 38). Aqui, a busca pela legitimidade da palavra se confunde com uma legitimidade buscada para a [ausência de] atuação política do narrador. Por um momento ele parece crer, não sem sinais de ironia, em uma mística biológica do compromisso político, através da qual a relação de parentesco e a herança simbólica da família figuram como maneiras de ocupar politicamente o mundo.

O interesse no passado de atuação política da família aparece ainda como um aprendizado que repete o signo hegemônico do “Nunca mais”, palavras de ordem que atravessaram os processos transicionais no Brasil, Uruguai e Argentina (JELIN, 2017). Ao aviso do pai de que “as ditaduras podem voltar” (FUKS, 2015, p. 40), o narrador responde com uma interpretação que retira das ditaduras o monopólio das injustiças, que existem

“[...] mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente [...]” (p. 40). A interpretação, que permanece não dita diante da autoridade paterna, amplia a temporalidade da recordação ditatorial, demonstrando, também, um outro tipo de distância geracional. Se os militantes dos anos 1970 que sobrevieram às ditaduras remoldaram a si mesmos para uma aposta na democracia, o narrador apresenta uma desconfiança ao ordenamento democrático que leva em conta, além do período ditatorial, as confusas décadas que seguiram o fim dos regimes autoritários do Cone Sul. Instaure-se uma suspeita em relação ao consenso da transição e seus ecos posteriores<sup>13</sup>.

Pontuado por alguns fragmentos de lembranças da convivência domiciliar com o irmão, o romance, no entanto, ativa ainda memórias alheias, buscando em cenas paternas uma conexão dupla: íntima e política. Em um episódio significativo, o narrador explora dramaticamente um jantar fracassado dado por seus pais. Ciosos do risco de adentrarem a casa de militantes, os amigos não aparecem e o casal se prostra diante da mesa de jantar. Uma vez mais, a cena familiar e doméstica é atravessada pela repressão política ditatorial que permanece, de todo modo, subentendida. Admitindo uma conexão empática com seus próprios pais, o narrador escreve: “Conheço a frustração de um jantar fracassado. Conheço, talvez, a inquietude que bate quando não se pode ocupar o próprio espaço.” (FUKS, 2015, p. 52). A essa conexão banal, em nível familiar, o narrador contrapõe uma desconexão com as dores da ferramenta repressiva mais radical:

O que não conheço, o que não posso entender, é a dor de outros jantares cancelados nessa mesma noite, a dor de outras privações, de outras abnegações, de outros insistentes interrogatórios. [...] Não consigo conceber a supressão do ser

---

<sup>13</sup>Poderia aventar a hipótese, a partir desse trecho, de que o livro de Fuks carrega, para além da rememoração do passado dos anos 1970 e da imediata pós-ditadura, uma outra temporalidade menos óbvia. Haveria um tempo e um espaço duplicado de dois acontecimentos chave na continuidade dos pactos consensuais da política redemocratizada: os protestos massivos de 2001 na Argentina e os protestos mais recentes de Junho de 2013 no Brasil. Nos dois acontecimentos, a negação do paradigma neoliberal da gestão do Estado argentino e a irrupção de uma insatisfação com o progressismo à brasileira parecem introduzir, no tempo pretensamente contínuo do consenso, uma incerteza que é encenada no romance pelo modo tentativo de narrar que o constitui.

explorada ao máximo, a destruição sistemática desse lapso que é o ser, sua conversão em utensílio torturado. (FUKS, 2015, p. 52).

A comparação entre os domínios, repetida de modo circular no enredo, dá esteio para um uso particular da memória familiar. Ela funciona, aqui e em outros momentos, como uma porta de entrada para um passado que escapa a sua esfera privada. Contudo, a passagem da cena doméstica para a cena da repressão na sua forma mais violenta, a tortura, não ocorre de todo. A evocação do horror se dá por meio de um reconhecimento da desconexão entre narrador e experiência da tortura. E, no entanto, através da negativa — “não conheço”, “não consigo conceber” — o livro de fato introduz a tortura em seu interior. Em busca de uma ética da representação, Fuks encontra uma maneira de não abandonar uma perspectiva ampliada do passado ditatorial por meio daquilo que chamei, junto com Diana Klinger, de “performance do fracasso” (KLINGER; MIRANDA, 2018, p. 113).

Mais à frente, retomando os enunciados que iniciam o livro, o narrador renega sua própria fabulação inicial acerca do irmão: “Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos doutas em inspeção, basta, já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações.” (FUKS, 2015, p. 59). No embate entre uma narrativa da verdade e as ficções que constituem o relato, o narrador se mostra perturbado por sua própria tendência fabulatória, performando uma incerteza que mantém o livro como uma reflexão sobre as possibilidades de ficcionalização do real. É também nesse ponto que a narrativa introduz a referência a um documento que, a leitura faz supor, poderia revelar a verdade sobre a origem do irmão: um pequeno papel, guardado pela mãe em uma gaveta, contém o contato da parteira com a qual os pais pegaram seu filho adotivo. Subvertendo expectativas de um procedimento revelatório que solucionaria as dúvidas dos personagens, em jogo com a *anagnorisis* e a *peripeteia* da poética clássica, a narrativa mais uma vez freia a retomada do passado com profusão de advérbios de negação:

Tal como minha mãe, não me atrevo a discar esse número antigo, não chego à mensagem automática que acusaria o

óbvio, um destinatário ausente. Guardo consciência de que nada disso me diz respeito, ou creio guardar essa consciência e, no entanto, não esqueço que há um pedaço de papel guardado numa gaveta. (FUKS, 2015, p. 63).

Mantém-se em suspenso a própria possibilidade de resolução da busca que motiva a narração e monta-se uma forma de arqueologia difusa do passado. O efeito desses desvios e bloqueios ao desenvolvimento de uma trama constituem uma postura narrativa que, ao mesmo tempo em que escapa de expectativas do gênero romanesco, situa a emergência do passado por fora do modo familiar de sua apropriação. O modelo do familismo é interrompido e destituído em seu interior. A circularidade narrativa que atravessa o livro e as sucessivas interrupções dos gestos de apropriação do passado promovem uma abertura do passado que se dá por um uso estratégico-político da forma literária. O romance interrompe suas pretensões de resolução dos problemas do enredo e, com isso, mostra, mais do que um sintoma epocal do individualismo, a possibilidade de saída da propriedade. Para parafrasear o título de um artigo da pesquisadora espanhola Alba García Solá (2019), em *A Resistência*, “o passado é comum”.

## **Frustrações da leitura detetivesca em *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia***

Por fim, uso o espaço que resta para comentários breves acerca de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, cujos formato e temas dialogam diretamente com o romance de Julián Fuks. Publicado inicialmente em 2011 na Espanha, distribuído na Argentina no ano seguinte e traduzido para o português em 2017, o romance é construído também em fragmentos e dá conta de um narrador atormentado que, ao retornar ao país natal, se vê incumbido de compreender a história de seu próprio pai convalescente. No percurso de uma memória pessoal e de uma narração autoficcional, no entanto, se intrometem aos poucos os signos de um passado político que extrapola o limite domiciliar. Como em Julián Fuks, a busca pelo passado é colocada em primeiro plano na narrativa, dando

a ver tanto os modos diversos de mediação da ficção, quanto um mesmo tom investigativo — nesse caso, mais evidentemente herdeiro dos romances policiais — já apontado anteriormente por Vera Figueiredo (2020, p. 38).

A procura narrativa, que promove uma aproximação ao modelo do romance policial, é também a condição para a recolocação do problema da investigação que abre o romance. Afinal, é por meio da recomposição do arquivo do caso da desapareição de Alberto Burdisso, coletado por seu pai, que o narrador acumula um paralelismo que permanece no fundo dessa história policial. Burdisso, tratado como “desaparecido” faz retornar os sentidos desse significante, ligado, na conjuntura latino-americana, ao desaparecimento forçado das últimas ditaduras. O desaparecido, figura fantasmática que retorna, funciona como elo de uma atuação comunitária que transforma a comoção dos habitantes da pequena cidade em ação: a busca se expande para fora dos dispositivos estatais — as polícias, os bombeiros — para se coletivizar.

O paralelismo da desapareição não se mantém, contudo, no fundo da narrativa. No modo didático de narrativa de Pron, a ligação se explicita: “Uma vez mais, a palavra-chave aqui era ‘desapareição’, repetida de uma ou outra forma em todos os artigos, como um distintivo fúnebre na lapela de todos os inválidos e os desgraçados da Argentina.” (PRON, 2012, p. 96)<sup>14</sup>. Sua escrita intervém e se justapõe aos documentos da busca de Burdisso para definir um modo de leitura daquele caso policial e sua interrupção explicativa se fundamenta em uma pressuposição de ingenuidade do leitor e uma descrença no próprio procedimento de montagem das transcrições feito nessa seção do livro<sup>15</sup>. Lido de uma forma menos crítica ou, como diria Eve Sedgwick (2020 [1995]), buscando fugir da “leitura paranóica” que monopoliza os estudos literários e culturais, as explicações do narrador podem ser modos de fuga da narrativa policial.

<sup>14</sup>No original: “Una vez más, la palabra clave aquí era ‘desaparición’, repetida de una u otra forma en todos los artículos, como una escarpela fúnebre em la solapa de todos los tullidos y los desgraciados de la Argentina.”

<sup>15</sup>De certo modo, a incorporação de reportagens reais ao romance e a posição lateral das intervenções narrativas, que surgem como meras interrupções na proliferação arquivística, aproximam o livro de Pron das tendências inespecíficas do romance, sobretudo à “estética da anotação” identificada pela crítica brasileira Luciene Azevedo (2013; 2017) como uma das linhas do estado contemporâneo do gênero.

A presença dessa linha se instaura desde as páginas iniciais, ao imputar aos filhos o papel de detetive dos pais: “Os filhos são os policiais de seus pais, mas eu não gosto dos policiais. Nunca se deram bem com minha família.” (PRON, 2012, p. 13)<sup>16</sup>. E se complexifica na abertura ao documental e ao não-ficcional, com a epígrafe de César Aira que abre a segunda parte do romance: “[...] há que pensar em uma atitude, ou em um estilo, pelos quais o escrito se transforme em documento.” (p. 63)<sup>17</sup>. Nessa outra leitura possível, ao retirar do leitor a prerrogativa detetivesca de produzir laços e conexões entre os fatos narrados e os tempos ditatoriais e democráticos da Argentina, ou seja, na interrupção de um modelo dedutivo de leitura que busca o enigma da narração, o narrador suspende também a possibilidade de uma astúcia do leitor que possa servir a um fortalecimento de sua autoridade. Ao mesmo tempo, a intervenção direta da voz narrativa retira das sombras o tempo ditatorial e seus legados, trazendo-o diretamente à superfície do texto.

A suspensão da leitura detetivesca tem ao menos uma consequência que conformaria uma política narrativa. Não foram a astúcia da investigação e o modelo dedutivo de descobrimento da verdade dos indícios os mecanismos que permitiram o próprio funcionamento do dispositivo da tortura, sequestro, desaparecimento, censura e assassinatos das forças repressivas das últimas ditaduras do Cone Sul? Como criar uma investigação de outro tipo? Como ser detetive sem ser, como já mostrava o narrador, policial? A resposta do narrador se dá por meio da desativação da leitura como exercício de uma suspeita, ao mesmo tempo em que adota uma aproximação da investigação jornalística. Unindo essas duas formas narrativas do crime, Pron tenta encontrar um outro modelo investigativo<sup>18</sup>. Nessa busca, o ponto zero familiar sofre aberturas constantes a uma esfera coletiva, demonstrando

---

<sup>16</sup>No original: “Los hijos son los policías de sus padres, pero a mí no me gustan los policías. Nunca se han llevado bien con mi familia.”

<sup>17</sup>No original: “[...] hay que pensar en una actitud, o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento.”

<sup>18</sup>A aproximação entre literatura policial e jornalística poderia ser remetida a um texto universitário do jovem Pron que se propunha a ler a obra de Rodolfo Walsh em termos de uma continuidade de procedimentos tanto em suas narrativas de detetive como na sua não-ficção jornalística. (cf. PRON, 1999).

uma passagem da dinâmica individual do gênero policial — um crime com vítimas e culpados bem delineados — ao crime de Estado das ditaduras.

Em outra chave, a narrativa promoveria um movimento de destituição da propriedade familiar por meio da exploração mais direta do passado político-organizacional da geração dos pais do narrador. A investigação inicial do desaparecimento de Burdisso se transmuta na compreensão da dor paterna da perda de uma ex-companheira de militância, Alicia Burdisso, irmã de Alberto. Dessa outra figura desaparecida, o narrador passa a uma escavação do passado que abre duas frentes: reativa memórias pessoais da infância sob a ditadura e retoma um relato da *Guardia de Hierro*, organização na qual os pais do narrador haviam militado. No plano da língua, o modo romanesco passa a dar lugar, em momentos significativos, a uma forma de recuperação daquilo que Maria José Sabo (2020, p. 800–801), lendo Casullo, chama de uma “língua dos 70”, caracterizada por uma retórica radical tornada campo de batalha.

O terror indefinido do passado que fizera o narrador sair da Argentina se materializa em lembranças do medo: o pai que saía sempre para ligar o carro sozinho, imaginando a possibilidade de uma bomba (PRON, 2012), ou a ordem de não levar colegas para sua casa. Nessa retomada súbita da memória — suprimida, imagina-se, por mecanismos psíquicos de bloqueio do trauma — surgem também os procedimentos de segurança adotados já na infância: caminhar nas calçadas no sentido contrário dos carros e carregar uma placa com seus dados no pescoço (PRON, 2012).

A impressão corporal daquilo que Pilar Calveiro (2013 [1998]) chama de “poder desaparecedor” é seguida da exploração do passado militante da geração paterna. Os silêncios e as tensões parecem se liberar permitindo ao narrador uma investigação que passa do cenário policial à remontagem dos cacos da militância política passada. A porta de entrada familiar revela um espaço muito mais amplo de horizontes emancipatórios, promovendo uma revisitação ao “arquivo político-teórico” (BOSTEELS, 2012, p. 10) de uma parcela das esquerdas setentistas, como já apontou Pridgeon (2017). O relato de um passado organizacional que se segue à memória pessoal aponta para um modo de passagem do pessoal ao comum que se distancia do tom generalizante de *A Resistência*, onde não há menção a nome de organizações ou a leituras teóricas revolucionárias.

Caracterizada como uma organização que buscou contato com as massas para formular seu conceito de revolução e que teria rechaçado a luta armada, a *Guardia de Hierro*, na qual Alicia e o pai do narrador militavam, é valorizada justamente na escolha das suas ferramentas de construção de poder: “[...] a palavra e a discussão, cujo potencial de transformação é, como sabemos, ínfimo.” (PRON, 2012 [2011], p. 197)<sup>19</sup>. A recuperação do passado geracional permite a ligação entre sua própria atuação como escritor e a política pretérita da palavra. A quebra do relato deixada pelas estratégias repressivas é contornada pelo ato de escrita, admitindo um otimismo literário bastante distinto das tonalidades de sofrimento de *A Resistência*.

A derrota abstrata que, ao começo da narrativa já era o fio que unia as gerações do narrador e de seus pais, se materializa aqui. Sobre as conseqüências do fim da organização política integrada por seus pais, o narrador escreve:

Aqueles entre seus companheiros que decidiram integrar-se a outras organizações para continuar a militância foram assassinados e desaparecidos, e outros se foram do país, mas o resto também viveu um doloroso processo de adaptação e uma espécie de exílio interior no qual tiveram que assistir ao fracasso de uma experiência revolucionária a que a ditadura poria um fim definitivo. Quem continuou depois desse fim ou foi mandado a continuar foi assassinado; meus pais continuaram à sua maneira: meu pai seguiu sendo jornalista e minha mãe também, e tiveram filhos aos quais deram um legado que é também um mandato e esse legado e esse mandato, que são os da transformação social e da vontade, resultaram inapropriados nos tempos nos quais nos coube crescer, que foram os tempos de soberba e frivolidade e derrota. (PRON, 2012, p. 199)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup>No original: “[...] la palabra y la discusión, cuyo potencial de transformación es, como sabemos, ínfimo.”

<sup>20</sup>No original: “Aquellos entre sus compañeros que decidieron integrarse a otras organizaciones para continuar la militancia fueron asesinados y desaparecidos, y otros

Fazendo ecoar as reflexões do narrador de *A Resistência*, o trecho deixa entrever as tensões entre o legado familiar e o tempo da pós-ditadura e permite algumas palavras finais. Nas bordas da tragicidade da derrota política, os restos imaginários são transmitidos como mandatos, nos quais os filhos, como os pais antes deles, também fracassam. E, no entanto, na leitura de ambos os romances parece haver algo mais do que a repetição da derrota. A busca pelo passado é que de fato revela e reconstrói os signos de um tempo revolucionário, tornando visível e legível, pela primeira vez, o legado familiar.

Nessa recomposição imaginária da esquerda setentista há ainda e principalmente uma quebra no modo particular e individual de transferência do passado. Ao insistir na publicização de um passado político, os narradores de *El espíritu de mis padres* e *A Resistência* quebram o padrão de propriedade exclusiva interno à noção de “herança”. Incompleto e precário, ao legado construído por ambas as narrativas é negado o cercamento familiar, fazendo pensar na destituição como produtora de uma abertura<sup>21</sup> ao comum que passa do registro épico (cf. CÁMARA, 2017) da revolução a uma reformulação despretensiosa e mobilizadora de certos modos negativos de ação discursiva. No uso metaficcional do romance e da narração autoficcional, os romances aqui lidos corroem internamente o modo de apropriação familiar do passado, ao mesmo tempo em que sinalizam para uma outra política, distante tanto do vanguardismo da geração paterna, quanto dos bloqueios do consenso pós-ditatorial. Pron e Fuks revisitam o passado

---

se marcharon del país, pero el resto también vivió un doloroso proceso de adaptación y una especie de exilio interior en el que debieron asistir al fracaso de una experiencia revolucionaria a la que la dictadura pondría un final definitivo. Quien continuó tras ese final o fue mandado a continuar fue asesinado; mis padres continuaron a su manera: mi padre siguió siendo periodista y mi madre también, y tuvieron hijos a los que les dieron un legado que es también un mandato, y ese legado y ese mandato, que son los de la transformación social y de la voluntad, resultaron inapropiados en los tiempos en que nos tocó crecer, que fueron tiempos de soberbia y de frivolidad y de derrota.”

<sup>21</sup>O conceito de destituição tem usos diversos que já explorei em artigo anterior (MIRANDA, 2022), mas cabe anotar a relação da destituição com a intelectualidade argentina. Afinal, como nota Rodrigo Nunes (2022), a cena inicial de aparecimento da ideia de “poder destituente”, presente no pensamento de Giorgio Agamben (2017), foi nas reflexões sobre o levante de 2001 do grupo argentino *Colectivo Situaciones*. (COLECTIVO SITUACIONES, 2002, p. 43. Grifo dos autores).

ditatorial inventando outros modos de narrá-lo e ficcionalizá-lo, desviando dos modelos prévios da literatura policial ou do familismo que circundam os recentes traumas latino-americanos. Com eles, podemos pensar que o passado, que parecia inicialmente ser transmitido apenas no interior das relações familiares ou estatais, passa a ser objeto de uma partilha realizada na literatura e esta, por sua vez, se afirma como ferramenta de produção imaginária do mundo.

## Referências

AARÃO REIS, Daniel. Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60. In: AARÃO REIS, Daniel (org.). *Versões e ficções: o sequestro da História*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 101–106.

ACSELRAD, Henri. *Sinais de fumaça na cidade: uma sociologia da clandestinidade na luta contra a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O Uso dos Corpos*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

ATENCIO, Rebecca J. *Memory's Turn: Reckoning with dictatorship in Brazil*. Madison: University of Wisconsin Press, 2014.

AZEVEDO, Luciene. A inespecificidade do romance e a anotação. In: WERKEMA, Andréa; PINHO, Davi; MAGRI, Ieda; DAVINO, Leonardo (org.). *Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2017. p. 498–516.

AZEVEDO, Luciene. O Romance e a anotação. *Revista Contexto*, n. 24, p. 123–143, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8263>. Acesso em: 2 jan. 2023.

BOSTEELS, Bruno. *Marx y Freud em América Latina: política, psicoanálisis y religión en tiempos de terror*. Trad. Simone Pinet. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013 [1998].

CÁMARA, Mario. *Restos épicos: La literatura y el arte en el cambio de época*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería, 2017.

CASULLO, Nicolás. *Las Cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013 [2007].

CASULLO, Nicolás. Memória y revolución. *Lucha armada en la Argentina: historia, debates, documentos*. Ano 2, n. 6, p. 32–42, 2006.

- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- COLECTIVO SITUACIONES. 19 y 20: Apuntes para el nuevo protagonismo social. Buenos Aires: De mano en mano, 2002.
- DA CRUZ, Lua Gill. *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI*. 2021. 322f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2021. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/1167422>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- CUCHIVAGE, Karen Ortiz. Las Madres de la Plaza de Mayo y su legado por la defensa de los derechos humanos. *Trabajo social*, Bogotá, n. 14, p. 165–177, enero-diciembre, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4384481>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: Ensaio sobre a revolução no século XXI*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. O corpo e o passado insepulto na ficção latino-americana do século XXI. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1–11, mar./abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/52912>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 11 ed. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.
- GARCÍA, Alba Solá. El pasado es de todos. Neoliberalismo y normalización de la memoria em las post-dictaduras de España y Argentina. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, n. 9, p. 67–84, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7230230>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- GIORDANO, Alberto. Un intento frustrado de escribir sobre David Viñas. In: GIORDANO, Alberto. *Modos del Ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005. p. 197–208.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Bem-estar Comum*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.
- JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: como construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2017.
- KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. *Alea*, v. 20, n. 2, p. 184–195, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/alea/article/view/18672>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

- LUDMER, Josefina. Josefina, la grande. [Entrevista]. *Revista Mu*, Buenos Aires, n. 39. 2010. Disponível em: <https://lavaca.org/mu39/josefina-la-grande/>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- MIRANDA, Gabriel Fernandes de. Teoria da literatura e o comum: instituição e destituição imaginária. (*Des*)troços, v. 2, n. 2, p. 30–51, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrocicos/article/view/36514>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- MIRANDA, Gabriel Fernandes de; KLINGER, Diana. Resistindo ao próprio: o impessoal, o comum e o passado em *A Resistência*, de Julián Fuks. *Aurora*, São Paulo, v. 11, n. 31, p. 112–127, fev./mai. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/36906>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- NUNES, Rodrigo. Notes towards a rethinking of the militant. In: BRINCAT, Shannon (org.). *Communism in the 21st century*, v. 3: the future of communism: social movements, economic crises, and the re-imagination of communism. Santa Barbara, California: Praeger, 2014, p. 163–187.
- NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem*: Ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu, 2022. [E-book]
- PRIDGEON, Stephanie M. La biblioteca de la militancia revolucionaria: archivo y retaguardia en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2011). *Hispanic Studies Review*, v. 2, n. 2, p. 208–223, 2017.
- PRON, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori, 2012 [2011].
- PRON, Patricio. Rodolfo Walsh y el género policial. El relato de los hechos. *La Trama de la Comunicación*, v. 4, p. 361–367, 1999. Disponível em: <https://latrama.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/328>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. Democracia ou consenso. In: RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento*: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 99–122.
- SABO, María José. La construcción de una nueva lengua en la post-dictadura argentina. Entre *Punto de vista* y los textos periodísticos de Rodolfo Fogwill. *Caracol*, São Paulo, n. 19, p. 796–829, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/161792>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado*: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SCOCO, Marianela; GEROSA, Pamela. La socialización de la maternidad. La experiencia de las madres y abuelas de plaza de mayo a partir de sus búsquedas. In: PASQUALI, Laura (org.). *Mujeres y política em escenarios de conflicto del siglo XX*. Rosario: Instituto de Investigaciones Socio Históricas Regionales del CONICET, 2016.

SEDGWICK, E. K.; RUGGIERI, M.; NOGUEIRA, C.; ROMÃO, L.; SALDANHA, F.; NATALI, M.; MELO, R. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de Males*, Campinas, v. 40, n. 1, p. 389–421, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>. Acesso em: 2 jan. 2023.

SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de. O espelho da memória: um debate com o revisionismo histórico em torno da ditadura. *Crítica Marxista*, São Paulo, v. 40, p. 121–131, 2015. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/comentario2016\\_08\\_03\\_15\\_07\\_50.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/comentario2016_08_03_15_07_50.pdf). Acesso em: 2 jan. 2023.

STREJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar*: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. Buenos Aires: Catalogos, 2006.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários*: aceleração, historicidade e semântica neoliberal. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.

VIDAL, Paloma. A literatura como resistência no romance de Julián Fuks. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 dez. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-literatura-como-resistencia-no-romance-de-julian-fuks-18220517>. Acesso em: 2 jan. 2023.

VIÑAS, David. Después de Cortázar: historia y privatización. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 234, p. 734–73, jun. 1969. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/despues-de-cortazar-historia-y-privatizacion-1132113/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

XIMENES, Vinícius. Extrações e fragmentos no discurso latino-americano: arquivo, leitura, pedagogia. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 208–225, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/XtKyf6phgdsqzQcZdcP5g6b/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

# Inescritos e imaginação: o ter-lugar da resistência

-- Priscila Simeão Silva Maduro --

*El silencio no será una respuesta ni el tiempo cerrará las heridas.*

(Madres de Plaza de Mayo)

A literatura latino-americana transformou-se em lugar de memória importante para refletir sobre as ditaduras militares que marcaram os países dessa região. Nos anos 1960 e 1970, o continente presenciou a ascensão e a consolidação de regimes autoritários, e seus escritores, desde então, procuram produzir obras que, direta ou indiretamente, constroem representações do contexto autoritário em que viveram.

A Argentina, cujo regime de opressão é referência histórica no *corpus* deste ensaio, viveu uma repressão sem precedentes sob o regime militar entre os anos 1976 e 1983, período de poder e impunidade do Estado absoluto, que prendeu, torturou e assassinou milhares de pessoas, ao mesmo tempo em que criou um discurso que justificasse essa repressão. À narrativa geral de quem denunciava as desapareções de pessoas na Argentina opôs-se uma narrativa oficial do governo, que sustentava a relação de ação e reação entre guerrilha e repressão estatal. Repressão, importante ressaltar, defendida pelos militares como legítima e necessária:

Fizemos a guerra com a doutrina nas mãos e com ordens escritas dos superiores. Jamais tivemos a necessidade, tal como

nos acusam, de formar organismos paramilitares. Nossa capacidade e nossa organização legal são mais que suficientes para combater as forças irregulares. Ganhamos, e é isso que não nos perdoam. (RIVEROS, 1983, p. 170 *apud* CALVEIRO, 2013, p. 89).

Nesse sentido, segundo o discurso oficial, a causa da situação de terror vivida na Argentina foi a subversão, combatida legalmente. O jornalista Rodolfo Walsh (cuja filha foi sequestrada e morta pela ditadura militar aos 26 anos, em 1976) escreveu uma carta aberta<sup>1</sup> à Junta Militar quando se completava um ano do golpe (em 1977), que denunciava a versão oficial de que os atos de horror praticados pela ditadura correspondiam, na mesma medida, aos atos de horror praticados pelo terrorismo de esquerda. A Junta Militar, segundo Walsh, “[...] não é o árbitro justo entre ‘dois terrorismos’, mas a fonte mesma do terror que perdeu o rumo e somente pode balbuciar o discurso da morte.” (WALSH, 2016, p. 231)<sup>2</sup>. No mesmo ano, Walsh foi sequestrado e seu nome compõe a vasta lista de desaparecidos argentinos.

Contam-se milhares de vítimas sequestradas e assassinadas por sua oposição à ditadura militar. O relatório de La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)<sup>3</sup> desmente a hipócrita tentativa de rotular a prática sistemática de tortura e desaparecimento de pessoas como excessos excepcionais praticados por subalternos, oportunamente investigados pelas autoridades. Os atos de terror foram sistemáticos e extensivos. Também sistemáticos, conforme relatado pela CONADEP, foram os sequestros de bebês, levados no momento da detenção de suas mães ou no momento do nascimento em cativeiro. Segundo informe das Abuelas de Plaza de

<sup>1</sup>Rodolfo Walsh enviou a carta, datada de 24 de março de 1977, a diversos jornais locais e estrangeiros. No entanto, a carta não foi publicada. Em 25 de março de 1977, Walsh foi sequestrado e desaparecido pela ditadura. A carta passou a integrar, como apêndice, a reedição do seu importante livro *Operación Masacre*, pela editora De la Flor.

<sup>2</sup>No original, “[...] la Junta que ustedes presiden no es [...] el árbitro justo entre ‘dos terrorismos’, sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte.” Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

<sup>3</sup>O relatório produzido pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), intitulado *Nunca Más*, descreve de forma minuciosa a repressão e o desaparecimento de cerca de nove mil pessoas, divulgado em 10 de dezembro de 1983, sob o governo de Raúl Alfonsín.

Mayo (2021), organização criada em 1977 por oito mães de desaparecidos políticos com o objetivo de localizar e restituir a suas famílias legítimas todos os bebês desaparecidos, cerca de 500 bebês foram sequestrados e doados ou vendidos a familiares e amigos dos militares. Até o momento, 130 bebês foram recuperados.

A narração histórica da ditadura militar é constituída por fendas e seu discurso é perpassado por contradições, ambiguidades e incertezas. Afinal, como narrar totalmente o horror, se as testemunhas cabais não voltaram para contar suas experiências? Primo Levi, sobrevivente dos campos de extermínio nazistas (espelhos dos genocídios que vieram depois), afirmou que a história dos campos foi contada por aqueles que não viveram totalmente a experiência, não “tatearam seu fundo”. Aqueles que seriam as testemunhas integrais dos extermínios não voltaram para narrar ou “[...] então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão.” (LEVI, 2016, p. 12). Também no genocídio argentino, as verdadeiras testemunhas não voltaram para narrar, porque foram lançadas ao mar ou jogadas em “tumbas” desconhecidas até hoje por seus familiares. Tal como Antígona, na tragédia de Sófocles, os familiares foram privados de saber a localização dos corpos e, por isso, ficaram impossibilitados de fazer o luto pela morte.

Por essa ausência de corpos e pela impossibilidade do testemunho cabal, não é possível elaborar o passado de modo conclusivo. Esse inacabamento histórico abre um campo de possibilidades para os escritores que não buscam narrar diretamente e integralmente os fatos, mas aspiram à condição do inacabamento e fazem da fenda do discurso histórico um dispositivo poético-literário.

*A resistência* (2015), do escritor brasileiro Julián Fuks, vencedor do prêmio Jabuti de 2016, aborda a ditadura argentina pelo viés da viagem, do exílio e da dupla identificação com os dois países — Argentina e Brasil. Doutor em Literatura pela USP e autor de *Procura do romance* (2012) e *A ocupação* (2019), entre outras obras, Fuks traz seu alter ego Sebastián com o propósito de contar a história do seu irmão mais velho, adotado pelos pais na Argentina no período da ditadura militar e que ele desconfia ter sido retirado de uma mãe sequestrada pelo regime. Cabe aqui esclarecer que a dúvida plantada acerca da origem do irmão não passa de um recurso

ficcional, uma vez que seus pais, militantes de esquerda e contrários ao regime, não teriam recebido o bebê dos militares. Os pais fogem com o bebê para o Brasil, onde têm mais dois filhos: Julián e uma menina.

O romance não esconde apoiar-se na biografia do autor, apesar de esbarrar, todo o tempo, na intangibilidade da tarefa de narrar. A partir dessa dificuldade em contar a história, Fuks concebe o livro por meio de uma memória inventada, intercalada com eventos apoiados no real. A obra aborda a resistência em várias direções, como a do irmão diante da família, a dos pais na luta contra um regime de opressão e a do próprio escritor, ao narrar uma história que resiste em ser narrada.

Ao contrário do discurso autoritário — que fecha o fluxo de significados ao tentar fixar uma verdade indiscutível —, o discurso literário de *A resistência* propõe uma prática de significados abertos. Por esse paradigma, a pergunta que norteia esta pesquisa é: como atuam os dispositivos poético-literários de que se apropria o romance na elaboração literária das fissuras do discurso histórico do período ditatorial como forma de resistência ao discurso autoritário? A resposta que aqui se sustenta é que a obra resiste por meio da estratégia da autoficção e da potência como presença da privação nas lacunas do discurso. A escrita ocupa o espaço de potência e/ou privação do ato poético e que não cede, portanto, à transitividade de uma comunicação pragmática, criando-se outra possibilidade de passado. Em Fuks, concebe-se a obra por meio da ficcionalização da memória.

Gravita sobre a obra o duplo movimento entre o vivido e o ato escritural presente, acompanhado por um gesto permanente de reflexão sobre o narrado. A escritura não é puramente um projeto narrativo ligado à memória no sentido de arquivo ou testemunho, mas problematiza o próprio gênero de memória testemunhal por meio de recursos estético-ficcionais, mostrando-se consciente desses procedimentos que propõe. Inscreve-se, assim, nessa narrativa uma busca pela conciliação entre a autonomia do objeto estético e a reapropriação da memória de um narrador que desliza entre os gêneros da ficção e da autobiografia, revelando que há aquilo que se diz e, por sua vez, não se pode e/ou não se quer dizer, criando-se a necessidade de ficcionalizar-se o vivido.

## Resistir pela ficção

No romance *A resistência*, encontramos uma escritura que privilegia a experiência pessoal, a partir da qual o narrador-autor busca compreender o seu irmão mais velho, de quem quer se aproximar, ao mesmo tempo em que investiga quem foram os seus pais e a luta deles contra a ditadura militar argentina: “[...] um livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos.” (FUKS, 2015, p. 57–58). O autor não tece um discurso engajado para denunciar os horrores do período ditatorial argentino. A história da ditadura, da militância política e do exílio dos pais do narrador vai sendo construída pelas beiradas do romance. É nos interstícios ficcionais de *A resistência* que vai brotar uma história que desvia o foco da narrativa — o irmão adotado do narrador — para os dois jovens médicos argentinos, militantes políticos, que fogem para o Brasil com o filho adotivo para não serem presos pelos militares.

O autor confessa, todo o tempo, a dificuldade (arquitetada) de narrar suas memórias:

Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso. Ele estava sentado no banco da frente. Se chorava, decerto continha qualquer soluço e escondia as lágrimas com as mãos; ou voltava o rosto para a janela, extraviava a vista em presumíveis pedestres. O caso é que não me olharia, não viraria para trás. Talvez fossem os meus, os olhos lacrimosos. (FUKS, 2015, p. 14).

Opera sobre a história narrada, assim, um movimento pendular entre o real e a imaginação, gerando, não uma realidade mimeticamente representada, senão que a sua rerepresentação (KLINGER, 2008; MOLLOY, 1996) e possibilidades outras de acontecimentos. Movimento pendular que é fundamental para a narrativa de histórias passadas sob o chumbo militar, porque há aspectos que só podem ser recuperados pela estratégia da ficção.

Desse modo, a memória narrada no romance é, antes de tudo, uma construção ficcional: rememorar, para o narrador, é inventar, a partir de uma subjetividade escorregadia da infância. Não sem titubear, ele focaliza o passado e o ressignifica, colocando em tensão o registro documental e a liberdade ficcional. Essa memória que se submete a recursos ficcionais vai na contramão daquela assumida como faculdade de repetição ou reprodução do passado (ANTELO, 2018), noção a que resiste Fuks. Inscreve-se, na narrativa, um acontecimento potencial, um espaço daquilo que poderia ter sido, inserindo, na obra, uma constelação de sentidos.

Desde essa fronteira porosa entre realidade e imaginação, o que foi e o que poderia ser, vislumbra-se uma prática aberta de significados, que aspira à perspectivação e à pluralidade discursiva. Há, assim, a resistência da obra em se submeter à categoria testemunhal de verdade, porque se recusa a forjar um discurso totalizante. Resiste, sobretudo, à narrativa dominante que, unilateral, busca fechar o fluxo da significação.

São pertinentes as postulações sobre o limiar entre ficção e realidade de Julián Fuks feitas no ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” (2017), no qual reflete sobre aquilo que poderia ser uma crise da ficção dentro da guinada subjetiva das últimas décadas. Assinala Fuks que, se antes os escritores transitavam com liberdade no terreno da fabulação, na contemporaneidade estão muito mais limitados a narrar “os enredos verdadeiros”:

[...] eis então que a ficção que já há alguns séculos vinha sendo a principal propulsão da escrita criativa, a ficção que se tornara a forma mais contundente de expressão do presente e da experiência humana, eis então que a ficção parece estar desertando inúmeros escritores em seu ofício, obrigando-os a trabalhar agora apenas com o que lhes resta num cotidiano imediato, com suas próprias biografias, seus próprios passados, suas poucas lembranças e suas vivências diárias quase sempre pueris. Outros, eles, antes, podiam. Estes, nós, agora, só podemos isso, só nos resta essa prática mezinha tão carente de imaginação, tão carente dos vastos recursos da fabulação.

Somos, tantos de nós, seres estranhos, deslocados, perdidos: somos ficcionistas na era da pós-ficção. (p. 68).

Nesse predomínio da primeira pessoa, Fuks vê uma quase proibição do exercício ficcional, o que, para ele, caracteriza uma virada imprevista na literatura, e o romance se vê cada vez mais afastado de si. No entanto, afirma o escritor que, se essa virada puder ser vista sob outra perspectiva, pode-se abrir, aí, um caminho para a reinvenção do romance:

Se o romance se priva hoje do que lhe foi característico por tanto tempo, talvez não seja por um gesto sacrificial contrário a si mesmo, a abolição terminante da invenção, mas por uma necessidade de reinventar-se como gênero. Nessa perspectiva, não estaríamos diante de uma nova crise, portanto: estaríamos diante de uma nova possibilidade, ainda que estranha e controversa, de reascensão. (2017, p. 71).

Nessa reinvenção do gênero romanesco, o real contribui para devolver-lhe relevância, mas, como destaca Fuks, trata-se de um real transformado e “[...] convocado a participar da ficção para que não a deixe incorrer em impertinência.” (2017, p. 74). Se, em *A resistência*, Fuks escancara os recursos ficcionais de que se apropria, resiste em criar um romance ancorado em estratégias apenas testemunhais. Busca, antes, a participação da fabulação nesse acesso à realidade. O romance é assumido, portanto, como autoficção, isto é, como performance do autor, que borra as fronteiras entre o vivido e a imaginação:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivência do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2008, p. 23).

Com a prática autoficcional, para Klinger, a escrita cria um sujeito por meio de uma operação performática: encena-se, na escritura, uma

personagem também construída extratextualmente, que é a figura do autor. Ou seja, “[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor [...]” (2008, p. 24). Com efeito, pode-se pensar a autoficção a partir da noção de dramatização desse autor, que não implica identidade entre o sujeito que fala e aquele colocado como objeto na narração, mas um sujeito como inflexão, que reside nos interstícios entre realidade e ficção, confissão e mentira.

Pensando na identidade autoral a partir do conceito de performance, isto é, do “caráter teatralizado da construção da imagem do autor” (KLINGER, 2008, p. 57), o sujeito posto na narrativa seria a cópia de uma “origem” já fabricada. Portanto, cópia da cópia, sem original. Pode-se pensar, a partir desses pressupostos, que Sebastián, o sujeito que escreve e narra em *A resistência*, é o “mito” do escritor Julián Fuks: Sebastián é a ficção que Fuks criou para si próprio. Essa performance que cria um mito do autor e que faz o sujeito narrado exceder o sujeito biográfico é admitida na passagem em que o narrador conversa com o pai, que acabara de ler o manuscrito de *A resistência*. Diz o pai ao narrador:

Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, carregado de carinho, eu sei que a duplicidade não se restringe a nós, que o livro também é duplo em cada linha. Há momentos, porém, em que me pego a duvidar, não estou certo de que ele deveria tão amplamente existir. Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance. (FUKS, 2015, p. 115; grifo nosso).

O nome ficcional do autor aparece pela primeira vez no romance nesse trecho, em suas últimas páginas, quando o pai questiona se o livro não estaria expondo o que a família tem de mais íntimo. É nesse instante da narrativa em que aparece cravado o nome ficcional do autor, como a revelar que nem tudo o que nela está inscrito pretende ser um simulacro do real. A obra, então, deve ser publicada — parece dizer o pai — porque *A resistência* quer, antes, ser obra literária, que opera a indistinção entre os fatos e a ficção. “Livro nenhum”, afinal, afirma o autor-narrador, “[...] jamais poderá

contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne.” (FUKS, 2015, p. 23). Ainda que se busque relatar eventos ancorados no real, as personagens que viveram os fatos, quando inscritas no texto, já são outras, infladas pelos recursos ficcionais.

Se há, no romance de Fuks, um narrador impossibilitado de reconstruir a memória que não seja por meio de procedimentos ficcionais, também há questionamento por parte do narrador acerca dos limites da ficção:

Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse. Por oito anos convivi com meu irmão no mesmo quarto, nos mesmos quartos sucessivos, e não consigo recordar como conversávamos, se nos divertíamos, se travávamos algum jogo comum ou alguma disputa que relevasse a diferença de idade, se ele me ensinava suas malícias de criança sem que eu as lamentasse. [...] Era fértil a imaginação daquela época, fecunda ficção que hoje me abandona. Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo inventá-lo. Como se passaram oito anos naquele estado é uma questão que não sei responder, é mais uma noção do real que aqui se evade. (FUKS, 2015, p. 21).

Inscribe-se, aqui, uma ambivalência que vai perpassar a obra. Há uma história impossível de abarcar que não seja por meio de recursos ficcionais. No entanto, há um narrador que confessa a sua incapacidade de fabular aquilo de que não se lembra. A ambivalência, inclusive, é recorrente na narrativa e aparece desde o título e no uso, por exemplo, que o autor-narrador faz da palavra resistência no romance:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. [...] Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender

a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (FUKS, 2015, p. 79).

No epílogo da obra, já se vislumbra essa complexa noção de resistência, que vai perpassar a narrativa: “Creio que há que resistir: este tem sido meu lema. Mas, hoje, quantas vezes tenho me perguntado como encarnar esta palavra?”<sup>4</sup>. Na obra, Fuks opera muitas das noções que se inscrevem em resistência: a dos pais à ditadura militar, que se configura em falar contra o regime, mas também em calar para não acusar e, assim, salvar o outro; a resistência do irmão em integrar-se à família que o adotou; a resistência, sobretudo, de uma história que resiste em ser contada pelo narrador, que não sabe exatamente como fazê-lo. Tampouco o narrador oferece respostas quanto à complexidade conceitual que reside em resistência. Talvez resistir não seja ir ou ficar, permanecer ou partir. Nas perguntas — que também afirmam, diz o narrador —, inscreve-se a resistência: questionar-se, inquietar-se, não se conformar e não aceitar, passivo, uma sorte imposta.

Acrescente-se que os limites impostos ao narrador diante daquilo que não se pode e/ou não se quer dizer só reforçam a necessidade de ficcionalizar o vivido. A história da ditadura militar, que vai surgindo às margens da história do irmão de Fuks e de seus pais, constitui-se inacabada e impossível de elaboração totalizante, porque se situa no campo do trágico, em que há restos que não se deixam simbolizar. A história da ditadura é a das ausências. Se Fuks apropria-se da imaginação para suprir, muitas vezes, lembranças que não consegue abarcar, também assume essas fissuras da história e as transforma em dispositivo estético-literário. Não é fortuito, por essa razão, que *A resistência* seja arquitetada por uma narrativa fragmentada e lacunar, que abre mais perguntas do que oferece respostas.

O narrador, situado no umbral entre as possibilidades e limites da narração e que desconfia da sua capacidade de fazer jus à tarefa a que se propõe, tinge a narrativa com uma certa hesitação. Desconfiança que não é falha, mas, antes, garantia de legitimidade da narrativa. A criação de

---

<sup>4</sup>No original, “Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra?”

um narrador que desconfia de si próprio é um dispositivo de que lança mão o escritor contemporâneo, a quem cabe construir “[...] a duras penas sua autoridade, apenas para revogá-la na página seguinte, sendo esse o movimento destrutivo que lhe resta.” (FUKS, 2017, p. 82).

A rememoração que faz o autor-narrador em *A resistência* é acompanhada por um gesto permanente de reflexão sobre a escritura. Ao não esconder que o texto é um artefato literário, mostra-se consciente dos procedimentos ficcionais que elaboram as estruturas inteligíveis dessa narração:

Entre três crianças, basta estar entre três crianças e já se cria um universo múltiplo de cumplicidades, exclusões e alianças. Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se *invento* agora, distribuindo papéis como quem a comandasse, *redimindo em palavras* a inação que me era própria. *Vejo ou invento* meu irmão a nos convocar calado, um dedo em riste cruzando os lábios [...]. O corpo encolhido da minha irmã como uma silhueta desenhada no assoalho — *vejo ou invento* essa imagem? Somo meus golpes tão fracos aos do meu irmão ou consigo nesse instante contrariá-lo, romper nosso pacto, ser irmão do meu irmão e acusar a covardia que ali se perpetrava? (FUKS, 2015, p. 26–27; grifos nossos).

A prática metaficcional de *A resistência* tensiona a relação entre ficção e realidade, e o autor problematiza essa relação, não apenas denunciando que aquilo que o leitor tem nas mãos é, essencialmente, um texto ficcional, mas, também, questionando o próprio discurso histórico. Instaure, portanto, com essa prática, a dúvida no leitor quanto à elaboração mesma do discurso oficial, que também se pauta pela memória e está submetido ao uso da palavra. (NAVAS; SILVA, 2021). Problematiza, inclusive, o gênero de memória testemunhal, porque coloca em xeque as próprias convenções literárias.

## Inscritos: a forma da resistência

Em *A resistência*, há uma revalorização da subjetividade, que desaloja o sujeito para fora de si, estabelecendo-se, nessa abertura ao mundo e ao outro, uma relação constitutiva com o exterior. Acrescente-se, na obra, a abordagem da ditadura militar argentina pelo viés da viagem e do exílio, que mostram sujeitos deslocados, também, dessa realidade retratada:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo o rosto das pessoas. Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem, que eu me descobrisse argentino pela simples aptidão de me camuflar, e que assim pudesse enfim passear entre iguais. [...] Súbito compreendo, ou creio compreender, por que meu irmão deixou de frequentar essa cidade que nunca soubemos abandonar. De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar — mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer havéssemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? (FUKS, 2015, p. 18–19).

Aqui, o exílio aparece como o motivo político que reforça a ideia de vidas fora dos seus limites. O exílio que desloca, em primeiro lugar, os pais do narrador, que se veem obrigados a fugir do seu país para salvar a si próprios e ao filho de seis meses, há pouco adotado. Ocupam, assim, um lugar fronteiro entre os dois países, Brasil e Argentina.

Esse lugar intervalar entre os dois países que ocupa o narrador motiva-o a procurar o apartamento onde viviam os seus pais em Buenos Aires, para “[...] conhecer o espaço que deixaram às pressas, para talvez assim saber quem eram, entendê-los melhor.” (FUKS, 2015, p. 57). Também em Buenos Aires, movido pela desconfiança de que o irmão foi retirado de uma mãe sequestrada pelo regime e entregue a seus pais, o narrador vai à sede das Avós da Praça de Maio, organização que luta pela restituição dos netos roubados durante o regime, mas não consegue entrar: “[...] estou parado na

porta porque queria que meu irmão estivesse em meu lugar.” (FUKS, 2015, p. 19). Parece hesitar, por receoso que está do que possa descobrir a respeito do passado do irmão.

Nesses dois espaços visitados pelo narrador em Buenos Aires — o antigo apartamento dos pais e a sede das Avós da Praça de Maio — há uma paralisia, que o impede de seguir adiante: “A paralisia se expandiu do meu peito, tomando meus pés e minhas mãos até a ponta dos dedos. Essa é a integridade que consigo, a paralisia é meu corpo inteiro.” (FUKS, 2015, p. 58). Nessa paralisia, figura-se uma resistência desse narrador em contar uma experiência que não é própria, mas de um outro, “indicando a falência da possibilidade de narrar *pelo* outro.” (KLINGER; MIRANDA, 2018, p. 115; grifo dos autores). No entanto, apesar da possibilidade falida, o narrador insiste em narrar, porque o livro está ancorado na busca obcecada desse narrador pela origem.

A escritora Paloma Vidal (2015) debruça-se sobre esse retorno operado pelo narrador do romance *A resistência*:

[...] o retorno se mostra muito difícil para esse narrador-filho, narrador-irmão, confrontado com uma origem e uma identidade perdidas em algum lugar de um passado irrecuperável. Ele talvez preferisse não contar essa história. Ele resiste a ela. [...] O narrador aprendeu com a psicanálise que a resistência pode ser o lugar onde emerge o que não se quer admitir ou enxergar. Ali, justamente, é onde se deve insistir. A literatura muitas vezes é a forma dessa insistência. (VIDAL, 2015, n. p.).

Histórias impregnadas de lembranças que não foram esquecidas, se não recalçadas e que, agora, emergem, ainda que o narrador resista a elas. Delineia-se, assim, uma resistência a essa narração em um sentido psicanalítico (VIDAL, 2015). Essa busca obstinada pela origem não encontra respostas efetivas, porque, como aponta Vidal, está perdida em um passado já impossível de recuperar. No entanto, ainda que fracasse, o narrador insiste em buscá-la. Ao não ceder à impossibilidade da tarefa a que se lança, o narrador conta a história, ainda que o faça de modo lacunar. Aqui se vislumbra uma aporia fundamental da obra: mesmo que o narrador interrompa a narração, porque sabe que a linguagem não poderá expressar

totalmente o que pretende narrar, ele insiste, até o final da obra, na tarefa de contar. É preciso narrar, apesar de, porque há um imperativo ético irreduzível: ao tentar fazer emergir a história do seu irmão e, tangencialmente, a história dos seus pais, o narrador coloca em cena a própria história da ditadura militar. Por meio de sua tarefa de expor à luz essa história — mesmo que sejam apenas resquícios dela —, opera-se um ato de resistência contra o esquecimento.

A perplexidade e a desconfiança que movem o narrador de *A resistência* operam retornos dele não apenas às histórias dos pais, do irmão e da ditadura militar, mas aqueles inscritos no próprio corpo escritural. Na obra de Fuks, é recorrente o narrador dar um passo atrás em cada linha avançada, como erratas que vão cindindo o texto:

Não saberia descrever o que é um parto feliz. Um quarto branco, lençóis brancos, brancas as luvas que recebem o menino, brancas, plásticas, impessoais, científicas. Nenhuma felicidade, decerto, na total assepsia. Um obstetra que o acolhe em suas mãos neutras e o examina: a criança está inteira, a criança respira, é rósea sua pele, é boa a flexão dos membros, normal a frequência cardíaca. Que a mãe não o veja, ou melhor, que não o veja a mulher que o pariu. Nenhuma utilidade na eventual confusão de sentimentos, sobretudo em momento tão suscetível, a dor do parto a esmorecer, um peso que se alivia, talvez um ligeiro vazio, nenhum ganho em tal incerteza. (FUKS, 2015, p. 11–12).

Algumas páginas depois, o narrador recua:

O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. Pondero agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável. Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos doutas em inspeção, basta,

já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações. (FUKE, 2015, p. 59).

Essas erratas, que interrompem o *continuum* escritural, suspendem o fluxo de representação e rompem a transitividade de uma comunicação pragmática. Figura-se, assim, uma vacilação desse narrador, que suspende a narração iniciada, inscrevendo-a num campo de forças no qual se tensionam poder e poder-não, potência e impotência:

Tal como o inexpressivo em Benjamin, que interrompe na obra a pretensão da aparência de apresentar-se como totalidade, a resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele. Se a criação fosse apenas potência-de-, que não pode senão resvalar cegamente para o ato, a arte decairia para a execução, que procede com falsa desenvoltura em direção à forma consumada por ter removido a resistência da potência-de-não. Contrariando um equívoco disseminado, maestria não é perfeição formal, mas, exatamente ao contrário, é conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita. (AGAMBEN, 2018, p. 67–68).

Essa escritura tecida e destecida, perpassada por uma tensão entre ímpeto e resistência, potência e potência-de-não, arquiteta uma narrativa em desassossego, que recusa o acabamento e a integralidade. Ao contrário, aspira à resistência, que reside na impotência constitutiva do ato de criação, que é, precisamente, onde se inscreve a sua instância crítica. Figura-se, pois, uma resistência encarnada no próprio corpo poético do romance. Com efeito, os episódios rememorados e imaginados pelo narrador não se encadeiam uns aos outros numa linearidade sem obstáculos, senão que são narrados de forma esburacada e em recorrente suspensão.

Nessas cesuras que vão sendo operadas no corpo escritural, abrem-se espaços para inescritos que carregam outras imagens, outras possibilidades de dizeres nessa narrativa. Inescritos que permitem que outras histórias, as contadas a contrapelo, apareçam. É nesse espaço liminar e potencial,

instaurado no presente da escritura, que repousa a experiência de um passado transformado, que não substitui o que aconteceu, mas o reconstrói. As cisões, portanto, ao mesmo tempo que suspendem a narrativa, abrem-se para novas criações de possibilidades de passado no presente da escritura. Inscreve-se aí, pois, o passado como potência e não como necessidade e determinação em relação ao presente (AGAMBEN, 2007).

Esse ir e voltar na narrativa delinea uma encenação do próprio ato escritural do romance:

Não sei bem a quem escrevo. [...] Sem nenhuma sutileza me vejo a temer: talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à origem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele [para o irmão], que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele se redimissem tantos dos nossos silêncios. Não será assim, não foi assim, já consigo saber. Com este livro não serei capaz de tirá-lo do quarto — e como poderia, se para escrevê-lo eu mesmo me encerrei? Agora não sei mais por onde ir. Agora paraliso diante das letras e não sei quais escolher. (FUKS, 2015, p. 96).

Não há, em *A resistência*, apenas uma encenação do autor, por meio da estratégia da autoficção, senão que se encena um livro que se produz enquanto se expõe, na medida em que o escritor mais pondera sobre aquilo que narra do que propriamente narra. (ALMEIDA; SANTOS, 2020). O narrador de Fuks expõe suas incertezas em relação ao irmão a partir da sua tentativa de escrever um romance que o retrate, já antevendo o seu fracasso. Ele sabe que fala de um lugar movediço e que apenas tem especulações a oferecer — “O que eu teria a oferecer, senão receios, ressalvas, interrogações?” (FUKS, 2015, p. 96) —, porque busca por algo que não existe mais: um passado cujo retorno é impossível e que, ainda assim, ele não sabe como abandonar. Tal consciência arquiteta uma escritura tão hesitante quanto o próprio narrador. Delinea-se, a partir daí, também uma operação performática do seu fracasso:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade — ou aos

esparços despojos de mundo que costumamos chamar de realidade — e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais. (p. 95).

O principal propósito do livro de Fuks é reconstruir a história do irmão, fazê-lo falar por meio da narrativa e que esse discurso, ainda que ficcional, ressoe em outras pessoas: “[...] um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos.” (FUKS, 2015, p. 96). Aliás, a motivação primeira do livro é provocada por um pedido do irmão:

[...] enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que me trouxe até aqui: Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever. (p. 124).

No entanto, o livro resulta num esforço falido de restituição da história do seu irmão. Esforço falido, sobretudo, de absolver o irmão de sua “imobilidade angustiante” e de redimir a sua própria inércia em relação ao irmão (FUKS, 2015, p. 131). Essa impossibilidade de alcançar o propósito inicial da obra aponta para a inapreensibilidade do real e o impedimento para a emergência completa do passado no presente (KLINGER; MIRANDA, 2018). Acrescente-se a essa impossibilidade o medo que acomete o narrador de incorrer em injustiças enquanto escreve sobre o seu irmão:

Não quero, não posso fazer do meu irmão um artista da fome. Não quero descrever um rosto pálido, ou costelas salientes e esgarçar uma cicatriz, como se inventasse um personagem qualquer para um novo livro, na forja de mais um espetáculo assombroso ou triste. Não quero, não posso expô-lo numa jaula cujas barras são estas linhas, para o apeço de uma plateia ansiosa por sentir, por nutrir sua compaixão, alimentar seu altruísmo. (FUKS, 2015, p. 73).

Nessa dificuldade em retratar o seu irmão, o narrador joga luz à questão ética da representação: como narrar o trauma e a dor do outro, de modo que essa narração não se reduza a um uso instrumental com alguma pretensão estética? Como escapar das palavras distorcidas, falaciosas, “líricas demais para guardar uma verdade” (FUKS, 2015, p. 20)? Como ocupar o complexo espaço limiar entre o “apego incompreensível à realidade” e a “inexorável disposição fabular” (FUKS, 2015, p. 95)? Essa relação entre ética e estética fará com que a vida e a literatura estejam, na narrativa de Fuks, em permanente tensão. O romance não resolve a questão, mas se constrói nesse lugar de dúvida. “Será bom o bastante o livro que pude alcançar, será sincero o bastante este livro possível, será sensível?” (FUKS, 2015, p. 138): é o que, afinal, perguntar-se-á o narrador, a caminho do quarto do irmão. “Em seguida lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar.” (FUKS, 2015, p. 139).

Dentre essas várias interrogações que se faz o narrador de *A resistência*, tem particular importância a pergunta de como escrever esse romance, que fala sobre a história do seu irmão, dos seus pais, mas também sobre os horrores vividos por toda uma geração sob o terror do totalitarismo argentino. Vislumbra-se, portanto, a potência significativa da forma para jogar luz a faces apagadas, reprimidas, e estimular, naqueles a quem se dirige, um processo criativo em termos de imaginação e autorreflexão (ARFUCH, 2018).

## Um passado que custa a passar: algumas considerações

No seu livro *Cascas*, Didi-Huberman relata a sua visita ao campo de concentração nazista de Birkenau, na Polónia, “capital do mal que o homem sabe fazer do homem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 29), em cuja câmara de gás seus avós foram assassinados. Ali, Didi-Huberman recolhe pedaços de cascas (“um pedaço de memória”) e fotografa as ruínas do campo:

Aqui, as paredes quase desapareceram. Mas a escada não mente e nos golpeia com uma força — uma força de desolação, de terror — inaudita. Tampouco o chão mente. Auschwitz, hoje, tende para o museu, enquanto Birkenau continua um simples sítio arqueológico. É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27).

À diferença do campo de concentração de Auschwitz I, que foi restaurado e transformado em um museu e um lugar de cultura, o campo de Auschwitz II-Birkenau foi preservado, porém, não restaurado, permanecendo como um lugar de barbárie. No entanto, são precisamente os restos de Birkenau que representam mais a história do genocídio judeu do que a integralidade forjada de Auschwitz I. Ali, é necessário que o visitante, no ato de olhar, interrogue-se e imagine. Que interrogue e escave, nesses espaços soterrados, como um arqueólogo, para fazer emergir tudo o que esconde, que compare aquilo que se vê com o que se sabe que desapareceu.

A destruição quase total dos campos seguia o propósito levado a cabo pelos nazistas de “solução final”: o desaparecimento absoluto das vítimas. Assassiná-las não era o bastante: era preciso privá-las de sepulturas, eliminar seus restos, arquivos e, inclusive, os utensílios que as fizeram desaparecer. Desaparecimento absoluto para tornar Auschwitz inconcebível e inimaginável. Porém, há um rastro que sobra, há uma inevitável permanência

de um vestígio, ainda que o totalitarismo se esforce em deixar perdida essa história para sempre e, assim, ser esquecida.

Ser inimaginável foi o fator fundamental para tornar Auschwitz possível. A resignação a esse impasse da imaginação transformou o extermínio em inesperado. Não se previne o que não se espera: o evento se deu contra toda previsão. E, se aconteceu, pode voltar a acontecer. Nesse ponto, precisamente, é que se deve insistir. Que, sobretudo, a literatura deve insistir: ainda que não possamos imaginar a catástrofe inteiramente, é preciso torná-la imaginável e, assim, *nunca mais* permitir que se repita.

Nessa mesma direção, a literatura pós-ditatorial, ao insistir nesses restos e iluminá-los, constrói imagens de tudo aquilo que os mecanismos de desaparecimento da ditadura militar buscaram eliminar. Os filhos da geração que lutou a batalha, na sua condição de produto de um passado catastrófico, ancoram-se nas ruínas que ativam a irrupção intempestiva do passado no presente. A literatura dos filhos é, pois, o chão que berra aos nossos ouvidos. Onde, nela, a linguagem falha e opera um não-lugar da articulação, somos convidados a imaginar aquilo que se pretendeu calar. É pela tarefa da imaginação, operada pela literatura, que se completa o que falta e que se busca recompor uma figura daquilo que foi ou poderia ter sido. É nessa impotência de dizer que reside a maior força de representação do que foi o desaparecimento operado pela ditadura militar argentina.

A obra de Fuks resiste ao impasse da imaginação imposto por um mundo que não entrega mais que alguns vestígios. Por meio de um movimento pendular entre real e ficção, isto é, por meio da estratégia autoficcional, que inscreve no romance uma operação performática do autor, há o potencial criador e subversivo da ficção, que abre possibilidades outras, enquanto o documental cerceia o imaginário. O acesso ao passado pelo narrador dá-se com a participação da fabulação. Rememorar, para o narrador de Fuks, é inventar. Assim, arquiteta-se a abertura para uma constelação de sentido: resiste, pois, ao fluxo fechado de sentidos operado pelos discursos dominantes.

A resistência que nela se inscreve não está conjugada somente ao tema, mas também à escrita. Essa narrativa arquiteta tensões em sua estrutura escritural e faz incidir uma ruptura em uma ordem estabelecida. Em Fuks, além da dimensão ficcional, que extrapola os limites do real e opera, não

na realidade como ela é, mas como ela poderia ser, há uma resistência encarnada no próprio corpo escritural. As erratas, que fissuram a escritura e suspendem o fluxo de representação, inscrevem o romance em um campo de forças em que se tensionam potência e impotência. Nessa impotência, que constitui o ato poético, estão inscritas a sua instância crítica e a sua resistência. É precisamente nesse espaço de não-articulação que emergem imagens outras, que desafiam o inimaginável.

O narrador insiste em relatar meandros de um tempo passado, porque sabe que as ditaduras, com todas as suas atrocidades, podem voltar:

As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente [...]. (FUKS, 2015, p. 40).

Narrar essa história com seus lutos obstruídos é, portanto, um dever irredutível. No entanto, esse imperativo ético, político e civil não é imposto apenas aos filhos da geração que lutou contra a ditadura militar argentina. Somos todos interpelados e essa, talvez, seja a maior força dessas narrativas pós-ditatoriais. Os desaparecidos são marca inseparável do que somos todos. Precisamente porque a tortura, a morte e o desaparecimento são resultados do que um homem é capaz de fazer com um semelhante:

Os atos dessa natureza, que parecem excepcionais, estão perfeitamente enraizados no cotidiano da sociedade; por isso são possíveis. Acomodam-se numa ‘normalidade’ admitida. É a normalidade da obediência, a normalidade do poder absoluto, inapelável e arbitrário, a normalidade do castigo, a normalidade do desaparecimento. [...] Os desaparecidos eram seres humanos como nós, nem mais nem menos; seres humanos dentro do padrão dessa sociedade à qual pertencemos. Aqui está o drama. Toda a sociedade foi vítima e algoz; toda a sociedade padeceu e também tem, pelo menos, alguma responsabilidade. Assim é o poder concentracionário. O campo

e a sociedade estão estreitamente unidos; ver o campo é ver a sociedade. (CALVEIRO, 2013, p. 134–144).

A Junta Militar argentina foi responsável pelo desaparecimento de milhares de pessoas na ditadura. No entanto, o fato de ser possível e ter acontecido um evento como esse questiona toda a sociedade. Conceber os desaparecimentos como resultados excepcionais de ações de monstros é agir como se não se enxergassem as ruínas acumuladas às costas e, então, exime-se a sociedade de enfrentar a possibilidade de que, se aconteceu, pode acontecer outra vez.

A história da ditadura militar é lacunar, como o é a literatura que dela se ocupa. Narra-se, de forma inacabada, a história de uma luta que não vai terminar nunca. Consiste em um quebra-cabeças impossível de se completar. Porque enquanto houver corpos desaparecidos, não será possível falar em ditadura militar e em literatura ditatorial em termos absolutos. Enquanto houver corpos desaparecidos, esse passado não passará.

## Referências

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. *Nuestros nietos*. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é ato de criação? In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALMEIDA, Rafael Gurgel; SANTOS, Mônica de Menezes. O ensaio como procedimento de leitura-escritura em “O espírito dos meus pais continua a subir na chuva”. *Pontos de Interrogação*, v. 10, n. 2. p. 201–214, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/10899>. Acesso em: 15 dez. 2022.

ANTELO, Raul. A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria. *Revista Fronteiraz*, n. 20, p. 4–20, jul. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/35854>. Acesso em: 15 dez. 2022.

ARFUCH, Leonor. *La Vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Edivim, 2018.

## INESCRITOS E IMAGINAÇÃO: O TER-LUGAR DA RESISTÊNCIA

- CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CONADEP: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FUKS, Julián. A Era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KLINGER, Diana Irene. Escritas de si como performance. *Revista Brasileira da literatura comparada*, v. 10, n. 12, p. 43–61, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- KLINGER, Diana Irene; MIRANDA, Gabriel Fernandes de. Resistindo ao próprio: o impessoal, o comum e o passado em A resistência, de Julián Fuks. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, v. 11, n. 31, p. 112–127, fev. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/36906>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- LEVI, Primo. *Os Afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica, 1996.
- NAVAS, Diana; SILVA, Maurício. *Uma escrita e uma história em processo: a metaficção em A resistência*, de Julián Fuks. In: NAVAS, Diana; SILVA, Maurício; PEREIRA, Márcia Moreira (org.). *Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954–1990)*. Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021.
- VIDAL, Paloma. A literatura como resistência no romance de Julián Fuks. *O Globo*. Rio de Janeiro. 5 dez. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-literatura-como-resistencia-no-romance-de-julian-fuks-18220517#:~:text=H%C3%A1%20uma%20obses%C3%A3o%20pela%20origem,menino%20quando%20moravam%20naquele%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- WALSH, Rodolfo. Carta abierta de un escritor a la Junta Militar. In: WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2016.

## Parte III

### Ditadura chilena



# Escola e ditadura: expressões da memória em "Instituto Nacional", de Alejandro Zambra

-- Amanda Lacerda de Lacerda --

## Introdução

O presente artigo busca analisar o conto "Instituto Nacional", do escritor chileno Alejandro Zambra, observando a forma da narrativa breve e seus engendramentos na representação da memória traumática de um período ditatorial. A questão que mobiliza essa investigação é: De que modo a construção literária alia fragmentação do enredo e sobreposição de tempos na forma narrativa com as possibilidades de representação de uma memória traumática?

Alejandro Zambra nasceu em Santiago, no ano de 1975, escreve poesia, contos, romances, ensaios e é doutor em Literatura pela Pontificia Universidad Católica de Chile. Suas primeiras narrativas, *Bonsai* e *A vida privada das árvores* (2018) demonstram, de modo recorrente, a presença da metaficção como recurso de expressão das inquietudes contemporâneas de seus personagens, apresentados por um narrador em constante diálogo com o leitor. Zambra ganha projeção da crítica especializada em 2011, ao publicar o romance *Formas de voltar pra casa* (2014), com o qual recebeu o Prêmio Altazor, em 2012. Nessa narrativa, em que ficção e biografia se misturam, a

experiência da ditadura civil-militar no Chile dos anos 1970 e seus ecos no presente são apresentados como fator estruturante do estabelecimento das relações sociais e da construção de uma maturidade no protagonista.

O conto “Instituto Nacional” foi publicado na coletânea *Meus documentos* (2015), composta por 11 narrativas breves, divididas em três seções. A estética da fragmentação e do ambiente familiar se fazem presentes nos contos que compõem essa antologia, além das imbricações entre ficção e biografia. A temática da ditadura é apresentada de modo explícito no conto que analisaremos, como também nas narrativas “Meus documentos” e “Camilo”. Nos demais textos do volume, é expressa de modo incidental pelas referências à Pinochet ou pela presença de personagens coadjuvantes que trazem a questão à tona, demonstrando que esse evento histórico faz parte, inegavelmente, da construção de uma identidade individual e coletiva do povo chileno.

As teorias aqui convocadas no processo de análise da narrativa estão ancoradas em dois campos que se interpenetram: a forma do conto e a exploração das temporalidades narrativas. O filósofo Tzvetan Todorov, no texto “As categorias da narrativa literária”, publicado em 1966, discute amplamente os aspectos que envolvem a estruturação do texto literário, e aqui nos concentraremos em suas considerações sobre a narrativa como discurso: “fala (parole) real dirigida pelo narrador ao leitor” (TODOROV, 2011, p. 241). Sobre o lugar do tempo nesse discurso, o autor afirma existir uma dissemelhança entre a temporalidade pluridimensional da história (fatos, acontecimentos) e o tempo do discurso, em certo sentido linear (quando os fatos se transformam em texto). Desse modo, a elaboração literária tomaria como pressuposto o trabalho com uma “deformação temporal” (TODOROV, 2011, p. 242), utilizada para fins estéticos.

A argumentação do autor toma como ponto de partida o entendimento dos formalistas russos, mais especificamente um escrito de Vygostky, que afirma ser mais importante, no uso estético da linguagem, a relação que se estabelece entre os acontecimentos do que propriamente os acontecimentos em si. Acerca do entendimento mais amplo da temporalidade nas artes, Todorov reitera: “[...] a disposição mesma dos acontecimentos na narrativa, a combinação mesma das frases, representações, imagens, ações, atos, réplicas obedecem às mesmas leis de construção estéticas às quais

obedecem a combinação dos sons em melodia ou palavras em verso.” (2011, p. 196).

Desse modo, as narrativas mais complexas, não necessariamente as mais contemporâneas, são compostas de diversas histórias que se ligam de maneiras diversas. No decorrer deste artigo, veremos que essa perspectiva estabelece estreita relação com a proposta teórica de Ricardo Piglia.

Sobre as disposições temporais no interior de uma narrativa, Todorov as classifica em três grupos: o da justaposição ou coordenação (“encadeamento”) e o da subordinação de histórias diversas que se inserem numa história central (“encaixamento”), ambos comuns ao conto popular e à novela. A semelhança na elaboração de cada uma das histórias, encadeadas ou encaixadas, é o que garante a unidade narrativa. Há, por fim, a disposição da simultaneidade, em que duas histórias são contadas paralelamente (“alternância”), sendo esta mais comum nos gêneros literários que perderam contato com a tradição oral.

Para o autor, essa categorização não é estanque, e assim o demonstra ao eleger o romance epistolar *As relações perigosas* (2012), de Chordelos de Laclos, como exemplo de um uso complexo dessas disposições temporais. Nessa obra, o fluxo narrativo promove transições dissimuladas, que levariam ao fenômeno da alternância, ainda que se observe também a presença do encaixamento.

Já Ricardo Piglia, crítico e escritor argentino, autor do ensaio “Teses sobre o conto”, publicado na coletânea *Formas breves* (2004) — considerado um dos textos fundamentais sobre a teoria do conto e que influenciou diversos autores e pesquisadores de diferentes nacionalidades — é conciso e se vale de vocabulário preciso para construir uma teoria sobre o gênero, levando em consideração suas mudanças e permanências, do clássico à contemporaneidade.

Piglia inicia apresentando uma breve nota escrita por Tchekhov, que utiliza como eixo articulador de seus argumentos para refletir sobre o modo como alguns autores canônicos, entre eles Kafka, Borges e Hemingway, em seus determinados estilos, desenvolveriam o conteúdo em forma de conto.

[...] um conto sempre conta duas histórias.

[...] A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

[...] a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. (2004, p. 89–91).

A elipse e a fragmentação podem ser lidas como procedimentos no uso da linguagem que participam do entrelaçamento entre as histórias, deliberadamente construídas de modo a criar uma expectativa no leitor, não apenas sobre o desfecho da narrativa, mas também sobre um certo desvelamento formal acerca da segunda história que está sendo contada. Piglia parte das teorias clássicas, pensadas por Horácio Quiroga e Anton Tchekhov, mas já aponta para o moderno, ao afirmar:

O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (PIGLIA, 2004, p. 91–92)

Quando se trata de literatura, o que se lê nunca é apenas o que está na superfície, e as sobreposições e entrelaçamentos da história 1 e da história 2, por meio do subentendido e da alusão, criam espaços de entrada para a leitura crítica, não em busca de respostas que possam ser comprovadas, mas, sim, de leituras que possam preencher as fissuras intervalares.

Na sequência, apresentamos uma análise literária do conto “Instituto Nacional”, tomando como base esses pressupostos teóricos, buscando desnudar quais as duas histórias e de que modo sua construção temporal revela um entendimento sobre os caminhos da memória de eventos traumáticos via literatura.

## Expressões da memória em “Instituto Nacional”

De que lugar falam os que cresceram ao longo da ditadura? Esta é uma das questões que mobilizam não apenas os pesquisadores em estudos literários, mas também aqueles que realizam a escrita de narrativas que elaboram uma vivência do trauma oriundo de regimes autoritários e seguem construindo seu lugar na disputa com os discursos oficiais.

Alejandro Zambra faz parte de uma memória de segunda geração e sua literatura está sustentada sobre essa camada adicional que se sobrepõe à memória e ao processo de simbolização do trauma. Sobre o conto em estudo, o pesquisador Ríos Baeza afirma:

Neste conto de Zambra, coexistem, pelo menos, dois contextos enunciativos: por um lado, o que se ouve dos adultos (mera reprodução das estruturas discursivas do governo, eficaz na sala de aula devido à subserviência dos alunos); e, por outro, o sussurro das crianças (pronunciado nas periferias da sala de aula, nos pátios e corredores). (RÍOS BAEZA, 2020, p. 222; tradução nossa).<sup>1</sup>

Como veremos no desenrolar das cenas narrativas, a escola tem papel fundamental na significação das experiências do narrador em sua relação com o período ditatorial, para além do silêncio familiar e do discurso oficial. A voz dos “filhos” nessas narrativas de memória ocupa um lugar de enunciação secundário, periférico, por isso o espaço da escola lhes é privilegiado. O conto apresenta-se internamente fragmentado em quatro cenas, todas elas no Instituto Nacional, segundo o narrador: “[...] o colégio mais prestigioso do Chile [...]” (ZAMBRA, 2015, p. 108). Antes de mais profundamente adentrar o texto literário, são válidas algumas considerações sobre o conceito de memória.

A pesquisadora chilena Nelly Richard, no artigo “Políticas da memória e técnicas do esquecimento” (1999), discute a imposição oficial de um con-

---

<sup>1</sup>No original: “En este cuento de Zambra coexisten, al menos, dos contextos enunciativos: por um lado, el oíble de los adultos (mera reproducción de las estructuras discursivas del gobierno, eficaz en el salón por la obsecuencia de los estudiantes); y por outro, el sussurrante de los niños (pronunciado em las periferias del aula, em patios y pasillos).”

senso ao contexto de pós-ditadura no Chile e como ele pode ser promotor de um apagamento na elaboração do trauma coletivo promovido pelo regime de exceção. A autora produz uma pujante definição para o conceito de memória:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem suas recordações para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD, 1999, p. 322–323).

Essa será a concepção pressuposta quando falamos de memória no decorrer da análise aqui desenvolvida, encarada como ação, “processo aberto” para “novas significações” em confronto com as perspectivas que a conceituam como lugar de sedimentação cristalizada.

Nesse sentido, é possível estabelecer um diálogo com o conceito de “rememoração” proposto por Jeanne Marie Gagnebin (2009). Esse conceito está baseado em seus estudos acerca da obra de Walter Benjamin, em especial os conhecidos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza” (1994). Uma de suas chaves de leitura aborda a importância da memória no contexto do pós-guerra, que pode ser justaposta num caminho de reflexão sobre as ditaduras civis-militares instituídas em diversos países da América Latina na segunda metade do século XX. Segundo a leitura da autora, o historiador, em seu papel de narrador, deve levar em conta um “dever de memória” na representação dos fatos históricos, considerando as grandes dificuldades de narração que subjazem esse fazer e assumindo um compromisso não apenas de registro, mas de transformação do presente:

Propria, então, uma distinção entre a atividade de *comemoração*, que desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações de Estado, com paradas e bandeiras, e um outro conceito de *rememoração* [...]. Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente* [...]. (GAGNEBIN, 2009, p. 55; grifos da autora).

O desafio aqui proposto é observar como o narrador do texto literário (não o historiador, naturalmente) manuseará os recursos estéticos, trilhando o caminho da “rememoração”, de compromisso com o presente e de enfrentamento às técnicas oficiais promotoras de esquecimento e consenso acrítico.

O conto inicia-se com uma cena em que o narrador situa seus parceiros de classe e entre eles um se destaca. Podemos perceber também o primeiro traço indicativo de um trabalho com a memória: “Os professores nos tratavam pelo número da chamada, de modo que só conhecíamos os nomes dos colegas mais próximos. Digo isso como desculpa: nem sequer sei o nome do meu personagem. Mas me lembro perfeitamente do 34. Naquele tempo eu era o 45.” (ZAMBRA, 2015, p. 107). Os meninos não têm nomes, são números, alvo de exigências e demandas, invisibilizados na estrutura escolar. Suas vozes se tornam duplamente secundárias na representação da memória do período ditatorial pelo lugar que ocupam na ordem da instituição.

Nessas primeiras linhas em que tomamos contato com o narrador, fica a sugestão de que se trata de um texto autoficcional, já que a referência aos números é feita com base em seus sobrenomes, estando, portanto, a inicial Z (de Zambra) ao final do rol. Nesse sentido, 34 e 45 singularizam-se como o repetente e o último da lista.

A condição de repetente faz de 34 uma figura que causa estranheza e fascinação entre os estudantes, já que atua tanto no lugar de fracasso e

humilhação, quanto nos gestos ternos que apontam para sua maturidade e postura profética. Não há explicações outras sobre o motivo de sua repetência e o fato da escola tolerá-la: É filho de um militar? É um infiltrado para a delação de “adolescentes subversivos”? Essas considerações ficam em aberto para que o leitor faça sua interpretação.

Sobre o lugar de deslocamento dessa personagem, podemos observar o trecho:

[...] o 34 se mostrava sempre disposto a interagir conosco em igualdade de condições. Não padecia desse apego ao passado que faz dos repetentes sujeitos infelizes e melancólicos, sempre atrás dos colegas do ano anterior, ou numa guerra incessante contra os supostos culpados por sua situação. (ZAMBRA, 2015, p. 109).

A passagem revela a importância de uma avaliação sobre o passado, demonstrando que a chave de observação do narrador para sua experiência é a memória, as figuras que por ela passaram e suas próprias relações com o tempo, elaborando, assim, camadas de interpretação sobre um evento.

Em oposição aos meninos, os professores têm nome, sobrenome e com eles estabelecem uma relação conflituosa. O narrador, inclusive, os qualifica com xingamentos:

Eles, sim, tinham nomes e sobrenomes: o professor de matemática, dom Bernardo Aguayo, por exemplo, um completo filho da puta. Ou o professor de artes manuais, senhor Eduardo Venegas. Um escroto filho da mãe. Nem o tempo nem a distância conseguiram atenuar meu rancor. Eles eram cruéis e medíocres. Gente frustrada e tola. Vendidos, pinochetistas. Uns babacas de merda. (ZAMBRA, 2015, p. 108).

Podemos perceber, nesse trecho, um evidente rancor ligado à figura de autoridade na estrutura escolar. Ao longo de todo o conto, o narrador oscilará entre a ironia e a raiva. Uma certa prevalência da raiva sobre a ironia poderá ser percebida na progressão das cenas narrativas.

A possibilidade de também ocupar o lugar do repetente na rígida estrutura escolar é algo que assombra o narrador e seus colegas. A personagem 34 presentifica essa possibilidade de modo contraditório, em especial por sua complacência e generosidade ao avaliar e, gradualmente, encorajar os demais, indicando que todos iriam passar de ano “com certeza”. A ironia retorna por meio do fato de que alguns saem da escola e os demais concluem aquela série, com exceção apenas do 34. No ano seguinte, quando o narrador o aborda, ele assim lhe responde:

Não sou mais o 34, me disse enfim, com aquele tom solene que eu já conhecia. Agradeço por se importar comigo, mas o 34 não existe mais, disse: agora sou o 29 e tenho que me acostumar à minha nova realidade. Prefiro me integrar à minha turma e fazer novos amigos. Não é saudável viver no passado. Suponho que tinha razão. (ZAMBRA, 2015, p. 112).

O trecho revela a maturidade da personagem, ao sintetizar o modo como estabelece sua relação com o passado, optando por se acomodar a uma estrutura imposta. Ao mesmo tempo, afeta o narrador, que carrega essa reflexão ainda no presente da enunciação, ao dizer que supõe uma racionalidade na síntese e pode transpô-la a interpretações sobre essa relação em diferentes contextos.

Os parágrafos iniciais dessa primeira cena são compostos por frases curtas, orações coordenadas que vão progressivamente tornando-se mais abertas e digressivas, como se o lugar da subjetividade pudesse se expandir com a progressão do texto. A ligação que a cena estabelece com as demais mostrará que o conto se movimenta, os meninos vão se personificando, sendo identificados por seus nomes, e os ecos da ditadura que eles enfrentam no espaço da escola também.

Uma frase colocada na lousa, como a figurar uma presença cotidiana do regime de exceção que vivencia a sociedade subjacente ao conto, é o mote para o início da cena dois:

Uma tarde de inverno, quando voltaram da educação física, encontraram a seguinte mensagem escrita no quadro negro:  
Augusto Pinochet é:

- a) Um escroto filho da mãe
- b) Um filho da puta
- c) Um imbecil
- d) Um merda
- e) Todas as anteriores

E abaixo se lia: PIO. (ZAMBRA, 2015, p. 113).

Os palavrões aqui listados são os mesmos que o narrador utiliza para qualificar os professores na primeira cena. A menção ao PIO (Partido Institutano Opositor) introduz um novo personagem e deixa sugerido que é composto por alunos das séries finais: “Era uma letra de traço firme, caligrafia perfeita; não pertencia a um garoto de 12 anos.” (ZAMBRA, 2015 p. 113). Perpassa a memória do narrador a presença de um grupo que deve se manter clandestino devido às condições sociais estabelecidas na escola e na sociedade de modo mais amplo.

O professor de ciências chega antes que a lousa possa ser apagada e, a partir dela, desenvolve o que podemos chamar de um tratamento pedagógico à situação: “Com a gravidade e o histrionismo de sempre, Villagra foi até a porta se assegurar de que não estava sendo espiado por ninguém lá fora.” (ZAMBRA, 2015, p. 113), gesto que reforça condições de perseguição à liberdade de expressão, típicos de uma ditadura. Em seguida, apaga lentamente as alternativas deixando apenas a última, o que inspira o aluno Vergara a perguntar se seria essa a alternativa correta.

O professor desvia do conteúdo do teste, buscando explicar por que ele estaria mal formulado, sendo algumas das opções (e não alternativas, como ele mesmo explica, pois para isso teriam que ser apenas duas) praticamente idênticas. Há um tom irônico na postura do professor, que se confirma na percepção do narrador e de seus colegas. Um dos alunos, então, faz a questão impertinente e, de certo modo, esperada: “Mas o que o senhor pensa do Pinochet?, insistiu outro González.” (ZAMBRA, 2015, p. 114).

A curta narrativa chega nesse momento ao ápice de sua tensão, materializa a condição delicada que a ditadura impõe às relações, em especial as que se dão em um espaço institucionalizado e aparelhado pelo regime

de exceção, como é a escola. Nesse momento, o professor perde o “histro-nismo” e responde: “Isso não importa, disse ele, sereno e taxativo. Eu sou apenas o professor de ciências. Não falo sobre política.” (ZAMBRA, 2015, p. 114).

O silenciamento do professor é experimentado não apenas por ele, mas também por González, pelo narrador, seus colegas e pelos leitores como a materialização de uma realidade limitada, opressiva, metonimicamente representando o quadro mais amplo da repressão ditatorial que não tolera opositores, e é lembrada pelo narrador em seu espaço próprio de interação social, a escola.

A introdução da cena três é a que mais visualmente evidenciará o papel da memória na elaboração do narrador acerca de sua experiência com a escola. Composta por períodos curtos que se iniciam majoritariamente pelos termos “lembro” e “recordo”, serão narrados *flashes* de seu olhar sobre o passado, reforçando o caráter lacunar e aparentemente aleatório do exercício com a memória. Essa estratégia narrativa é partilhada por Zambra com outros autores, como o francês Georges Perec e a mexicana Margo Glantz.

No decorrer da cena, os personagens seguem ganhando nomes e protagonizando junto ao narrador eventos pontuais que envolvem referências a professores inspiradores, leituras, músicas, um grupo de colegas assumidamente gays e conteúdos de aula, em geral, lembranças situadas no cotidiano da escola que vão desvelando a presença entranhada da ditadura, como no primeiro fragmento: “Lembro da cãibra na mão direita depois das aulas de história porque Godoy ditava durante as duas horas inteiras. Ensina-va-nos a democracia ateniense ditando como se dita na ditadura.” (ZAMBRA, 2015, p. 114). Para além do conteúdo do excerto, podemos perceber que a aproximação sonora entre as palavras “ditar” e “ditadura”, que se amplia para outras palavras com a inicial “d”, como “durante”, “duas” e “democracia”, criam um ritmo irônico que faz lembrar o movimento repetitivo e opressor da cópia.

Confirmando que a aleatoriedade das lembranças é apenas aparente, em dado momento da composição da cena percebemos uma sequência linear que se desenvolve em torno de Pato Parra, um dos colegas do narrador. Deslocado, mas de um modo diferente da personagem 34, Pato é apresentado

como um jovem silencioso e incompreendido que passava todo o tempo da aula a desenhar. Seu corpo e gestos demonstram essa reclusão, mas há também ternura na voz do narrador que vai literariamente construindo esta memória: “Jamais olhava para os professores, estava sempre debruçado, concentrado no desenho, com seus óculos fundo de garrafa e a franja caindo no papel. Recordo o gesto rápido que Patricio Parra fazia com a cabeça para o cabelo não tapar o desenho.” (ZAMBRA, 2015, p. 118).

Pato comete suicídio e suas razões não são claramente apresentadas, fica a sugestão de que esteja relacionado à pressão do contexto, sobretudo escolar. A cena quatro é concluída com a seguinte passagem: “Recordo da frase que Pato escreveu, numa parede de seu quarto, antes de se matar: ‘Meu último grito para o mundo é o seguinte: que merda’.” (ZAMBRA, 2015, p. 119). A perda mobiliza todos os envolvidos nessa estrutura, professores e alunos trocam palavras e gestos em busca da composição de um sentido de elaboração desse luto.

Antes de enunciar a morte da personagem, o narrador diz: “Recordo que nessa manhã ele me desenhou. Ainda guardo comigo o desenho, mas não sei onde está.” (ZAMBRA, 2015, p. 119). Acerca do paradoxo entre a recordação e o esquecimento por meio do desenho de Pato: “[...] mais do que uma menção ao descuido, o que ele está levando a cabo é uma alegoria dos procedimentos de recuperação da memória: o mais essencial da história do passado escolar das crianças que cresceram e estudaram na ditadura é preservado, mas não aparece em lugar nenhum.” (RÍOS BAEZA, 2020, p. 222; tradução nossa).<sup>2</sup>

O conjunto da cena três sugere que a memória trilha um caminho que vai da aparente aleatoriedade à composição de um quadro mais amplo em que a brutalidade da perda, da experiência com a morte, no caso, o suicídio, vai se configurando na elaboração do sujeito sobre um passado individual, mas também coletivo.

Concluindo o conto, a cena quatro se inicia com a palavra “Recordo”, estabelecendo uma conexão com a anterior e uma indicação de desfecho, já

---

<sup>2</sup>No original: “[...] más que una mención al descuido lo que está llevando a cabo es una alegoria de los procedimientos de recuperación memorística: lo más esencial de la historia del pasado escolar de los niños que crecieron y estudiaron em ditadura se conserva, pero no aparece por ningún sitio”.

que o narrador se coloca temporalmente nos últimos meses de formação escolar. Pela primeira vez, apresenta uma marca temporal concreta, o ano de 1993.

O acontecimento que revolve a lembrança diz respeito a uma catarse coletiva suscitada por insatisfações recorrentes, mas que nessa cena serão lembradas por sua especificidade:

Uma manhã surtamos, todo mundo começou a brigar, aos berros, a pancadas: uma explosão de violência absoluta que não sabíamos de onde vinha. Acontecia o tempo todo, mas daquela vez sentíamos uma raiva ou uma impotência ou uma tristeza que se mostrava dessa maneira pela primeira vez. Houve um alvoroço, e chegou Washington Musa, o inspetor-geral do setor Um. Lembro desse nome, Washington Musa. O que terá acontecido com ele? Pouco me importa. (ZAMBRA, 2015, p. 120).

A imagem do alvoroço é descrita com uma certa urgência por parte do narrador, que transparece uma incerteza sobre o sentimento vivido, como podemos perceber pelo uso da conjunção “ou” ao invés da “e”. Como dito anteriormente, nessa cena fica destacada a prevalência da raiva sobre a ironia na elaboração das cenas.

Podemos observar também, nesse excerto, que o narrador faz uso de um procedimento de representação que evoca a memória: a seletividade. Isso ocorre por meio do anúncio de um novo personagem, o inspetor, figura que é lembrada, mas que o narrador preferia ter esquecido, já que não se importa com o que pode ter lhe acontecido após ter deixado a escola.

Como veremos, o personagem Musa é o ápice da personificação do estado de ditadura a que os jovens estão submetidos. A repreensão do inspetor se dá pela humilhação aos estudantes, que deveriam agradecer por sua condição privilegiada: “Nada em suas palavras nos doía, já tínhamos escutado muitas vezes aquele discurso, aquele monólogo.” (ZAMBRA, 2015, p. 120). Nesse trecho, chama a atenção a escolha da palavra “monólogo”, que reforça a assimetria de poder entre os estudantes e o autoritarismo dessa figura na instituição escolar. A retaliação promovida pelo inspetor

terá como alvo o colega mais silencioso e tímido, o que será contestado pelo narrador, que se revolta contra a situação de injustiça.

A escolha por esse caminho faz o narrador questionar-se quanto a sua atitude, se estaria mobilizada pela coragem ou pela indolência, já que no curso da cena o inspetor pedirá que ele e o colega o acompanhem até sua sala. Nesse momento, ele vai descobrir que sua atitude será revertida por Musa numa espécie de tortura, já que as ameaças sobre uma possível expulsão se dirigem ao colega e não ao narrador. O enfrentamento, ainda que bem-intencionado, leva-o a uma premente sensação de culpa, de responsabilização pelo destino do amigo inocente. O pedido do narrador de que ele fosse expulso em detrimento do colega é parte da tática de tortura do inspetor, que demonstra um claro abuso de poder.

A cena então conclui-se com uma surpresa para o leitor, que envolve, mais uma vez, um trabalho do narrador com a memória:

‘Eu não vou impedir você de se formar, não vou te expulsar, mas vou te dizer algo que você nunca vai esquecer pelo resto da vida.’ Musa enfatizou a palavra *nunca* e depois *resto da vida* e repetiu sua frase mais duas vezes.

‘Eu não vou te impedir de se formar, não vou te expulsar, mas vou te dizer algo que você nunca vai esquecer pelo resto da vida.’ Não recordo, esqueci na hora, sinceramente não sei o que Musa me disse naquela ocasião: eu o encarava, com coragem ou com indolência, mas não guardei nenhuma de suas palavras. (ZAMBRA, 2015, p. 123; grifos do autor).

O conto como um todo é concluído com essa imagem, a de uma lacuna, de um esquecimento. Debruçar-se sobre a memória para elaborar uma relação com o passado implica estar aberto para lembrar e esquecer. A suspensão, no encerramento da narrativa, torna-se uma resposta ativa no presente a esse inspetor do passado e sua convivência com uma estrutura opressiva. Não lembrar a frase anunciada pelo inspetor de modo taxativo e acachapante é não aceitar o destino que ele quer selar na vida do jovem. Desse modo, a injusta correlação de forças que se estabelecia entre ambos pode ser atualizada pelo narrador.

A forma da linguagem no conto se vale do discurso direto sem marcação de falas, de uma progressão que vai das frases mais curtas até a digressão e o fluxo de ideias, além da recorrência de quebras temporais, recursos que se aproximam da representação de um exercício próprio da memória.

“Instituto Nacional” pode ser lido como o processo de formação do narrador personagem, o que o aproxima da proposta desenvolvida por Zambra na obra *Formas de voltar pra casa*, seu romance mais consagrado. Segundo o escritor e crítico argentino Alan Pauls, em texto na orelha da publicação, essa narrativa carrega a dureza das temáticas por meio de uma linguagem terna:

O que é voltar para casa? Uma saída ou uma condenação? Este é o debate que dilacera o herói deste romance triste e perfeito. Ainda que ‘debate’ e ‘dilacera’ sejam maneiras muito enfáticas de dizer o que Alejandro Zambra, de novo, escolhe dizer em voz baixa, com a ternura sigilosa que o tornou conhecido. [...] Tudo é nítido, mas tudo chega com um *delay*, amortecido por uma espécie de *jet lag* afetivo. (ZAMBRA, 2014, n. p.).

Curioso observar que o crítico reafirma um trabalho de linguagem que aproxima a escrita de Zambra do exercício rememorativo quando convoca as imagens de “*delay*” e “*jet lag*”, condição de “deformações” temporais, como representativas da recepção que seu estilo provoca nos leitores. O narrador de “Instituto Nacional” registra uma permanência desse paradoxo entre ternura e dilaceração na obra de Zambra em trecho da cena quatro:

Eu me achava indestrutível. A raiva me tornava indestrutível. Mas não apenas a raiva. Também uma confiança cega ou uma certa obstinação que nunca me abandonou. Porque eu falava baixo mas era forte. Porque eu falo baixo mas sou forte. Porque eu nunca grito mas sou forte. (ZAMBRA, 2015, p. 122).

O paradoxo entre a ironia e a raiva, a ternura e a força aqui se apresentam pela sobreposição de tempos narrativos, evidente nos períodos que sequenciam verbos do passado ao presente. As quatro cenas desenvolvidas pelo narrador aspiram o inacabamento, o não dito, a presença de algo

incômodo que exige elaboração: O que há com o repente? Como lidar com o suicídio de Pato? O que disse Musa? A escola se reafirma como dispositivo de poder, de reprodução do Estado autoritário e, em todo o percurso, o personagem enfrenta esse papel repressor da instituição buscando o exercício da rememoração.

À guisa de conclusão, se faz pertinente mencionar que a narrativa não é a única escrita por Zambra que recorre à escola como espaço de movimentação de seus personagens. O conto como um todo sugere uma relação próxima a sua obra intitulada *Múltipla escolha*, publicada em 2017, e que exigiria um outro trabalho de análise.

## Considerações finais

Por que é importante se debruçar sobre o passado? A que serve a memória? Para além de um questionamento que suscite uma resposta meramente pragmática, essas questões se fazem pertinentes, já que a rememoração vem se constituindo como importante procedimento de constituição do presente.

A dinâmica do lembrar e esquecer é vivida pelos sujeitos no pós-ditaduras como enfrentamento ao discurso oficial que prima pelo consenso, pelo reforço à ideia de que é preciso “virar a página” e construir o futuro, sem qualquer acerto de contas com o passado. Nesse contexto, a literatura pode, eticamente, assumir seu papel de resistência. Segundo Ríos Baeza, “[...] a memória está aí para ser interrogada e inevitavelmente preenchida pela imaginação e os poderes performativos da ficção.” (RÍOS BAEZA, 2020, p. 227; tradução nossa).<sup>3</sup>

A multiplicidade dos relatos e o olhar sobre o passado de modo crítico são reafirmados por Richard, que destaca a importância de “[...] abrir fissuras nos blocos de sentido que a história recita como passados e finitos, para quebrar suas verdades unilaterais com as dobras e astúcias da interrogação crítica.” (RICHARD, 1999, p. 329).

---

<sup>3</sup>No original: “[...] la memoria está ahí para ser interrogada e inevitablemente completada mediante la imaginación y los poderes performativos de la ficción.”

Em “Instituto Nacional”, as fissuras se dão no conteúdo e na forma da narrativa. A deformação temporal, nos termos de Todorov, aponta para o fenômeno do encadeamento, pois se estrutura na voz de um mesmo narrador-personagem que participa dos eventos narrados, mas a exploração estética da memória evidencia também o procedimento da alternância, pois há sempre uma outra história sendo narrada, ao evocar a relação com o passado e demonstrar o rastro de um apagamento sobre o trauma.

A história secreta é apenas anunciada, não aparece propriamente na superfície ao final do conto, conforme teoriza Piglia, ela subjaz toda a narrativa como sugestão pelo não-dito. Ainda assim, seu anúncio é capaz de garantir o efeito de surpresa, levando o leitor a reflexões sobre a força das lembranças, mas também sobretudo do esquecimento, compondo um quadro crítico do trabalho com a rememoração nos termos de Gagnebin. Desse modo, podemos afirmar que a fragmentação narrativa e os processos de deformação temporal atuam como recursos estéticos que favorecem e complexificam as possibilidades de representação da memória traumática.

Reafirmando um lugar para a literatura: Qual seria, então, a linguagem com potencial e recursos para enfrentar as técnicas oficiais desistorizadoras?

[...] a arte e a literatura exploravam as zonas de conflito através das quais ‘figuras postergadas, imagens indispostas e restos de memória reempregam caminho em direção às teorias’ mediante um ‘saber da precariedade’, que fala uma língua suficientemente quebrada para não voltar a mortificar o ferido com suas novas totalizações categoriais. E são, creio, essas zonas de conflito, negatividade e refração — onde se condensava o mais obscurecido de uma contracena ainda cheia de latências e virtualidades interrompidas — as que guardam, no segredo de sua tensa filigrana, um saber crítico da emergência e do resgate combinado com o mais frágil e comovedor da memória do desastre. (RICHARD, 1999, p. 334).

Segundo Richard, é a arte que permite ao artista não mais o reforço do dilaceramento que suscita tocar em temas relacionados à ditadura, mas a representação do “comovedor da memória”. O Instituto Nacional das memórias de 45, o narrador, se reconfigura, para si e para os leitores, no

embate que os estudantes suportam diante da escola, instituição hierárquica a serviço da reprodução de um sistema autoritário.

Nos dias de hoje, muito dessa estrutura permanece e atravessa os países, as ditaduras latino-americanas tiveram seu fim oficial, mas em muitos aspectos a escola segue como organização a serviço de práticas repressoras e violentas, ainda que em regimes democráticos. Assumir uma postura rememorativa na leitura do conto de Zambra nos convida a seguir projetando essa reflexão no presente.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembra escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LACLOS, Chordelos. *As relações perigosas*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87–94.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Vander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 20–32.
- RÍOS BAEZA, Felipe Adrián. Dictadura, Memoria y Escuela: la compleja enunciación de los hijos em la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández. *Caderno de Letras*, n. 37, p. 207–228, mai./ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/18732>. Acesso em: 17 nov. 2022.
- TODOROV, Tzvetan, As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218–264.
- ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai & A vida privada das árvores*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZAMBRA, Alejandro. Instituto Nacional. In: ZAMBRA, Alejandro. *Meus documentos*. Tradução Miguel del Castillo. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 107–123.

# História, arquivo e ficção: real e testemunho na narrativa de Nona Fernández

-- Valéria Ignácio --

*Nada garante que algo seja verdadeiro, embora, no entanto, nós sejamos os criadores: as pessoas são superfícies diluídas de realidade verbal. Espaços verbais com cores tênues e limites precisos seriam nossas peles e léxicos.*

(Sergio Chejfec)<sup>1</sup>

Memória, história e ficção são a essência da fabulação no testemunho desde suas manifestações clássicas. Na contemporaneidade, a operação literária que as articula vai além do modelo canônico e, no confronto entre real e ficção, coloca em jogo estratégias outras na reconfiguração do passado. Os paradoxos que caracterizam o fenômeno do testemunho desde seu surgimento permanecem no corpo das escrituras mais recentes sobre as ditaduras latino-americanas, porém, novos arranjos estéticos apontam para uma poética que impacta e atualiza o gênero na sua forma contemporânea.

Neste ensaio, a produção literária da autora Nona Fernández, que privilegia de forma incisiva o trabalho estético e crítico sobre as experiências que convulsionaram o Chile durante a ditadura de Pinochet (1973–1990), é ponto de partida e de interrogação para explorar os procedimentos formais na composição de *La dimensión desconocida* (2016), especialmente nas relações que estabelece entre o real e a ficção, mobilizando história, memória, arquivo e testemunho, territórios cujas fronteiras estão borradas na narrativa.

---

<sup>1</sup>No original: “Nada garantiza que algo sea verdadero, aunque, sin embargo, somos artífices: son las personas superficies diluidas de realidad verbal. Espacios verbales de coloraciones tenues y límites precisos serían nuestras pieles y los léxicos.” Todas as traduções do espanhol são de minha autoria.

Escritora, atriz e roteirista premiada, Fernández nos apresenta como traço marcante no conjunto de sua obra — que inclui uma dezena de livros, roteiros originais para televisão e textos para o teatro — os impactos e as ressonâncias de acontecimentos históricos no cotidiano, dando sobrevida aos traumas chilenos do período ditatorial e inscrevendo as lutas pretéritas no presente. A interrogação que nos move dirige-se à manifestação testemunhal que ultrapassa a autobiografia e, ao mesmo tempo, faz da narrativa percurso possível para colocar sob suspeita tanto a história como a memória.

O que se pretende demonstrar é como a categoria da ficção em *La dimensión desconocida*, que em princípio colocaria sob suspeição a fidelidade do referencial histórico, contribui para a recuperação da experiência coletiva em nova chave de leitura. Infere-se que a poética dessa narrativa testemunhal desestabiliza as formas canônicas do gênero porque ultrapassa a reconstrução linear dos acontecimentos para interrogar a invisibilidade de zonas cinzentas do passado e propor outras versões, mobilizando de forma contínua o cruzamento de informações e de interpretações.

Último volume de uma trilogia sobre a memória e a ditadura — que inclui também os livros *Fuenzalida* (2012) e *Space Invaders* (2013) —, o romance tem como eixo o testemunho de um agente da repressão a uma jornalista durante a ditadura e sua confissão de sequestros, torturas e assassinatos. A partir dos dados reais do depoimento do “homem que torturava”, entrelaçam-se histórias de mortos, desaparecidos e sobreviventes, memórias privadas e giros imaginativos da narradora, além de referências a fontes documentais.

Non estive ali, non tengo diálogos nem participación na discusión. As cenas proyectadas nesta sala son ajenas, mas sempre estiveram perto, pisando-me os calcanhares. Talvez por isso as considero parte da minha historia. Nasci com elas instaladas no corpo, incorporadas em um álbum familiar que non escolhi nem organizei. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 65)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>No original, “No estuve ahí. No tengo diálogos ni participación en el argumento. Las escenas proyectadas en esta sala son ajenas, pero siempre han estado cerca, pisándome

A mobilização da memória e seu caráter tanto privado como coletivo sugeridos pelo excerto, apresenta epígrafe singular: “Além do conhecido há outra dimensão. Você acabou de cruzar o portal”, referenciada na série *The Twilight Zone* (1959) — traduzida no Brasil como *Além da imaginação*, misto de ficção científica, paradoxos temporais, suspense e terror povoados por alienígenas e criaturas sobrenaturais. Esse índice sinaliza nova perspectiva para o real que se quer transmitir, ao apontar para o que está além das aparências, e que também pode ser relacionado às informações e acontecimentos com os quais a história oficial não sabe o que fazer.

O exercício a que se propõe a narradora, nesse território desconhecido, é o de penetrar na consciência do “homem que torturava” e de suas vítimas. Nos quatro capítulos do volume — “Zona de entrada”, “Zona de contato”, “Zona de Fantasmas” e “Zona de escape” — a narradora articula recordações da adolescência sobre as notícias do “homem que torturava”, em jornais e revistas da época, e “encontros” imaginários com ele na vida adulta, que se dão no percurso entre a denúncia e o exílio do agente na França, mas também retrocede a episódios que marcam as últimas ações e pensamentos das vítimas do torturador. A narrativa é articulada pelo trabalho que a narradora faz em um documentário sobre a Vicaria de la Solidaridad (organismo da igreja católica que apoiava as vítimas da ditadura no Chile). É interessante observar a aproximação entre narradora e autora, uma vez que Fernández trabalha como autora de roteiros de ficção e documentários.

Nessa trajetória, as cartas imaginárias para o “homem que torturava” contribuem não apenas para a fragmentação que caracteriza o romance, mas especialmente para apontar feridas e interrogar lacunas do que está documentado pela história oficial, dando novo vigor a questionamentos ainda abertos no corpo social chileno em outra interrogação.

Por que escrever sobre você? Por que ressuscitar uma história que começou faz mais de quarenta anos? Por que falar outra vez de corvos, grelhas elétricas e ratas? Por que falar outra vez do desaparecimento de pessoas? Por que falar de um homem que participou de tudo isso e em um momento decidiu que

---

los talones. Quizá por eso las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé.”

já não podia mais fazê-lo? Qual é o limite para essa decisão? Existe um limite? Temos todos o mesmo limite? (FERNÁNDEZ, 2016, p. 26)<sup>3</sup>.

Na superposição de elementos da experiência e de arquivos, a narrativa nos remete a um novelo de acontecimentos e possibilidades não registrados pelo discurso oficial, e está sempre a confrontar a validade da memória e as formas de transmissão dos fatos. Ao mesmo tempo, alinhava à história do torturador os aportes imaginativos da narradora e o questionamento da representação que se oferece ao leitor.

## Testemunho e arquivo às avessas

Na contramão das acepções etimológicas da palavra testemunho, a narradora de *La dimensión desconocida* não reivindica as categorias paradigmáticas do fenômeno: de *testis*, aquele que presenciou o acontecimento, ou de *superstes*, condição privilegiada daquele que viveu a experiência e sobreviveu. O estatuto de *actor* predomina no romance, na medida em que são reconstruídas as experiências de outros e é a narradora quem determina a seleção de depoimentos, documentos e memórias, o que e como contar. Essa escolha nos remete especialmente ao entendimento de Agamben (2008) sobre a categoria de *actor*, de intervenção em relação ao ato de outro para lhe conferir um complemento de validade e verossimilhança.

Além dessa subversão do testemunho clássico, é essencial assinalar a presença de inúmeras interrogações na reconstituição da história do agente da repressão e de suas vítimas, assim como das recordações da adolescência da narradora e de fatos de sua vida no presente. O entrelaçamento desses diferentes pontos de apoio estrutura-se na tarefa de pesquisa empreendida pela narradora em relação aos arquivos da Vicaria de la Solidaridad e do Museo de la Memoria e los Derechos Humanos. Abre, assim, um movimento

---

<sup>3</sup>“¿Por qué escribir sobre usted? ¿Por qué resucitar una historia que empezó hace más de cuarenta años? ¿Por qué hablar otra vez de corvos, parrillas eléctricas y ratas? ¿Por qué hablar otra vez de desaparecimiento de personas? ¿Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidió que ya no podía hacerlo más? ¿Cuál es el límite para esa decisión? ¿Existe un límite? ¿Tenemos todos el mismo límite?”

arqueológico que evidencia, mais que a referencialidade e a concretude dos arquivos, uma problematização do documento como prova de verdade.

Em *La dimensión desconocida*, o uso alternado das expressões “sei” e “imagino” contribui para ampliar e potencializar o conflito entre história, memória e testemunho, e a narradora faz questão de mostrar suas dúvidas, desnudando e colocando sob suspeita as estratégias que adota. A distância que embaralha real e imaginação se estende ainda a outras instâncias para além da narrativa, como no episódio em que a narradora busca compreender a organização dos materiais do Museo de la Memoria dispostos em conjuntos temáticos de materiais: Zona Once de Septiembre, Zona Lucha por la Libertad, Zona Ausencia y Memoria, Zona Demanda de Verdad y Justicia, Zona del Nunca más, entre outras, que nomeiam diferentes acervos do museu.

Tudo assim, em uma ordem algo desestruturada, sem atender bem aos antes e aos depois, porque quando se trata do horror parece que as lógicas do maquinário não importam muito. Os tempos e as progressões e as causas e os efeitos e os porquês são sutilezas que é melhor economizar. [...] É um grande massacre, uma luta entre os bandidos e os mocinhos, onde é muito fácil identificar cada um porque os bandidos têm uniforme e os mocinhos são civis. E não há meio termo. Não há cúmplices, não há outros envolvidos, e os cidadãos parecem livres de responsabilidades, inocentes, cegos, vítimas absolutas. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 40–41)<sup>4</sup>.

Para além das relações com o ato da própria escritura desestruturada, avulta o questionamento das formas oficiais de organização da memória, testemunho que se dá no presente, tomando como referência o museu

---

<sup>4</sup>“Todo así, en un orden algo desestructurado, sin atender bien a los antes y los después, porque cuando se trata del horror parece que las lógicas de la maquinaria no importan mucho. Los tiempos y las progresiones y las causas y los efectos y los por qué son sutilezas que es mejor ahorrarse. [...] Es una gran masacre, una lucha entre malos y buenos, donde es muy fácil identificar a cada cual porque los malos tienen uniforme y los buenos son civiles. Y no hay términos medios. No hay cómplices, no hay otros implicados, y la ciudadanía parece libre de responsabilidades, inocente, ciega, víctima absoluta.”

inaugurado em Santiago em 2010. Como aponta Jordana Blejmar (2019), o livro é “[...] uma tentativa de ‘desmuseificar’ a memória, e poder explorar as dimensões desconhecidas do passado chileno.” (n. p.), além de apontar claros-escuros de sua história não contemplados ou valorizados na empreitada classificatória, que acaba por resultar em oposições binárias redutoras.

A escolha autoral da narração no lugar intermediário de arbitrar o que merece visibilidade e transmissão configura-se, dessa forma, procedimento que permite uma articulação testemunhal de inúmeras vozes apagadas, de pessoas transformadas em corpos, muitos deles desaparecidos. Reafirma o estatuto de *auctor*, tomando para si as condições de distanciamento, seleção e trabalho literário fundado no real — mas que o ultrapassa — em marcadores formais de testemunho, experiências que resistem ao presente, quando se volta ao passado para significar. A responsabilidade autoral ampara-se, nesse sentido, tanto no propósito de desestruturar como de suplementar o arquivo, tomando o ato criativo e a operação estética para transmitir o acontecimento.

A esse propósito, é interessante recuperar a formulação de Agamben quando aponta a lacuna essencial do testemunho — da indizibilidade da catástrofe — e mobiliza as testemunhas integrais, aquelas que não sobreviveram para contar a história, a partir das palavras de Primo Levi, em *Os afogados e os sobreviventes* (1990):

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram — são eles as testemunhas integrais. (p. 47)<sup>5</sup>.

A figura dos muçulmanos, produzida aos milhões durante o genocídio antissemita na Segunda Guerra Mundial — a quem “hesita-se em chamar

---

<sup>5</sup>No jargão dos campos de concentração, muçulmano (*der muselmann*) é a forma como eram chamados os prisioneiros agônicos, que sucumbiam à fome e aos maus-tratos e não mais manifestavam discernimento ou esperança.

‘morte’ à sua morte”, nas palavras de Levi (1988) —, expõe o esmagamento da vida processado pela biopolítica em sua forma mais radical. Orienta, também, a afirmação de Agamben de que “[...] o testemunho vale especialmente por aquilo que nele falta” (2008, p. 43). No entendimento do filósofo, o muçulmano “[...] funda um terceiro reino entre a vida e a morte” (SOFSKY apud AGAMBEN, 2008, p. 55), pelo fato de não permitir mais distinção entre o humano e o inumano, obrigando-o a habitar um umbral em que a vida passa a ser uma não-vida, desprovida de qualquer traço de humanidade. Identifica-se, aqui, aliás, nova aproximação com a epígrafe já referida da série *Além da Imaginação*.

Na interpretação de Agamben, a impossibilidade de dizer o horror é o que permite “[...] falar em nome de um poder dizer” (2008, p. 157), que une os muçulmanos e mortos da Shoah, assim como os torturados, mortos e desaparecidos das ditaduras latino-americanas, aos sobreviventes. Esse gesto testemunhal abre para a língua a perspectiva única de apresentar-se como resto, fora dos arquivos.

Significa que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas — as testemunhas — fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou à impossibilidade — de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

Soma-se a esse conjunto de estratégias narrativas a acentuada presença de informações de arquivo mobilizadas no volume. Insuficiente para dizer o testemunho e preencher as lacunas linguísticas que o caracterizam — especialmente a partir do paradoxo da impossibilidade de testemunhar a partir da morte —, o arquivo configuraria uma lei do que pode ser dito, pautada por relações pré-determinadas de poder. Ou por um sistema múltiplo de enunciados, governado pela classificação, “[...] como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação [...] sistema de acúmulo, historicidade e desaparecimento [...] orla do tempo que cerca nosso presente.” (FOUCAULT, 2013, p. 159–160).

O testemunho literário em *La dimensión desconocida* revela-se no discurso ensaístico que traz como marca estruturante a presença autoral, apontando para o sujeito que o produziu e a subjetividade que o determina

na criação do acontecimento de linguagem. Nesse sentido, a narradora desloca a função social e histórica do arquivo, inscrevendo no texto a catástrofe. Com isso, subverte a contaminação da intermediação histórica e o propósito de dissipação dos fatos que espreitam o arquivo. Passa a transmitir nova interpretação diante da desumanização do desastre.

Ao referir, por exemplo, um episódio emblemático da violência repressiva nos anos finais da ditadura chilena — quando, meses depois do depoimento do “homem que torturava”, foram encontrados três corpos degolados nas proximidades do aeroporto da capital Santiago, de pessoas que contribuíram para checar as informações prestadas pelo agente da repressão —, a narradora retoma as impressões da adolescência. O registro não é similar a relato jornalístico ou documental, mas à recordação, em tom agudo e comovente, do tempo em que era estudante secundarista, às voltas com marchas e funerais acompanhados pela população.

O tempo não é claro, confunde tudo, confunde os mortos, transforma-os em um, separa-os novamente, avança para trás, volta para trás, gira como um carrossel de feira, como em uma jaula de laboratório, e nos prende em marchas e prisões, sem nos dar nenhuma certeza de continuidade ou fuga. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 190)<sup>6</sup>.

Em relação ao excerto, é curioso observar que ele repete, literalmente, um trecho da narrativa de *Space Invaders*, assim como, em outros pontos de *La dimensión desconocida*, Fernández recupera passagens já referidas também no volume *Fuenzalida*. Esse retorno ao já narrado estabelece um diálogo estreito entre os três romances e aponta para a circularidade que caracteriza a trilogia sobre a ditadura chilena, reiterando feridas permanentes no corpo social chileno.

Sem pretender qualquer acabamento em relação ao passado, a narrativa aposta efetivamente nas ressonâncias desse passado. E, nesse sentido, outro

---

<sup>6</sup>No original, “El tempo no es claro, todo lo confunde, revuelve los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como en un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos entrapa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o de escape.”

procedimento que contribui para o embaralhamento dos estatutos testemunhais no romance é a presença de um cortejo fantasmático em cenas e discursos imaginados, relacionados tanto ao torturador quanto as suas vítimas, que sugere uma desconstrução da história oficial, e se dá a ler na indagação sobre a representação oferecida ao leitor, real feito de narrativa.

O procedimento arqueológico que se debruça sobre os subterrâneos da memória atravessa a história com afetos que não compreendem legibilidade, porque são rasuras da história, território no qual só se pode avançar por meio da imaginação, tateando inúmeras possibilidades. Da imaginação se faz história, literatura possível na legibilidade da ilegibilidade.

## Memória, história e imaginação

Desde os primeiros relatos historiográficos, na Antiguidade clássica, o choque entre história e memória é contínuo. Na atualidade, especialmente na busca de um relato possível, “[...] nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança”, afirma Beatriz Sarlo em *Tempo passado — Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). Segundo a autora, a contemporaneidade fez com que a subjetividade seja, de certa forma, incorporada na produção historiográfica, mas não sem polêmicas.

Neste ensaio, é relevante assinalar que o entrelaçamento entre visibilidade e invisibilidade do regime narrativo histórico aponta, nas produções literárias, para novas perspectivas e relações de sentido entre o real e o ficcional. E é especificamente nas situações de transbordamento que *La dimensión desconocida* explora os acontecimentos que, muitas vezes, permanecem apenas na memória individual e subjetiva, e não no registro histórico dado a conhecer pela coletividade, ou seja, merece relevo e atenção o que é esquecido pelo discurso oficial: as vítimas. Outra condição paradoxal do romance deve ser destacada: o diálogo entre narradora e torturador, que vai além das abordagens comuns no gênero testemunhal. Para além desse recorte que privilegia as vozes desarticuladas dos mortos — e ainda o ponto de vista de um agente da repressão —, a escritura de Fernández as coloca

em articulação com os vivos, assombrados por fantasmas de um passado que não passa.

Sobre a imaginação e seu caráter ficcional, Seligmann-Silva (2003) adverte que o histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial” que não reduza o “real” a sua “ficção” literária. Ele assinala, porém, que “[...] o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração; a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço.” (2008, p. 70).

A lacuna entre o evento e o discurso, que remete tanto à recordação quanto ao esquecimento, comparece, na narrativa de Fernández, em superposição e intertextualidade de diferentes origens para além da memória, como o documento e a imaginação, amplificando as relações da narradora-autora para além da própria experiência, passada e presente. Infere-se que essa arquitetura narrativa está entre as principais estratégias formais para apresentar a memória como um imaginário social da história, uma vez que a relaciona diretamente a percepções, afetos, ideologias e biografias privadas. Isso se materializa, ainda, no emaranhado de perturbações que permeiam a narrativa, sejam elas da narradora, das vítimas silenciadas, do torturador, labirinto que interroga continuamente a validade da memória e a realidade dos fatos, mas também a sua transmissão, nem sempre condicionada por contrato de fidelidade.

Na trilogia sobre a ditadura chilena, tanto em *La dimensión desconocida* como nas novelas anteriores *Fuenzalida* e *Space Invaders*, a memória, obsessivamente vinculada ao passado chileno de violência ditatorial, nos remete a um movimento de reinterpretação histórica, especialmente resgatado pela experiência da própria Nona Fernández, nascida em 1971, dois anos antes da destituição do governo democrático de Salvador Allende, e o discurso institucionalizado ao longo de sua infância e adolescência.

Esse movimento de interrogar o passado nos leva, assim, a analisar tanto a escrita da história, que não foge do caráter literário, como a memória do historiador, vinculada a grupos sociais e às relações de poder que compartilha. Como adverte Jeanne Marie Gagnebin, “[...] a verdade histórica não é da ordem da verificação factual [...]” (1998, p. 217), o que pode conduzir ao revisionismo que se produz tanto em relação à Shoah, desde a década de 1980, mas também em relação a acontecimentos recentes na história

da América Latina, nos quais se questionam fatos referidos nas ditaduras, especialmente relacionados com a violação dos direitos humanos.

Na inventiva narração que faz do cotidiano passado e presente, Nona Fernández recupera as dimensões humanas e de linguagem presentes na historiografia, com suas inevitáveis marcas de ambiguidade, mas adiciona, como diferencial que caracteriza sua produção literária, novos ingredientes pautados na imaginação. Está claro, apesar disso, que sua escritura também é constituída por rastros do real, ou marcas deixadas por esse passado de injustiça e sofrimento. Nesse aspecto, é necessário ter claro que a fragilidade da memória, assim como dos rastros, contém um risco sempre próximo: ameaça de apagamento e incerteza. Resulta disso o projeto autoral de suas obras, busca de uma reconfiguração do passado e resistência constante contra o esquecimento e a denegação.

A dimensão literária, na trilogia de Fernández sobre a ditadura, acentua o confronto entre o passado da história e o passado da memória, identifica e esgarça a crise do sujeito na contemporaneidade diante do terrível e excepcional dos fatos históricos. A tensão que se apresenta na narrativa, ao tomar a facticidade que irrompe na vida comum e a desordena, está seguramente amparada na memória do vivido, mesmo a partir do momento em que se reelabora imaginativamente. No volume *La dimensión desconocida*, porém, essa fronteira se estilhaça na recriação de vidas sobre as quais a narradora dispõe apenas de uns poucos vestígios.

Me faltam palabras e imágenes para escrever [...]. Qualquer tentativa que faça será pobre ao querer dar conta desse íntimo momento final de alguém a ponto de desaparecer.

O que viu José? O que escutou? O que pensou? O que lhe fizeram? (FERNÁNDEZ, 2016, p. 35)<sup>7</sup>.

Ou quando dá sobrevida a fantasmas de vítimas do “homem que torturava” em perguntas que se repetem ao longo da narrativa.

---

<sup>7</sup>Carezco de palabras y de Imágenes para escribir [...]. Cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer. ¿Qué vio José? ¿Qué escuchó? ¿Qué pensó? ¿Qué le hicieron? [...] No hay distancia de rescate posible en este ejercicio. Ni mi imaginación desbocada puede contra eso.”

Lembra quem sou, dizem.

Lembra onde estive, lembra o que me fizeram.

Onde me mataram, onde me enterraram. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 80)<sup>8</sup>

O romance está demarcado por inúmeras passagens desse tipo, em que a narradora indicia possibilidades, mas também aponta para a fragilidade de eventuais respostas. Insiste, entretanto, em imaginar caminhos percorridos pelo torturador e suas vítimas. Mais que o conteúdo ficcional das histórias, os deslocamentos que as articulam — misto de arquivo, vestígios, memória e imaginação da narradora — nos apresentam fragmentos de vidas e acontecimentos avulsos, como um pai levando os filhos para a escola, a invasão da casa de uma família, visitas ao Museo de la Memória, depoimentos de advogados. Nesse novelo, vale observar, especialmente, a ação imaginativa adolescente no trabalho de recuperação dos acontecimentos, que opera um deslocamento quase lúdico na articulação que propõe a partir dos episódios da série *Além da Imaginação*.

Na tentativa de reconstrução das vidas de vítimas do agente da repressão, um episódio merece destaque especial pelas doses de realidade e invenção que mobiliza. Um casal com quatro filhos pequenos, vivendo a representação de uma vida normal e guardando segredos de ações clandestinas, criando identidades e histórias a cada mudança de casa e de colégio.

Cada nova vida trouxe uma nova escola. E cada nova escola exigia uma nova história [que] não deveria ser a real, claro, muito menos parecida com a inventada na escola anterior. Jogando o jogo, Mário criou vidas que não teve, inventou nomes que não eram dele, inventou avós falsos, parentes inexistentes [...]. Todas as novas casas que pisou o obrigaram a representar sobre a representação, a inventar sobre o que já havia sido inventado. As fronteiras entre realidade e ficção tornaram-se tão tênues e aleatórias, tão confusas e emaranhadas a cada novo nível do

---

<sup>84</sup>“Recuerda quién soy, dicen. Recuerda donde estuve, recuerda lo que me hicieron. Dónde me mataron, dónde me enterraron.”

jogo que, para sua própria segurança e sanidade, depois de um tempo Mario e seus irmãos tiveram que interromper sua vida escolar. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 149)<sup>9</sup>.

O curso da narrativa, entretanto, não se interrompe diante dos impasses que se apresentam com os aportes imaginativos, mas se alimenta de arquivos — especialmente os da Vicaría de la Solidaridad — e da recuperação da memória privada da narradora para amparar a construção ficcional, tensionando os referenciais históricos a cada nova interrogação.

Nesse sentido, a reflexão de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), é esclarecedora sobre as relações entre o exercício da memória e o esquecimento. Para além da condição social que determina a memória, Ricoeur está convencido de que o caminho que nos conduz ao reconhecimento — o que pressupõe a fidelidade da imagem do presente à afecção inicial, ou ao próprio acontecimento —, está intimamente vinculado à característica das afecções, “[...] sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância.” (RICOEUR, 2007, p. 436). Os estágios do aparecimento, do desaparecimento e do reaparecimento condicionam o reconhecimento, a sobrevida da imagem. Em contraponto a essa ideia, o esquecimento nos apontaria “[...] o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência.” (2007, p. 448; grifo do autor). O passado não pode ser eliminado e, assim, o esquecimento se vincula a ele como um tendo-sido ao qual está condicionada a lembrança, porque “[...] ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido.” (2007, p. 450).

Ricoeur assinala, ainda, que a visão da “coisa” passada, que nos leva ao reconhecimento, significa uma busca de verdade porque “[...] sentimos e

---

<sup>9</sup>Cada nueva vida traía un nuevo colegio. Y cada nuevo colegio exigía una nueva historia [que] no debía ser la real, por supuesto, ni mucho menos parecida a la inventada en el colegio anterior. Jugando el juego, Mario elaboró vidas que no tuvo, inventó nombres que no eran de él, fabuló con abuelos falsos, familiares inexistentes [...]. Todos los casilleros nuevos que pisaba obligaban a representar sobre la representación, a inventar sobre lo ya inventado. Los límites entre la realidad y la ficción se volvieron tan delgados y azarosos, tan confusos y enredados en cada nuevo nivel del juego que, por su propia seguridad y su salud mental, al cabo de un tiempo, Mario y sus hermanos tuvieron que interrumpir su vida escolar.”

sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas.” (2007, p. 70). Essas formulações nos remetem, entretanto, aos perigos que rondam a memória em sua elaboração narrativa:

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada — da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. (RICOEUR, 2007, p. 455).

Em *La dimensión desconocida*, a organização da memória atende a operações de caráter seletivo, diferentes modos de narrar, supressões, ênfases. Mas é válido assinalar que essa refiguração do real opera uma mediação simbólica entre o passado histórico e sua transmissão, o que se faz, como já apontado, por meio de inúmeros deslocamentos. Remete, enfim, para um processo de construção identitária e de enunciação, tanto de uma comunidade ou sociedade, como de um sujeito, no sentido de narrar a experiência para compreender a si mesmo e aos outros.

Um imperativo ético — no sentido de recuperar os restos que não interessam à história institucionalizada — emerge nas narrativas da trilogia. A representação do real fraturado e de uma memória desmesurada reclama, no presente, justiça, reparação àqueles que foram calados, mutilados, desaparecidos, mortos. Ou, no mínimo, que seja possível criar um território de pensamento crítico e a perspectiva de visibilidade ao ausente quase sempre transformado em esquecimento, como forma de compreender o passado para tornar possível a reinvenção do presente.

Assim como em muitos dos testemunhos literários publicados no século XXI, revela-se, na narrativa de Fernández a construção de uma versão possível para compreender a violência constituinte que sustenta o passado, como olhar crítico para a tradição de opressão e contra sua falsificação pelas conveniências do poder no presente. Nesse sentido, coloca em oposição a história institucionalizada, seus heróis e monumentos, e as ruínas e sobras em sua materialidade histórica, “[...] a partir de uma articulação simbólica e política que não busca restaurar uma pátria ou um passado, mas ler a falência ou a crise que mostra o ato de separação do qual se constitui o residual”, como aponta Luis Valenzuela, no artigo “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández” (2018, p. 185)<sup>10</sup>.

## Palavras finais

Segue a problemática que caracteriza o testemunho literário contemporâneo: nos véus da subjetividade da primeira pessoa, de uma elaboração estética da experiência que ilumina apagamentos que conjugam e inter-relacionam oposições de real e simbólico, lembrança e imaginação, privado e coletivo. Para além do propósito explícito de recuperação da memória, na escritura de Fernández, está clara a intenção de apontar diferentes formas de anestesia histórica. Em um percurso de busca continuada sobre versões do passado, a narrativa se abre para o cruzamento de versões, análise e interpretação e o que se pretende é estabelecer um diálogo entre a consciência histórica e a vulnerabilidade imaginativa da memória.

Nas dobras entre verdade e ficção da literatura contemporânea sobre as ditaduras latino-americanas, é válido assinalar que encontramos (desejamos), enfim, um leitor como possibilidade de articulação da sintaxe simbólica entranhada nas narrativas. Os pactos exclusivamente ficcionais ou referenciais e os contratos de leitura deles decorrentes restam suspensos e a empatia suscitada pela narrativa dialoga não apenas com o desejo de espetacularização da intimidade, comum no comportamento contempo-

---

<sup>10</sup>No original, “[...] desde una articulación simbólica y política que no busca restituir una patria o un pasado, sino leer el quiebre o la crisis que evidencia el acto de separar desde el cual se constituye lo residual.”

râneo, mas abre perspectivas na partilha da interrogação do eu em crise, como nos diz Diana Klinger: “[...] cada versão do outro é também uma construção do eu.” (2012, p. 72).

A perspectiva de olhar para o passado é elemento disparador do interesse do público pelas narrativas, e o desconhecimento e a perplexidade diante da violência dos acontecimentos históricos não podem ser desprezados nesse elenco de razões que orbitam a recepção das obras de caráter testemunhal. Essas observações não pretendem estabelecer uma jurisprudência do leitor — até porque não dispomos de elementos para isso —, mas colocar em curso um exercício sobre as possibilidades que estão na singularidade das relações entre texto e intérprete.

Ainda que o sujeito leitor não seja movido conscientemente pelas hermenêuticas da suspeita, ele é movido pela expectativa de deciframento, estimulado pela relação “escondido-narrado” assinalada por Ricoeur (2007). Esse leitor detetive junta fragmentos, depara-se com mudanças de registro, novos enquadramentos e fluxos associativos. Tem, enfim, na obra, imagens que acionam seu imaginário e o colocam diante da exigência de uma participação mais ativa, como solicita a escritura de Nona Fernández.

A região intervalar em que se inscreve essa escritura testemunhal contemporânea não mais se alimenta apenas do controverso conceito da verdade amparada em documentos e arquivos. Reivindica a verdade da construção estética como alternativa à reprodução descritiva da violência desmedida, ao dissenso negado e às feridas que seguem impactando o presente. Reivindica a condição humana de narrar.

A eleição do conflito — entre a memória suspeita e a recuperação dos restos, entre o eu e o nós, entre os tempos dissonantes do passado e as contingências do presente, entre as normas escritas da gramática e da lei — como razão e *lòcus* para o exercício estético, dialoga, por fim, com a premissa benjaminiana de tomar as ruínas do passado e recusar a história dos vencedores para fazer da ressonância das lutas passadas centelha que possa iluminar o presente.

A experiência inscrita nessa poética testemunhal vai além do confronto entre o vivido e o contado, também vai além do enfrentamento de silêncios e tropeços, porque sugere outra possibilidade de decifração do que escapa e dos sentidos que apenas se insinuam. Convoca os leitores a uma

rebelião de afetos que, como assinala Deleuze (2010), transborda “[...] o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada”.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. O arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BLEJMAR, Jordana. La dimensión desconocida de Nona Fernández. *Revista Guay*, Buenos Aires, julio 2019. Disponível em: <http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2019/07/18/la-dimension-desconocida-de-nona-fernandez/>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FERNÁNDEZ, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago: Penguin Random House, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Proj. História*, São Paulo, nov. 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11147>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65–82. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 dez. 2022.

VALENZUELA, Luis Prado. Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández. *Mitologías hoy*, Barcelona, v. 17, p. 181–197, junio 2018. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v17-valenzuela>. Acesso em: 21 mar 2021.

# O labirinto do inumano: um espaço de corpos rasurados

-- Danielle Ferreira Costa --

## Introdução a uma crítica de fronteira

Dizem que há muito, muito tempo, uma princesa vivia no Reino Subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos. A princesa Moanna sonhava com um céu azul perfeito e um mar de nuvens infinito; sonhava com o sol, a grama e o gosto da chuva... Um dia, a princesa fugiu dos guardas e chegou ao nosso mundo. O sol logo apagou todas as suas lembranças, e ela esqueceu sua identidade e seu lugar de origem. Vagou pela terra com frio, com dor, doente. Até que, enfim, morreu...

O prólogo acima, dito em voz *off*, apresenta ao espectador a triste história da princesa Moanna, que ansiava conhecer o mundo dos humanos. Ao mesmo tempo, uma sequência fílmica, construída por uma fusão de planos que acompanham de longe a sua travessia conduz o espectador para o outro lado da margem narrativa, onde Moanna encontra os tão desejados “humanos”. Dessa maneira, assim como a princesa, o espectador

cruza as fronteiras de um universo mitológico atemporal de contos de fada, deparando-se com um ambiente quase hiper-realista, com um lugar (Espanha) e um tempo (junho de 1944) bem definidos.

Com esses elementos iniciais, a produção cinematográfica *O labirinto do fauno*, de 2006, dirigida por Guillermo del Toro, evoca no espectador uma sensação de transitoriedade, permitindo-lhe acessar de forma paralela, e quase simultânea, duas formas de representação da realidade, que normalmente não ocupariam a mesma narrativa. Assim, ora mergulha-se em uma narrativa de tensões de conflitos militares, violência institucional e relações pessoais abusivas, ora permite vivenciar um conto de fada e fantasia, recheado de poderes mágicos e estranhas criaturas.

Ressalta-se que, nesse filme de Guillermo del Toro, a travessia entre os dois mundos, ou duas composições narrativas tão distintas, é produzida a partir de vários objetos investidos com significados simbólicos e quase fetichistas. Esses objetos podem ser vistos como pertencentes tanto ao universo hiper-realista quanto ao mitológico: um relógio, um pedaço de giz, uma ampulheta, um punhal, o Livro das encruzilhadas, uma chave. Além disso, há o próprio labirinto e sua entrada com um formato sugestivo, que pode ser visto na Foto 15.1.

Nessa sequência, quem assiste ao filme é convidado a participar da cena, visto que a câmera coloca “[...] o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena.” (JULLIER, 2009, p. 23). No momento em que a sequência fílmica chega ao plano captado na Foto 15.1, o espectador assume o mesmo ponto de observação da personagem Ofélia — contraparte, na Espanha Franquista, de Moana —, que de seu mundo hiper-realista se depara com o mundo mitológico, isto é, assume, também, “[...] o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a ‘filtração’ pelo seu olhar).” (JULLIER, 2009, p. 23). Destaca-se que nesse plano cinematográfico está demarcado o lugar exato no qual os dois mundos se encontram, ou seja, suas fronteiras.

Assim, ao coincidir o ponto de observação do espectador/personagem com o de Ofélia, a sequência acaba por revelar de que lado está, na narrativa hiper-realista de uma Espanha franquista. Desse ponto de ancoragem, instigados a atravessar essa fronteira, os espectadores atendem a um único

Foto 15.1: Olhar câmara



Fonte: O labirinto do fauno — 00:08:03

chamado narrativo, ao argumento que movimenta a trama de *O Labirinto do fauno* e instaura o seu verdadeiro conflito: o regresso da princesa Moanna ao mundo dos inumanos.

Esse conflito, que atravessa gerações e lugares e acaba por ecoar em outras narrativas, também norteia a discussão crítica que aqui se pretende desenvolver. Esta pesquisa parte da consciência de que a memória, ou “espírito”, daqueles que se afogaram no vórtice de violência de um mundo extremamente “humano” torna-se imortal, se a busca por reencontrá-la, ainda que “Em outro corpo, em outro momento. Talvez em outro lugar” (TORO, 2006), nunca cessar.

Diante disso, recorre-se às ideias do filósofo argentino Enrique Dussel, para quem só é possível estabelecer uma crítica desse lugar de fronteira, proposto na narrativa cinematográfica de Guillermo del Toro, por meio da *afirmação da exterioridade desprezada*, capaz de “[...] recuperar o material narrativo simbólico de nossas culturas ancestrais do Sul, sejam elas filosóficas ou não, míticas ou religiosas [...], para realizar um trabalho filosófico

reconstrutivo sobre elas.” (DUSSEL, 2016, p. 212–213)<sup>1</sup>. Dessa maneira, o filósofo defende a necessidade de se construir práticas afirmativas sobre uma “identidade” ao mesmo tempo processual e reativa, concentrando uma autovalorização de uma alteridade totalmente descolonizada da modernidade. Propõe, assim, substituir a lógica da modernidade pela da “Transmodernidade”, que indica aspectos situados para “além” das estruturas valorizadas pela cultura euro-norte-americana, produzindo um movimento em direção a uma utopia pluriversal.

Com isso, anuncia-se o fundamento lógico que permite a esta crítica extrapolar os limites narrativos da produção cinematográfica *O labirinto do fauno* para alcançar outra, a literária *Space Invaders*, publicada em 2013, da autora chilena Nona Fernández. Essa narrativa, lançada pelo mercado editorial brasileiro apenas em 2021, tem como principal cenário o Chile dos anos 1980, durante os últimos anos da ditadura de Pinochet. Classificada como uma novela e tecida por uma narrativa fragmentada, dividida em capítulos curtos e curtíssimos, onde a elipse é uma ferramenta empregada para contar, mais do que esconder informações através dos silêncios, *Space Invaders* acompanha um grupo de crianças que, à medida que passam dos 10 aos 15 anos de idade, vão percebendo as brumas inocentes da infância se dissipando e dando lugar aos horrores que vinham acontecendo ao seu redor.

No entanto, por um recorte crítico, nesta análise, o fio argumentativo que une a narrativa de Guillermo del Toro à de Fernández é a ideia do corpo feminino rasurado por sucessivas práticas de violência de um estado autoritário, que continua a ecoar seus horrores. Seus ecos convertem, nessa nova ressonância narrativa, a Espanha de Franco no Chile de Pinochet.

## Corpos rasurados pela matriz colonial de poder

Destarte, assim como o argumento da produção de Guillermo del Toro, a produção *Space Invaders* também se estrutura em torno do conflito entre

---

<sup>1</sup>No original, “[...] recuperar el material narrativo simbólico de nuestras culturas ancestrales del Sur, sean filosóficas o no, míticas o religiosas [...], para sobre ellas efectuar un trabajo filosófico reconstructivo de nuestras tradiciones.” (Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria).

humanos e inumanos. Seu título faz referência direta a um dos primeiros jogos bidimensionais de tiro, desenvolvido em 1978 pelo japonês Tomohiro Nishikado e inspirado na guerra de *aliens versus* humanos, difundida no imaginário da sociedade moderna por narrativas como *A guerra dos mundos*, de George Wells. A referência ao videogame de Nishikado, na narrativa de Fernández, cumpre uma dupla função: demarca a lente pela qual adentraremos a narrativa, ou seja, pelo olhar infantil; ao mesmo tempo, é tomado como símbolo de tudo aquilo que o gênero de ficção científica representa para a sociedade moderna.

Nesse sentido, deve-se destacar que a ficção científica tem seu surgimento extremamente atrelado ao desenvolvimento da ciência propriamente dita, bem como sofre influência do progresso científico na França, do papel de vanguarda da Inglaterra na sociedade industrial do século XIX e, principalmente, das descobertas científicas dos Estados Unidos, onde adquire seus contornos definitivos. Além disso, por mais fantástica, inverossímil e até bizarra que seja a história da ficção científica, trata-se de uma narrativa construída dentro da lógica da modernidade e que, por isso, não poderia ser produzida fora do seu contexto científico, pois

A Modernidade não apenas propicia as condições de aparecimento da ficção científica quanto ela mesma é uma narrativa: uma metanarrativa. O pensamento esclarecido também sonhou com um outro ser — o sujeito civilizado e emancipado — e um outro mundo — a sociedade democrática no futuro. O *ailleurs* moderno é um espaço a ser construído num tempo futuro. As mudanças sonhadas pelos modernos — a emancipação do homem pela razão, a construção de organizações sociais democráticas e o controle da natureza pela ciência — eram uma narrativa única e linear. Enquanto pensadores e cientistas buscam as condições de concretização da Utopia Moderna por meio da antecipação do futuro, os escritores de ficção científica narram as outras utopias, distopias e heterotopias possibilitadas pelos deslocamentos de fronteiras nos campos da subjetividade, tecnociência e configurações de espaço e tempo. Surgem histórias sobre viagens no tempo, aventuras

em planetas distantes, novas tecnologias de transporte (balões e submarinos) e de comunicação (rádio), máquinas inteligentes, experimentos biológicos com animais e homens, entre outros temas. (OLIVEIRA, 2003. p. 7–8).

Entretanto, como veremos ao longo da narrativa crítica, todas essas características estão atreladas a um projeto de dominação, não apenas da ideologia capitalista, mas também de uma modernidade que, por meio da sua matriz colonial de poder, produz genocídios e epistemicídios que cindem os indivíduos em humanos e não humanos. Dentro dessa lógica, a imagem do videogame *Space Invaders*, que tem como objetivo a destruição das hordas de invasores espaciais pela espaçonave humana, é utilizada como metáfora do tipo de relações discursivas que marcaram a atmosfera chilena durante o seu período ditatorial, refletindo seus desejos sentimentais e materiais, além do processo de conquista, dominação e submissão a um estado autoritário.

A narrativa chilena *Space Invaders* carrega, assim, uma interessante reflexão: a de que é importante recordar quem são os verdadeiros inimigos, ou seja, quem são os verdadeiros “alienígenas”, distantes no tempo e no espaço. Nesse cenário, marcado por uma batalha ideológica e por uma atmosfera extremamente repressora que assolou o território da América Latina a partir da década de 1960, devemos questionar, assim como faz a pesquisadora e escritora Michelyne Verunschik: “Afiml, quem é o humano e quem é o inumano? Quando se retira o traço humano do inimigo, seu corpo e territorialidade passam a ser extraterrestres e, portanto, mais facilmente passíveis de destruição?” (VERUNSCHK, 2019, p. 1).

Tais questionamentos encontram ressonância em dois fatos históricos aparentemente distintos, mas que, se investigados em profundidade, se revelam extremamente imbricados. O primeiro diz respeito à relação discursiva modernidade/colonialidade, construída desde a tomada de Andalusia, em 1492, a partir da lógica epistemológica humano/não humano, que considera humano apenas os indivíduos pertencentes ao pensamento hierárquico europeu, fundamentado pela estrutura social cristã/capitalista.

Esse pensamento, engendrado pela estrutura da modernidade, considera tudo o que está fora da sua lógica como não humano, ou seja, *aliens*

que precisam ser eliminados em prol de uma segurança nacional. O segundo é uma espécie de reafirmação desse pensamento, na própria Espanha franquista, e depois na América Latina<sup>2</sup>, durante a Guerra Fria. Em tal reafirmação, governos, como os da Espanha e do Chile, foram convencidos da necessidade de combater um “[...] inimigo externo comum [...], a estabelecer regimes políticos cuja estabilidade repousava no aniquilamento desse inimigo, infiltrado internamente, o que correspondia à imposição de governos totalitários e à sua sustentação no tempo.” (BICUDO, 1984, p. 17).

Assim, se enxergarmos a batalha do Chile pela lógica da modernidade, os *aliens* são todos os oponentes ao governo ditatorial, que se apoderou do país de 1973 a 1990 para impedir qualquer tipo de resistência à lógica do capital<sup>3</sup>. Entretanto, se ampliarmos o nosso olhar de maneira a realizar uma desobediência à lógica da modernidade, perceberemos que os verdadeiros invasores, ou seja, os *aliens*, pertencem ao pensamento hierárquico europeu, do qual, nesse período, os Estados Unidos eram seu principal herdeiro.

Nesse cenário em que o capitalismo disputa espaço com o comunismo, os Estados Unidos, utilizando-se de epistemologias da relação discursiva modernidade/colonialidade, como democracia/comunismo e cidadão/subversivo<sup>4</sup>, atribuíram-se a missão de livrar o mundo da “ditadura comunista”.

---

<sup>2</sup>“Transmitia-se aos outros países a ideia de sua incapacidade de se defenderem sozinhos contra o comunismo e da necessidade de se integrarem nos planos de segurança coletiva dos Estados Unidos, pois sua segurança e a segurança dos Estados Unidos eram inseparáveis. Era necessário que aceitassem a concepção de que o mundo estava dividido em dois únicos blocos, o comunista e o das nações livres do ocidente; deviam acreditar que o destino do país estava associado ao destino dos Estados Unidos.” (COMBLIN, 1980, p. 117).

<sup>3</sup>[...] todo esse problema da subversão e da contra subversão consistiu em uma guerra, na qual de um lado estavam os subversivos, que queriam destruir o Estado nacional para convertê-lo em um Estado comunista, satélite da órbita vermelha, e, por outro lado, estávamos as forças legais [...] que atuávamos nessa luta” (CLARÍN, 29 dez. 1983, apud FRONTALINI, 1984, p. 11).

<sup>4</sup>A partir dessa concepção ideológica, foram elaboradas estratégias militares para as diferentes regiões do mundo, e, em primeiro lugar, para a América Latina, considerada como área de influência exclusiva dos americanos. Tais políticas incluíam a intervenção militar oculta através do uso de mercenários, a intervenção direta, o apoio logístico, o financiamento e a designação de especialistas militares, bem como a formação de quadros militares e policiais, acadêmicos, docentes e sindicalistas, além de diversos mecanismos de propaganda e penetração cultural (PASCUAL, 1997, p. 34).

Da mesma maneira, “[...] como o haviam defendido contra o nazismo; consideravam que existia uma ameaça comunista em qualquer lugar do mundo onde aparecia algum governo que deixasse de ser favorável” (PASCUAL, 1997, p. 34). Para isso, recorreram a um plano de segurança nacional que se estendia a diferentes partes do mundo, mas especialmente à América Latina:

A materialização da doutrina de segurança nacional consistia no fortalecimento político e operativo das Forças Armadas de cada país, preparando-as para combater o inimigo interno, estranho aos interesses nacionais e de orientação marxista leninista; essa política significava o uso das armas contra seus próprios habitantes. A supressão das garantias constitucionais, a ditadura militar e a imposição do terror constituíam diferentes graus de aplicação da Doutrina. (PASCUAL, 1997, p. 35).

Nessa perspectiva, propomos um giro decolonial ao analisarmos a narrativa chilena *Space Invaders*, que concentra seu foco de observação nos desdobramentos dessa invasão que se iniciara em 1973 e, na década de 1980, busca maneiras de consolidar seu projeto de dominação. Nesse giro, os militares e civis que agenciavam as demandas cristãs/capitalistas dos Estados Unidos são vistos como os verdadeiros alienígenas, ou seja, os não humanos, contra os quais os humanos, denominados por aqueles de subversivos e terroristas, resistem.

A partir dessa percepção, situada na sociedade chilena, acessamos, na narrativa *Space Invaders*, três importantes ataques, ou três jogadas, contra as forças de resistência de uma sociedade que vivia sob o julgo de um terrorismo de estado. No embate entre humanos — os militantes de esquerda — e *aliens* — militares e civis que formavam ou financiavam o Estado —, os jogadores, ou opositores, têm três vidas, ou seja, três chances de vitória, ou *Game Over*. Assim, na Primeira Vida, os humanos recebem o seguinte ataque: “Santiago do Chile. Ano 1980 [...] na rua, ainda há vestígios de uma

comemoração [...]. A nova Constituição<sup>5</sup> proposta pela Junta Militar foi aprovada por uma ampla maioria.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 8).

No nível midiático, a nova Constituição pretendia conseguir a legitimação social e a redução das pressões internacionais, mas, no nível dos agenciamentos maquínicos, ou dispositivos<sup>6</sup>, interessava o controle dos corpos, de modo a institucionalizar seu projeto político intitulado *democracia protegida*. Esse projeto era regido por um texto anexo à Constituição, denominado “Disposições Transitórias [...] que na verdade atuaria como a verdadeira Carta até 1989”. A nova Constituição só entraria em vigência após oito anos da aprovação plebiscitária, passando a vigorar esse texto anexo à Constituição no ano de 1981<sup>7</sup>, com imposição à sociedade chilena de um controle total sobre seus corpos.

---

<sup>5</sup>[...] após as definições de uma nova base institucional para o regime anunciadas na mensagem presidencial de 1975, das metas e primeiras aproximações em relação aos prazos do governo com o discurso de Chacarrillas em 1977, e da entrega do anteprojeto constitucional pela Comisión Ortúzar ao governo em 1978, caberia ao governo, por meio do Ministério do Interior, consolidar a fase de institucionalização com a aprovação da Constituição em 1980.” (SABBADINI, 2014, p. 30).

<sup>6</sup>1) O dispositivo é a rede de relações que se podem estabelecer entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquiteturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não-dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexos que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Por exemplo, o discurso pode aparecer como programa de uma instituição, como um elemento que pode justificar ou ocultar uma prática, ou funcionar como uma interpretação a posteriori desta prática, oferecer-lhe um campo novo de racionalidade. 3) O dispositivo é uma formação que num momento dado teve como função responder a uma urgência [...] tem assim uma função estratégica, como, por exemplo, a reabsorção de uma massa de população flutuante que era excessiva para uma economia mercantilista.” (CASTRO, 2004, p. 102).

<sup>7</sup>O texto das disposições transitórias apresentava 29 artigos, dentre os quais “[...] prorrogava o mandato presidencial por oito anos ao general Pinochet; a manutenção da Junta de Governo como Poder Constituinte e Legislativo; uma série de atribuições e obrigações especiais do Presidente da República, como decretar por si mesmo estado de emergência e catástrofe, designar e remover alcaldes, prender pessoas, restringir o direito de reunião e liberdade de informação, proibir a entrada no território nacional, e expulsar aos que acreditassem ou propagassem doutrinas marxistas e de incentivo à violência; e a manutenção do Consejo de Estado.” (SABBADINI, 2014, p. 35).

Fomos ordenados um atrás do outro numa longa fila no meio do pátio do colégio. Ao nosso lado, outra longa fila, e depois outra, e mais outra. Formamos um quadrado perfeito, uma espécie de tabuleiro. Somos as peças de um jogo, mas não sabemos qual. Tomamos distância, apoiamos o braço direito no ombro do colega da frente para demarcar o espaço justo entre cada um de nós. Nosso uniforme bem alinhado. [...] Cantar o Hino Nacional todas as segundas-feiras na hora da entrada, entoá-lo do jeito de cada um [...], enquanto lá na frente um de nós hasteia a bandeira chilena na frente e outro a sustenta nos braços. A estrelinha de algodão branco subindo e subindo e subindo até alcançar o céu. A bandeira finalmente acima da haste, tremulando sobre nossas cabeças, ao compasso de nossa voz, e todos nós olhando para ela protegidos por sua sombra escura. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 11–12).

Diante disso, a narrativa conduz para um novo questionamento: como resistir a esse projeto político de controle dos corpos orquestrado por um terrorismo de estado que se apoderou do Chile de 1973 a 1990? A resposta reside nesses mesmos clones, filhos da ditadura e condenados ao mesmo destino, com fileiras de (aparentes) extraterrestres que deveriam ser combatidos com o canhão de memória. Todavia, a narrativa logo revela suas humanidades e seus modos de resistência, uma vez que, tecidos pela afetividade, escapam dos dispositivos de controle e atravessam o tempo, fraturando o *modus operandi* ditatorial: “Nossos colchões, da mesma maneira que nossas vidas, se espalharam pela cidade até nos desconectar uns dos outros. O que aconteceu com cada um de nós? É uma incógnita [...]. À distância, compartilhamos sonhos. Pelo menos um.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 10) — o sonho com Estrella González.

## Formas de resistência à colonialidade do ser

Assim, contra os dispositivos engendrados pela Constituição de 1980, que buscavam a reabsorção de parte da população resistente ao projeto imperialista da modernidade, agora em sua fase neoliberal, desponta o universo

onírico, revelando como a afetividade, em torno de Estrella González, tecia um modo de resistência. Da mesma maneira, na Espanha franquista, o universo mitológico atemporal, acessado por Ofélia, protagonista do filme *O Labirinto do Fauno*, tecia, a sua maneira, resistência a um estado de autoritário que reprimia política e economicamente seus adversários, subjugando suas existências a um projeto fascista.

Portanto, assim como outrora fizeram a jovem Ofélia e seu minúsculo exército de fadas, os fiéis amigos de Estrella, jovens soldados da memória, combatem a racionalidade científica da lógica da modernidade, utilizando como arma o universo imaginário de seu território. Nesse universo, onde narrativas locais resistem à estética, na qual, através das suas instituições, o pensamento europeu estabelece as normas do belo e do sublime, os sonhos são diversos e também a principal arma de que dispõem para resistir aos ataques:

Às vezes sonhamos com ela. De nossos colchões espalhados por Puente Alto, La Florida, Estación Central ou São Miguel, nos lençóis sujos que delimitam nossa localização atual, refugiados nos catres que sustentam nossos corpos cansados que trabalham sem parar; de noite, e às vezes até de dia, sonhamos com ela. Os sonhos são variados, como variadas são nossas cabeças, e variadas são nossas lembranças, e variados somos e variados crescemos. De nossa onírica variedade, podemos concordar que, a seu próprio modo, cada um a vê como se lembra dela. Acosta diz que no seu sonho ela aparece criança, tal como a conhecemos, de uniforme escolar, com o cabelo penteado em duas tranças compridas. Zúñiga diz que não, que ela nunca usou tranças, que ela aparece, para ele, com uma cabeleira preta e grossa que lhe emoldura o rosto, cabeleira que apenas ele recorda, porque Bustamante tem outra imagem, e Maldonado outra, e Riquelme outra, e Donoso outra, e todas e cada uma delas são diferentes. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 9).

Dessa maneira, ainda que, nessa narrativa, as fronteiras entre os mundos externo e interno, a realidade e fantasia e o funcionamento consciente e inconsciente sejam com frequência pouco definidas, será nessas fronteiras

que a verdadeira batalha entre *aliens* e humanos acontece na narrativa de Nona Fernández? Destaca-se que essa fronteira narrativa se estrutura como alegoria de um espaço concebido, em países como o Chile, submetido a um processo de colonização, pela diferença colonial: “[...] espaço onde as histórias ‘locais’ inventando e implementando os desígnios globais encontram histórias ‘locais’, o espaço onde os desígnios globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados.” (MIGNOLO, 2020, p. ix).

Nessa narrativa, cada sonho com Estrella González é uma apresentação alegórica de uma história “local”, presente na diversidade que o projeto ditatorial chileno tentara sufocar em prol de uma economia neoliberal. Assim, esse espaço fronteiro resiste com suas memórias e narrativas: “Os penteados e as cores variam, as feições nunca são enfocadas com nitidez, as formas se esfumam, e não há jeito de entrar num acordo porque nos sonhos, do mesmo modo que nas lembranças, não pode nem deve haver consenso possível.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 9). Dessa maneira, percebe-se que a forma de resistir ao ataque “alienígena” reside em um pensamento de fronteira, no qual o saber subalterno emerge na preservação das histórias “locais”, que, ao serem confrontadas, desafiam as dicotomias e ajudam a montar o mosaico de reminiscências que resiste às mais diversas ações de apagamento.

Associado a esse pensamento de fronteira, destaca-se o papel da estética, que, como afirma Khote, “[...] consegue constituir novas alegorias apenas quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica.” (1986, p. 39). As figurações alegóricas são fundamentais na construção de formas de reafirmação dessas histórias “locais”, pois, enquanto Acosta recorda de Estrella por meio de imagens, Fuenzalida rememora por meio das vozes, visto que, como ela mesma pontua, “cada um sonha como pode” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Maldonado sonha com cartas. São cartas antigas escritas com a caligrafia de uma menina de dez anos. Cartas que González e ela enviaram uma à outra pelo correio, como se não tivessem se visto na sala de aula todos os dias, como se estivessem distantes como estão agora. Maldonado diz que a ortografia de González não é boa, mas que ela desenha as letras com

capricho, com disciplina. Ela parece outra nas cartas, não a menina calada e tímida da última fileira da classe. Os sonhos de Maldonado são a leitura de uma dessas cartas. Sonhos que se armam de palavras, que se articulam com base em letras e frases. Remetentes escritos com uma caligrafia azul, e endereços e assinaturas e saudações cordiais, e se despede atenciosamente, e a cumprimenta com carinho, e espero sua resposta, e não deixe de me escrever, amigas para sempre, não me esqueça, por favor. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Dentro desse imaginário de histórias “locais”, que resiste à racionalização do pensamento científico, a fabulação ganha força e “Maldonado tem todo o direito de que seus sonhos sejam construídos de palavras. Cada tijolo é um verbo, um artigo, um adjetivo, e assim a construção cresce, levanta escadas e se transforma num túnel que pode comunicar o céu com o inferno.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 18). Assim, nos sonhos de Maldonado, repletos de palavras que Estrella tecia com tinta azul, ou sangue azul<sup>8</sup>, “A palavra que mais se repete é seu nome. Está escrito no remetente e na assinatura de cada carta. Junto a ele, o desenho de uma estrela pintada com tinta, como uma espécie de marca pessoal, como um emblema caído de alguma bandeira.” (p. 12).

Dessa maneira, a narrativa *Space Invaders* apresenta, de forma alegórica, a história de Estrella González como uma adaptação local da história de Ofélia, protagonista do filme *O Labirinto do Fauno*, ambas estrelas caídas diante de um estado autoritário. Configuram-se, assim, como *performers* das vítimas que sucumbiram a distintos estados autoritários, visto que, como assinala Graciela Ravetti, um performer apresenta-se narrativamente “[...] quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real — indomável — convocando os agenciamentos coletivos.” (RAVETTI, 2002, p. 63).

Esses *performers*, Estrella González e Ofélia, conseguem abarcar outros domínios da escrita, que se mesclam à estética literária e cinematográfica,

---

<sup>8</sup>Sangre azul é uma expressão de origem espanhola, que se espalhou para outras línguas (sangre azul, sang bleu), e indica nascimento nobre (berço) ou ascendência nobre.

inclusive como forma de rasurá-las, instalando diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais. Dessa maneira, por meio de uma linguagem potencialmente dramática, que deforma e intensifica o real, o sujeito vítima do vórtice da violência apregoados por estados autoritários reencena-se poeticamente nessas narrativas. Dentro das marcas de rasuras arquitetadas por seus autores, consegue-se notar a reencenação desse sujeito-fragmento nos dobramentos de subsolos poético: “Ela deixou para trás pequenos traços de sua passagem na Terra, visíveis apenas para aqueles que sabem onde olhar.” (TORO, 2006).

Nesse jogo de espelhos, Estrella e Ofélia possuem a mesma construção narrativa: doces, mas tristes meninas, pouco compreendidas por suas mães grávidas e que vivem na iminência de serem cruelmente maltratadas por um pai/padrasto psicopata. Nessa perspectiva, o pai de Estrella é o duplo do general Vidal, padrasto de Ofélia, que tinha como grande inimigo a ser combatido qualquer resistência alinhada a um pensamento de esquerda: “González explicou a Riquelme que seu pai sofrera um acidente terrível e que por isso não tinha mais a mão esquerda.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 16).

Nessa leitura comparativa, percebe-se que Estrella González é a reefe-tuação de Ofélia, assim como esta é da princesa Moanna, que na narrativa *Space Invaders* reaparece em outro corpo, em outro tempo, em outro lugar. Trata-se de um corpo submetido ao mesmo processo de desumanização orquestrado, em diferentes épocas, pelos autodenominados “humanos”. Entretanto, cabe destacar que, entre essas sucessivas reefe-tuações, alguns sinais de resistência produzem pequenas fissuras na lógica da modernidade, visto que Ofélia, ao adentrar o corredor que a levaria até o cômodo vermelho e dourado onde encontraria o Homem Pálido, por um instante, para, vira-se e encara a câmera (Foto 15.2), posicionando-se, assim, do lado oposto tanto dos “humanos” quanto do espectador.

Ofélia, ao posicionar-se de tal forma, obriga o espectador a enxergar-se dentro da lógica da modernidade e do seu contínuo processo de desumanização. Além disso, convoca-o, utilizando uma expressão de medo em, talvez, não conseguir retornar para a mesma realidade, por esta lhe ser hostil demais, a um sentimento de cumplicidade. Dessa maneira, esse confronto com o espectador, tal como os sonhos dos amigos de Estrella Gonzáles, produz um desassossego no esquecimento patológico que ainda acomete

Foto 15.2: O confronto com o espectador



Fonte: O labirinto do fauno — 00:57:07

parte da sociedade, tanto em relação à Espanha franquista quanto ao Chile ditatorial de Pinochet.

Contra esses estados autoritários — personificados, no contexto espanhol, na figura do general Vidal e, no contexto chileno, na figura do coronel de *carabineros*<sup>9</sup>, Guillermo González Betancourt —, Ofélia simboliza a resistência àquele, por meio da fantasia, da mesma maneira que Estrella está para o segundo, por meio da recordação. Nesse sentido, ambas as narrativas — *Space Invaders* e *O labirinto do Fauno* — configuram a mesma forma de resistência estética local, o “realismo mágico”, contra um projeto imperialista, o qual, como já destacado anteriormente, está representado esteticamente, na narrativa de Nona Fernández, pelo gênero “ficção científica”, representante incontestemente da modernidade.

Assim, será em oposição a uma estética da matriz colonial de poder da modernidade que Nona Fernández e Guillermo del Toro oferecem uma

---

<sup>9</sup>Agente de polícia.

escrita rasurante pautada em um imaginário ancestral e fabuloso. Nessa perspectiva,

O labirinto do Fauno pode ser descrito como um conto de fadas gótico, uma fantasia de horror, o pesadelo de uma menina lutando para sobreviver em um ambiente hostil ou como o equivalente cinematográfico do 'realismo mágico' de parte da literatura latino-americana. Ou, ainda, como um filme de guerra. (SABBADINI, 2014, p. 288).

O "realismo mágico" latino-americano é tomado, nesta análise, como alegoria do pensamento de fronteira, no qual os subalternos resistem, rejeitam ou, ainda, produzem uma desobediência estética em relação ao projeto de dominação cultural imperialista. Nesse espaço fronteiro, a escritura rasurante, que Nona Fernández e Guillermo del Toro desenvolvem em suas narrativas, dialoga, por sua capacidade de travessia e por sua vontade em estabelecer uma assinatura, com um conceito-chave para Walter Benjamin: a alegoria, que se apresenta como uma linguagem especial da qual o escritor contemporâneo se apodera como principal recurso para se inserir em uma arte atual de resistência.

O teórico alemão defende que o elemento alegórico "[...] é também o outro da História, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. Daí o fato de ele representar a Melancolia como a principal figura alegórica." (KOTHE, 1976, p. 36). Com essa figura, Benjamin pretende demonstrar a essência desse elemento pautado pela incompletude e principalmente pela consciência dessa incompletude, em conformidade com certa face da alegoria exposta por Flávio R. Kothé, numa escrita alegórica:

Os vários deslocamentos acabam, porém, se encontrando em um determinado elemento, isto é, aqueles fatores de divergência acabam redundando em convergências. Por outro lado, a análise da condensação mostrará a diversidade que a compõe: ela é composta de 'outros'. Nesse processo de mostrar o 'outro' do fator de divergência descobre-se a força da censura e o grito do censurado. (1976, p. 35).

Para Khote, a escrita alegórica deve ser vista como um composto de “outros”, que ora são marcados pela divergência, ora pela convergência, devendo ainda ser capaz de transitar de uma esfera individual para uma coletiva universalizante. Esse estudioso defende que “A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar ao entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações.” (1986, p. 38).

No entanto, o que Khote revela de mais significativo em sua definição da escrita alegórica é a contradição que pontua toda essa escrita, aproximando sua tese da melancolia de Walter Benjamin, a qual surge, em parte, dessa contradição. Nessa perspectiva, segundo Khote (1986), “A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta.” (p. 39), pois “[...] contém a contradição de tender ao ocultamento das contradições de que resulta.” (p. 41).

Dessa maneira, a partir da alegoria de um embate social e cultural, verificada na sociedade chilena na década de 1980, entre um estado autoritário, defensor de um projeto econômico/cultural imperialista e neoliberal, e nos militantes alinhados a um pensamento de valorização das histórias “locais”, deve-se interpretar o seguinte fio narrativo:

As balas verdes fosforescentes dos canhões terrícolas avançaram rápidas pela tela até atingir algum alienígena [...]. Dez pontos por cada marciano na primeira fila, vinte pelos da segunda e quarenta pelos da última fila. E quando o último morria, quando a tela ficava vazia, outro exército de alienígenas aparecia do céu, disposto a continuar batalhando. Entregavam ao combate uma vida, outra e mais outra, numa matança cíclica sem possibilidade de terminar. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 15).

Esse embate social e cultural ocorre, na narrativa *Space Invaders*, no espaço simbólico da diferença colonial, no qual se pode observar tanto os jovens sonhadores que resistem pela rememoração de suas histórias “locais”, esteticamente representadas pelos sonhos com Estrella, alegoria do “realismo mágico”, quanto os ataques que os alienígenas continuam a lhes deferir, produzindo massacres cíclicos.

## Reefetuições da matriz colonial de poder

Assim, com a lente do narrador focada nesse espaço de embate, presenciase o segundo ataque dos militares: “Santiago do Chile. Ano 1982. [...] Há alguns meses, o ex-presidente Eduardo Frei Montalva, líder da oposição ao general Augusto Pinochet, faleceu de um choque séptico inexplicável numa clínica particular.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 24). Esse ataque representa uma importante vitória dos *aliens* e a perda de um aliado importante na luta democrática. Antes que os bravos soldados pudessem ao menos se recuperar, ou reagir, recebem outro que lhes tira mais um aliado: “Tempos depois, um grupo de operações da Central Nacional de Inteligência disparou cinco vezes na cabeça do líder sindical Tucapel Jiménez e depois o degolou.” (p. 24).

A partir disso, o sonho de Maldonado, repleto de palavras de Estrella, permite enxergar outro cenário, sem essa faixa de diferença colonial que há muito já havia sobreposto a fronteira entre humanos e *aliens*: um muro. Esse cenário partido, no qual a luta por liberdade havia sido abandonada, chega pela carta que Estrella González envia a Maldonado e que ele recorda no sonho. No escrito, a personagem narra sobre sua viagem à Alemanha, um país partido, cuja batalha resultara na perda para ambos os lados, mas que, segundo a lógica do pai, só possui um lado certo: “Eu só conheci uma parte, a parte dos bons, que é a única que dá para conhecer porque do outro lado do muro é muito perigoso.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 25).

Esse muro estava em construção também no seu país e, ainda que não fosse de concreto, como o da Alemanha, afasta cada vez mais Estrella, que agora sempre era acompanhada pelo Tio Claudio, quem desde o acidente do seu pai a levava a todos os lugares onde estavam seus amigos. Esse sonho anuncia o futuro do Chile, caso os *aliens* vençam a guerra, e diante dele resistem com um sonho que acreditam ser uma memória que penetra o sonho de todos: “[...] uma cena que foge da memória de alguém e se esconde entre os lençóis sujos de todos. Pode já ter sido vivida, por nós ou por outras pessoas. Pode já ter sido representada e até inventada, mas [...] acreditamos que é só um sonho que foi se transformando em lembrança.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 27).

Tal sonho, portanto, reflete o desejo da existência de uma memória na qual Zúñiga e seus amigos se aventuram para espalhar panfletos convocando

para uma marcha contra Pinochet. Evidencia, assim, o desejo de fazer parte da resistência contra o opressor, de entrar para a história como aquele que assume um papel de destaque na luta por liberdade. Essa vontade inunda os sonhos de todos e as letras azuis tomam conta das ruas: “Marcha da fome [...]. As palavras se repetem no chão [...], marcha da fome na calçada, marcha da fome perto do ponto de ônibus, marcha da fome ao lado da banca de jornal, marcha da fome junto ao poste ao orelhão.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 27).

Nesse universo onírico, Zuñiga crê na conversão até dos invasores, dispostos a uma conciliação: “Marcha de fome entre os dedos do tio Claudio de González. [...] Tenho a fantasia secreta de que ele também me leve para passear no Chevy vermelho.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 28). Entretanto, em vez disso, são eles que têm sua humanidade arrancada por um terrorismo de estado que escondia sua face mais sombria com uma máscara constitucional que apenas servira de fachada para as terríveis leis que realmente regiam a nação:

A luz se apaga na sala e então o ar se torna denso. Em meio a uma escuridão negra como a noite ou a morte, nós, os de sempre, deixamos de ser nós mesmos.

[...] Somos outros. Sombras, fantasmas calados que passeiam em silêncio esticando os braços e as mãos para tentar agarrar algo. [...] um marcianinho do Space Invaders, um polvo com braços de várias formas que joga esse jogo às escuras que está quase terminando.

A luz se acende de repente e o inspetor nos observa da porta. Todos estamos muito bem alinhados, os homens do lado direito, as mulheres do esquerdo. Alguns leem um livro. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 30–31).

Dessa maneira, convertidos em alienígenas pelo governo de Pinochet, militantes, simpatizantes e familiares passam a ser sequestrados, brutalmente torturados e mortos. Os sonhos de Riquelme, então, são permeados pelas próteses que o pai de Estrella usava para substituir o membro ausente, uma “mão não humana” que “[...] avança rápida à caça de algum menino

extraterrestre. Os meninos correm de um lado para o outro, fogem assustados, mas a mão se balança sobre as primeiras costas marcianas que encontra e, ao seu contato, as faz explodir.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 37).

Nesse cenário, no qual os corpos das vítimas do estado eram enterradas no Deserto de Atacama, ou lançados no Oceano Pacífico, surge a figura do desaparecido político: “O corpo do marcianinho se desarticula em luzes vermelhas que desaparecem da televisão [...], A mão verde e muitas outras mãos verdes saem de um canhão de terrícola à caça de mais space invaders,” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 37). Estava instalado, assim, o sistema repressivo do terrorismo de estado, considerado um dos mais violentos da América Latina. Esse sistema repressivo engendraria, destarte, seu terceiro ataque à sociedade chilena:

Terceira Vida: Santiago de Chile. Ano 1985. No dia 29 de março, os jovens irmãos Rafael e Eduardo Vergara Toledo, respectivamente de dezoito e vinte anos, morrem baleados por policiais na Vila Francia. Ambos tinham tido de abandonar seus estudos por causa de seus vínculos políticos, sendo acusados de agitadores e panfletários. No mesmo dia, às 8h50 da manhã, na frente do Colégio Latinoamericano de Integración, o professor Manuel Guerrero e José Manuel Parada — pai de um dos alunos —, ambos militantes comunistas, foram sequestrados por militares numa operação que terminaria com suas mortes na madrugada do dia seguinte. Seus corpos e o de outro militante, Santiago Nattino, apareceram degolados num trecho abandonado da estrada que leva ao Aeroporto Pudahuel. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 39).

Esse ataque produz uma sequência de mortes/desaparecimentos e, a partir disso, os sonhos convertem-se em pesadelos: “Ninguém sabe muito bem o momento exato, mas todos nós lembramos que, de repente, apareceram caixões e funerais e coroas de flores e já não pudemos fugir daquilo, porque tudo havia se transformado em algo semelhante a um pesadelo.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 40). A atmosfera da sociedade chilena, assim como a narrativa de *Space Invaders*, assume, conseqüentemente, uma nova coloração, marcada pelo medo e pela morte.

Nesse momento, o fio condutor da narrativa aproxima-se do centro de um labirinto de dor e violência: “O tempo não é claro, confunde tudo, revolve os mortos, transforma-os num só, volta a separá-los, avança para trás, retrocede ao contrário, gira como um carrossel de parque de diversões, como numa gaiola de laboratório.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 41).

De maneira semelhante, a narrativa cinematográfica de *O labirinto do fauno*, por meio de sua fotografia azulada, ao retratar o confronto final entre Ofélia e o general Vidal, reflete também essa nova coloração do medo e da morte na Espanha franquista. Destaca-se, ainda, que, se em *Space Invaders* o processo de introspecção dos personagens diante da morte ocorre por meio de uma narrativa onírica, na produção de Guillermo del Toro isso acontece utilizando-se uma das cores mais cerebrais e racionais que existem, visto que o azul está habitualmente associado à introspecção. Tradicionalmente, também veio a se associar com o divino, sem dúvida devido a sua presença nos céus e nos mares, também sendo utilizado em histórias relacionadas ao sentido da vida.

Foto 15.3: Profundidade de campo fraca



Fonte: *O labirinto do fauno* — 01:46:42

Dessa maneira, a narrativa de Guillermo del Toro estabelece um contraste entre a importância da vida de Ofélia, com toda a sua divindade, e a ação do general Vidal, que banaliza a violência em prol de um sistema fascista. Nesse momento, ao espectador é explicitado quem é de fato o humano e quem é o inumano. Na Foto 15.3, na página anterior, o tipo de enquadramento do plano revela, ainda, outro contraste: o azul divino da vida de Ofélia, destacado em seu rosto, com o vermelho do trauma ao qual o seu corpo é submetido em um estado de exceção:

Além disso, destaca-se, na composição desse plano, a utilização da profundidade de campo fraca, visto que, conforme Laurent Jullier, “[...] ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado.” (JULLIER, 2009, p. 31). Dessa maneira, um espaço fora de foco pode também servir aos interesses da “subjetividade” narrativa, que revela, no centro desse labirinto de violência, como Ofélia sucumbe. Assim, no centro de outro labirinto de violência, Estrella é a principal vítima do *game over* do jogo:

Ano de 1991. Certa manhã de outubro, o tenente da polícia nacional Félix Sazo Sepúlveda entra no Hotel Crown Plaza do centro de Santiago.

A jovem Estrella, de vinte e um anos, está oferecendo os serviços da agência a um cliente, quando o tenente Sazo para à sua frente e aponta para ela com sua arma de serviço. Faz algum tempo que estão separados. Para o tenente, é difícil aceitar a separação. Por isso ele segue sua mulher, ele a assedia por telefone, ele a ameaça como se ameaça um inimigo, um alienígena ou um professor comunista. Estrella, ele grita para ela. Nossa jovem colega mal lhe dirigiu o olhar quando recebe duas balas no peito, uma na cabeça e uma quarta nas costas.

Como um marcianinho, desarticula-se em luzes vermelhas.

O tabuleiro da tela marca cem pontos a mais no placar.

Nem assim o recorde é quebrado. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 51).

Esse *game over* acerta a sociedade chilena em cheio, pois revela que o rastro de violência deixado pelos invasores se entranhara de maneira irreversível no seu solo, sendo consumada a destruição de suas histórias “locais”: “Nosso barco de papel começou a naufragar. Caímos no lençol branco e afundamos. Ficamos submersos. Não sabemos despertar.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 49). Assim, sob esse território devastado por um projeto imperialista neoliberal, “Acordo outra vez. Não há televisão. Não há carta. Estou só e envelheci um século.” (p. 52). Nesse território dominado pelo projeto neoliberal, restara apenas uma multidão de indivíduos vagando por uma paisagem que perdera por completo suas cores.

## Resistência de outro lugar, *other location*

Entretanto, um novo sonho convoca-os a recuperar a paisagem de outrora: “Santiago do Chile. Ano de 1994. Depois de transcorridos dez anos dos acontecimentos, a justiça chilena dá sua sentença em primeira instância pelo sequestro e homicídio dos militantes comunistas José Manuel Parada, Manuel Guerrero e Santiago Nattino.” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 48). Diante desse contra-ataque, os humanos voltam a resistir e organizam-se para expulsar os invasores que agora habitam seu território, visto que este sempre fora seu lar: “Combinamos de nos encontrar aqui. Abandonamos nossos lençóis e colchões espalhados pela cidade para chegar na hora marcada. Como sempre, o sonho nos convoca.” (p. 53).

Estão cada vez mais conscientes de que estão em um labirinto onírico, sem saída aparente, no qual “Tudo se confunde em nosso colchão desmemoriado. [Entretanto] Com o tempo, os sonhos vão tomando o lugar das lembranças. Ou melhor, não nos é mais possível diferenciá-los”<sup>10</sup> (PINOS, 2018, p. 82, tradução nossa). Dessa maneira, conforme o crítico chileno Jaime Pinos, será a consciência de que os sonhos e as lembranças são a mesma coisa que permite sair desse labirinto de esquecimento. É necessário recordar, rememorar, para assim despertar coletivamente suas histórias

---

<sup>10</sup>No original: “Todo se confunde en nuestro colchón desmemoriado. [Entretanto] Con el tiempo, los sueños han ido tomando el lugar de los recuerdos. O mejor, ya no nos es posible diferenciarlos.”

“locais”, acessando uma identidade comum, o que se configura como a única possibilidade de fuga desse labirinto de violência, aparentemente sem saída.

Dessa maneira, como práticas dessas histórias “locais”, a escrita rasurante de Nona Fernández revela uma forma de narrativa ficcional transgressora que consegue, impecavelmente, desmistificar o ideário político no século XX chileno e se colocar como sujeito ativo nesse mesmo processo crítico de rasura. Assim, configura-se como uma arte “transmoderna”, posto que, conforme Enrique Dussel (2002), carrega a radicalidade de responder a partir de outro lugar, *other location*, do ponto de vista de sua própria experiência cultural, que difere da experiência euro-norte-americana. É capaz, assim, de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura de uma modernidade que se quer única, universal, desprezando as assimetrias existentes.

Destaca-se que, ao responder desse outro lugar que difere da experiência euro-norte-americana, o fazer estético de Nona Fernández chega ao que Mignolo define como um “pensamento fronteiriço”, servindo de base teórica para a construção do pensamento decolonial, o qual, apesar de não negar, não se subjugua ao pensamento da modernidade, pois diz respeito a um pensamento de resistência às ideologias da modernidade. Com esse “pensamento fronteiriço”, que se configura pela afirmação do espaço do saber desprezado pelo pensamento da modernidade, o semiólogo argentino propõe descolonizar a teoria e, conseqüentemente, o próprio poder.

## Para efeito de conclusão

Assim, de maneira análoga ao que a cinematografia rasurante de Guillermo del Toro realiza com o ideário político da Espanha franquista, *Space Invaders* ergue-se a partir de duplos, que ora exploram o vetor estético-estilístico, ora o ultrapassam em busca da valorização do ético no metafórico e alegórico, como dito acima. Essa narrativa evidencia, assim, uma escrita rasurante: a abordagem residual de elementos vinculados ao estado de exceção de Pinochet, da mesma maneira que o *Labirinto do fauno* transmite os resíduos do franquismo espanhol.

Por fim, pode-se afirmar que se trata de uma experiência estética coletiva, por meio da qual há um posicionamento crítico no que tange às incongruências socioculturais vinculadas aos processos políticos ditatoriais que ainda ecoa de distintos países. São narrativas transgressoras que fogem da lógica dominante e denunciam a quem as acompanha os vestígios de corpos constantemente rasurados por “Estados Inumanos” que insistem em fazer desaparecer suas Moannas, Ofélias, Estrellas...

## Referências

- BICUDO, Hélio. *Segurança nacional ou submissão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LABERINTO del Fauno, El. Direção e produção: Guillermo del Toro. Espanha, México: Estudios Picasso, Tequila Gang y Esperanto Filmoj, 2006.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofías del Sur: descolonización y transmodernidad*. México: Akal, 2016.
- DUSSEL, Enrique. World-System and transmodernity. *Nepantla Views from South*, Durham, v. 3, n. 2, p. 221–244, 2002. Disponível em: [https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_Articulos/332.2002\\_ingl.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/332.2002_ingl.pdf). Acesso em: 26 dez. 2022.
- FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Trad. Silvia Massimini Feliz. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- OLIVEIRA, Fátima Regis de. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina. Trabalho apresentado no Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação, XXVI CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, Belo Horizonte, 2 a 6 set. 2003.
- PASCUAL, Alejandra Leonor. *Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983*. 1997. 197 f. Tese (Doutorado em Direito) — Programa de Pós-graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106468>. Acesso em: 26 dez. 2022.

## O LABIRINTO DO INUMANO: UM ESPAÇO DE CORPOS RASURADOS

PINOS, Jaime. Epílogo: Aprender a despertar. In: FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. 3. ed. Santiago: Alquimia Ediciones, 2018.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; 2002.

SABBADINI, Andrea. O labirinto do Fauno. *Jornal de Psicanálise*, v. 47, n. 87, p. 287–294, 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v47n87/v47n87a19.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2022.

VERUNSCHK, Micheliney. Entre marcianos e sonhos: memórias da infância pós-ditadura em *Space Invaders*. *Revista Caliban*, 14 jan. 2020. Disponível em: <https://revistacaliban.net/entre-marcianos-e-sonhos-memorias-da-infancia-pos-ditadura-em-space-invaders-6bo3b24e11c2>. Acesso em: 26 dez. 2022.

# Sobrevivendo nos escombros da história: memória, literatura e resistência no (des)encontro entre Walter Benjamin e Roberto Bolaño

-- Fábio da Silva Sousa --

*Por isso cuidado, meu bem  
Há perigo na esquina  
Eles venceram e o sinal  
Está fechado pra nós  
que somos jovens.*

(Belchior, 1976)

## Introdução: (des)encontros...

O século XX pode ser caracterizado como um momento histórico de intensas contradições. Em seu estudo clássico desse período, Eric Hobsbawm acentuou essas particularidades, ao colocar, lado a lado, uma época de bem-estar, com avanços tecnológicos e culturais, somado a uma das piores experiências da brutalidade humana, representada pelas guerras mundiais, seguidas pelo fascismo e pelo nazismo (HOBSBAWM, 1995). A extrema violência de vários conflitos bélicos, os massacres perpetuados por diversos governos — conservadores e ditos “progressistas” —, as ditaduras que assolaram o globo e, com destaque no presente ensaio, as ditaduras militares latino-americanas, são alguns exemplos que caracterizam esse papel excepcionalmente violento da centúria passada.

Todavia, foi um período de resistência. No século XX floresceu a crítica ao sistema capitalista, acentuaram-se os ideais libertários, o comunismo — no que pese as suas contradições — tornou-se uma força ideológica de peso, o feminismo colocou em xeque todo um sistema de dominação de gênero secular, a opressão racial foi e ainda é combatida a cada instante, bandeiras

foram empunhadas pela liberdade sexual, e outros exemplos de lutas poderiam ser elencados ainda como contraponto ao cenário apresentado por Hobsbawn.

As oposições às barbáries do século XX se manifestaram em diversos campos. Neste ensaio, apresento como objeto de análise as reflexões do crítico, ensaísta e filósofo alemão Walter Benjamin, com destaque ao seu texto póstumo “Teses Sobre o Conceito de História”, escrito em 1940 e publicado quase que uma década depois<sup>1</sup>, em um diálogo imaginário com uma parcela da produção literária do escritor chileno Roberto Bolaño, mais precisamente dos romances *Estrela Distante* (1996), *Amuleto* (1999), *Noturno do Chile* (2000) e do conto “O Olho Silva”<sup>2</sup>. Por que um diálogo imaginário? Ao contrário da racionalidade que ronda as ciências humanas, a liberdade narrativa e a imaginação também podem ser elementos importantes para a elaboração de reflexões e críticas. Hugo Achugar já se posicionou contrário a um estudo e/ou ensino da literatura que “seja permanente, verdadeira e definitivo” (2006, p. 9). Em suas análises, Achugar defende o universo das letras como um espaço das margens, das incertezas, das ousadias e das contradições, no qual, antes de tudo, a escrita deve sempre ser um espaço de liberdade. Nesse debate, Marcos Natali aponta que as obras historiográficas estariam “presas” em “amarras rígidas” em suas análises dos fatos, enquanto as obras literárias conseguiriam fugir dessas regras discursivas, no entanto, sem deixar de lado uma preocupação com a “representação objetiva da realidade” (2020, p. 27).

Decerto, Benjamin e Bolaño estão distantes no espaço-tempo. Todavia, a produção escrita de ambos apresenta momentos de encontros e de intersecções, nos quais os autores objetivaram traduzir e combater, no universo cultural, as barbáries que cada um vivenciou em seu contemporâneo. Poe-

---

<sup>1</sup>As traduções aqui utilizadas do texto de Benjamin são as de Jeanne Marie Gagnebin, presentes no estudo do sociólogo Michael Löwy, publicado em 2005 pela editora Boitempo.

<sup>2</sup>As datas apresentadas das obras de Bolaño, são referentes as suas primeiras publicações pela editora espanhola Anagrama. No Brasil, as traduções realizadas pela Companhia das Letras seguiram um itinerário diferente. “Estrela Distante” foi publicado em 2009, “Amuleto” em 2008, “Noturno do Chile” em 2004, e o conto “O Olho Silva” é originário de 2001 e abriu a coletânea de contos “Putas asesinas”. No Brasil, sua publicação foi realizada em 2008. Aqui, serão utilizadas as traduções brasileiras.

ticamente, Benjamin e Bolaño sobreviveram nos escombros da História do século XX.

Dentre os itinerários biográficos, irei primeiramente pelo caminho do ensaísta alemão. Walter Benjamin nasceu em 15 de julho de 1892 em Berlim, Alemanha, e tornou-se um crítico original e interdisciplinar, ao escrever ensaios sobre diversas temáticas, tanto políticas quanto culturais<sup>3</sup>. Entre seus escritos, podemos destacar os textos “O autor como produtor”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “O narrador”, “Rua de mão única” e outras produções consideradas clássicas para as ciências humanas. Criado em um ambiente judaico familiar, Benjamin entrou em contato com o marxismo, a partir da sua leitura, em 1924, da obra “História e consciência de classe”, de György Lukács (LÖWY, 2005). De acordo com Löwy, o ensaísta alemão realizou uma leitura original e híbrida a partir dessa obra, ao unir o messianismo judaico com o materialismo histórico marxista, somada a uma crítica ao conceito de progresso:

Esse texto [‘História e consciência de classe’] mostra o aspecto do marxismo que mais interessa a Benjamin e que vai permitir que ele esclareça, por uma nova ótica, sua visão do processo histórico: *a luta de classes*. Mas o materialismo histórico não vai substituir suas intuições ‘antiprogressistas’, de inspiração romântica e messiânica: vai se articular com elas, assumindo assim uma qualidade crítica que o distingue radicalmente do marxismo ‘oficial’ dominante na época. Por sua posição crítica em relação à ideologia do progresso, Benjamin ocupa de fato uma posição singular e única no pensamento marxista e na esquerda europeia entre as duas guerras. (p. 22; grifos nossos).

Ao contrário do pensamento marxista do período, Benjamin alterou o significado da “locomotiva da história”, ao afirmar que o desenvolvimento capitalista seria essa imagem metafórica do trem do progresso e os processos revolucionários os descarrilhariam. Ou seja, a revolução seria o contraponto ao motor capitalista da história. Essa posição original colocou

---

<sup>3</sup>Ver biografia disponível em: <http://www.uesc.br/nucleos/nbweb/biografia.html>. Acesso em: 31 dez. 2022.

Benjamin em atrito com a intelectualidade de sua época a tal ponto, que ele se distanciou da carreira acadêmica e tornou-se um *freier Schiriftsteller*<sup>4</sup>. Diante de uma Europa em flerte com o fascismo e o nazismo, Benjamin passou por diversas dificuldades financeiras e tentou, sem sucesso, obter uma cidadania francesa. O Pacto Germano-Soviético de 1939, que criou um armistício entre a União Soviética e a Alemanha nazista, seguido, um ano depois pela ocupação alemã na Dinamarca, Noruega e França, tornaram o cenário sombrio para Benjamin. Em 1940, ao fugir da perseguição nazista, o ensaísta alemão tentou refugiar-se na Espanha, pela cordilheira do município de Pireneu, e seguir uma jornada até os Estados Unidos, que seria o seu destino final. Todavia, esse intento não foi alcançado, pois, ao chegar no município de Portbou, sua passagem, junto a de outros refugiados judeus, foi interrompida pela polícia espanhola. Certo de que seria entregue à Gestapo, em setembro de 1940, Benjamin suicidou-se ao ingerir uma grande quantidade de morfina. Ironicamente, um dia após a sua morte, a polícia espanhola abriu as fronteiras para os refugiados dos nazistas. Essas notas biográficas são interessantes, pois foi nesse cenário conturbado e desesperançoso, que Walter Benjamin escreveu as “Teses Sobre o Conceito de História”.

Agora, vamos partir para a outra personagem deste ensaio. Roberto Bolaño nasceu no ano de 1953, em Santiago do Chile. Em 1968, ano do Massacre da Praça de Três Culturas de Tlatelolco, mudou-se com a família para a Cidade do México. Em 1973, entusiasmado com a vitória de Salvador Allende, regressou ao Chile, presenciou o golpe de 11 de setembro, ficou encarcerado por algumas semanas e depois foi solto. Ao sair do Chile, um ano depois, voltou à Cidade do México e, junto com outros poetas rebeldes, com destaque a Mario Santiago Papasquiaro, fundou o movimento *Infrarrealismo*. Ficou em terras mexicanas até 1977, quando se mudou para a Europa e se fixou no município de Blanes, na Espanha. Foi nessas terras que exerceu com assiduidade o seu ofício de escritor e iniciou uma intensa carreira literária. Dentre as suas obras, podemos destacar o

---

<sup>4</sup>“Escritor livre” ou “freelancer”. Nesse ponto, poderíamos estabelecer um vínculo de Benjamin com a defesa de uma escrita além dos alicerces acadêmicos provocados por Hugo Achugar. Na presente reflexão, tal debate será deixado para um possível trabalho a posterior.

romance “Os detetives selvagens”, publicado em 1998 e condecorado com o Prêmio Rómulo Gallegos, e o livro póstumo “2666”, publicado em 2004 e que alçou Bolaño ao cânone literário latino-americano. Um ano antes da publicação de “2666”, Roberto Bolaño morreu, aos 50 anos de idade, na fila de um transplante de fígado, depois de ser diagnosticado com falência hepática (SOUSA, 2020).

A carreira literária de Bolaño notabilizou-se pela produção de obras originais e críticas sobre o próprio conceito da literatura como uma arte acima da barbárie humana. O escritor chileno tornou-se uma figura polêmica nos círculos literários e protagonizou debates ousados. Como exemplo, Bolaño teceu críticas ácidas a escritora Isabel Allende, após a sua indicação ao Nobel da Literatura em 2002 (SOUSA, 2019).

Benjamin e Bolaño foram autores que elaboraram críticas e apresentaram provocações em suas respectivas áreas e em seus contextos. Novamente, no que pese o distanciamento de ambos, podemos estabelecer conexões entre as “Teses Sobre o Conceito de História” de Walter Benjamin com parte da produção literária de Roberto Bolaño.

## Os escombros da História

Como já referido, as “Teses Sobre o Conceito de História” foram escritas por Benjamin no período mais turbulento de sua vida, em 1940. Redigidas em formato de ensaio, têm-se nas Teses uma discussão sobre a “filosofia da história”, a partir de três eixos distintos: o romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo. De acordo com as análises de Löwy: “Não se trata de uma combinação ou ‘síntese’ eclética dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas da invenção, a partir destas, de uma nova concepção, profundamente original” (2005, p. 17).

As Teses estão divididas em 18 capítulos e dois apêndices, nos quais o ensaísta apresentou um debate sobre a vitalidade do pensamento marxista em uma Europa cada mais autoritária, do potencial revolucionário do messianismo judaico, além de formular, como já citado, uma crítica original ao conceito de progresso. Löwy também pontua que Benjamin estava diante de uma “melancolia revolucionária”, na qual o avanço das ideias totalitárias

de Benito Mussolini (1883–1945) e Adolf Hitler (1889–1945) traduziram um “[...] sentimento de reiteração do desastre, o medo de uma eterna volta das derrotas” (2005, p. 25). As discussões apresentadas por Benjamin, a defesa de um marxismo menos “mecânico” e mais humano e o apelo de luta contra o fascismo e o nazismo, estão presentes ao longo das Teses. Não tenho como objetivo fazer uma análise minuciosa desses escritos, cujas ideias, como no caso da crítica ao conceito de progresso, se repetem em outras partes do documento. A “Tese IX”, defendida por Löwy como “[...] o texto de Benjamin mais conhecido, citado, interpretado e utilizado inúmeras vezes nos mais variados contextos” (2005, p. 87), será o trecho com o qual trabalharei com assiduidade nesta discussão. Segue o início dessa famosa tese do Anjo da História:

Existe um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 1940 apud LÖWY, 2005, p. 87).

Com a imagem do “anjo novo” do pintor Paul Klee (1879–1940), a “Tese IX” discorre sobre diversas temáticas debatidas por Benjamin, como o embate da História, na figura da pintura que, assombrada, se desloca de um paraíso que enfrenta a tormenta da tempestade do progresso. Löwy argumentou, em sua análise, que o ensaísta alemão teorizou duas saídas para interromper o caminho devastador do progresso, a ver: uma religiosa, que

seria protagonizada pelo messianismo judaico e outra profana, representada pela revolução. Contudo, como já pontuado, o processo revolucionário para Benjamin deveria seguir por outro caminho, ao inverso da leitura marxista: “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem de puxar os freios de emergência.” (BENJAMIN, 1986 apud LÖWY, 2005, p. 94). Outros conceitos serão trabalhados a partir dessa Tese, como memória e resistência, em diálogo com parte da produção literária de Roberto Bolaño.

O primeiro livro, *Estrela Distante*, narra a história do poeta Alberto Ruiz-Tagle, que frequentava as oficinas literárias chilenas no período do governo de Salvador Allende (1970–1973). Após o golpe de Estado comandado pelo General Augusto Pinochet (1915–2006), Ruiz-Tagle assume a identidade do aviador Carlos Wieder que, ao exercer o seu ofício de piloto, escreve, com fumaça, nos céus de Santigado do Chile, versículos poéticos, metafóricos e bíblicos. Após uma crise aberta com os militares chilenos, Wieder exila-se e, duas décadas depois é encontrado em Barcelona, onde tem o seu destino nas mãos do detetive particular Abel Romero.

Em *Noturno do Chile*, temos a trajetória do padre e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix que, após a queda de Salvador Allende, tornou-se professor de Marxismo de Pinochet e da Junta Militar. Outras personagens aparecem no romance, como a mecenas María Canales, que reúne em sua mansão poetas, artistas e nomes da cultura chilena, dentre outros. Após o fim do governo ditatorial, Lacroix e Canales procuram se reintegrar a uma sociedade chilena que teve de enfrentar os traumas e as memórias desse período sangrento que perdurou de 1973 até 1990.

*Amuleto* narra a saga da poeta uruguaia Auxilio Lacouture, que escondeu-se em um banheiro na Universidade Nacional Autônoma do México, em 1968, quando os militares a invadiram. A partir de um turbilhão de memórias, a poeta uruguaia narra suas desventuras pelas ruas da Cidade do México, sua relação com círculos de poetas melancólicos, além de ter presenciado o Massacre da Praça de Três Culturas de Tlatelolco e de ter participado de manifestações contra a ditadura chilena. Após a repercussão de sua resistência, Lacouture tornou-se uma lenda entre os poetas mexicanos.

Pode-se considerar *Amuleto* uma das obras mais políticas e de protesto de Bolaño, como atestado por Luciano Alonso:

[...] *Amuleto* também pode ser interpretada como uma novela policial: o crime que se cometeu foi contra toda uma geração, no qual tiveram os seus sonhos arrancados com a possibilidade de construir um mundo melhor. Os jovens que sonharam com a revolução seriam as vítimas. O Golpe de Estado e as repressões militares seriam os carrascos. O leitor seria o detetive. E o veredicto ainda não foi formulado. (2014, p. 89).<sup>5</sup>

Por fim, o conto “O Olho Silva” apresenta a história do fotógrafo chileno Mauricio Silva, que também testemunhou o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. Ao sair do Chile, em janeiro de 1974, com o codinome de “Olho Silva”, o fotógrafo chileno envolveu-se em uma investigação sobre a prostituição na Índia e adotou duas crianças que adoeceram e morreram.

Os três romances e o conto de Bolaño são estruturados a partir de diversos estilos literários, com personagens ficcionais e reais, em cujo palco está uma América Latina fraturada pelos anos de chumbos das ditaduras, com destaque para a experiência militar no Chile e, no caso mexicano, pelo sangrento ano de 1968. Em comum, têm-se nessa produção literária, uma narrativa do embate pela memória desse período e da resistência aos traumas que uma geração inteira testemunhou.

Seria possível estabelecer uma intersecção literária entre a “Tese IX” de Benjamin e as obras de Bolaño? Vejamos, de acordo com Löwy, essa Tese apresenta um conjunto do pensamento do ensaísta alemão e possui “uma dimensão profética”, com o anúncio das tragédias humanas e atômicas de Auschwitz e Hiroshima (LÖWY, 2005). Essa defesa está conectada ao seguinte trecho: “Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele

---

<sup>5</sup>Do original: [...] *Amuleto* también puede entenderse como una novela policial: el crimen que se ha cometido es contra toda una generación, a la que le quitaron los sueños, la posibilidad de construir un mundo mejor. Los jóvenes que soñaron con la revolución serían las víctimas. El Golpe de Estado y las represiones militares serían los victimarlos. El lector sería el detective. Y el veredicto aún no ha sido formulado. Todas as traduções são de minha autoria.

crece até o céu” (BENJAMIN, 1940 apud LÖWY, 2005, p. 87). Essa imagem do Anjo da História de Benjamin apresenta uma estrutura trágica, traumática, bem sintetizada por Löwy: “O Anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras” (2005, p. 90). Se, em Benjamin, temos os “escombros da História” representados pela tragédia fascista e nazista, em Bolaño, a ditadura chilena também exerceu um papel traumático, como podemos conferir no parágrafo de abertura do conto “O Olho Silva”:

Vejam como são as coisas: Mauricio Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na América Latina na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende. (BOLAÑO, 2008b, p. 11).

Acima, chama atenção o desejo de fuga da personagem “Olho Silva” de uma realidade violenta, que sempre estaria em seu encaixo. Essa cólera impactou a América Latina desde a década de 1950, com a consolidação de ditaduras civis-militares em diversos países, para impedir a circulação de influência da União Soviética e em resposta à Revolução Cubana de 1959. Cabe destacar que esses anos de chumbo foram mais um episódio do embate ideológico, cultural, social e militar da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética (1945–1991).

Nesse cenário, o Chile tem um papel de destaque. Salvador Allende notabilizou-se com o ideal de implementar o socialismo, não pela via armada revolucionária e, sim, por meio da democracia. A “via chilena”, como estudada por Luiz Alberto Moniz Bandeira, foi um projeto no qual Allende tinha como objetivo “conquistar” o Congresso chileno e “implantar pacificamente o socialismo” (2008, p. 123). A opção de um “socialismo pelas vias democráticas” apresentou-se como um projeto perigoso para os Estados Unidos que, nesse período, tinha como política internacional blindar a América Latina da influência soviética. Dito isto, o golpe de Estado de

Pinochet, patrocinado pelo país estadunidense, foi uma resposta violenta e avassaladora ao projeto de Allende. A memória desse ideal está no “Olho Silva” que, aos 20 anos, testemunhou a queda do governo socialista chileno. Em sua análise desse conto, Natali teoriza que a melancolia da violência que perpassa toda a narrativa está centralizada na representação política e derrotada de Allende para com a América Latina na década de 1970: “Agora com outros olhos, é possível olhar mais uma vez para (ou chorar mais uma vez por) aquilo que representou em algum momento o nome de Allende: a possibilidade de uma aproximação entre as palavras *democracia* e *socialismo*.” (NATALI, 2020, p. 240; grifos do autor).

O escombro desencantador de um Chile outrora democrático e a realidade da violência ditatorial presenciada pelo “Olho Silva” assumem outra configuração na saga de Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder de “Estrela Distante”. Como já referido, Bolaño criou a narrativa de um poeta que se torna um criativo e ousado aviador e apoiador de Pinochet. A poesia aérea de Ruiz-Tagle/Wieder é provocativa, dominadora e sangrenta. No clímax do romance, o poeta aviador realiza uma apresentação na qual escreve, no céu de um bairro periférico de Santiago, uma sequência de versos angustiantes, a ver: “A MORTE É AMIZADE”, “A MORTE É O CHILE” “A MORTE É RESPONSABILIDADE”, “A MORTE É AMOR”, “A MORTE É CRESCIMENTO”, “A MORTE É COMUNHÃO”, “A MORTE É LIMPEZA”, “A MORTE É AMIZADE” e “PEGUE O MEU CORAÇÃO” (BOLAÑO, 2009, p. 81). Essa violência da linguagem e dos seus significados representados nessa poesia aérea podem dialogar com o conceito clássico do *duplipensar*, teorizado por George Orwell em 1984, com destaque ao lema do “Partido”: “Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força.” (ORWELL, 2019).

Em diálogo com Benjamin, essa deturpação do significado das palavras está presente no lema do campo de concentração de Auschwitz “O trabalho liberta” (no original “*Arbeit Macht Frei*”)<sup>6</sup>. Se as palavras estão perdendo o seu significado, como o *Angelus Novus* poderá lutar contra a tempestade

<sup>6</sup>Em 9 de maio de 2020, o Governo Federal envolveu-se em uma polêmica, ao publicar, em sua conta oficial do twitter, a mensagem: “O TRABALHO, A UNIÃO E A VERDADE NOS LIBERTARÁ”. Rapidamente, a frase foi associada a uma alusão ao nazismo, evento cuja repercussão pode ser conferida em: <https://www.poder360.com.br/governo/planalto-usa-l-ema-que-evoca-nazismo-secom-contesta-interpretacao/>. Acesso em 31 dez. 2022.

que encobre o paraíso da História? Antes de elaborarmos uma possível resposta para a questão, é relevante repetir os trechos finais da “Tese IX”: “Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.” (BENJAMIN, 1940 apud LÖWY, 2005, p. 87). Acerca dessa questão, Löwy realizou uma leitura interessante:

Por que representar o Progresso como uma tempestade? O termo aparece também em Hegel, que descreve ‘o tumulto dos acontecimentos do mundo’ como uma ‘tempestade que sopra para o presente’. Mas quando Benjamin evoca a catástrofe, a destruição, provavelmente, a palavra é extraída da linguagem bíblica: foi devido a uma tempestade (de água) que a humanidade morreu no dilúvio, e foi devido a uma tempestade de fogo que Sodoma e Gomorra foram destruídas. Aliás, a comparação entre o dilúvio e o nazismo é sugerida por Benjamin em uma carta a Scholem em janeiro de 1937, em que ele compara seu livro *Deutsche Menschen* [Povo alemão] a uma ‘arca’ construída ‘de acordo com o modelo judaico’ — diante da ‘ascensão do dilúvio fascista’. (2005, p. 97).

Benjamin teorizou a ideia de progresso como uma tempestade nazifascista que castigou o paraíso. Tal alegoria é pertinente, uma vez que essas ideias totalitárias se utilizaram de um discurso progressista para justificar a sua existência. A partir de um discurso ancorado na modernidade e no futuro, a Alemanha de Hitler apresentou-se ao mundo como um futuro que teria o direito de varrer o passado para debaixo do tapete da história. Não obstante, as ditaduras latino-americanas também utilizaram a ideia de progresso como justificativa para sua violência e consolidação. Novamente, o Chile torna-se um exemplo interessante dessa afirmação.

Após a queda de Allende, Pinochet implementou, com apoio dos governos estadunidenses de Ronald Reagan (1911–2004) e da Grã-Bretanha de Margareth Thatcher (1925–2013), uma política neoliberal que reduziu o Estado, ao aniquilar qualquer tipo de política de bem-estar social, e transformou o país em um “Estado comercial” (*Trading state*), sob o comando

dos “Chicago boys”, o que deixou o Chile à mercê do setor privado internacional. Cabe destacar que essa política foi rechaçada pela população chilena nos protestos iniciados em 2019 e que atualmente está em uma nova Constituição elaborada para substituir a Carta Magna em vigor desde 1973 e esse passado “progressista”. Após intensa discussão, em setembro de 2022 a população chilena rejeitou a nova Constituição apresentada pelo governo de Gabriel Boric Font<sup>7</sup>, novo acordo foi costurado e a redação da nova Carta Magna do Chile está prevista para ser iniciada em abril de 2023.

No romance *Amuleto*, detectei uma crítica a esse conceito de progresso e modernidade. No ano de 1968, o México sediou os XIX jogos olímpicos. Foi a primeira vez que esse evento multiesportivo e transnacional foi realizado em terras latino-americanas e conferiu ao país uma áurea de modernidade. Ao lado do anúncio dos jogos, o governo mexicano enfrentou revoltas estudantis a partir do mês de julho. Cabe destacar que 1968 foi um ano ímpar, no qual França, Estados Unidos e Brasil também ecoaram críticas contra o *status quo* da época. Foi com o objetivo de calar as vozes dissonantes e manter o discurso de um país progressista e moderno, que o exército mexicano ocupou a UNAM, episódio no qual temos o enredo da personagem Auxilio Lacouture. O ponto máximo desse embate ocorreu em 2 de outubro de 1968, quando, em represália à intensa violência do governo do México, diversos manifestantes, em sua maioria jovens estudantes, resolveram realizar uma manifestação pacífica na Praça de Três Culturas de Tlatelolco. Quando estavam concentrados no local, o exército avançou violentamente contra os manifestantes e *snipers* posicionados nos prédios ao redor, abriram fogo. Até os dias atuais, é incerto o número de mortos desse sangrento acontecimento que interpretei como uma resposta de um discurso do México progressista, moderno e capitalista, no qual “[...] eventuais vozes dissonantes deveriam ser silenciadas” (SOUSA, 2020, p. 73). Realmente foi o que aconteceu, pois os jogos olímpicos foram realizados.

Tanto a ditadura chilena quanto o Massacre da Praça de Três Culturas de Tlatelolco são acontecimentos violentos e dissonantes, nos quais, como a tempestade apresentada por Benjamin, castigou-se os seus respectivos

---

<sup>7</sup>Nessa consulta, 62% da população do Chile rejeitou a proposta da nova Constituição, contra 32% de votos favoráveis.

paraísos e as vozes contestatórias que ousaram se insurgir contra o *status quo*, a modernidade e o progresso foram afogadas.

Apesar do diálogo entre Benjamin e Bolaño estar centralizado na “Tese IX”, uma passagem da “Tese VI” merece destaque, a ver: “[...] o dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (BENJAMIN, 1940 apud LÖWY, 2005, p. 65). Esse trecho é emblemático, pois representa uma intensa disputa pela memória e pelo passado, como analisado por Löwy:

O historiador revolucionário sabe que a vitória do inimigo atual ameaça até os mortos — não necessariamente da forma primitiva e grosseira como a restauração monárquica dos Sturarts maltratou as ossadas de Cromwell, mas pela falsificação ou pelo esquecimento de seus combates. (2005, p. 66).

Em *Noturno do Chile*, o padre Sebastián Urrutia Lacroix foi contratado para ministrar 10 aulas sobre o marxismo clássico para Pinochet e a junta militar. À princípio, tal empreitada salta aos olhos, uma vez que foi contra o pensamento marxista que o golpe de estado chileno se justificou. Diante disso, quais foram as motivações dos militares chilenos para essa decisão polêmica? Têm-se a resposta a partir da seguinte lembrança de Lacroix:

Então o general me fez a pergunta, se eu sabia o que Allende lia, se achava que Allende era um intelectual. E eu não soube, apanhado de surpresa o que responder, disse a Farewell. O general me disse: todo mundo agora o apresenta como um mártir e como um intelectual, porque os mártires pura e simplesmente já não interessam muito, não é mesmo? Inclinei a cabeça e sorri beatificamente. Mas não era um intelectual, a não ser que existam os intelectuais que não leem e não estudam, disse o general, o que o senhor acha? Encolhi os ombros como um pássaro ferido. Não existem, disse o general. Um intelectual tem de ler e estudar, ou não é um intelectual, disse até os mais idiotas sabem. Que o senhor acha que Allende lia?

Meneei levemente a cabeça e sorri. Revistas. Só lia revistas. Resumos de livros. Artigos que seus sequazes recortavam. Sei de boa fonte, acredite. (BOLAÑO, 2004, p. 90).

Na passagem ficcional, não bastava para o General Pinochet a morte de Allende. Era necessário também atacar a sua memória, expor ao mundo uma suposta falsidade do papel de intelectual que o ex-presidente chileno carregou após sua queda e, indo ao encontro dos escritos de Benjamin, mesmo morto, Allende não estaria a salvo.

Diante das análises apresentadas, seria possível pensar em um caminho de Resistência? Como o *Angelus Novus* poderia sobreviver diante de tantas catástrofes e violências? Novamente, em outra passagem da “Tese IX”: “Ele [*Angelus Novus*] bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las.” (BENJAMIN, 1940 apud LÖWY, 2005, p. 87).

A princípio, não haveria saída. Muitos estudos interpretaram a obra de Bolaño dentro de um prisma melancólico e violento. Tais análises defendem que o escritor chileno criou uma América Latina ditatorial, principalmente do seu país natal, apenas a partir da brutalidade e do olhar dos antagonistas, dos “vencedores”, seja pela poesia aérea de Ruiz-Tagle/Wieder, pelas memórias de Lacroix, pelos horrores que ocorreram na mansão de Canales e pela fuga, frustrada, de um passado violento pelo Olho Silva. Apesar da pertinência de tais afirmações, defendo que é possível a abertura de outra linha de interpretação da obra de Bolaño, a partir da resistência.

No último ato de *Estrela distante*, a personagem Arturo Belano — alter ego de Roberto Bolaño — auxilia o detetive Romero na busca de Ruiz-Tagle/Wieder. Quando Belano o encontra, fica impactado pela aparência do ex-poeta aviador:

Estava envelhecido. Tanto quanto eu, certamente. Mas não. Ele tinha envelhecido muito mais. Estava mais gordo, mais enrugado, parecia ter pelo menos uns dez anos a mais do que eu, sendo que na verdade era apenas dois ou três anos mais velho.[...] Quando olhei novamente para Carlos Wieder, ele

estava de perfil. Pensei que parecia um sujeito duro, duro como só podem ser — e apenas depois dos quarenta — alguns latino-americanos. Uma dureza muito diferente da dos europeus ou norte-americanos. Uma dureza triste e irremediável. Mas Wieder (aquele Wieder que fora amado por pelo menos uma das irmãs Garmendia) não parecia triste, e era justamente nisso que radicava a tristeza infinita. Parecia *adulto*. Mas não era adulto, percebi de imediato. Parecia dono de si mesmo. E à sua maneira e dentro de suas leis, quaisquer que fossem, era mais dono de si do que todos que estávamos naquele bar silencioso. Era mais dono de si mesmo do que muitos que naquele momento caminhavam na calçada da praia ou trabalhavam, invisíveis, preparando a iminente temporada turística. Era duro e não tinha nada, ou tinha muito pouco, e não parecia dar muita importância a isso. Parecia estar passando por dificuldades. Tinha o rosto dos homens que sabem esperar sem perder o controle dos nervos ou começar a sonhar, perdendo a compostura. Não parecia um poeta. Não parecia um ex-oficial da Força Aérea Chilena. Não parecia um assassino contumaz. Não parecia aquele sujeito que tinha voado até a Antártida para escrever um poema no céu. Nem de longe. (BOLAÑO, 2009, p. 138).

A decadência física e melancólica de Ruiz-Tagle/Wieder presenciada por Belano representa o declínio de uma sociedade violenta no auge e na qual a personagem usufruiu de suas benesses. Todavia, no momento da ação apresentada, Ruiz-Tagle/Wieder não parecia mais um poeta e nem mesmo um aviador. Não tinha mais aquela áurea sedutora e estava envelhecido, talvez como uma punição em seu corpo de toda a crueldade que protagonizou no Chile ditatorial. Todavia, o perdão e o esquecimento não lhe foram dados e o romance termina com Ruiz-Tagle/Wieder, provavelmente, sendo morto pelo detetive Abel Romero. Uma vingança do Anjo da História.

Em *Noturno do Chile*, o fim da tempestade também foi melancólico para a personagem principal. No crepúsculo de sua vida, Lacroix reflete sobre sua participação no governo ditatorial de Pinochet e pondera se algum dia

será perdoado pelos seus atos: “Se contasse aos meus amigos escritores o que havia feito, teria sua aprovação? Alguns manifestariam uma rejeição absoluta ao que eu havia feito? Alguns compreenderiam e perdoariam? Sabe um homem, *sempre*, o que está certo e o que está errado?” (BOLAÑO, 2004, p. 131). Com o advento da democracia, muitos que estiveram ao lado da ditadura se preocuparam em ser perdoada(o)s e em apagar o seu passado de conveniência com esse outrora governo de exceção. Nesse encerramento, o Anjo da História assombra o leito de Lacroix que não esboçou nenhuma empatia pelas vidas chilenas que foram dizimadas a partir de 11 de setembro de 1973.

Já em “O Olho Silva”, temos um final melancólico, no qual a personagem tenta reconstruir sua vida e fugir desses escombros da história. Por mais difícil que seja, ainda resta uma esperança. Retorno a Marcos Natali, que em seu ensaio sobre o conto afirmou:

[...] A violência da qual não se pode escapar, a violência da qual não se *pôde* escapar, pode ter sido na verdade outra: aquela que foi exigida de Silva após o encontro com o menino, a violência que foi necessária para levar a cabo o resgate e a fuga. Nesse caso, o inescapável não teria sido *sofrer* mas *praticar* a violência. (2004, p. 239).

Mesmo em lágrimas, interpreto que a fuga contra os escombros da história empreendida pela personagem não cessou. Ainda continua e ainda é possível estar nas asas do Anjo da História.

Por fim, *Amuleto* apresenta a Resistência em sua narrativa. Auxilio Lacouture enfrentou o isolamento na UNAM, participou de manifestações contra o governo de Pinochet e sempre esteve ao lado dos poetas, dos marginais, de quem estava nas margens da sociedade mexicana. É um romance contestatório, no qual o Anjo da História conseguiu voar e cuidar das vítimas da tempestade. Essa imagem evidencia-se no encerramento do livro: “E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer. Esse canto é nosso amuleto.” (BOLAÑO, 2008a, p. 131).

Dito isto, e à guisa da conclusão, não temos nenhuma informação se Roberto Bolaño realmente leu Walter Benjamin e não foi o objetivo do presente texto apresentar alguma resposta sobre essa questão. Todavia, apesar das especificidades apresentadas neste ensaio, em ambos, discursivamente, narrativamente e poeticamente, encontrei elementos discursivos de conexão e intersecção literária das “Teses Sobre o Conceito de História” com as obras elencadas do escritor chileno. Tanto Benjamin quanto Bolaño foram testemunhas e tiveram que sobreviver nos escombros da história de suas respectivas realidades. O primeiro, diante de um horizonte autoritário fascista e nazista, que infectou a Europa na década de 1940. O segundo, diante do horror das ditaduras militares que sobrevoou a América Latina a partir da década de 1950. Em ambos, temos resistências. No ensaio clássico de Benjamin, o Anjo da História luta contra a tempestade do progresso. Nas histórias de Bolaño, a resistência está diante do fim da tempestade e do advento democrático, que podemos representar pelo Anjo da História. Quem esteve ao lado da tempestade, agora teme o bater das asas de uma nova era. Quem não esteve, saúda a canção de uma América Latina machucada, fraturada, mas longe de estar morta e enterrada.

Nesse encontro hipotético entre Benjamin e Bolaño, cada um, a sua maneira, sobreviveu nos escombros da história e enfrentou a tempestade que castigou a Europa e a América Latina, a partir do segundo quartel do século XX, e que teima em voltar, agora, no XXI. Os versos que o cantor Belchior, bradou em 1976, na canção “Como nossos pais”, infelizmente, continuam atuais: “Por isso cuidado, meu bem... Há perigo na esquina”.

## Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALONSO, Luciano. *Roberto Bolaño*. Una guía de lectura. Argentina: Milena Caserola, 2014.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Fórmula para o caos: Ascensão e queda de Salvador Allende (1970–1973)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

## SOBREVIVENDO NOS ESCOMBROS DA HISTÓRIA

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense s. a., 1987a.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense s. a., 1987b.
- BELCHIOR. Como nossos pais. In: BELCHIOR. *Alucinação*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. Faixa 4. 1. Disco de vinil.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrela distante*. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914–1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NATALI, Marcos. *A literatura em questão*. Sobre a responsabilidade da instituição literária. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SOUSA, Fábio da Silva. “E depois se desencadeia a tormenta de merda”: ficção, história e horror em *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño. In: SOARES, Fabrício Antônio Antunes; SILVA, Ricardo Oliveira da (org.). *História e Literatura: abordagens interdisciplinares*. Criciúma, SC: UNESC, 2019, p. 123–139.
- SOUSA, Fábio da Silva. Colonialidade e violência na América Latina: uma leitura do romance *Amuleto*, de Roberto Bolaño. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, v. 2, p. 63–76, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/11947>. Acesso em: 31 dez. 2022.
- SOUSA, Fábio da Silva. O anoitecer das estrelas chilenas: a resistência oculta e literária de Roberto Bolaño. *Faces da História*, v. 7, n. 2, p. 342–367, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1772>. Acesso em: 31 dez. 2022.

# Autores e pareceristas

## Autores

**Amanda Lacerda de Lacerda**, Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é coordenadora do Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras (@geliteraturaeditaduras), na mesma universidade. Doutoranda em Teoria e História Literária pela UNICAMP.

**Ana Paula Correia Mari**, é mestra em Teoria do Direito e da Justiça pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e bolsista FAPEMIG.

**Berttoni Licarião** é doutor em Literatura pela UnB (PÓSLIT).

**Beth Brait**, pesquisadora livre-docente pela Universidade de São Paulo (USP) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq — nível A1, é professora associada nos Programas de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL) e Literatura e Crítica Literária (LCL) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Também coordena o Projeto de Pesquisa “Discursos de resistência: tradição e ruptura”.

**Danielle Ferreira Costa** é doutora em Estudos da Linguagem pela UFRGS e professora do Instituto Federal do Maranhão (IFMA).

**Gabriel Fernandes de Miranda** é doutor em Literatura Comparada pela UFF.

**Isabela Padilha Papke** é doutoranda em Estudos Literários pela UFRGS.

**Leila Cristina de Melo Darin** é Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) da Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária e da Graduação em Letras — Bacharelado em Tradução Inglês/Português. É líder do Grupo de Pesquisa em Estudos da Tradução e da Interpretação (ESTI), cadastrado no CNPq. Suas linhas de pesquisas são: Ensino da Tradução; Tradução Literária; Literatura Comparada; Tradução Cultural.

**Leonardo da Silva Claudiano** é doutorando em História Social pela PUC-SP. É pesquisador na área de Teoria da História, História do Brasil e da América Latina, em diálogos com temáticas relacionadas à Literatura, Cidade, Memória, Modernismo e Ditaduras. Atua, igualmente, em pesquisas no campo da Literatura e da Crítica Literária, com destaque à Literatura Latino-Americana, Literatura e Ditaduras. Membro do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC / PUC-SP) e coordenador do Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (GELD / PUC-SP).

**Luciana Pimenta** é Professora do Programa de Pós-Graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

**Maria José Ferreira Teixeira** é professora em LLCER Português na Sorbonne Université.

**Maurício Silva**, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), é professor do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

**Milena Guimarães Andrade Tanure** é doutoranda em Literatura e Cultura pela UFBA.

**Nora Strejilevich**, escritora e pesquisadora argentina, ensina no Centro de Estudios Latinoamericanos da Universidad Estatal de San Diego (SDSU). É autora do romance *Una sola muerte numerosa*, no qual narra sua experiência como sobrevivente dos campos de concentração durante a Ditadura Argentina, e de trabalhos sobre literatura e testemunho como *El Lugar del Testigo: Escrito y Memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. O capítulo *Escuchar la rememoración* é seu primeiro texto traduzido para português e publicado no Brasil.

**Priscila Simeão Silva Maduro** é doutoranda pelo PEPG em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

**Regina Dalcastagnè** é professora titular da Universidade de Brasília (UnB) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq — nível 1C. Coordena o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC).

**Valéria Ignácio** é doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

**Fábio da Silva Sousa** é doutor em História pela UNESP e professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

## **Pareceristas**

Alejandra Maria Rojas Covalski (UFFS)

Amanda Lacerda de Lacerda (Unicamp)

André Nigri (escritor)

Carla Carolina Moura Barreto (Unicamp)

Cláudia Miranda da Silva Moura Franco (Unesp)

Diana Navas (PUC-SP)

Elizabeth Penha Cardoso (PUC-SP)

Fábio da Silva Sousa (UFMS)

Fábio Roberto Lucas (PUC-SP)

Leila Cristina de Melo Darin (PUC-SP)

Leonardo Cavalcante Mendes (USP)

Leonardo da Silva Claudiano (PUC-SP)

Lua Gill da Cruz (UChile | PUC-Rio)

Luciana Uhren Meira Silva (PUC-SP)

Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUC-SP)

Maurício Pedro da Silva (PUC-SP)

Renata Rocha Ribeiro (UFG)

Valéria Gomes Ignácio da Silva (PUC-SP)

Weverson Dadalto (UFES)

*As formas do realismo na literatura revelam um território fértil para explorar os procedimentos que configuram o desmascaramento da construção ficcional, compreendida como elemento essencial para a composição de escrituras que se originam em experiências de repressão e violência. Esta obra tem como propósito reunir percepções e perspectivas teóricas amparadas na análise de relatos literários referenciados nas ditaduras latino-americanas.*

Amanda Lacerda  
Leonardo Claudiano  
Valéria Ignácio



Editora Biblioteca Ocidente  
LIBRUM LUX MUNDI