



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAYS KEYLLA DE ALBUQUERQUE

**NOS FIOS DA MEMÓRIA LATINO-AMERICANA:
NARRATIVAS DA PÓS-DITADURA NA ARGENTINA, NO BRASIL E NO CHILE**

RECIFE

2020

THAYS KEYLLA DE ALBUQUERQUE

**NOS FIOS DA MEMÓRIA LATINO-AMERICANA:
NARRATIVAS DA PÓS-DITADURA NA ARGENTINA, NO BRASIL E NO CHILE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

RECIFE

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A345n Albuquerque, Thays Keylla de
Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile / Thays Keylla de Albuquerque. – Recife, 2020.
303f.: il.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências e apêndices.

1. Memórias nas narrativas contemporâneas. 2. Literatura da pós-ditadura. 3. Narrativas latino-americanas. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-07)

THAYS KEYLLA DE ALBUQUERQUE

**NOS FIOS DA MEMÓRIA LATINO-AMERICANA:
NARRATIVAS DA PÓS-DITADURA NA ARGENTINA, NO BRASIL E NO CHILE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Aprovada em: 28/02/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr^a. Theresa Katarina Souza e Silva Bachmann (Examinadora Externa)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (Examinador Externo)

Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (Examinador Externo)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

À minha mãe, Maria Alice Teixeira de Albuquerque, que me mandou estudar e me disse constantemente: “você pode”, “vai dar certo”, “estou contigo e não abro”.

AGRADECIMENTOS

Eu tenho muita sorte e, por isso, são muitas as pessoas que me ajudaram desde a construção do projeto de pesquisa, na seleção do doutorado, em 2015, até o momento da redação final e defesa desta tese, em 2020. Mainha, painho e Gui foram totalmente atenciosos e cuidadosos, principalmente, no momento final da escrita quando deixaram que eu ocupasse a casa com caixas e mais caixas de livros, fui muito acolhida e sou eternamente grata aos meus pais e ao meu sobrinho, por todo carinho e crença no meu potencial. E Guilherme, ainda, salvava-me da concentração exacerbada, permitia-me respirar um pouco atravessando meu isolamento da escrita com seus temas aleatórios e com suas aventuras adolescentes. Também nem sei como agradecer a Tiago Silva, amigo queridíssimo e parceiro acadêmico, que participou de cada etapa da caminhada, do sonho do doutorado à escolha do título da tese, lendo, corrigindo, traduzindo o resumo para o inglês e conversando constantemente sobre as questões da pesquisa. Sou feliz demais em tê-los comigo.

Foram tantos amigos que me suportaram com o tema único e entre cafés e cervejas trocaram ideias e contribuíram para as reflexões da pesquisa. Destaco Camilla de Melo, que foi extraordinária na escuta atenta, na disponibilidade de discutir sobre delírio, em me mandar material teórico de Psicologia e nas dicas psicoterapêuticas para que eu conseguisse dormir melhor nos dias em que a escrita estava a mil por hora e a cabeça não parava de pensar na tese. Nesse sentido, de segurar a minha mão e compartilhar várias experiências sobre o processo de doutoramento, tranquilizando-me nos momentos de aperreio, dizendo: “é assim mesmo, assiste novela para desaparecer” ou “você vai conseguir, continua que daqui a pouco acaba”, as maravilhosas Ariadne Costa da Mata e Thaís Lima estão no meu coração.

Outras amigas ajudaram na parte acadêmica, com correções e traduções, Heloísa Costa Rigon que traduziu o capítulo da Argentina, originalmente feito em espanhol, Aline Farias que corrigiu as traduções desse capítulo e a do resumo da tese, já Micaela Sá e Iaranda Barbosa, que fizeram, respectivamente, as correções finais da qualificação e da versão final da tese, sou agradecida demais. Os colegas e amigos do Grupo de Estudos em Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO) foram fundamentais no compartilhamento de ideias e no estímulo para a pesquisa, Wanderlan Alves, José Veranildo e Isis Milreu, sobretudo, contam com meu reconhecimento.

Quero agradecer às minhas amigas de infância que se fizeram presentes e me apoiaram, Maria (Ana Kalini Gentil) e Bruna Pires, não posso esquecer a aula sobre ditadura que Bruninha me deu por telefone, quando eu ainda estava conjecturando o projeto e ela me

ajudou a definir alguns conceitos. Sou grata às deusas por essas mulheres potentes que tenho ao meu lado, que me inspiram e apoiam, como as queridas Rayra Martins, Aparecida Elias e Uilma Queiroz que me acarinham com o afeto e a força do sertão. À Rebeca Oliveira, Jaque Rodrigues e Ânella Fyama, que me acompanharam nas partilhas do Cariri cearense e permanentemente me estimulam, minha gratidão. Aos queridos da graduação em Letras, turma 2004.2 da UFPE, sou agradecida pela força e fé em mim, Magnus Estalonne e Airles Ribeiro se sobressaem na atenção e acolhida.

Nas viagens à Argentina e ao Chile, contei com bastante ajuda. Na introdução da tese, eu detalho sobre as professoras e as instituições, como a *ESMA* e o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, mas aqui quero enfatizar a contribuição de Thaís Marinho e Ivonne Coñuecar, que foram minhas colegas de curso na *Universidad Nacional de Rosario*, Thaís digitalizou e me enviou alguns livros da Argentina, Ivonne elaborou uma lista de autores chilenos contemporâneos e ainda foi comigo a algumas livrarias em Santiago, ajudando-me a fechar o *corpus* e discutindo também teoria, já que tínhamos autores em comum e propostas de pesquisa semelhantes. Foram muitas viagens, além de ter morado em três cidades diferentes durante o processo de doutoramento. Não posso deixar de agradecer à Universidade Estadual da Paraíba, que me permitiu esses deslocamentos, pois tive o afastamento integral para a pós-graduação. Por isso, pude levar os frutos da pesquisa para vários espaços. Sou grata pela recepção e valorização do meu trabalho através dos convites do Instituto Federal de Sergipe, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e do Centro Cultural Banco do Nordeste (Sousa/PB e Cariri/CE), que me permitiram realizar palestras, oficinas e conversas não só no círculo acadêmico de formação de professores, como também entre adolescentes da rede pública de ensino e ao público em geral, sem precisão de faixa etária e grau de instrução, isso não tem preço.

E, para finalizar, essenciais para o sucesso da pesquisa, agradeço aos membros da banca. Sou grata ao meu orientador, Alfredo Cordiviola, a quem eu admiro bastante, que me deu liberdade, respeitou-me, mostrou-me o caminho e confiou na minha competência, mais uma vez tive muita sorte; Brenda Carlos de Andrade, foi minha professora no doutorado, inspira-me e me motiva constantemente, fiz questão que ela estivesse nas duas qualificações e na defesa, porque acredito no seu trabalho e agradeço pelas suas contribuições; para Wanderlan Alves tenho que dar muito obrigada pela paciência comigo, pela disponibilidade e atenção nas correções das duas qualificações, sei que suas exigências estão relacionadas à confiança no meu trabalho, esta tese tem sua generosidade; Theresa Bachmann e Amarino Queiroz têm meu apreço por terem aceitado o convite para a banca e pela trajetória acadêmica

de cada um, foi precioso tê-los na banca com contribuições na defesa final. Que alegria terminar essa etapa da vida acadêmica, sou realmente muito grata a cada pessoa que me ajudou. Lamento não lembrar e citar cada uma, mas a felicidade me toma e sei que não chego a essa realização sozinha, muitas e muitos estão comigo.

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos A memória bravia lança o leme: Recordar é preciso. O movimento vaivém nas águas-lembranças dos meus marejados olhos transborda-me a vida, salgando-me o rosto e o gosto. Sou eternamente naufraga, mas os fundos oceanos não me amedrontam e nem me imobilizam. Uma paixão profunda é a bóia que me emerge. Sei que o mistério subsiste além das águas. (EVARISTO, 2017, p. 11)

“Ir fundo: lembrar quem eu sou Ir mais fundo: lembrar de onde vim Ir até o fundo: lembrar que caminho me trouxe até aqui Melhorar no mundo as pequenas coisas possíveis Melhorar em mim as pequenas coisas possíveis (nesses dias de amnésia, lembrar...)”(LIU, 2019, p. 72)

“los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte.” (GUZMÁN, 2010)¹

¹ NOSTALGIA de la Luz, documentário de Patricio Guzmán. Santiago de Chile: Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions. Disponível em: <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>. Acesso: 23 set. 2019.

RESUMO

As literaturas latino-americanas cultivam no contemporâneo, pós-ditatorial, memórias do passado recente, em uma construção de sentidos sobre o traumatismo coletivo das ditaduras (RICOEUR, 2007). Nesta tese, analisam-se narrativas contemporâneas da Argentina, do Brasil e do Chile a partir de autores da geração dos filhos, ou segunda geração, para examinar como aqueles que ou eram crianças ou nem eram nascidos no período ditatorial lidam com as dores e os vazios ocasionados pelo terrorismo de Estado, a partir, sobretudo, da pós-memória (HIRSCH, 2015) e da memória cultural (ASSMANN, 2011). A estrutura da tese está dividida em capítulos autônomos que se interligam e complementam. Na introdução, apresento as bases teóricas e particularidades do processo de pesquisa. Depois, há três capítulos para cada literatura nacional com apreciação específica, em que se analisam as seguintes obras: *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2015), de Ernesto Semán; *Azul Corvo* (2014), de Adriana Lisboa; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *La dimensión desconocida* (2018), de Nona Fernández; e *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra. Na sequência, há um capítulo sobre espaços de memória e artes visuais no que concerne aos trabalhos da memória (JELIN, 2002), no qual teço apreciações sobre vários artistas, destaco: Lucila Quieto, com *Arqueología de la Ausencia* (1999-2001), e Alfredo Jaar, com *Geometría de la conciencia* (2010). E concluo com algumas considerações comparativas entre os três países que integram a análise. O estudo conta, ainda, com material complementar composto pelas quarenta narrativas lidas durante o doutorado e algumas obras do audiovisual que suplementaram o aporte literário e teórico. Através da pesquisa, constata-se como a literatura representa, junto a outros artefatos culturais, um meio de memória simbólico e efetivo da transmissão multi, inter e transgeracional, como a segunda geração elabora novas perguntas e novas hipóteses interpretativas a partir da experiência de filhos, em um constante exercício de impedir o esquecimento, no dever de memória que possibilita uma construção de trabalhos da memória, de forma complexa e crítica.

Palavras-chave: Memórias nas narrativas contemporâneas. Literatura da pós-ditadura. Narrativas latino-americanas.

RESUMEN

La literatura latinoamericana cultiva en el contemporáneo, posdictatorial, memorias del pasado reciente, en una construcción de sentidos sobre el trauma colectivo de las dictaduras (RICOEUR, 2007). En esta tesis, analizamos narraciones contemporáneas de Argentina, Brasil y Chile de autores de la generación de los hijos, o segunda generación, para examinar cómo los hijos que o eran niños o siquiera eran nacidos en el periodo dictatorial trabajan con el dolor y el vacío causados por el terrorismo de Estado, especialmente desde la posmemoria (HIRSCH, 2015) y de la memoria cultural (ASSMANN, 2011). La estructura de la tesis se divide en capítulos autónomos que se interconectan y se complementan entre sí. En la introducción, presento las bases teóricas y las particularidades del proceso de investigación. A continuación, están los tres capítulos dedicados específicamente a cada literatura nacional, en el cual construyo un análisis de las siguientes obras: *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2015), de Ernesto Semán; *Azul Corvo* (2014), de Adriana Lisboa; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *La dimensión desconocida* (2018), de Nona Fernández; e *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra. A continuación, hay un capítulo sobre espacios de memoria y artes visuales en relación con los trabajos de la memoria (JELIN, 2002). Y concluyo con algunas consideraciones comparativas entre los tres países que integran el análisis. El estudio también ofrece material complementario compuesto por las cuarenta narraciones leídas durante el doctorado y algunas obras audiovisuales que complementaron el aporte literario y teórico. A través de la investigación, podemos ver cómo la literatura representa, junto con otros artefactos culturales, un medio simbólico y efectivo de transmisión de la memoria multi, inter y transgeneracional, en un ejercicio político constante contra el olvido, en el deber de memoria que permite una construcción compleja y crítica de los trabajos de la memoria.

Palabras clave: Memorias en las narrativas contemporáneas. Literatura de la posdictadura. Narrativas latinoamericanas.

ABSTRACT

Contemporary, post-dictatorial Latin American Literatures cherish memories of the recent past, interweaving meanings of the collective trauma of dictatorships into its plots (RICOEUR, 2007). In this dissertation, we analyze narratives from Argentina, Brazil and Chile, by second generation authors, in order to examine how those who were children or even unborn in the dictatorial periods deal with the pain and emptiness caused by state terrorism, especially addressing post-memory (HIRSCH, 2015) and cultural memory (ASSMANN, 2011). The structure of this study is divided into autonomous chapters that interconnect and complement each other. In the introduction, I present the theoretical background and particularities of this research. Then there are three chapters, one for each national literature, in which I analyze the following works: *Los Topos* (2008), by Félix Bruzzone; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2015), by Ernesto Semán; *Azul Corvo* (2014), by Adriana Lisboa; *Ainda estou aqui* (2015), by Marcelo Rubens Paiva; *La dimensión desconocida* (2018), by Nona Fernández, and *Formas de volver a casa* (2011), by Alejandro Zambra. These analyses are followed by a chapter on places of memory and visual arts concerning labors of memory (JELIN, 2002), in which I explore the works of various artists, from whom I highlight: Lucila Quieto and her *Arqueología de la Ausencia* (1999-2001), and Alfredo Jaar and his *Geometría de la conciencia* (2010). This work comes to an end with some comparative considerations on the three countries that make up the analysis. The study also brings complementary material composed of descriptions of forty narratives read during the Ph.D. research and of some audiovisual works that supplemented its literary and theoretical contribution. Throughout this research, one may see how literature represents, along with other cultural artifacts, a symbolic and effective means of memory for the multi-, inter- and transgenerational transmission, as the second generation elaborates new questions and new interpretative hypotheses based on their own experiences, transforming art into a constant practice of prevention from forgetting, and into an exercise of the duty of memory that enables the construction of memory works, in a complex and critical way.

Keywords: Memories in contemporary narratives. Post-dictatorship literature. Latin American narratives.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da revista <i>Cauce</i>	166
Figura 2 – <i>Parque de la Memoria – Monumento al escape</i> , de Dennis Oppenheim.....	196
Figura 3 – Fachada da <i>Casa Memoria Mariani Teruggi</i>	197
Figura 4 – Vista externa do <i>Museo de la Memoria y los Derechos Humanos</i>	201
Figura 5 – Vista interna do <i>Museo de la Memoria y los Derechos Humanos</i>	203
Figura 6 – Escuela de Mecánica de la Armada, <i>Cuatro Columnas</i>	207
Figura 7 – Visita guiada à <i>Casa por la Identidad/ Las abuelas de la Plaza de Mayo</i>	208
Figura 8 – Foto de painel na <i>Casa por la Identidad/ Las abuelas de la Plaza de Mayo</i>	209
Figura 9 – <i>Museo Sitio de Memoria ESMA</i>	212
Figura 10 – Projeção da <i>Estación Sala Contexto Histórico</i>	215
Figura 11 – Quarto das grávidas.....	216
Figura 12 – Registro da visita guiada e do material informativo (móvel).....	218
Figura 13 – <i>El dorado</i>	218
Figura 14 – Intervenção de Jaar <i>Estudios sobre la felicidad</i> , 1979 – 1982.....	221
Figura 15 – Imagens de <i>Estudios sobre la felicidad</i> , 1981, na exposição de 2018.....	221
Figura 16 – Alfredo Jaar, <i>Geometría de la conciencia</i>	223
Figura 17 – Alfredo Jaar, <i>Geometría de la conciencia</i>	223
Figura 18 – Graciela Sacco, <i>Entre nosotros</i>	225
Figura 19 – Gustavo Germano, <i>Ausencias</i> , no <i>Museo de la Memoria de Rosario</i>	227
Figura 20 – Lucila Quieto, <i>Arqueología de la ausencia</i>	228
Figura 21 – Lucila Quieto, <i>Arqueología de la ausencia</i>	229
Figura 22 – Lucila Quieto, <i>Arqueología de la ausencia</i>	231
Figura 23 – Lucila Quieto, <i>Arqueología de la ausencia</i>	233

SUMÁRIO

1	DELINEAÇÕES INTRODUTÓRIAS (PORTAL).....	14
1.1	MARCO ZERO.....	14
1.2	DESENROLANDO O EMARANHADO E COSTURANDO CONEXÕES.....	16
1.3	OS FIOS DA MEMÓRIA, DA HISTÓRIA E DA LITERATURA.....	25
1.4	A TESSITURA DA TESE.....	42
2	OS ECOS DA ÚLTIMA DITADURA ARGENTINA NO PRESENTE: MEMÓRIAS E FERIDAS ABERTAS DOS FILHOS DE DESAPARECIDOS.....	46
2.1	MUDANÇAS, CORPOS E DESENCANTO EM <i>LOS TOPOS</i>	50
2.2	TEMPO, ESPAÇO E FOCOS NARRATIVOS EM <i>SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA</i>	67
2.3	OS TRABALHOS DA MEMÓRIA NA LITERATURA DOS FILHOS.....	86
3	MEMÓRIAS E HISTÓRIA NA LITERATURA PÓS-DITATORIAL BRASILEIRA.....	90
3.1	MEMÓRIAS E DESENCANTO EM <i>AZUL CORVO</i>	94
3.2	DA MEMÓRIA FAMILIAR À CRÍTICA SOCIAL EM <i>AINDA ESTOU AQUI</i>	110
3.3	DAS MUITAS DORES BRASILEIRAS: A DESMEMÓRIA NACIONAL.....	128
4	SILÊNCIOS E SOMBRAS NA LITERATURA CHILENA DA PÓS-DITADURA.....	132
4.1	SILÊNCIO E RELATO DE FILIAÇÃO EM <i>FORMAS DE VOLVER A CASA</i>	137
4.2	COMO ILUMINAR AS SOMBRAS? MEIOS DE MEMÓRIA EM <i>LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA</i>	163
4.3	PARA ALÉM DO VÍNCULO FAMILIAR, A VOZ COLETIVA.....	188
5	OS TRABALHOS DA MEMÓRIA A PARTIR DOS ESPAÇOS DE MEMÓRIA E DAS ARTES VISUAIS.....	192
6	COMO PREENCHER LACUNAS: BREVES CONSIDERAÇÕES (FINAIS)..	235
	REFERÊNCIAS.....	242
	APÊNDICE A – PANORAMA DAS OBRAS DA PÓS-DITADURA.....	250
	APÊNDICE B – BREVE PANORAMA DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO COM O TEMA DAS ÚLTIMAS DITADURAS LATINO-AMERICANAS.....	292

1 DELINEAÇÕES INTRODUTÓRIAS (PORTAL)

Mapas, cartografias, *links*, fios e emaranhados. Em diversas conversas e apresentações de trabalhos, eu evocava essas imagens para pensar nas dificuldades e artimanhas da memória, ora pensando em localizações e construções de trajetos, ora observando as ligações impensadas, os nós, as tentativas de remendar as estruturas após cortes brutais. Refletir sobre memória revelou-se como estar em uma floresta à noite, levando apenas uma vela nas mãos, com uma chama forte ou frágil, dependendo do vento, sabendo que, nessa imensidão de possibilidades de caminhos, é fundamental escolher uma opção e iluminar essa pequena vereda, entendendo que outras tantas trilhas também são possíveis. Apresento, então, minha caminhada de pesquisa, costura e escrita da tese.

Nesse sentido, em um estudo sobre memória que analisa a literatura escrita em primeira pessoa, as escritas do eu, torna-se coerente trazer a experiência e as vivências relacionadas à pesquisa e à redação do trabalho para a contextualização desta investigação de doutorado. Por isso, nesta parte introdutória, apresento os antecedentes da pesquisa, as mutações do caminho e as alternativas encontradas para construir conexões e buscar, de forma criativa, aproximar-me ao duro tema das ditaduras da América Latina – especificamente, Argentina, Brasil e Chile –, a partir da literatura contemporânea, na conjuntura pós-ditatorial. Além das narrativas literárias, os espaços de memória e as artes visuais também fazem parte dos desdobramentos da análise. Traço neste capítulo: um relato memorialístico do desenvolvimento da pesquisa; um panorama teórico para situar a perspectiva crítica que norteia a tese; e apresento a organização dos demais capítulos.

1.1 MARCO ZERO

Esta proposta de tese começa com reflexões na disciplina “Novas possibilidades discursivas na literatura espanhola e hispano-americana”, que ministrei no primeiro semestre de 2013, na Universidade Estadual da Paraíba. Na ocasião, substituí a Prof^a Dr^a Ariadne Costa da Mata, que tinha preparado a ementa do curso eletivo, mas precisou se ausentar para licença maternidade. Eu não tinha ideia de como iria desenvolver o programa, porque percebi que

minha bagagem, tanto no que concerne à teoria sobre o contemporâneo quanto em relação às leituras de obras da literatura do presente, era bastante limitada. No entanto, mergulhei no desafio e fui sanar a defasagem. Neste processo de atualização, diversos escritores e críticos fizeram parte das minhas leituras, por exemplo: Beatriz Sarlo (2005), Josefina Ludmer (2009), Manuel Alberca (2007), Diana Klinger (2012), Leonor Arfuch (2010), César Aira (2007), Pedro Juan Gutiérrez (2006), Alejandro Zambra (2011), Mario Levrero (2005) e Rosa Montero (1998).

As escritas do eu, as narrativas em primeira pessoa, foram tomando espaço e desenvolvi alguns estudos durante a experiência com a citada disciplina, destaco as seguintes obras e autores: *El nido de la serpiente* (2006), de Pedro Juan Gutiérrez; *El Discurso vacío* (1996) e *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero; e *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra. As reflexões que passei a cultivar no universo da atual literatura hispano-americana ganharam mais fôlego e incluíram a literatura brasileira a partir de 2015, com a formação do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO) que se estabeleceu em Campina Grande, contando com a participação de docentes e alunos da Universidade Federal de Campina Grande e da Universidade Estadual da Paraíba. As leituras e discussões se aprofundaram, aumentando o panorama das referências teóricas e literárias sobre o assunto. Aprovei, ainda, um projeto de iniciação científica (PIBIC) intitulado “Literatura contemporânea hispano-americana: desafios teóricos e críticos da autoficção”, que seria realizado em 2016, mas infelizmente não teve prosseguimento por conta do atraso no calendário acadêmico e meu posterior afastamento das atividades docentes para cursar o doutorado.

Outra contribuição significativa para arquitetar esta pesquisa configura-se na participação em congressos e encontros que permitiram o diálogo e o aprimoramento das reflexões sobre os temas em foco. Ênfase a importância de ter compartilhado as minhas discussões, integrado debates fervorosos e recebido muitas considerações em eventos como: o *III Coloquio Internacional Escrituras del Yo*, que ocorreu na Universidad Nacional de Rosario, em 2014; além do *XIV Congreso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, que foi sediado na Universidade Federal do Pará, em 2015. A coordenação de grupos de trabalho (GT) e a preparação de minicursos sobre os temas em eventos locais colaboraram, também, para amadurecer as perspectivas de desenvolvimento do projeto.

A partir dessas aproximações, decidi apresentar o pré-projeto para a seleção de doutorado na UFPE, neste caso, observando os cruzamentos entre memória individual e

coletiva nas narrativas de Alejandro Zambra e Pedro Juan Gutiérrez sobre regimes autoritários. Essa primeira versão do projeto tinha o título “Memórias na literatura hispano-americana contemporânea: narrativas autoficcionais sobre regimes autoritários”. No entanto, a partir do desenvolvimento dos estudos e de algumas considerações do meu orientador (ampliar o *corpus* para mais de duas obras, acrescentar narrativas brasileiras e repensar a inclusão de Pedro Juan Gutiérrez), o projeto sofreu muitas mudanças, que já apareciam na qualificação realizada em novembro de 2017, mas que se aprofundaram, sobretudo, a partir de minha viagem para a Argentina e para o Chile, no primeiro semestre de 2018. Nessa ocasião, fiz uma disciplina sobre memória na pós-graduação da *Universidad Nacional de Rosario* e estive como pesquisadora no *Museo Sitio de Memoria ESMA*, em Buenos Aires, e no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, em Santiago.

1.2 DESENROLANDO O EMARANHADO E COSTURANDO CONEXÕES

Como professora, tenho tendência ao planejamento, a querer organizar as etapas de determinada ação e, depois, executar o plano com poucas adaptações. As pesquisas e a escrita da tese desconstruíram essa prática e exigiram que eu abraçasse o processo, entregasse-me ao processo como metodologia e a partir de novas descobertas e encontros fosse revendo, reorganizando e (re)construindo a escrita e as concepções teóricas e interpretativas tanto dos romances quanto dos estudos sobre o tema. Um grande desafio, apavorante e excitante, configurou-se como exercício do doutoramento e, por isso, este produto final, que passou pela análise e avaliação da banca, precisou passar por tantas transformações, e se distanciou da ideia original do projeto de doutorado, mesmo após a qualificação desse projeto. Esclarecer as razões que possibilitaram essas mudanças se faz necessário, porque diz muito do trabalho com memória e literatura no contexto latino-americano.

Um ponto-chave que demonstra as complexidades das escolhas que compreenderam a tese consiste na seleção das narrativas que iriam compor o *corpus*, o que estava completamente relacionado à opção por abandonar a literatura cubana e pensar no Brasil e na Argentina como possibilidades para o estudo. Alfredo Cordiviola, meu orientador, sugeriu que eu refletisse sobre o contexto diferenciado de Cuba e se não seria mais interessante pensar em um estudo com outros países do Cone Sul da América. Entendi ser mais prudente retirar Cuba pelo caráter único que representa historicamente, por não poder trabalhar com a

categoria de ditadura, já que o ocorrido na Revolução Cubana não é considerado golpe e, apesar do caráter autoritário, o governo revolucionário contou com amplo apoio da população na chegada ao poder. A partir das alternativas vislumbradas, optei pela Argentina porque o país também tem uma posição de destaque no que se refere às ditaduras na América Latina pelo trabalho singular com as memórias, além de uma numerosa literatura cultivada sobre o tema – e eu já conhecia alguns autores e críticos argentinos. No caso do Brasil, escolhi sair do contexto literário hispano-americano inicial e ampliar o olhar para a conjuntura latino-americana, incluindo o meu país, que eu também já havia realizado algumas leituras da literatura pós-ditatorial e avaliei que seria enriquecedor acrescentá-lo à pesquisa.

Foi fundamental, portanto, pensar a América Latina a partir desses três países, entendendo as dificuldades e as limitações no que concerne a um passado comum compartilhado e às histórias particulares nacionais que se distanciam em alguns pontos. No que se refere ao passado comum, houve um projeto de estabelecimento das ditaduras cívico-militares em diferentes países latino-americanos, por exemplo, ao usar a imagem do processo revolucionário cubano, que culminou em 1959, para amedrontar as populações e instituir os regimes ditatoriais, com apoio financeiro e técnico dos Estados Unidos, que desde finais da década de 1940 já tinha a Escola das Américas no Panamá, inicialmente chamada de Centro de Adestramento Latino-americano do Exército dos Estados Unidos, um lugar que era usado para aperfeiçoar técnicas e divulgar os conhecimentos referentes à tortura e à execução sumária². Nessa conjuntura, inúmeros militares passaram pelo treinamento oferecido pelos Estados Unidos. A tortura e a execução, portanto, eram algo debatido com naturalidade nesse espaço e nesse tempo, estimulado entre os militares da região.

No entanto, ao pensarmos em passado comum, muito antes do século XX, já temos historicamente um longo período de tortura e genocídio na América Latina, basta considerarmos o processo de “conquista e colonização”, ora matando ora escravizando milhões de indígenas e de negros. O assassinato, a tortura, o estupro e a escravização são algumas marcas constantes do nosso processo histórico. Os países da América Latina partilham dessa longa experiência da violência a partir do processo colonial e estão marcados por esse passado sangrento. A imagem da América Latina construída a partir da irmandade

² Os EUA estavam, portanto, na mesma linha da França, que durante a guerra da Argélia, entre 1954-1962, defendeu e sistematizou o direito à tortura. Em setembro de 2018, o estado francês, através do presidente Emanuel Macron assume oficialmente a tortura durante a guerra da Argélia, 56 anos de reivindicação de memória até uma posição oficial coerente por parte da França. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/e/escola-das-americas> Acesso em: 6 nov. 2019; <https://www.nodo50.org/skankdifusion/articulos/soa.html>. Acesso em: 8 ago. 2019. Sobre a França e a guerra da Argélia: <http://www.rtve.es/noticias/20180913/macron-reconoce-publicamente-francia-legalizo-tortura-durante-guerra-argelia/1797861.shtml>. Acesso em: 8 ago. 2019.

entre os povos que comungam de uma história comum também é bastante trabalhada em diferentes produções culturais, explicando o caráter que une essas comunidades plurais em uma assombrosa resistência, seja na música de *Calle 13* que afirma “*Soy América Latina/Un pueblo sin piernas, pero que camina*”³, seja no poema de Ferreira Gullar:

Nós, Latino-americanos

Somos todos irmãos
Mas não porque tenhamos
A mesma mãe e o mesmo pai:
Temos é o mesmo parceiro que nos trai.

Somos todos irmãos
Não porque dividamos
O mesmo teto e a mesma mesa:
Dividimos a mesma espada
Sobre nossa cabeça.

Somos todos irmãos
Não porque tenhamos
O mesmo berço, o mesmo sobrenome:
Temos um mesmo trajeto
De sanha e fome.

Somos todos irmãos
Não porque seja o mesmo o sangue
Que no corpo levamos:
O que é o mesmo é o modo
Como o derramamos⁴

Esse poema de Gullar é dedicado à revolução sandinista e discute a coletividade latino-americana propondo a reflexão sobre os “nós” que a conformam, tanto na unidade como nas discontinuidades e nos emaranhados dessa identidade social. No século XX, com as ditaduras cívico-militares apresenta-se uma nova faceta desse emaranhado, na constante lógica autoritária e violenta. Essas características aparecem também nas obras da pós-ditadura abordadas na tese, que elaboram narrativas que demonstram a permanência do passado no presente, a constante falha na superação do passado (GINZBURG, 2012, p. 174). Elizabeth Jelin, em *Los trabajos de la memoria* (2002, p. 14), também argumenta sobre o permanente retorno, a fixação ao trauma, a compulsão pela repetição que pode estar marcada pela estreita relação com o passado, já que “No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete,

³ Sou América Latina/Um povo sem perna, mas que caminha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOiapn9mCI0>. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁴ O poema está disponível em várias páginas da *internet* e compõe o livro Barulhos, de 1987. Pode ser lido a partir da análise crítica de Marcelo Ferraz de Paula, no artigo “Configurações da identidade latino-americana nos poemas: O coração latino-americano”, de Thiago de Mello, e “Nós, latino-americanos”, de Ferreira Gullar. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6248675>. Acesso em: 12 nov. 2019.

como um intruso, en el presente”.⁵ Essa permanência do passado no presente configura-se como um traço identitário da América Latina, verificável em seus diferentes processos históricos e que, eventualmente, produz novas violências.

No livro *Crítica em tempos de violência* (2012), Jaime Ginzburg estuda várias dessas questões, principalmente, no contexto do Brasil. Quando discute sobre autoritarismo e violência, ele cita outros autores e reflete em como as dificuldades de superação do passado traumático latino-americano incidem sobre a produção cultural. Algumas das considerações de Ginzburg baseiam-se na leitura de *Alegorias da Derrota: a Ficção Pós-ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina* (2003), de Idelber Avelar, no sentido de compreender como a literatura da América Latina está trabalhando com o trauma coletivo das últimas ditaduras:

Um grupo, um segmento social, ou mesmo uma sociedade inteira pode ser alvo de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la.

Nessa perspectiva, o fato de Avelar localizar elementos referentes a um trabalho de luto, em diversas obras latino-americanas, pode ser entendido como verificação de que, com diversas estratégias, a literatura tenta lidar com o impacto traumático das experiências de ditaduras políticas. Esse impacto não reside apenas em um sentimento específico de um autor particular, mas em uma espécie de base para a inquietude, capaz de prosperar em vários autores – que têm em comum, guardadas especificidades, problemas colocados por um horizonte pós-ditatorial com que querem dialogar (GINZBURG, 2012, p. 176).

A citação de Jaime Ginzburg, a partir dos estudos de Avelar, reverbera a ideia de coletividade que abarca as relações das memórias das últimas ditaduras cívico-militares na América Latina com o tempo presente, inclusive na apresentação do trauma coletivo enquanto tema pulsante da literatura pós-ditatorial. Obviamente o recorte que fiz é limitado, apenas três países da América do Sul, que têm muitas particularidades, mas que também tiveram oficialmente trajetórias semelhantes, por exemplo, a partir da operação condor (*plan condor*) em que se traçou uma aliança para troca de informações e livre trânsito na perseguição de militantes entre Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Bolívia. Os opositores das ditaduras sofreram ainda mais com as ações conjuntas entre os militares, pois se facilitaram os sequestros, as torturas e os assassinatos.

A localização contextual que proponho baseia-se, principalmente, nos acontecimentos históricos e nas considerações literárias do Cone Sul, porque os três países que compõem a

⁵ Não se vive a distância com o passado, que reaparece e fica, como um intruso, no presente (tradução nossa).

tese integram esse espaço⁶. Ainda com as limitações do recorte de pesquisa, percebo, por um lado, que se podem constatar as diversas características que unem a formação histórica e as semelhanças na imposição das ditaduras na América Latina. Por outro, aparecem as especificidades de cada contexto nacional, que também desemboca nas produções das literaturas nacionais. Uso a denominação nação, entendendo que se trata de uma comunidade imaginada com história, formação sociopolítica e cultural comum, nos termos de Benedict Anderson como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). As culturas nacionais constroem sentidos, e discursos, através de instituições culturais, símbolos e representações, que organizam nossas ações e nossa identidade: “Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p. 51). Não discuto profundamente conceitos de nação ou de América Latina, porque não são objetivos do estudo desta tese, embora recorra às denominações para me referir à coletividade que engloba tanto a ideia de América Latina quanto a de identidade nacional, sobretudo, esta última já que se trata de uma categoria permanente nas narrativas analisadas, que também constroem sentidos sobre a nação.

Brasil, Chile e Argentina constituem, portanto, as três literaturas nacionais escolhidas como recorte da América Latina para análise. Quando decidi isso, pude dedicar-me à busca de material para os estudos. Vivenciei mais uma vez, como estudante e professora de literaturas estrangeiras, literaturas hispânicas, as dificuldades tanto no acesso ao material teórico quanto às obras literárias. Por isso, viajar para a Argentina e para o Chile foi fundamental para o desenvolvimento e amadurecimento da pesquisa. Na Argentina, pude cursar uma disciplina no Doctorado en Literatura y Estudios Críticos da Universidad Nacional de Rosario (UNR), *Literatura y Memoria: la literatura de HIJOS e hijos*, ministrada pelas Profas. Dras. Teresa Basile (*Universidad Nacional de La Plata – UNLP*) e Susana Rosano (UNR). Na ocasião, conheci colegas que estudam autores e perspectivas comuns, pudemos estabelecer contatos e dialogar sobre as angústias da pesquisa. A professora Susana Rosano, gentilmente, recebeu-me em sua casa e passamos algumas horas discutindo meu projeto. A partir desse encontro, decidi acatar a sugestão da professora (também aprovada pelo meu orientador de pesquisa, na

⁶ Entendo que a América Central, por exemplo, tem muitas distinções e consiste em uma região ainda pouco estudada, ou até mesmo desconsiderada quando se cita a América Latina na conjuntura dos estudos hispânicos no Brasil. Durante os estudos de doutorado, desenvolvi um artigo sobre *En el tiempo de las Mariposas* (1994), de Julia Alvarez, que trata da ditadura de Rafael Trujillo a partir das memórias das irmãs Mirabal. No entanto, o desejo seria de conhecer ainda mais romances da América Central, por exemplo, os que abordam a ditadura de Somoza e a resistência sandinista na Nicarágua.

UFPE) de concentrar a análise das obras na geração dos filhos, não apenas na literatura produzida no contexto pós-ditatorial, mas partindo do ponto de vista daqueles que ou eram crianças nos anos da ditadura (a chamada geração 1.5, intermediária) ou aqueles que eram bebês ou nem eram nascidos nessa época (geração 2.0, segunda geração propriamente dita), ou seja, os últimos não têm recordações diretas dos pais ou das ditaduras (HIRSCH, 2015).

Sendo assim, a abordagem analítica está centrada na geração posterior ao horror das últimas ditaduras, na pós-memória em termos de Marianne Hirsch no seu *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto* (2015). A ideia principal de Hirsch (2015) consiste em defender que existe uma forte conexão entre as gerações depois de acontecimentos traumáticos, o que faz com que os descendentes de vítimas diretas de sobreviventes, de carrascos, de testemunhas de episódios que remetem a traumas coletivos sintam uma ligação profunda com as recordações da geração anterior. Isso se daria de uma maneira tão intensa, que a memória pode ser “transferida” aos que não viveram o acontecimento. Obviamente, são diversos os meios que possibilitam essa transmissão:

El término <<posmemoria>> describe la relación de la <<generación de después>> con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que <<recuerdan>> a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir sus propios recuerdos (HIRSCH, 2015, p. 19)⁷.

Essa perspectiva de Hirsch, também elaborada nos termos de memória multigeracional, transgeracional ou intergeracional (JELIN, 2002), demonstra uma relação entre as gerações no que concerne ao tratamento das memórias do passado traumático. Não se trata de uma nova geração poder acessar as recordações dos sobreviventes da geração anterior de forma direta – recordar é uma ação individual (cada pessoa recorda as próprias experiências) – mas de observar mecanismos de transmissão de memórias que, no caso de traumatismos da memória coletiva, são construídos coletivamente porque marcam a comunidade. A transmissão das memórias, algumas vezes se dá de forma tão intensa – no sentido de uma determinada comunidade ser atingida de forma profunda pelo trauma – que isso marca permanentemente as gerações posteriores, porque elas convivem diretamente com essas memórias, as consequências e sequelas do passado. Por isso, há uma ressonância do passado não só na tradição de narrar oralmente o trauma, mas também nas diversas

⁷ O termo “pós-memória” descreve a relação da “geração de depois” com o trauma pessoal, coletivo e cultural da geração antecedente, ou seja, sua relação com as experiências que “recordam” através dos relatos, imagens e comportamentos no meio em que cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas tão profunda e afetivamente que parecem constituir suas próprias recordações (tradução nossa).

elaborações das memórias do horror através da memória cultural com livros, fotografias, músicas, documentários, monumentos, museus, objetos, que podem ter sido produzidos na época do acontecimento traumático ou posteriormente a eles, mas que ainda assim reivindicam essa memória.

No caso de Marianne Hirsch, seus estudos se vinculam mais aos judeus, na observação sobre como esse povo está impregnado das memórias da *Shoah*, como os filhos e netos de sobreviventes conviveram e convivem com uma grande quantidade de objetos da recordação, meios de memória, relatos, que compõem a chamada memória em abismo (SARLO, 2005), e que essas memórias transmitidas passam a compor também suas recordações. Já no que concerne às ditaduras da América Latina, a pós-memória está ligada aos acontecimentos traumáticos que continuam a ressoar no presente com a mesma rede de objetos e meios de recordação da memória cultural. Dessa forma, tanto na *Shoah* quanto nas ditaduras latino-americanas podemos entender a pós-memória e as particularidades da produção cultural em relação a um processo coletivo que percebe ser necessário ampliar a memória experiencial das testemunhas diretas de uma época para tradução em uma memória cultural que chegue às futuras gerações. Por isso, Aleida Assmann, no livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), explica que:

Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento (ASSMANN, 2011, p. 19).

Essas questões da pós-memória têm posição central nesta tese porque ela se debruça na análise de autores da segunda geração, os filhos da ditadura, que apenas comprovam as considerações de Hirsch e Assmann nas suas propostas literárias. O objetivo da tese consiste, defendendo as ideias da pós-memória e da memória cultural, em refletir sobre as características das narrativas da pós-ditadura da Argentina, do Brasil e do Chile, analisando-as e observando como elas problematizam os conflitos e as interligações traumáticas inter e transgeracionais, expõem as sequelas, discutem os meios de memória, escancaram como os filhos da ditadura estão compostos e atravessados pelas memórias do período ditatorial.

A narradora-protagonista de Nona Fernández, em *La dimensión desconocida* (2016), um dos romances que compõem o *corpus*, esclarece sua relação com as memórias da ditadura chilena e pode ajudar a exemplificar o cenário literário em sua relação com as concepções teóricas:

[...] yo no soy protagonista de lo que veo. 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 los talones. Quizá por esto las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de aquellos años está configurada por esas escenas. En la sucesión veloz de acontecimientos en la que habito, en el torbellino de imágenes que consumo y desecho a diario, estas se han mantenido intactas frente al tiempo y el olvido. Vuelven a mí o yo vuelvo a ellas, en un tiempo circular y espeso como el que respiro en esa sala de cine vacía. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 65)⁸.

Esse trecho do romance de Nona Fernández demonstra como as construções narrativas dos autores da segunda geração evidenciam as memórias do passado traumático das ditaduras em sua transmissão transgeracional, na configuração das identidades das personagens e na apresentação dos ecos ditatoriais no presente pós-ditatorial. Como o foco está na pós-memória, observo como ela aparece intrinsecamente na proposta literária dos filhos, já que eles abordam suas questões nas tramas dos romances e cada obra literária também se configura como meio de memória inter e transgeracional. Optar por trabalhar com a segunda geração, centrar as análises na pós-memória, foi uma decisão que mudou bastante a organização do *corpus* de análise, já que exclui autores como Bernardo Kucinsky, María Rosa Lojo e Diamela Eltilt, por exemplo. Todavia, permite um agrupamento interno mais coeso entre as narrativas, ao considerarmos que os autores contemporâneos selecionados desenvolvem discursos e pontos de vista a partir, também, de uma experiência geracional com características específicas.

Nada mais representativo que essa decisão, de focar na segunda geração, tenha sido gestada na Argentina, onde as vozes e o trabalho de memória de *H.I.J.O.S.* (Associação de Direitos humanos, a sigla significa: *Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*)⁹ têm bastante repercussão social e cultural. Além do curso em Rosário, visitei e me reuni com pesquisadores do *Museo de la Memoria de Rosario*, a convite da colega da UNR Lorena Pontelli, que trabalha no museu e que apresentou o projeto *Déjame que te cuente*, no qual, a partir de uma aproximação estético-literária, integram-se escritoras e escritores da cidade para narrar as histórias de vida das vítimas do terrorismo de Estado em Rosário, usando como matéria os arquivos biográficos recolhidos pelo centro de

⁸ [...] eu não sou protagonista do que vejo. Não estive aí, não tenho diálogos nem participação no argumento. As cenas projetadas nesta sala estão alheias, mas sempre estiveram próximas, pisando nos meus calcanhares. Talvez por isso as considero parte da minha história. Nasci com elas instaladas no corpo, incorporadas a um álbum familiar que não escolhi nem organizei. Minha escassa memória daqueles anos está configurada por essas cenas. [...] Voltam a mim ou eu a elas, em um tempo circular e espeso como o que respiro nessa sala de cinema vazia (tradução nossa).

⁹ Filhos e Filhas pela Identidade e a Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio (tradução nossa).

documentação do museu. Fui recebida, também, como pesquisadora no *Museo Sitio de Memoria ESMA*, em Buenos Aires, onde com a supervisão direta de Lucía Sosa e María Rosenfeldt, da área de Produção Museográfica e Conteúdos, aprofundi o conhecimento sobre lugares de memória, organizações de direitos humanos e história argentina. Além da visitação e do contato com várias organizações e espaços da *Ex-ESMA – Espacio de Memoria y Derechos Humanos*, fui também ao *Parque de la memoria de Buenos Aires* e à *la Casa de los conejos*, em La Plata, lugar de memória *Casa Mariani – Teruggi*.

No Chile, as vivências relacionadas aos espaços de memória também foram intensas. Estive como pesquisadora no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, em Santiago, sob supervisão de Claudia Videla, da área de Educação¹⁰. Estar como pesquisadora do museu permitiu-me estabelecer contatos com vários outros centros de memória, além de ter encontros importantíssimos com as professoras Alicia Salomone (diretora de Pós-Graduação da *Universidad de Chile*) e Lorena Amaro (*Pontificia Universidad Católica de Chile*). A professora Alicia me recebeu em seu escritório e apontou algumas das dificuldades de trabalhar com a teoria da pós-memória de Marianne Hirsch (2015) no contexto latino-americano, sobretudo, no Chile, onde a geração dos pais (protagonistas dos episódios ditatoriais) convive com a geração dos filhos, diferente da dizimação mais específica da *Shoah*, em que o contato era mais escasso pela pouca quantidade de sobreviventes. Nessa reunião, recebi o contato da professora Lorena, que em um divertido café dividiu comigo um pouco de suas pesquisas sobre a literatura da pós-ditadura e chamou minha atenção para o estudo de autores que desenvolvem um projeto literário voltado à construção de sentidos sobre as últimas ditaduras.

Com essas reflexões fui visitando diversos lugares de memória em Santiago, como *Londres 38, Villa Grimaldi – primeiro sitio de memoria*¹¹ das últimas ditaduras da América Latina, *Estadio Nacional*, e a *Casa Memoria José Domingo Cañas*. No retorno ao Brasil, visitei o Memorial da Resistência de São Paulo, reuni-me com Julia Gumiere, pesquisadora do museu que me recebeu e falou um pouco sobre as especificidades dos centros de memória no Brasil. Esses espaços e suas propostas de trabalhos com a memória (JELIN, 2002) suscitaram muito interesse e me proporcionaram um aprofundamento nas histórias dos países que compõem a pesquisa, a partir dessas visitas pude refletir sobre como “lugares podem atestar e preservar uma memória” (ASSMANN, 2011, p. 25) e como “Hoje é sobretudo a arte

¹⁰ Conto um pouco sobre minha experiência no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* no *Anuario de Prácticas y Pasantías*. Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2019/06/anuario-2018.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2019.

¹¹ Lugar de memória (tradução nossa).

que tematiza a crise de memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais” (ASSMANN, 2011, p. 26). Além disso, pude notar na prática como a relação do Brasil, do Chile e da Argentina com seu passado se dá de forma bem diferente.

A constatação de que cada país possui características específicas nos empreendimentos de memória, nos projetos literários, nas questões de justiça social no que diz respeito aos assuntos jurídicos de cada contexto nacional acabou por exigir uma organização específica da tese, da análise, de forma a tecer uma estrutura mais coerente com o que foi experienciado nos países visitados. Por isso, a organização da tese propõe capítulos independentes, embora conectados. Dessa forma, pode-se ler apenas um dos capítulos, se a leitora/o leitor se interessar por uma literatura nacional determinada ou somente pelo tema dos espaços de memória e das artes visuais ou, ainda, ler os capítulos em ordem diversa.

Essa sugestão tem relação com a ideia de um portal como canal para acessar os estudos de memória que aparece no título deste capítulo e dialoga com a atmosfera tecnológica e fantasmagórica de algumas das narrativas analisadas – assim como também está na esteira de Andrew Hoskins e José Van Dijck (apud HIRCH, 2015), que pensam nas transformações das experiências com a memória a partir da era digital, em uma memória conectiva que se dá a partir de fluxos e interações entre pessoas, meios de comunicação e tecnologias digitais. Como em um portal de *internet*, há inúmeros *links* possíveis para acessar uma determinada informação, como em um emaranhado de fios, há nós que estabelecem vínculos imprevistos, um e outro, *links* e fios, permitem ir e voltar, estabelecer diferentes caminhos e ligações. Essas reflexões nortearam a composição desta tese.

1.3 OS FIOS DA MEMÓRIA, DA HISTÓRIA E DA LITERATURA

Há muitas polêmicas no campo dos estudos da memória, uma vez que são inúmeras as visões que abarcam múltiplas áreas do conhecimento: Psicologia, Antropologia, História, Neurociência etc. Alguns autores clássicos participaram das cogitações sobre o tema, assim, li *A memória coletiva* (1950/1990) de Maurice Halbwachs, que defende com contundência o caráter social da memória, e foi inevitável não me deparar com Pierre Nora e suas considerações sobre memória e história, os lugares de memória, em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1985). Mas, foi em Paul Ricoeur, Aleida Assmann, Elizabeth Jelin, Marianne Hirsch, especialmente, que encontrei perspectivas mais pertinentes ao que

proponho referente à memória e à literatura. Existe uma ampla tradição de estudos a respeito dos artefatos culturais que se debruçam sobre os traumatismos da memória coletiva, em termos de Ricoeur (2007), seja no caso das ditaduras da América Latina seja referente à *Shoah* ou aos vários genocídios pelo globo. Percebo como se aproximar a esses temas requer uma postura ética e uma responsabilidade social, já que esses discursos de nenhuma forma se pressupõem neutros.

Muitas das considerações teóricas desta tese foram desenvolvidas e integram artigos apresentados em congressos ou enviados para publicação, tais como: “Memórias da violência: uma análise de narrativas do eu na literatura contemporânea latino-americana”, apresentado e publicado nos anais do evento Pensar e Repensar a América Latina, na Universidade de São Paulo (USP), em 2016; “Mulher e ditadura na América Latina: uma análise de *En el tiempo de las Mariposas*, de Julia Alvarez”, publicado na revista *Fragmentum* (UFSM), em 2017; e “O que ficou do passado? Uma análise das memórias das ditaduras nas narrativas contemporâneas latino-americanas”, no prelo, esperando para ser publicado em livro do GELCCO (UEPB/UFCG).

Como a memória constitui o ponto central do estudo, noto que nas narrativas selecionadas apresenta-se um movimento de ir e vir que abarca o presente da enunciação e o passado onde o fato foi vivenciado e, a partir de uma fragmentária recordação, constrói-se a negociação com o esquecimento e atribuem-se novos significados às recordações, construindo memórias, trabalhos de memória (JELIN, 2002). No caso das ditaduras na América Latina, o exercício de memória pode ser entendido como uma luta contra o esquecimento, pois revela questões que estão além do campo pessoal e atingem a identidade coletiva, os valores sociais e éticos de uma comunidade. Ademais, trava-se uma batalha sobre a narrativa que se configurará como a opção majoritária na memória coletiva e ganhará o espaço nos mecanismos de recordação oficial, inclusive com a legitimação nos livros de história.

Percebo que, no que se refere ao Brasil, há omissões no trabalho com as memórias da ditadura, perdemos combates significativos na edificação de narrativas oficiais que denunciem o terrorismo de estado e que reiviniquem respeito aos direitos humanos no presente. Até hoje, não há uma posição oficial dos militares reconhecendo os crimes contra os direitos humanos na ditadura, não se abriram os arquivos militares e uma ampla camada da população defende o governo ditatorial, vendo com entusiasmo uma possível volta de um governo autoritário, o que foi comprovado nas últimas eleições de outubro de 2018, com ampla vitória de políticos de extrema-direita, inclusive na escolha de um presidente fascista. Para essa parte da população, a “ditadura não era ruim”, a “revolução de 1964” colocou ordem no país. Vê-se

a negação ao golpe de estado e aos crimes cometidos contra os direitos humanos e as liberdades democráticas durante os anos de governo militar, com amplo apoio dos civis¹², muitas vezes, essas pessoas não possuem conhecimento aprofundado sobre o tema, deixando-se guiar pelos argumentos de *fake news*. Esses pontos são retomados nas narrativas selecionadas que exploram o fato dos acontecimentos narrados fazerem parte da história recente, revelando algumas peculiaridades da relação passado-presente-futuro que estamos construindo enquanto sociedade.

Nessa linha de pensamento, algumas das considerações de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), constituem pedras basilares na construção das minhas reflexões. Ricoeur (2007) fala em “traumatismo da memória coletiva”, em “feridas da memória coletiva” e em “dever de memória” ao tratar, por exemplo, dos episódios trágicos que ocorrem na fundação das comunidades nacionais ou no decorrer de suas histórias. O caso das ditaduras na América Latina estaria, portanto, dentro desse universo de chagas da memória coletiva de um povo que viveu acontecimentos trágicos como regimes opressores e genocídios. O autor adapta a teoria freudiana a uma concepção coletiva e declara: “Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas no sentido analógico, mas em termos de uma análise direta” (RICOEUR, 2007, p. 92).

Trauma, luto e tratamentos com as memórias compõem uma rede sobre como lidar com os acontecimentos violentos que marcaram histórias nacionais e precisam, de alguma forma, de uma diminuição da dor (já que a ideia de cura e superação pode ser ilusória). No entanto, o contexto pós-ditatorial não representa harmonia e discurso unívoco, os embates que se davam explicitamente durante os anos dos regimes opressores passam, no período da abertura democrática, para outros campos simbólicos de negociações de convivência e acordos de memória. Essa situação manifesta os choques das complexas relações de poder, que decidem a forma como a comunidade vai lidar com as feridas abertas e quais histórias irá recordar: “[...] os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde à execração do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas” (RICOEUR, 2007, p. 95). Dessa forma, entendo que, dependendo de quem estiver numa posição de poder em uma comunidade nacional, em uma época específica, pode assegurar determinadas políticas

¹² Pesquisa de opinião exclusiva feita pelo Instituto Paraná Pesquisas detectou que 43,1% dos brasileiros defendem a volta da intervenção militar provisória ao Brasil. 51,6% são contra e 5,3% não sabem ou não responderam. Essa citação, de 2017, reflete o apoio que ainda existe no Brasil ao governo autoritário, ditatorial. Para ler mais: <https://noticias.r7.com/prisma/coluna-do-fraga/43-dos-brasileiros-defendem-a-volta-da-intervencao-militar-diz-pesquisa-02012018>. Acesso em: 7 jan. 2018.

de memória (ou de esquecimento), tendo como manipular tanto a história como a memória coletiva de um povo, a partir das informações que se oferecem e se divulgam sobre os fatos e as pessoas envolvidas, arquitetando “heróis” e “vilões”, segundo a conveniência.

Nessa linha, Elizabeth Jelin (2002) esclarece três premissas fundamentais que devem ser consideradas nas reflexões sobre memória: compreender que as memórias se constituem como processos subjetivos, sustentados por experiências e características simbólicas e materiais específicas; reconhecer que as memórias são objetos de constantes lutas, conflitos e disputas; além de situar as memórias em tempos históricos, historizá-las, em seus aspectos políticos e ideológicos, ao perceber que existem mudanças históricas no sentido do passado, assim como na posição que cabe às memórias nas diversas sociedades e culturas. Dependendo da situação de cada comunidade nacional, pode existir uma ampla difusão de políticas de memória ou, ao contrário, um esvaziamento que indica uma política de esquecimento:

Cuando hablamos de la memoria, necesariamente tenemos que referirnos al olvido. Para la gran mayoría de los autores la memoria y el olvido constituyen un binomio inseparable. [...] es a través del recuerdo que sabemos que hemos olvidado. [...] Por lo tanto hay olvidos propios de la forma de funcionamiento de la memoria humana, pero también hay olvidos intencionados, provocados por imposición y por la fuerza (NICHOLLS, 2013, p. 17)¹³.

Como podemos ver a partir da citação de Nancy Nicholls, em *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible* (2013), o esquecimento pode ser desejado como uma política de memória. Nem sempre, portanto, as instituições oficiais assumem uma posição ética e um compromisso de “fidelidade” aos acontecimentos. Por isso, há uma constante posição de alerta sobre memória e história, em uma luta que vislumbra demandas sobre “o que devemos lembrar?”, “qual é o nosso dever de memória?”, para não permitir que se imponha de forma autoritária e parcial o “que se pode lembrar e quem se deve exaltar”. O dever de memória que Ricoeur (2007) defende, deste modo, está diretamente relacionado àquelas personagens e aos fatos históricos em que as vítimas, os oprimidos, os marginalizados, podem não desfrutar do discurso oficial, do espaço de voz, e por isso cabe às gerações precedentes rever os fatos, reavaliar, travar os embates e contar uma nova versão da história, a versão daqueles que foram abusados e marginalizados por regimes opressores, nesse caso.

¹³ Quando falamos da memória, necessariamente, temos que nos referir ao esquecimento. Para a maioria dos autores, a memória e o esquecimento constituem um binômio inseparável. [...] é através da recordação que sabemos que esquecemos. [...] Portanto, há esquecimentos próprios da forma de funcionamento da memória humana, no entanto, há esquecimentos intencionais, provocados pela imposição e pela força (tradução nossa).

O dever de memória, no específico das ditaduras da América Latina, consiste em um exercício que expõe as estruturas da ditadura, em como através de rótulos como os de “comunista” ou de “terrorista”, por exemplo, “justificou-se” a barbárie, houve a criminalização da militância política, do movimento estudantil, a perseguição, a tortura e o assassinato de milhares de pessoas. A perspectiva ética perpassa esse dever de memória e permite a possibilidade de fazer justiça aos homens e às mulheres que precisam ser lembrados pela luta que desempenharam pela democracia e pela liberdade como bens coletivos da comunidade. Esse dever interliga o passado ao presente e, também, indica o revezamento de memória representado pela passagem desse conhecimento às novas gerações, também pode ser associado à memória exemplar em termos de Tzvetan Todorov (apud JELIN, 2002).

De fato, as memórias dos anos de ditadura ainda ressoam sobre o presente, e a literatura contemporânea latino-americana das últimas décadas tem elaborado diversas abordagens para manter acesas essas memórias e continuar o trabalho com o trauma. A efervescência de muitas obras sobre o tema pode ser resultado dos aniversários dos golpes e da divulgação dos documentos e relatórios das comissões da verdade. Com a abertura democrática, formaram-se grupos para investigar os anos do regime opressor e buscar, através, sobretudo, do recolhimento de testemunhos das vítimas, registrar o que aconteceu e reivindicar justiça pelos crimes cometidos contra os direitos humanos durante as últimas ditaduras. Essas comissões começaram a ser organizadas em diferentes momentos dependendo de cada país. Na Argentina, ocorreu rapidamente, já em 1983, “Poucos meses após a democratização do país, a Comissão Nacional dos Desaparecidos (CONADEP) recolheu mais de 30.000 testemunhos” (DUTILLEUX, 2009, p. 36). Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), detalha a situação dessas comissões no Brasil e em outros países da América Latina. No Brasil, a Comissão Nacional da Verdade só foi instituída em 2012, durante o governo Dilma Rousseff, embora tenha se formado, em 1995, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. De forma geral, o trabalho dessas comissões brasileiras não resultou em punições, mas na organização dos atestados de óbito e das indenizações para as famílias dos desaparecidos. Já no Chile, a *Comisión Nacional de la Verdad y Conciliación* foi criada em 1990, e desde a prisão de Pinochet em 1996, em Londres, os juízes passaram a desprezar a lei da anistia, o que permitiu a punição de militares.

Como fica claro até na denominação de algumas dessas comissões, evidencia-se o choque pós-ditatorial entre a necessidade de justiça e a prerrogativa da reconciliação. Nessa batalha, muitas vezes, assegura-se a impunidade fundamentada em leis de anistia que foram

assinadas e negociadas para a abertura democrática e colocavam no mesmo patamar os militares e os militantes — a ideia dos dois demônios; ou iniciativas como a *Ley 23.492 de Punto Final*, na Argentina, que prescrevia as ações penais contra os responsáveis pelos crimes de lesa humanidade, por exemplo —, em uma espécie de perdão para todos, de forma que muitos dos criminosos da ditadura, agentes da violência estatal, continuam em liberdade. O Brasil destaca-se nesse cenário de forma negativa, já que, diferente da Argentina e do Chile, não houve punição a nenhum só general responsável pelas atrocidades da ditadura brasileira. Nas palavras de Eurídice Figueiredo pode-se ver mais claramente a situação:

No caso da anistia brasileira, ela foi injusta porque protegeu e ocultou os culpados pelas torturas e assassinatos, impedindo a apuração da verdade e a punição dos responsáveis. A proposta de sua revisão, feita pela OAB em 2010, não obteve sucesso junto ao Supremo Tribunal Federal (STF). Pouco depois, ainda em 2010, a Corte Interamericana de Direitos Humanos sentenciou o Brasil a investigar crimes da ditadura e punir seus autores. Para a Corte, a lei da anistia não é compatível com a Convenção Americana sobre Direitos Humanos que foi assinada pelo Brasil. No entanto, para o STF, a Corte não tem interferência sobre a legislação interna. Assim, comparado com outros países do Cone Sul (Uruguai, Argentina e Chile), o Brasil continua avesso a uma revisão de seu passado (FIGUEIREDO, 2017, p. 25).

A partir da citação, pode-se notar que as ditaduras na América Latina não se restringem a uma época, a um passado que já ficou para trás. Pelo contrário, as ações jurídicas continuam, a luta por esclarecimentos, por investigações e punições também. Isso ecoa constantemente no presente, nas formas de convivência em sociedade, na maneira como estamos elaborando o “processo de construção coletiva e progressiva do sentido da história recente” (DUTILLEUX, 2009, p. 40). E, nessa linha de raciocínio, enquanto coletividade, continuamos fracassando tanto na defesa dos direitos humanos quanto na perpetuação da impunidade no Brasil. Recentemente, um agente da repressão durante a ditadura brasileira foi nomeado como secretário da cidade do Rio de Janeiro, o que gerou protestos:

O Grupo Tortura Nunca Mais / RJ (GTNM-RJ) vem a público manifestar sua total indignação e repúdio ao conceito de “Ordem Pública” do prefeito Marcelo Crivella – conceito este expresso na nomeação, mais do que simbólica, do atualmente Coronel da reserva da PM-RJ, Paulo César Amêndola de Souza (GRUPO TORTURA NUNCA MAIS/RJ, 2017, s.n.)¹⁴.

Nessa conjuntura, anos após o período de opressão, e sabendo dos contextos diferenciados em cada realidade nacional nas últimas ditaduras cívico-militares — Argentina (1976-1983), Brasil (1964-1985), Chile (1973-1990) —, observamos a publicação de várias

¹⁴ Disponível em: <http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/index.php/component/gmg/story/4287-e-inaceitavel-que-um-agente-da-repressao-da-ditadura-militar-seja-secretario-da-prefeitura-da-cidade-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 30 jan. 2017.

obras literárias que retomam esses períodos autoritários na América Latina para pensar as lacunas, contar a história daqueles que não tiveram voz até então e registrar, de alguma forma, as diferentes perspectivas sobre o que aconteceu a partir de um emaranhado de interrogações: O que foi a ditadura? Como ela atingiu os mais variados cidadãos? Quem foram as vítimas diretas e indiretas? Quem são os responsáveis? O que aconteceu com essas pessoas? Como podemos contar essa história? Como ecoa no presente o passado ditatorial? Qual o nosso dever com as gerações que nos precederam e com as vindouras?

Essas narrativas estão imbuídas em uma série de meandros que apontam para muitas reflexões e interpretações possíveis que, inclusive, trazem à tona as relações entre: realidade e ficção; memória, história e literatura; e a arte como artefato da memória. Nesse sentido, veem-se as ligações entre literatura e sociedade, arte e política, as interseções entre essas esferas ganham destaque e acredito que servem de base na elaboração das obras literárias que compõem o *corpus* de pesquisa. O filósofo francês Jacques Rancière, tanto em *A partilha do sensível* (2002) quanto em *A revolução estética* (2009), dedica-se a alguns desdobramentos da relação entre arte e vida, política e estética, construindo uma linha de raciocínio que interliga essas esferas:

No regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além de arte. É sempre “estetizada”, o que quer dizer que é sempre colocada como uma “forma de vida”. A fórmula-chave do regime estético da arte é que a arte é uma forma autônoma de vida. Essa é uma fórmula, no entanto, que pode ser lida de duas maneiras diferentes: a autonomia pode ser enfatizada em detrimento da vida ou a vida em detrimento da autonomia – e essas linhas de interpretação podem ser opostas ou podem se cruzar. Essas oposições e intersecções podem ser registradas como a interação entre três grandes cenários. Arte pode se tornar vida. Vida pode se tornar arte. Arte e vida podem trocar suas propriedades (RANCIÈRE, 2002, p. 07).

As possibilidades de leitura, de interpretação, de aproximação ao fazer artístico expostas por Rancière (2002) têm uma relação direta com o tema da ditadura, já que as obras analisadas, embora ficcionais, trazem em diferentes medidas elementos paratextuais e informações históricas no interior da trama que podem levar a uma chave de leitura mais próxima aos referenciais empíricos. A constante presença de datas, acontecimentos e personagens históricos — e, algumas vezes, também de elementos biográficos do autor ou da autora — cria uma atmosfera de compromisso com o verídico, o real, o verificável. Essa característica, parecida com a utilizada no cinema em alguns filmes que se declaram “baseado em fatos reais”, pode permitir a leitura dessas obras tanto com a chave do real quanto da

ficção, portanto, seriam exemplos de uma literatura que está no limiar entre realidade e ficção¹⁵.

Ainda sobre essa junção das esferas, as considerações de Josefina Ludmer em “Notas para Literatura Posautónomas III” (2010), sobre alguns exemplos de literatura latino-americana dos anos 2000, explicam um estado de desdiferenciação entre polos, que leva a uma fusão de opostos, uma esfera comendo a outra em escritas que são em um só tempo uma e outra esfera, que constata ambivalências, em um “Imaginar/pensar/sentir en fusión con palabras como íntimopúblico, realidadficción, adentroafuera y abstractoconcreto” (LUDMER, 2010, s/n)¹⁶. Essas características estão nos romances analisados, assim como a ideia de *en sicro*, que trabalha com a sobreposição/suspensão do tempo: “lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente” (LUDMER, 2010, s/n)¹⁷. Como pode se notar, a literatura que compõe o *corpus* carrega peculiaridades típicas do contemporâneo.

Eurídice Figueiredo (2017, p. 29), pensando os fluxos entre realidade e ficção, defende que a literatura pode servir como um arquivo complementar da ditadura, já que oferece ao leitor uma possibilidade de leitura mais palpável de experienciar quando comparada aos documentos oficiais, além de permitir um novo olhar sobre o passado:

Derrida, ao considerar a lógica e a semântica do arquivo, verifica a existência de uma infinidade de camadas que são superpostas, superimpressas e envolvidas umas nas outras (DERRIDA, 2001, p. 35). Diante disto, o escritor deve trabalhar a partir desses vestígios do passado. Como se trata de uma história rasurada, a recuperação do passado pela escrita (literária, jornalística ou mesmo historiográfica) vai juntar e rearrumar os dados do passado. Pode-se conceber esta sobreimpressão de elementos como um palimpsesto a ser decifrado, a ser recomposto, ressignificado.

Entendo, dessa forma, a literatura dos filhos, da segunda geração, uma reescrita em várias camadas de significação, um palimpsesto e um caleidoscópio que leva a infinitudes de leituras possíveis. Percebo, ainda, a responsabilidade de escritoras e escritores que decidem tratar desse assunto, pois permitem refletir sobre o peso desses artefatos culturais em relação ao “traumatismo da identidade coletiva” e ao “dever de memória”, nos termos já citados da teoria de Ricoeur (2007), além de colocarem em cheque as relações entre memória e história através da literatura. Neste estudo, considero as fronteiras fluidas entre essas esferas, desprezo

¹⁵ Poderia se pensar se essa característica não seria uma condição *sine qua non* dos gêneros que compreendem as escritas do eu. No entanto, entendo que em diferentes medidas isso pode se dar. Um diário ou um testemunho podem estar bem mais próximos à referencialidade, por exemplo. Enquanto o romance autoficcional, por outro lado, procura a ambiguidade, usa as ambivalências e se constitui a partir delas.

¹⁶ Imaginar/pensar/sentir em fusão com palavras como íntimopúblico, realidadeficción, dentrofora e abstratoconcreto (tradução nossa).

¹⁷ o sucessivo se justapõe e o passado está no presente (tradução nossa).

os extremos mais tradicionais que definem, por um lado, a memória, por outro, a história e, ainda, em outra esfera a literatura:

Si bien la historia, la memoria y la ficción comparten una misma naturaleza narrativa, se diferencian con claridad en la manera en que organizan sus relatos y en los objetivos que persiguen: mientras que la historia es un proceso escrito y la memoria uno principalmente oral, ambas tratan de reconstruir el pasado sin alterar los hechos reales en la medida en que sea posible. Sin embargo, la historia y la memoria colectiva difieren en cuanto al sujeto que se refiere al pasado. Por un lado, la historia sostiene la mirada externa y distanciada del historiador en su investigación y recuento de los eventos del pasado y, por otro, la memoria colectiva insiste en la validez de su origen, es decir, en el proceso subjetivo del recuerdo de un testigo, el cual está enmarcado y delimitado por el grupo social al que pertenece quien recuerda. En contrapartida, la ficción es la narración de un relato imaginado, pero ello no implica la ausencia de marcas que revelen las significaciones sociales e históricas que evidencian en las redes de interdiscursividad de las que también forma parte la ficción (PAZ-MACKAY, 2017, p. 16)¹⁸.

Embora essa perspectiva mais tradicional possa ser considerada, a própria autora María Soledad Paz-Mackay, no livro *Historia, Memoria y Novela en la Argentina de la Postdictadura* (2017), explica que as tendências das discussões teóricas atuais costumam considerar uma relação mais entrecruzada entre essas esferas, principalmente, no que se refere às ligações entre memória e história. Nessa linha, concordo com a posição teórica de Aleida Assmann ao aclarar que não há sentido em continuar a defender uma oposição entre memória e história:

A polarização brusca de história e memória parece-me tão insatisfatória quanto a equiparação plena de ambas. Por isso é que gostaria de sugerir, a seguir, a fixação de história e memória como dois modos da recordação, que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente (ASSMANN, 2011, p. 147).

Há fluxos entre memória e história, ao que Assmann se refere a partir dos conceitos de memória funcional, a memória habitada (mais próxima à ideia tradicional de memória) e memória cumulativa, a memória inabitada (mais próxima à perspectiva tradicional de história). Nas particularidades do tema das ditaduras da América Latina, a concepção de Assmann de contrarrecordação, próxima às ideias de Jelin (2002) de contramemórias, reflete

¹⁸ Ainda que a história, a memória e a ficção compartilhem uma mesma natureza narrativa, diferenciam-se com claridade na maneira em que organizam seus relatos e nos objetivos que perseguem: enquanto a história é um processo escrito e a memória um principalmente oral, ambas tratam de reconstruir o passado sem alterar os fatos reais na medida em que seja possível. No entanto, a história e a memória coletiva se diferenciam no que concerne ao sujeito que se refere ao passado. Por um lado, a história se sustenta pelo olhar externo e distanciado do historiador em sua pesquisa e (re)contação dos eventos do passado e, por outro, a memória coletiva insiste na validade de sua origem, ou seja, no processo subjetivo da recordação de uma testemunha, o qual está marcado e delimitado pelo grupo social ao que pertence quem se recorda. Em contrapartida, a ficção é a narração de um relato imaginado, mas isso não implica a ausência de marcas que revelem as significações sociais e históricas que evidenciam as redes de interdiscursividade das que também integra a ficção (tradução nossa).

o exercício empreendido por autoras e autores que constroem narrativas sobre as ditaduras centradas no dever de memória (RICOEUR, 2007):

O motivo de uma contrarrecordação cujos portadores sejam vencidos e oprimidos é a deslegitimação de relações de poder consideradas opressivas. Essa deslegitimação é tão política quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata de legitimação e poder. A recordação que se seleciona e conserva nesse caso presta-se a dar fundamentação não ao presente, mas ao futuro, ou seja, ao presente que deve suceder à derrubada das relações de poder ora vigentes (ASSMANN, 2011, p. 152).

As narrativas que compõem o *corpus* de análise, nesse sentido, podem ser consideradas na encruzilhada entre memória, história e literatura em diferentes níveis, mas no constante exercício de construção de uma reflexão sobre o passado, o presente e um caminho para o futuro. Como aparece na citação, evidencia-se em alguns romances os conflitos das batalhas de memória, em narrativas que a partir dos choques de perspectiva no passado-presente vislumbram possibilidades para o futuro como em *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, e em *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández, por exemplo, quando problematizam-se as relações de poder e os trabalhos de memória (JELIN, 2002). Essa posição geracional, autoras e autores da segunda geração, traz especificidades para a construção de sentidos sobre as memórias e expõe também os desafios em estudar a literatura do presente. Embora tenham sido vários os livros lidos para a pesquisa, os que compõem o *corpus* de análise são dos últimos doze anos, ou seja, ainda muito recentes. Ressalto, assim, os riscos de se trabalhar com a literatura contemporânea no sentido das limitações por não usufruir do afastamento necessário para uma perspectiva ampla do que ficou e do que passou de um tempo específico.

Elaborar um estudo crítico centrado na literatura do presente é assumir o risco de andar em um chão movediço, ao mesmo tempo em que há uma postura ativa na edificação de uma trajetória. Concordo com Agamben (2009, p. 62), quando explica a falta de estabilidade do contemporâneo:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Neste exercício acadêmico, lido com a escuridão e elaboro as reflexões a partir dela, entendendo que dessa postura podem surgir algumas luzes. No processo de desenvolvimento da investigação, li bastante literatura sobre as ditaduras na América Latina. Consegui ler e fichar até o momento da entrega da tese quarenta narrativas, mais de dez ficaram esperando para serem lidas. Aceito, contudo, que para a finalização da tese esse número precisou ser limitado, não consegui ler todas as obras que gostaria, mas foi importantíssimo um maior número de leituras porque, embora o *corpus* de análise seja restrito a seis romances, ler uma maior quantidade de obras ajudou-me a entender o contexto de produção literária de cada país que integra a discussão. As leituras que compuseram a trajetória de pesquisa se configuram como um capítulo anexo desta tese, em um panorama das obras de literatura contemporânea latino-americana da pós-ditadura. Desenvolvi, também, apresentações e artigos sobre o tema que me deram a oportunidade de manter o diálogo e as discussões com colegas de História e Literatura que pesquisam na mesma linha e me auxiliaram a decidir alguns encaminhamentos para o estudo, além de conversar com pessoas de diferentes faixas etárias e graus de instrução em atividades culturais não acadêmicas que contribuíram bastante nas reflexões¹⁹.

Desse modo, algumas linhas que baseavam a estruturação do projeto de pesquisa já não me pareceram mais relevantes, por exemplo, focar a discussão no que concerne aos meandros da autoficção. Embora seja um ponto explorado na tese, pareceu-me mais válido considerar essa questão como uma característica que a narrativa poderia ou não apresentar, por isso, não li apenas possíveis relatos autoficcionais. Interessou-me mais como objeto de apreciação a elaboração da narração, em sua construção e seus efeitos no romance, como algumas características da autoficção são exploradas por essas narrativas, independente de um exaustivo debate sobre se um romance seria ou não autoficcional. Ainda assim, as seis obras analisadas na tese possuem características autoficcionais em diferentes graus. Considero, também, a posição discursiva dos autores referente à experiência como filhos de desaparecidos, por exemplo, em que observo a relação entre autor ou autora com o narrador ou narradora de determinado romance. De todas as formas, as estratégias narrativas estão no

¹⁹ Além dos trabalhos que já citei na primeira parte da introdução, destaco as seguintes participações: Palestra (Des)memória da ditadura brasileira em *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, no II Seminário do GELCCO, na UEPB, em dezembro de 2018, em Campina Grande/PB; Mesa-redonda “Literatura, Narrativas e Processos Históricos”, no Seminário História e Historiografia da América Latina, em maio de 2019, no IFS, em Aracaju/SE; Mesa-redonda “Resistências e existências na literatura latino-americana contemporânea”, no II Encontro Potiguar de professores de espanhol, em agosto de 2019, na UERN – Pau dos Ferros/RN. Além dos eventos acadêmicos, também participei de encontros literários em centros culturais e livrarias em que pude conversar e discutir sobre a pesquisa, como: o clube do leitor do Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) em Sousa/PB e em Juazeiro do Norte/CE onde discuti *Azul Corvo* (2014), de Adriana Lisboa, em abril e dezembro de 2019, respectivamente; nas diversas rodas de conversa da cena literária recifense através da minha participação nas ações da Mostra de Publicações Independentes (MOPI); e ainda nas atividades do Leia Mulheres Olinda, como a roda de diálogos “2019 despedaçado: a literatura como ponte entre as mulheres”, que ocorreu em setembro de 2019.

centro da análise, embora continue a cultivar também considerações sobre realidade e ficção em uma perspectiva próxima à defendida por Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010):

Seria possível afirmar, então, que efetivamente, e para além de todos os jogos de simulação possíveis, esses gêneros, cujas narrativas são atribuídas a personagens realmente existentes, *não são iguais*; que, inclusive, mesmo quando estiver em jogo uma certa “referencialidade”, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que mais importa*. Avançando uma hipótese, não é tanto o conteúdo do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente as *estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, significativa (ARFUCH, 2010, p. 73).

Dessa forma, Arfuch (2010) pensa uma aproximação às escritas do eu, as narrativas em análise têm essas características. O que leva a outro desdobramento que se produziu com o aprofundamento das leituras, que foi o de escolher para a análise apenas as narrativas que partem do presente para visitar o passado, que apresentam ou um deslocamento entre o momento de enunciação das recordações e os acontecimentos passados ou mesmo uma sobreposição de tempos diversos. Como minha atenção principal está na questão das memórias das ditaduras, busquei selecionar romances com enfoques diferenciados que utilizam a ideia de interligação entre passado e presente na narrativa, evidenciando que “o presente não é um tempo homogêneo, mas uma estridente articulação de temporalidades diferentes, heterogêneas, polirrítmicas”, como argumenta Régine Robin, em *A memória saturada* (2016, p. 40).

Destaco, nesse sentido, a análise centrada em romances que apresentam visões plurais, a partir da temática da trama, da construção narrativa e no incremento de personagens diversas envolvidas nas últimas ditaduras que demonstram como as memórias e as histórias das ditaduras na América Latina influenciaram e ainda ressoam sob a vida de toda sociedade, atualmente. Optei, portanto, por romances que demonstram na proposta estética as tensões e os embates do período pós-ditatorial através de narrativas não-lineares, que trabalham descentramentos, dúvidas nas enunciações das recordações, ruptura com a continuidade temporal, uma série de recursos usados para articular forma e conteúdo. A partir das colocações de Jaime Ginzburg sobre os estudos de Nelly Richards, pode-se ver como essas características são típicas da literatura pós-ditatorial:

Nelly Richards explica que, em uma condição como a da experiência pós ditadura, a memória individual e a memória coletiva se amarra “às figuras da ausência, da perda, da supressão, do desaparecimento”. O estado de incerteza deixado pelos rastros de violência é incorporado pela produção cultural, cuja historicidade é posta em presença por uma “luta de sentidos”, “uma tarefa de ter que reinventar linguagens e sintaxes, como sobrevivência à catástrofe ditatorial, que submergiu corpos e experiências na violência desintegradora dos múltiplos choques e explosões de identidade” (Richards, 2002, pp.79-80) (GINZBURG, 2012, p.222).

Como coloca Ginzburg, a partir de Richards, incluí na análise romances que apresentam as características de uma linguagem pós-ditatorial. Evitei narrativas enfadonhas que se mantinham em tramas e personagens construídas a partir de um ponto de vista desgastado e uniforme, de forma que optei pelas propostas mais inusitadas, mais criativas, com diferentes enfoques narrativos, personagens mais paradoxais e polêmicos, ou seja, que tanto a construção da narrativa quanto a das personagens fosse mais complexa e aberta.

Os romances selecionados elaboram narrativas das ditaduras através de uma multiplicidade de vozes e de lógicas, com enfoques narrativos múltiplos, chegando a abordar o ponto de vista de torturadores, de “desertores” e traidores da militância, por exemplo. A geração dos filhos trabalha com essas vozes tanto no que se refere à estrutura narrativa quanto ao trabalho com a memória, em um sentido próximo aos cunhados por Bakhtin (2013, p. 34), ao referir-se à obra de Dostoiévski:

Onde outros viam apenas uma ideia ele conseguia sondar e encontrar duas ideias, um desdobramento; onde outros viam uma qualidade, ele descobria a existência de outra qualidade, oposta. Tudo o que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão; em cada expressão via uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta; em cada gesto captava a segurança e a insegurança simultaneamente; percebia a profunda ambivalência e a plurivalência de cada fenômeno. Mas essas contradições e esses desdobramentos não se tornaram dialéticos, não foram postos em movimento numa via temporal, numa série em formação, mas se desenvolveram em um plano como contíguos e contrários, consonantes mas imiscíveis ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas.

Essa visão polifônica da narrativa, polilógica, configura-se não apenas na narração construída com vários narradores e perspectivas diferentes, mas também nos relatos dos filhos sobre o protagonismo dos pais durante os anos de opressão. As memórias narradas se valem tanto da experiência individual como da memória familiar, da memória cultural da comunidade e da história, apresentando, assim, uma multiplicidade de vozes que integram a perspectiva desenvolvida. Como explica Beatriz Sarlo, em *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005, p. 125), quando discorre sobre a memória em abismo:

Esos hechos solo se “recuerdan” porque forman parte de un canon, de memoria escolar, institucional, política e incluso familiar (recuerdo en abismo: “recuerdo que mi padre recordaba”, “recuerdo que en la escuela enseñaban”, “recuerdo que aquel monumento recordaba”)²⁰.

A concepção de Sarlo dialoga com as ideias de memória cultural de Assmann e, ainda, com a compreensão de Marianne Hirsch de pós-memória, mostra como as comunidades organizam a memória coletiva e a transmissão geracional das memórias. A discussão sobre os trabalhos com a memória ganharam bastante fôlego através do contato com outros teóricos latino-americanos como Elizabeth Jelin e seu livro *Los trabajos de la memoria* (2002), em que se discute de forma detalhada as especificidades dos agentes e os empreendimentos de memória na América Latina. O encontro com a teoria de Jelin (2002) e com as professoras do Chile e da Argentina me fez despertar para a necessidade de incluir a visão teórica de mais estudiosos latino-americanos, já que há uma ampla área de produção sobre o tema, que acaba ficando eclipsada pela constante menção aos teóricos europeus. Durante a viagem ao Chile e à Argentina, percebi de forma mais fundamentada uma espécie de rejeição à teoria da pós-memória proposta por Marianne Hirsch (2015), quando aplicada ao contexto latino-americano, o que evidencia uma disputa no campo epistemológico, que tem ligação com a construção da geopolítica do conhecimento, situação que deixa implícita a pergunta: “quem tem direito de teorizar sobre o tema?”. No Chile, por exemplo, quando conheci Alicia Salomone, que desenvolve o projeto “Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur 1990 – 2017”, entrei em contato com a defesa do conceito de memória transgeneracional frente ao de pós-memória:

Reflexionando sobre el caso chileno desde una perspectiva de psicología social, CINTRAS sostiene que el daño producido por las violaciones a los derechos humanos en dictadura fue *multigeneracional*, es decir, que afectó a varias generaciones; *intergeneracional*, lo que significa que se traduce en conflictos entre las distintas generaciones; y *transgeneracional*, en tanto es un perjuicio que se hereda y que proyecta sus efectos sobre las generaciones siguientes. Por otra parte, en el marco de una justicia transicional que ha concretado pocos avances en las últimas tres décadas, hacerse cargo de dichas herencias desde el punto de vista artístico supone enfrentar silencios, vacíos y rupturas en la continuidad de la memoria, en un escenario donde es notoria la pervivencia de un pasado que no pasa y que, por ende, fuerza a los sujetos a asumir una postura respecto de él en el presente. Quizás por ello, para los artistas que hoy asumen nuevo protagonismo en la escena cultural, los problemas de la representación estética suelen verse

²⁰ Esses fatos só se ‘recordam’ porque integram um cânone, de memória escolar, institucional, política e, inclusive, familiar (recordação em abismo: ‘lembro que meu pai se lembrava’, ‘lembro que na escola ensinavam’, ‘lembro que aquele monumento lembrava’) (tradução nossa).

inevitavelmente complexizados por dilemas éticos y político-ideológicos (SALOMONE; GALLARDO, 2017, p. 204)²¹.

Não concordo que as explicações levantadas por Alicia Salomone vão de encontro às concepções de Marianne Hirsh (2015), ambas entendem que há semelhanças e distinções entre os horrores e os traumatismos individuais e coletivos da *Shoah* e das ditaduras da América Latina e, mais que isso, estudam e defendem a perspectiva de memórias entre as gerações. Tanto na ideia de pós-memória quanto na de memória transgeracional, também levantada explicitamente por Hirsch (2015), compreende-se as complexidades traumáticas que afetam sujeitos nascidos durante ou após situações de traumatismos coletivos, seja a geração imediata, os chamados filhos, segunda geração, seja as posteriores, netos etc. Como os narradores dos romances analisados nesta tese, essas pessoas não foram as vítimas que protagonizaram o horror. Elas podem, inclusive, nem ter recordações diretas dos acontecimentos, mas ainda assim foram afetadas por serem familiares ou pessoas próximas aos envolvidos. Desse modo, a construção memorialística não deriva da experiência individual, observam-se com maior clareza os vazios, a fragmentação e as desconexões nos discursos da pós-memória (ou da memória transgeracional) em uma permanente busca por apreender o passado, as vivências da geração anterior e perceber como essas experiências repercutem no presente. Por isso, no decorrer das análises me refiro ora à pós-memória ora à memória transgeracional como sinonímias, palavras diferentes para tratar do mesmo fenômeno, apesar de reconhecer uma espécie de organização em que o conceito de pós-memória seria um grupo maior que inclui os conceitos de memória multigeracional, intergeracional e transgeracional. Além de Marianne Hirsh (2015), outros teóricos também discutem a transmissão, o revezamento da memória, tais como Alison Ladsberg (1997 apud PASOL, 2014), e a ideia de memória prostética, por exemplo, na mesma esfera da passagem das memórias por diferentes gerações, valendo-se também das tecnologias/ das mídias de memória. Não consideramos essas perspectivas excludentes entre si, mas complementárias. Esses diferentes estudos e essas concepções podem ajudar a iluminar o passado a partir de novos desdobramentos.

²¹ Refletindo sobre o caso chileno de uma perspectiva da psicologia, CINTRAS [Centro de Saúde Mental e Direitos Humanos] argumenta que os danos produzidos pelas violações aos direitos humanos na ditadura foi *multigeracional*, ou seja, que afetou várias gerações; *intergeracional*, o que significa que se traduz em conflitos entre as diferentes gerações; *transgeracional*, como um prejuízo que se herda e que projeta seus efeitos sobre as gerações seguintes. Por outro lado, no marco de uma justiça transicional que se concretizou com poucos avanços nas últimas três décadas, dar conta de ditas heranças a partir do ponto de vista artístico supõe enfrentar silêncios, vazios e rupturas na continuidade da memória, em um cenário onde é notória a sobrevivência de um passado que não passa e que, por fim, força os sujeitos a assumirem uma postura a respeito no presente. Talvez por isso, para os artistas que hoje assumem o protagonismo no cenário cultural, os problemas da representação estética tendem a ser vistos inevitavelmente complicados por dilemas éticos e político-ideológicos (tradução nossa, grifo meu).

As obras selecionadas para o *corpus*, portanto, apresentam perspectivas múltiplas sobre a ditadura a partir de autores que não foram testemunhas diretas dos acontecimentos. Nesse caso, há uma problematização sobre, por um lado, a desapropriação das memórias, enquanto que, por outro, evidencia-se o revezamento do “bastão” da memória ao incluir o outro que não vivenciou o trauma no processo de construção e armazenamento da memória coletiva. O romance, o livro como artefato da memória, integra uma complexa rede de mídias que arquivam e representam as memórias do horror, como aconteceu com a *Shoah* e como podemos considerar no caso das últimas ditaduras da América Latina. Régine Robin (2016, p. 238), ao tratar sobre o desaparecimento das testemunhas da *Shoah*, cita as reflexões de Imre Kertész no artigo “A quem pertence Auschwitz?” e traz colocações pertinentes à discussão que proponho:

Para Kertész, a geração das testemunhas desaparece e com ela seu discurso próprio, a singularidade intransmissível de sua experiência. Suas memórias estão sendo desapropriadas. No lugar delas, outros discursos, outras formas de representação, talvez outras memórias. [...] Porém, a passagem do tempo necessita de novas expressões de arte, em instalações, em narrativas fílmicas ou outras. Discorrer sobre a impossibilidade da representação não serve para nada. No futuro, continuar-se-á a representar Auschwitz, interrogando, colocando em texto, em arte, em discurso, figurando o infigurável. Disso resultarão tanto o *kitsch*, o cinema tradicional, quanto formas inovadoras. Mas, com certeza, será outra coisa. Kertész constata, assim, a passagem da testemunha, em todos os sentidos do termo: a passagem, o fim dos que testemunham, mas também o bastão que passam os corredores de revezamento.

As narrativas sobre as últimas ditaduras da América Latina que compõem o *corpus* de análise se enquadram nesse tipo de memória, uma memória cultural, que tanto representam ecos das memórias daquelas testemunhas diretas que vivenciaram o horror do regime opressor quanto integram o conjunto de artefatos da memória que dá continuidade à necessidade de recordar a partir da resignificação das memórias. Na mesma esteira das considerações de Imre Kertész sobre ser improdutivo permanecer defendendo o caráter irrepresentável no que concerne às memórias da *Shoah*, há as colocações de Didi-Huberman sobre a relação entre memória e imaginação que tece em *Imágenes pese a todo* (2018), a partir da análise de quatro fotografias do extermínio judeu, ele explica que “para saber hay que imaginarse [...] Para recordar hay que imaginar [...] Imaginarlo pese a todo” (2018, p. 18)²², em uma espécie de defesa da imaginação como atitude possível diante do horror, imaginá-lo apesar de tudo, apesar do seu caráter inimaginável, porque não temos alcance à experiência impalpável, porque se perdeu com os mortos, porque apesar de uma impossibilidade de compreensão

²² para saber se precisa imaginar[...] Para recordar tem que imaginar [...] Imaginar apesar de tudo (tradução nossa).

totalizadora só nos resta imaginar como forma de apreensão da tentativa, sempre incompleta, de saber o que aconteceu. Essa característica de busca e reconstrução a partir da imaginação também está presente na análise das narrativas.

Sobre a atividade de escrita, Aleida Assmann, em *Espaços da recordação: dilemas da subjetividade contemporânea* (2011), no capítulo dedicado aos “meios” da memória, apresenta diversas apreciações sobre como a escrita pode ser vista tanto como o “medium mais seguro da memória [...] uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento” (2011, p. 195) quanto como um excesso, que pode gerar “a apatia de memória” (2011, p. 200). No que concerne às obras escolhidas para análise e ao contexto pós-ditatorial na América Latina, noto que está longe a possibilidade de saturação do tema das ditaduras, por isso o exercício empreendido por autoras e autores contemporâneos constitui-se ainda mais significativo. Muitas dessas narrativas já trazem as especificidades do contemporâneo no trabalho com a memória quando problematizam a participação das outras mídias, desde os resíduos das ditaduras através de fotografias e fragmentos dos testemunhos orais de seus familiares ou de figuras históricas, até a comunicação e pesquisa pela *internet*. Observa-se, nesse caso, como as novas mídias (sobretudo a partir da escrita digital) interferem e alteram as tradicionais formas de recordar e esquecer (ASSMANN, 2011, p. 230).

Ainda assim, a literatura aparece no cenário, em formato tradicional ou digital, como um emblemático objeto da recordação que pode nos fazer pensar sobre a contemporaneidade fluida e suas formas de lidar com as batalhas de memória, entre recordação e esquecimento. No interior dos romances em análise, cultivam-se experiências peculiares com a memória que exploro conjuntamente com as particularidades de cada narração. Detalho, a seguir, a organização dos capítulos da tese que, como dito anteriormente, podem ser lidos de forma isolada, em diversas ordens, ou na ordem que se dispõem as páginas. Cada capítulo se configura como um fragmento, uma esfera do estudo desenvolvido que se interliga com as demais. Optei por desenvolver mais a discussão teórica no interior da construção analítica e tentei deixar o menos repetitivo possível, no entanto, talvez aconteça de aparecer ecos do que já foi dito e, nesse momento, quero que a leitora (ou o leitor) entenda essa ressoada como uma estratégia fractal em que a luz volta a iluminar o mesmo ponto, mas que nessa ocasião o olhar pode confirmar ou contradizer o visto anteriormente, de forma que a constante apreciação e o ritmo de ir e voltar não se torna enfadonho ou repetitivo, senão um vaivém reflexivo que permite a construção de sentidos.

1.4 A TESSITURA DA TESE

A tese está organizada em capítulos que se interligam, mas que também podem ser lidos de forma independente. Essa disposição possibilita uma dinâmica de leitura que pode variar dependendo do interesse de quem se proponha a ler o trabalho. De forma geral, encontrei colegas que se dedicam apenas a um contexto nacional ou a comparação entre a literatura da pós-ditadura entre dois países, por exemplo. A estrutura em capítulos autônomos, embora conectados, permite que a leitora ou leitor que se interesse somente por uma literatura nacional ou por um romance específico possa ler a parte que desejar sem necessariamente ler sobre o que não lhe convém no momento. Percebi que dessa forma poderia explorar também as particularidades de cada conjuntura nacional de forma mais pormenorizada, deixando, sobretudo, para as considerações finais as questões comparativas entre os três países estudados. Acredito que, assim, ofereço uma estrutura mais contemporânea, que lembra os *links* de *internet* e permite que cada um se aproxime da forma que quiser ao estudo apresentado.

Destaco, ainda, que com cada romance seria possível fazer uma tese, eles podem ser analisados em um estudo mais aprofundado, em que se explore mais detalhadamente suas particularidades. No entanto, essa não é a proposta desta tese. Ao optar por trabalhar com vários autores, romances e diferentes contextos literários nacionais, assumi também a limitação metodológica de entender que precisaria dividir os esforços de pesquisa entre eles, de forma que as considerações não serão tão esquadrihadas quando comparadas a uma tese que se debruça em um só autor e uma só obra, por exemplo. O mapa que tracei foi ambicioso, embora possa ter deixado alguma parte ainda obscura, sem a devida apreciação, tenho convicção que o que ele consegue apresentar tem valor, responde às pretensões do que decidi fazer e contribui nos estudos de literatura latino-americana em relação às literaturas pós-ditatoriais do Cone Sul.

Dessa forma, após esta introdução, segue-se um capítulo dedicado à discussão sobre dois romances de filhos de desaparecidos na ditadura argentina, autores e narradores carregam essa posição discursiva. *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, e *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2015), de Ernesto Semán, configuram exemplos do exercício memorialístico da segunda geração em encontrar caminhos, através da literatura, para trabalhar a memória familiar, a pós-memória e a memória coletiva. Ambas as narrativas oferecem aproximações inusitadas ao tema. Bruzzone, com um narrador anônimo, usa a imagem de uma toupeira

como o fio condutor que interconecta as personagens e os diversos lugares – espaços narrativos – e tempos presentes na trama, as angústias em ser filho de desaparecidos, a revolta, o deslocamento e a falta de pertencimento estão bem focalizados na inovadora perspectiva do autor, na sua forma irônica e bem humorada de pensar o horror. Semán, em contrapartida, trabalha com o espaço interligando-o diretamente ao tempo, construindo esferas narrativas e refletindo sobre alternativas tecnológicas para pensar e criticar os trabalhos de memória; seu romance se destaca por dar voz ao perpetrador, ao torturador do pai desaparecido. Nessa parte, desenvolvo a análise das narrativas argentinas em conjunto com a teoria em uma construção crítica da literatura dos *hijos e H.I.J.O.S.*, a geração dos filhos no contexto sociocultural argentino.

A literatura brasileira está enfocada no capítulo seguinte, que busca discutir os trabalhos de memória na realidade específica do país, observando a maior dispersão no projeto literário nacional, a pouca quantidade de filhos de desaparecidos que escrevem literatura e a constatação presente nos romances da dificuldade crônica brasileira em acessar, reconhecer e trabalhar com os traumas históricos, que evidenciam a marginalização de determinados sujeitos sociais, tais como a invisibilização das comunidades negra e indígena. As narrativas analisadas são *Azul Corvo* (2014), de Adriana Lisboa, e *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva. Lisboa, magistralmente, constrói sua narrativa a partir da “imigração” de Vanja, uma menina de treze anos que vai morar nos EUA com seu pai, Fernando, ex-guerrilheiro do Araguaia que abandonou a luta. As memórias da época da ditadura vêm à tona gradativamente à medida que a relação entre eles se aprofunda e Fernando consegue narrar, e Vanja, em um exercício de pós-memória, escuta, pesquisa sobre a ditadura brasileira e escreve sobre o tema. Marcelo Rubens Paiva, por outra parte, traz a voz autoral do filho de um icônico desaparecido da última ditadura brasileira, Rubens Paiva. Em *Ainda estou aqui*, ele se debruça sobre a memória familiar e as relações entre o passado e o presente nacionais a partir do Alzheimer da mãe, Eunice Paiva, e também de várias perspectivas de crítica à sociedade brasileira. As duas narrativas constroem aproximações sobre as memórias e a história da última ditadura no Brasil que evidenciam o cenário político, social e literário do tema na contemporaneidade.

O próximo capítulo, “Silêncios e sombras na literatura chilena da pós-ditadura”, aborda o não-dito e a obscuridade presente em vários romances da literatura chilena recente, como uma característica evidenciada nas narrativas lidas. Em *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, demonstra-se a presença do silêncio, do não-dito, do subentendido, das entrelinhas, dos vazios em relação às recordações da ditadura e, também, a

dificuldade de se conversar e tratar das memórias traumáticas no presente. O romance de Zambra traz protagonismo à segunda geração exatamente por trabalhar a partir da posição de personagem secundária, explorando esse ângulo, elaborando uma junção das memórias de infância com a perspectiva diferenciada enquanto adulto, ainda tentando compor o quebra-cabeça sobre a ditadura de Pinochet e as participações de familiares e amigos nessa época. *La dimensión desconocida* (2018), de Nona Fernández, traz uma proposta inusitada ao construir o romance a partir das memórias pessoais da narradora-protagonista unidas ao testemunho de um torturador arrependido, promovendo reflexões sobre os pontos nebulosos e fantasmagóricos, as personagens polêmicas, ambíguas e contraditórias, além de abordar as particularidades dos diferentes meios de memória usados ontem e hoje na transmissão das memórias da ditadura entre as gerações.

O seguinte capítulo centra-se nas discussões sobre os trabalhos de memória no que se refere aos espaços de memória e às artes visuais. Nessa parte, relato minha experiência nos diversos centros de memória que visitei associada à discussão teórica e à apreciação analítica das obras de quatro artistas: Alfredo Jaar, com *Geometría de la conciencia* (2010 – obra feita para o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*); Graciela Sacco, com *Entre nosotros* (2010 – instalação, ingressa como obra no *Museo de la Memoria de Rosario* em 2018); Gustavo Germano, com *Ausencias* (2006 – ingressa no *Museo de la Memoria de Rosario* em 2009); e Lucila Quieto com *Arqueología de la ausencia* (1999 – 2001), um conjunto de fotografias centradas nas experiências de *H.I.J.O.S.*

Apresento, a modo de encerramento, algumas considerações sobre as discussões desenvolvidas no trabalho em “Como preencher lacunas: breves considerações (finais)”, retomo alguns pontos abordados de forma comparativa entre os três países em estudo. Logo após estão as referências teóricas e literárias que integram o estudo. No final da tese, há um espaço para a apresentação de material complementar dividido em duas vias. Primeiro, um anexo de documentação e divulgação das narrativas lidas durante a pesquisa, um panorama da literatura da pós-ditadura na América Latina como forma de evidenciar a preocupação basilar da investigação: ler, conhecer e refletir sobre a literatura. Para tal, foi essencial ter acesso às obras representativas do tema nos três países que compõem o estudo. Entendo que a literatura precisa vir antes da teoria, ler com curiosidade e prazer um livro deveria ser um hábito nos cursos de Letras, por mais contraditória que a necessidade dessa marcação possa aparentar. Trata-se, portanto, de uma postura acadêmica de negação a adaptar a literatura ao estudo de um aporte teórico preestabelecido. A partir das leituras dos livros, identifiquei as obras que se destacavam no que se refere ao trabalho de memória desenvolvido, as que eu tinha interesse

em trabalhar, e a reflexão e análise das características dessas narrativas pediam, chamavam pelas concepções teóricas estudadas. Ainda como anexo, por fim, desenvolvi também um breve panorama do audiovisual latino-americano sobre o tema das últimas ditaduras, a partir de documentários e filmes do contemporâneo.

2 OS ECOS DA ÚLTIMA DITADURA ARGENTINA NO PRESENTE: MEMÓRIAS E FERIDAS ABERTAS DOS FILHOS DE DESAPARECIDOS

O passado recente da América Latina é marcado pelas ditaduras cívico-militares, que não somente foram responsáveis por mortes, desaparecimentos e constantes violações aos direitos humanos em sua época, mas também por feridas abertas que permaneceram pulsantes nas gerações posteriores. Na Argentina, em particular, calcula-se que mais de trinta mil pessoas estão entre os detidos-desaparecidos, vítimas do terrorismo de Estado²³. A reivindicação por memória, verdade, justiça e reparação segue constante entre as ações das associações de direitos humanos, em uma perspectiva de dever de memória (RICOEUR, 2007). Além disso, é notório um trabalho de memória (JELIN, 2002) nas novas gerações, principalmente, nos filhos dos desaparecidos que, a partir de diferentes iniciativas, buscam, por exemplo: o corpo de seus pais; preencher os espaços vazios da história de seus pais e de sua família; justiça através de punição dos responsáveis pelos crimes contra a humanidade e construir sua própria identidade como filhos de detidos-desaparecidos.

Nos meus estudos sobre as literaturas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile, observo diferentes propostas de aproximação ao tema da memória e da ditadura no contexto de produção literária de cada situação nacional. Sem dúvida, a Argentina usufrui de uma situação singular, desde as políticas de memória até a abundância editorial nas ciências sociais e na literatura propriamente dita sobre o tema, além de resultados jurídicos muito mais sólidos e numerosos em comparação com os demais países da América Latina que passaram por governos ditatoriais. As questões sobre a última ditadura argentina permanecem atuais e estão presentes nos jornais, nas artes urbanas de suas cidades, nos diversos espaços e museus de memória por todo país, emergem no cotidiano e seguem na marcha das mães (e avós) da *Plaza de Mayo*, toda quinta-feira às 15h30min, como elas próprias declararam em 27 de setembro de 2018: “*41 años pariendo memoria y futuro*”²⁴.

Essa situação é bastante diferente no Chile e no Brasil, onde há uma dificuldade maior nos trabalhos de memória. Nesses dois países há uma batalha constante de construção de sentido da ditadura, inclusive com o envolvimento de uma parte significativa da população que defende o regime militar. No Brasil, oficialmente, a situação é ainda mais alarmante, já

²³ Em muitos espaços de memórias e em alguns documentos aparece esse número aproximado de detidos-desaparecidos. Na página 109, do livro *Dónde hubo muerte, hoy hay vida* (2016), do *Espacio de Memoria y Derechos Humanos EX-ESMA* também se pode encontrar a referência aos trinta mil detidos-desaparecidos.

²⁴ 41 anos parindo memória e futuro (tradução nossa). Disponível em: <http://madres.org/index.php/hebe-la-patria-somos-los-que-la-hacemos-seamos-solidarios-y-trabajemos-por-ella/>. Acesso em: 1 out. 2018.

que não houve julgamentos dos agressores. Atualmente, inclusive, há apologia da ditadura feita por parte do atual presidente Jair Messias Bolsonaro, eleito no pleito de 2018; na Argentina, por outro lado, foi conquistada uma política de memória única e isso ressoa em seu presente e em sua produção literária. Optei por trabalhar com *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, e com *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, porque essas duas narrativas adotam um ângulo ímpar, não apenas na questão da perspectiva dos filhos, como também em uma espécie de atualização dos horrores e das dores da época ditatorial na atualidade pós-ditatorial. Trata-se, nesse sentido, da formulação de novas perguntas a partir do ponto de vista das novas gerações:

Como sublinha Leonor Arfuch, há em toda produção coletiva de um passado traumático, "temporalidades da memória" (2012b, p.13). Não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo (FIGUEIREDO, 2017, p. 47).

As décadas que passaram permitem uma distância dos acontecimentos da última ditadura e uma reelaboração da experiência, não só por quem viveu diretamente os horrores, mas também pelos seus familiares, filhos, netos, pela coletividade que abarca o fluxo entre as memórias individual e coletiva. Os dois romances citados apresentam, de maneiras particulares, ângulos diferentes para refletir sobre a ditadura priorizando a posição dos filhos, constroem-se como propostas autoficcionais, pois os dois autores são filhos de militantes da ditadura argentina. Contudo, eles não compartilham diretamente o mesmo grupo de filhos, enquanto Bruzzone (2008) participa da segunda geração propriamente dita, seus pais desapareceram quando ele era recém-nascido; Semán (2011) estaria na chamada geração 1.5, a intermediária, pois conviveu com seu pai e ele mesmo tem recordações da época ditatorial (GÓMEZ, 2014; HIRSCH, 2015).

Ernesto Semán é filho de um militante do partido comunista, desaparecido depois de voltar da formação militar na China, em 1976 (BADAGNANI, 2013). Já Félix Bruzzone teve seu pai e sua mãe desaparecidos também no início da última ditadura. O escritor aborda esta dor de forma bastante poética e sensível na carta *Paciencia de tenedores y cucharas*, publicada em 2016, na *Revista Anfibia*. Bruzzone, na carta, explica um pouco a posição discursiva dos filhos, além da insistência de formular hipóteses para conviver com a situação:

Retomo queridos. Se imaginarán que para mí, que también nací hace casi 40 años, y para todos, hubiera sido lindo que no desaparecieran así. Hubo muchos desaparecidos que reaparecieron. Y como no se sabe todo lo que pasó, la verdad es

que la esperanza nunca se pierde. Nosotros recién a los 30 años de que ustedes desaparecieron empezamos a saber algunas pequeñas cosas. Como si solo después de todo ese tiempo alguien hubiera escuchado lo que pedíamos, que era simplemente eso: saber algo. ¿No les parece increíble? Paciencia de tenedores. Orejas de cucharas. Acá en la familia algo sospechábamos, se imaginarán. Pero una cosa es sospechar y otra tener alguna prueba. [...] Me animo a escribirles porque como no sé dónde están quizá todo lo que se dice de ustedes sea mentira y bueno, capaz que justo hoy leen *Anfibia* y se llevan una linda sorpresa. Hay que insistir (BRUZZONE, 2016, s.n.)²⁵.

A partir do trecho da carta de Bruzzone, pode-se refletir sobre como a ausência dos pais desaparecidos continua pulsando através de tentativas no presente de lidar com o tema. O vazio que continua dilacerante pode servir como combustível para materializar o trauma em escrita, esse parece ser o caminho dos dois autores em análise. Os dois romances, portanto, partem de uma narrativa autoficcional, ou seja, de acordo com Manuel Alberca, em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), podem ser lidas a partir do pacto ficcional, do pacto autobiográfico ou ainda da dúvida nos limites desses dois, a autoficção configura o pacto ambíguo. Destaco, contudo, que os dois romances apesar de utilizarem alguns dados biográficos vão além da referência ao real e, em algumas partes, jogam até com a verossimilhança conduzindo a leitura por possibilidades inusitadas. O que me parece mais significativo nesse contexto não é a classificação do gênero literário, senão a criatividade desses autores que assumem a posição discursiva de filhos de desaparecidos e constroem narrativas com tramas que se desenvolvem a partir de um presente narrativo pós-ditatorial que nos é contemporâneo e elaboram suposições de grande capacidade imaginativa para tentar preencher o vazio de ontem e de hoje. Além disso, esses romances podem ser lidos no cruzamento entre realidade e ficção, como reflexões do presente. As duas narrativas apresentam essa integração entre memória e imaginação:

Al indagar sobre las posibilidades de representación de la prisión política, de la tortura y de la detención-desaparición, el arte destaca como una expresión articuladora de imágenes y sonidos, de textos e imaginarios, de sentidos y emociones, que echa mano de la memoria, de los vestigios materiales del pasado y también de la ficción (NICHOLLS, 2013, p. 13)²⁶.

²⁵ Retomo queridos. Imaginarão que para mim, que também nasci há quase 40 anos, e para todos, teria sido lindo que não tivessem desaparecido assim. Houve muitos desaparecidos que reapareceram. E como não se sabe tudo o que aconteceu, a verdade é que a esperança nunca se perde. Nós, aproximando-nos dos 30 anos que vocês desapareceram, começamos a saber algumas pequenas coisas. Como se somente depois de todo esse tempo alguém tivesse escutado o que pedíamos, que era simplesmente isso: saber algo. Não lhes parece incrível? “Paciência de garfos. Orelhas de colheres”. Aqui na família suspeitávamos de algo, pode-se imaginar. Mas uma coisa é suspeitar e outra ter alguma prova. [...] Animo-me a lhes escrever porque como não sei onde estão talvez tudo o que dizem de vocês seja mentira e bem, é possível que justamente hoje leiam *Anfibia* e tenham uma linda surpresa. Tenho que insistir (tradução nossa). Disponível em: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/paciencia-de-tenedores-y-cucharas/>. Acesso em: 27 set. 2018.

²⁶ Ao indagar sobre as possibilidades de representação da prisão política, da tortura e da detenção-desaparecimento, a arte se destaca como uma expressão articuladora de imagens e sons, de textos e imaginários, de sentidos e emoções, que lança mão da memória, dos vestígios materiais do passado e também da ficção (tradução nossa).

Como explica Nancy Nicholls, em *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible* (2013), há uma articulação das memórias, dos vestígios com a ficção na produção cultural pós-ditatorial, o que permite desdobramentos múltiplos na elaboração artística. Dessa forma, os dois livros permitem uma análise do contemporâneo, inclusive a partir da discussão sobre os gêneros autobiográficos, as escritas do eu, a hibridização. No entanto, não entrarei profundamente neste campo por entender, de acordo com Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), que consiste em uma tarefa inútil a diferenciação entre autobiografia e ficção, já que toda escrita do eu é uma autorrepresentação, marcada pela impossibilidade do estatuto da verdade, como indicava anos antes Paul De Man (1979), trata-se do outro, o narrador é um outro (outridade). Interessa-nos mais a discussão, proposta por Arfuch (2010), entre público e privado, ao considerar a inter-relação entre essas esferas e compreender a recordação para além da história pessoal nos relatos que reconstroem algumas perspectivas da memória coletiva. Nessa linha argumentativa, a autora fala sobre as experiências extremas, cita a *Shoah* e a recente história da América Latina, relaciona a escrita (os testemunhos) com os meios audiovisuais e explica a presença das obras em que “[...] o vivido por alguém em particular vai naturalmente para além do autobiográfico, a fim de envolver identidades coletivas e sentidos compartilhados” (ARFUCH, 2010, p. 106).

O caso dos romances estudados neste trabalho é um pouco diferente porque mais que contar simplesmente a história da vida de uma pessoa, do eu narrador, está a intenção de abordar as memórias dos pais, ou imaginar as vivências dos pais, em alguns casos, e atualizar a visão do passado a partir das consequências no presente. Assim, como nos diz Arfuch (2010, p. 110), há uma multiplicidade de caminhos para as interrogações:

Entre eles, o da aposta ética que a narrativa envolve como configurativa do espaço privado e comunal e, conseqüentemente, o de seu papel preponderante nas lógicas da diferença que propõem novas regras, direitos e legitimidades nas atuais democracias.

Neste ponto, chama-me a atenção nas narrativas de Semán e Bruzzone a forma como ambos atualizam os acontecimentos ditatoriais e trazem para o presente as consequências e os resquícios através de diferentes artifícios, o que exploro na análise. A sobreposição do tempo e dos espaços também configura um traço de destaque que veremos a seguir. Dessa forma, apresento a análise crítica de *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, e de *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, a partir de particularidades observadas no

trabalho com as memórias da última ditadura argentina e nas estratégias narrativas para a composição dos romances. No último momento do capítulo, teço algumas considerações sobre os autores e as narrativas no contexto da literatura argentina e latino-americana.

2.1 MUDANÇAS, CORPOS E DESENCANTO EM *LOS TOPOS*

A narrativa de Bruzzone, *Los Topos* (2008), desenvolve-se com uma velocidade desorientadora. Há uma variedade de espaços e personagens que mudam de lugar e de postura ou posição à medida que a trama se desenrola, de uma forma alucinante e imprevisível. Dividido em duas partes, o romance começa em Buenos Aires e seu entorno e logo se movimenta nos descaminhos do narrador-protagonista até o sul da Argentina, em Bariloche, no final. O ponto-chave da trama está no narrador-protagonista anônimo que tenta compreender-se em sua realidade de filho de desaparecidos da última ditadura argentina. Já no princípio do romance, o narrador-protagonista apresenta o fio que irá orientar toda a intriga: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA²⁷, había tenido otro hijo. Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablaban de todo lo que yo no tenía que saber” (BRUZZONE, 2008, p. 11)²⁸. Essa recordação do narrador-protagonista é da sua infância e, nesse ponto, aparece um dilema entre o que uma pessoa deve ou não saber, manifestam-se sutilmente as capas do oculto, do invisível, do impalpável. O romance de Bruzzone revela, a partir da sua configuração estética, na construção da narrativa, essa impossibilidade de apreensão, de entendimento da totalidade. Com a rapidez de um “piscar de olhos”, a narrativa – o lugar, as personagens, a trama – muda, permanece o narrador como personagem principal e o fio do tema dos desaparecidos.

Essas mudanças espaciais e também em relação às posições internas na forma de se relacionar e compreender o mundo que tanto o protagonista quanto as personagens de *Los Topos* apresentam se constituem como características da obra de Bruzzone. O conto “Sueño con Medusas”, do livro *76* (2008), apresenta aspectos semelhantes à trama de *Los Topos*, e

²⁷ A ESMA é a *Escuela de Mecánica de la Armada*, principal centro de detenção, tortura e extermínio da ditadura Argentina, onde mais de cinco mil pessoas foram presas, mas apenas cerca de duzentas sobreviveram. Hoje, abriga o *Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex-ESMA*, composto por dezessete hectares com várias organizações de direitos humanos e o *Museo Sitio de Memoria ESMA* (lugar de memória no qual funcionou a maquinaria de cárcere e extermínio em si). No capítulo sobre os espaços de memória, teço uma análise detalhada sobre a ESMA.

²⁸ Minha avó Lela sempre disse que mamãe, durante o cativeiro na ESMA, havia tido outro filho. Várias vezes a ouvi discutir o tema com meu avô. Eles iam ao fundo, para a plantação de abóbora e falavam de tudo o que eu não tinha que saber (tradução nossa).

inclusive algumas personagens, o que representa uma intertextualidade interna de Bruzzone. No artigo “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone” (2016), Teresa Basile compara essas duas obras do autor, *Los topos* e *76*, e chega a considerações aprofundadas sobre a proposta estética, enfatizando o caráter de perda das utopias, de abandono aos grandes relatos, de uma procura interminável, marcada pela dúvida e pela desconfiança, resultando em uma narrativa à deriva:

Esta búsqueda atravesada por la deriva sostiene la columna vertebral de su apuesta estética, y da cuenta del cruce entre una matriz realista (y también autobiografía/autoficcional) que focaliza el contexto de la Argentina del presente y de la historia reciente con otra que introduce el fantástico, recuperando los fantasmas del pasado en un contexto de secretos, de sospechas, de incertidumbre, de paranoia, dejados por el terrorismo de Estado. La *deriva* es la *zona de contacto* entre el peso de lo real y la diseminación fantasmática de la búsqueda, ese deambular de sus personajes. En una de sus entrevistas, Bruzzone se distancia de los mundos autónomos y delirantes de Aira para preferir las “zonas de contacto” entre lo real y el delirio. Este juego entre dos matrices estéticas cumple una función estructural tanto en el contario *76* como en *Los topos* (BASILE, 2016, p. 158, grifo da autora)²⁹.

Basile expõe diversas características da proposta estética de Bruzzone que são fundamentais para situar a sua escrita e entender o constante movimento e desnorteio presente em suas narrativas. Pela citação, pode-se ver a ideia de narrativa à deriva, tanto referente ao deslocamento espacial impulsionado por uma constante busca pelos corpos e informações dos desaparecidos políticos, quanto às mudanças internas ligadas às tentativas de forjar a identidade como filho de desaparecidos e encontrar caminhos para lidar com o trauma. Essa situação acaba por desencadear novos desdobramentos do trauma, que aparecem ora em pensamentos fantasiosos (disparates, devaneios, delírios – o que Basile relaciona ao universo fantástico ou fantasmático, uma possibilidade de interpretação que não se alinha às reflexões que proponho), ora em atitudes “sem sentido lógico” das personagens de Bruzzone. No decorrer da análise, voltarei a discutir tanto delírio quanto a narrativa sem sentido, de forma mais detalhada.

No caso de *Los topos*, diversas personagens manifestam características apontadas por Teresa Basile como consequências das situações traumáticas vivenciadas no período ditatorial. Um dos efeitos mais representativos da última ditadura Argentina consiste na

²⁹ Essa procura, atravessada pela deriva, é a base da coluna vertebral da sua aposta estética, e dá conta do cruzamento entre uma matriz realista (e também autobiográfica/autoficcional) que focaliza o contexto da Argentina do presente e da história recente com outra que introduz o fantástico, recuperando os fantasmas do passado em um contexto de segredos, de suspeitas, de incertezas, de paranoia, deixados pelo terrorismo de Estado. A *deriva* é a *zona de contato* entre o peso do real e a disseminação fantasmática da procura, nesse deambular de seus personagens. Em uma de suas entrevistas, Bruzzone se distancia dos mundos autônomos e delirantes de Aira para preferir as “zonas de contato” entre o real e o delírio. Este jogo entre duas matrizes estéticas desempenha uma função estrutural tanto no livro de contos *76* como em *Los Topos* (tradução nossa).

constante procura pelos desaparecidos. Bruzzone trabalha com vários desaparecimentos na narrativa de *Los Topos*, os pais do narrador protagonista e do seu suposto irmão, na última ditadura, são os que iniciam a narrativa. Mas logo se apresentam outros desaparecimentos que estão diretamente relacionados às mudanças de lugares ou de posição das personagens da trama na atualidade pós-ditatorial. Observa-se, desse modo, como se conectam os desaparecimentos provocados pelo terrorismo de Estado às sequelas desse passado traumático, no presente. O romance proporciona uma modificação também na escrita sobre as memórias da ditadura, ao renovar o horror nas vivências contemporâneas e ao permitir o cômico: “*Los topos* no podría haber sido escrita hace diez años. [...] porque debieron suceder algunos hechos para que el campo de lo “escribible” sobre desaparecidos se ampliara para aceptar el cruce de géneros y la comicidad” (SARLO apud PORTELA, 2010, p. 169)³⁰.

A distância temporal e as necessidades do contemporâneo permitem outro tipo de aproximação ao passado traumático no contexto argentino, o que é muito bem explorado pelo o autor da narrativa. No primeiro momento, o narrador-protagonista apresenta sua relação com a avó Lela, a morte do seu avô e a saída da casa onde cresceu em Moreno para um apartamento em Buenos Aires, em frente à ex-ESMA, configurando-se o deslocamento germinal da intriga:

Era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano. [...] Así, cuando nos instalamos en el departamento, a una cuadra de Libertador, piso ocho, perfecta vista a la ESMA, lo primero que dijo Lela fue que ahora sí íbamos a estar cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido su otro nietito. Dijo así, nietito, y se puso a llorar (BRUZZONE, 2008, p. 12)³¹.

Interessante notar que essa mudança está diretamente relacionada ao passado oculto, ao que não se sabe do passado ditatorial e que leva essas personagens, depois de décadas da ditadura, a mudar de sua casa e reorganizar sua vida pela necessidade da procura por respostas e por pessoas. Não se trata, nesse caso, simplesmente de memória, de saber o que aconteceu, de informações, refiro-me à busca pelas pessoas que estão vivas e que podem ser encontradas a qualquer momento, porque há outras que estão focando sua energia de vida e meios de investigação para a realização desse encontro. O romance enfatiza, nesse sentido, a demanda do direito à identidade e de como isso só é possível ao ter conhecimento da verdadeira

³⁰ *Los topos* não poderia ter sido escrita há dez anos [...] porque tiveram que ocorrer alguns acontecimentos para que o campo do “escrevível” sobre desaparecidos se ampliasse para aceitar o cruzamento de gêneros e a comicidade (tradução nossa).

³¹ Era como se todas as coisas da nossa família, que desde esse momento éramos ela e eu, dependessem da necessidade de encontrar o meu irmão. [...] Assim, quando nos instalamos no apartamento, a um quarteirão da Libertador, oitavo andar, perfeita vista à ESMA, a primeira coisa que Lela disse foi que agora sim iríamos estar perto do último lugar onde mamãe esteve e onde seu outro netinho tinha nascido. Disse assim, netinho, e começou a chorar (tradução nossa).

origem. Na Argentina, calcula-se que houve mais de quinhentas crianças apropriadas/sequestradas pela última ditadura cívico-militar, algumas foram recuperadas, 130 filhos/netos até outubro de 2019, mas ainda falta a maior parte³².

O que a princípio o narrador considera um “delírio” da avó vai ganhando espaço e ele percebe como ela está envolvida nisso, como realmente acredita que este neto esteja vivo:

Otro fin de semana fuimos a Río de Janeiro y Lela se quiso quedar. En Copacabana decía haberse cruzado con alguien muy parecido a la imagen que se había formado de mi hermano. Lo había visto al pasar y había intentado alcanzarlo, pero esta persona se había perdido entre la multitud. [...] fue como si ella siempre se hubiera quedado allá. Lo único que hacía en su tiempo libre era dibujar la cara de su nieto perdido en Copacabana (BRUZZONE, 2008, p. 8)³³.

As ações de Lela, depois da morte do seu marido, estão diretamente ligadas à procura do seu neto. Começar a trama narrativa com a imagem dessa avó que acredita, acima de tudo, que a busca pelo seu neto vale a pena, configura-se como uma conexão com a memória coletiva da Argentina, com o trabalho desenvolvido pelas mães e avós da *Plaza de Mayo* e de como foram elas que impulsionaram a luta pelos desaparecidos no passado e que, também, mantêm essa luta no presente.

Em *Los Topos*, o narrador-protagonista tenta se manter distante do tema, não se interessa muito pelo que dizia Lela, mas, com a morte da avó, acaba assumindo a posição de delírio (delírio?). Passa a ser ele quem vai começar a montar diferentes hipóteses sobre quem será esse irmão e sobre como poderá encontrá-lo. É nessa linha de raciocínio que entendemos alguns pensamentos fantasiosos, sem sentido lógico, que aparecem na narrativa: como hipóteses para tentar lidar com o trauma. Apesar de não propor uma abordagem voltada para a psicologia ou para a psicanálise, ainda assim tentei refletir, discutir e encontrar conceitos de delírio. Em uma perspectiva psicanalítica, normalmente patologizante, associa-se delírio à estrutura psicótica. A seguinte citação de Freud (apud TEIXEIRA, 2001) corrobora:

Podemos apontar duas características principais de um “delírio”, que se não o descrevem de forma exaustiva, o distinguem de outras perturbações. Em primeiro lugar, o delírio pertence ao grupo de estados patológicos que não produzem efeito direto sobre o corpo, mas que se manifestam apenas por indicações mentais. Em

³² É possível ver os nomes e os anos referentes a cada pessoa recuperada na página das *Abuelas de Plaza de Mayo*. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=3>. Acesso em: 21 out. 2019.

³³ Outro fim de semana fomos ao Rio de Janeiro e Lela quis ficar. Em Copacabana, dizia ter cruzado com alguém muito parecido com a imagem que tinha formado do meu irmão. Ao vê-lo passar tentou alcançá-lo, mas esta pessoa se perdeu na multidão. [...] foi como se ela sempre tivesse ficado ali. A única coisa que fazia em seu tempo livre era desenhar o rosto do seu neto perdido em Copacabana (tradução nossa).

segundo lugar, é caracterizado pelo fato de que neles as “fantasias” ganharam a primazia, transformando-se em crença e passando a influenciar as ações.

Apesar de entender a proposta de diagnóstico da psicanálise, há possibilidades de compreensão do delírio voltadas para abordagens mais atuais da Psicologia que rejeitam a visão de Freud e propõem outra perspectiva sobre o tema. Na Abordagem Centrada na Pessoa (ACP), objetiva-se entender as particularidades da manifestação do delírio relacionada à vida da pessoa, em como ele pode representar, por exemplo, um mecanismo de apoio para lidar com o trauma, uma experiência possível diante de um trauma como o vivido pela personagem em questão – de forma que não há necessidade de patologizar, mas de acolher a pessoa na sua subjetividade e necessidades específicas. Para as discussões que proponho na tese, acredito que o mais interessante torna-se perceber como, algumas vezes, a realidade vinculada ao trauma configura-se de uma maneira tão brutal que a mente busca alternativas paralelas que permitam suportar a existência, continuar a viver de qualquer forma. Os delírios da personagem principal de Bruzzone respondem à sobrevivência, ao caminho que encontrou para conceber sua existência e lidar com os episódios traumáticos de sua vida.

Antes de entrar nas reflexões sobre os momentos de delírio do narrador-protagonista, há outras manifestações das consequências do passado no presente que a narrativa apresenta e torna-se importante explorar. Uma das mais significativas está na presença e na visão crítica sobre o grupo *H.I.J.O.S.* Uma associação de direitos humanos organizada por filhos e filhas de detidos-desaparecidos que, desde a década de noventa, compartilha com as mães e as avós um protagonismo na luta por memória, verdade, justiça e reparação: *H.I.J.O.S.* é a sigla, um acrônimo de *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*³⁴.

Os diferentes agrupamentos de *H.I.J.O.S.* na Argentina mantêm várias atividades políticas em relação à memória, à verdade, à justiça e à reparação. Destaco os projetos artísticos em artes visuais e literatura, por exemplo, que já produziram uma grande quantidade de obras feitas por militantes de *H.I.J.O.S.*, como: a mostra fotográfica de Lucila Quieto (*Arqueología de la Ausencia*, 1999 – 2001), as obras de Raquel Robles (*Pequeños Combatientes*, 2013) e Marta Dillon (*Aparecida*, 2015). Além disso, como ações políticas de protesto, destacam-se os *escraches*³⁵, nos quais os militantes de *H.I.J.O.S.* vão até a casa dos torturadores e fazem um ato público de repúdio em que as principais palavras e gritos dos

³⁴ Filhos e Filhas pela Identidade e a Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio (tradução nossa).

³⁵ *Escraches* são manifestações comuns na Argentina, em que se faz um protesto na frente do local de moradia ou de trabalho de alguém com o fim de denunciá-lo por alguma ação. No caso de *H.I.J.O.S.*, os *escraches* são dirigidos a torturadores e pessoas que contribuíram para o terrorismo de Estado.

militantes são: “¡Asesinos, genocidas!”; “¡Te venimos a escrachar!”; “¡Hay escrache donde no hay cárcel!”; “¡Siempre vamos a volver!”³⁶.

Essa situação vigente na Argentina, através de *H.I.J.O.S.*, aparece na narrativa de Bruzzone em diferentes momentos, não simplesmente em exaltação a esse tipo de iniciativa, mas também em uma posição crítica, até na manifestação de certo incômodo a essa política de identidade:

Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba. A veces hasta pensaba en pedirle a Lela los papeles del auto – le podía decir que había que hacer un trámite, inventarle un nuevo impuesto para autos de más de veinte años, algo así –, venderlo, comprar un Falcon y salir con mis amigos a secuestrar militares (BRUZZONE, 2008, p. 17)³⁷.

O narrador-protagonista não gosta da ideia de se reunir com *H.I.J.O.S.* para contar e escutar histórias, no entanto, passa por sua cabeça algo mais, uma possibilidade de concretizar realmente uma vingança. Na citação anterior, ele menciona o modelo do carro dos militares durante a última ditadura argentina e propõe uma alteração dos papéis, agora são os militantes que dirigem o *Falcon* e são os militares os sequestrados. Essa é uma das inúmeras provocações, “politicamente incorretas”, radicais, que Bruzzone arquiteta durante a narrativa e que desestabiliza o panorama de leitura. Há, portanto, um caráter de humor e ironia na inversão das posições e no estilo inusitado da proposta, sendo esses traços típicos da literatura de Bruzzone que, de acordo com Teresa Basile (2016, p.147), introduz na literatura argentina sobre o tema da ditadura o “descaro, el disparate y el desvarío, a partir del uso del humor, la ironía y la burla, que se cruza en relatos ciertamente trágicos y por momentos desolados. Hay un gesto provocativo, hay algo escandaloso pero a la vez liviano y divertido [...]”³⁸.

Essa ideia de mudança de papéis aparece muitas vezes no livro e surge como uma espécie de sequela dos traumas com relação aos desaparecimentos dos seus pais e, possivelmente, do seu irmão. No início do livro, o narrador-protagonista se relaciona com

³⁶ “Assassinos, genocidas!”; “Viemos escrachar!”; “Há escracho onde não há prisão!”; “Sempre iremos voltar!” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em: 25 maio 2018.

³⁷ Eu, na verdade, nunca tinha me incluído em HIJOS, e a insistência de Romina não chegava a me convencer. Sim, algumas coisas me atraíam. Isso dos escrachos, por exemplo, que para mim era uma forma de revanche ou de justiça com as próprias mãos, algo muito do meu interesse, mas que por covardia, ou idiotice, ou inteligência, nunca concretizava. Às vezes, até pensava em pedir a Lela os documentos do carro – podia dizer a ela que tinha que fazer um trâmite, inventar um novo imposto para carro com mais de vinte anos, algo assim –, vendê-lo, comprar um Falcon e sair com meus amigos para sequestrar militares (tradução nossa).

³⁸ O descaro, o disparate e o desvario, a partir do uso do humor, da ironia e da burla, que se cruza em relatos claramente trágicos e por momentos desolados. Há um gesto provocativo, há algo escandaloso, mas ao mesmo tempo leve e divertido [...] (tradução nossa).

Romina, que milita em *H.I.J.O.S.* sem ser filha de pais desaparecidos. Ela fica grávida e decide fazer um aborto, o que o narrador apoia. Contudo, depois vem a dúvida sobre se Romina fez ou não o aborto, e o narrador-protagonista começa a crer que é pai e que deve procurar seu filho, ou melhor, que se seu filho existe será ele quem deverá procurá-lo em algum momento:

Verla en el colectivo fue como envejecer diez años, o veinte, o treinta. Como siempre me imaginé abuelo antes que padre, ver a Ludo tan feliz intentando calmar a su hijo y pensar en que Romina también podía haber tenido el nuestro era reconocer que si no volvía a verla cabía la posibilidad de que mi hijo creciera lejos de mí y un día viniera a verme con sus propios hijos y me dijera: mirá, papá, tus nietos quieren conocerte (BRUZZONE, 2008, p. 51)³⁹.

Ludo é amiga de Romina, elas tinham combinado de fazer, juntas, o aborto. O “delírio” que tem o narrador-protagonista ao ver Ludo revela sua história de vida, seus traumas e se conecta com momentos-chave da experiência de filhos de desaparecidos, que enfatizam dois períodos muito especiais em suas vidas: quando completam a idade em que seus pais desapareceram e quando se tornam mães e pais. Bruzzone desestabiliza a questão: de filho que busca os seus pais passa a ser também o pai que busca o seu filho, o pai que pode ser encontrado pelo filho ou por seus netos, desenvolve uma procura de múltiplas frentes. Nesse ponto, como em tantos outros momentos da obra, o autor utiliza a técnica do monólogo interior e podemos ver o que se passa pela cabeça do narrador-protagonista, constrói-se uma variedade caleidoscópica de possibilidades.

Essa experimentação de deslocamentos e de perspectivas plurais no ângulo que vê o desaparecimento e o corpo do desaparecido ganha linhas muito específicas na segunda parte de *Los Topos*. Todavia, na primeira parte, o autor já mostra questões de ambiguidade como metáforas do jogo das aparências, do oculto, da dúvida. Depois da relação com Romina, o narrador-protagonista passa a se relacionar com Maira, uma mulher Trans*, travesti⁴⁰:

Ver a esas chicas, las curvas perfectas, los cuerpos, que eran como cuerpos dobles, doble piel, doble intensidad, sensualidad desenfrenada, todo eso, me llevaba a levantarlas sin pensar, pagar, sentir que mi vida subía a las nubes y se quedaba un

³⁹ Vê-la no ônibus foi como envelhecer dez anos, ou vinte, ou trinta. Como sempre me imaginei avô antes que pai, ver a Ludo tão feliz tentando acalmar seu filho e pensar que Romina também podia ter tido o nosso era reconhecer que se não voltasse a vê-la cabia a possibilidade de que meu filho crescesse longe de mim e um dia viesse me ver com seus próprios filhos e me dissesse: olha, papai, teus netos querem te conhecer (tradução nossa).

⁴⁰ Preferi utilizar esse termo – Trans* – porque na obra não se explora tanto a perspectiva de gênero na posição de identidade de cada personagem. De acordo com a professora Juliana Martínez, Trans* (com asterisco) “é um termo ‘guarda-sol’ que acolhe diferentes identidades e expressões de gênero. Diferente de trans, sem asterisco, que em geral se usa como versão abreviada de “transgênero” ou “transexual”. Trans* incluiria as pessoas transgênero, transexuais, travestis e, em geral, a quem questiona o binário entre homem/mulher como única opção de identificação individual e social”. Disponível em: <https://sentiido.com/travesti-transexual-transgenero-algunas-definiciones-utiles/>. Acesso em: 12 nov. 2018.

rato allá, bien arriba, nubes altísimas, colchones brillantes, carne electrizada por el calor intenso del sol, rayos UVA, UVB, nada de protección y yo y mi chica convertidos en estrellas. Pero de a poco también eso perdió interés y empecé a conocer a Maira, a quien cada tanto llevaba a pasear. Ella insistía en tener sexo, había cierta atracción, y con el tiempo lo tuvimos, pero al principio todo consistía en pasear. Al terminar el paseo le pagaba y ella me besaba la mano. Necesitaba alguien con quien hablar, era evidente, y le inventaba algunas historias, como a todos, pero otras no. Por algún motivo sentía que a Maira, como a Romina, podía decirle la verdad (BRUZZONE, 2008, p. 26)⁴¹.

O narrador-protagonista explora a ambiguidade desse corpo binário, homem e mulher, ao mesmo tempo em que nem homem nem mulher, um corpo que traz a figura de algo inclassificável, a dúvida. A relação deles também está marcada pela incerteza, já que há ora uma proximidade afetiva ao que ele chama amor, ora uma distância provocada pelo tipo de experiência circunstancial desse envolvimento. Por isso, o narrador-protagonista vive em um paradoxo: em um momento acredita no que existe entre eles “¿Qué había entre nosotros? Algo importante, sí. La amistad más intensa; el amor más grande y hermoso” (BRUZZONE, 2008, p. 34), em outro, observa as implicações da posição de Maira e desconfia de que ela só diz que o ama por obrigação “caí en la cuenta de que sólo me lo decía para hacerme sentir así, bien, como toda aquella tarde y como se eso fuera parte de su trabajo y yo fuera sólo uno de esos clientes vitalicios que todas las putas deben tener” (BRUZZONE, 2008, p. 34)⁴². Com Maira vive uma paixão, ama-a, mas acontece uma briga e a perde. Nessa situação, pensa diversas hipóteses sobre o que Maira pode dizer ou o que lhe pode fazer, ela a ele e ele a ela. Nesse momento da trama, constitui-se um novo “delírio”:

Si yo no era un militante de derechos humanos, ¿por qué Maira me había delatado? A lo mejor me había delatado por puto y mi idea del complot antihomosexual internacional no era tan delirante. No me importó. Que hagan su trabajo, pensé. Mientras estuviera rodeado de gente no podía pasarme nada. O sí, en realidad podían agarrarme, ponerme dos o tres ladrillos encima, sacar sus credenciales falsas y hacer pasar mi secuestro por operativo antidrogas. Tenía que correr, saltar del tren, disfrazarme, algo (BRUZZONE, 2008, p. 56)⁴³.

⁴¹ Ver essas meninas, as curvas perfeitas, os corpos, que eram como corpos em dobro, o dobro de pele, o dobro de intensidade, sensualidade desenfreada, tudo isso, levava-me a apanhá-las sem pensar, pagar, sentir que minha vida subia às nuvens e ficava por um tempo ali, bem em cima, nuvens altíssimas, colchões brilhantes, carne eletrizada pelo calor intenso do sol, raios UVA, UVB, nada de proteção e eu e minha garota convertidos em estrelas. Mas logo também perdi o interesse por isso e comecei a conhecer Maira, a quem de tempos em tempos levava para passear. Ela insistia em ter sexo, havia certa atração, e com o tempo o tivemos, mas no início tudo consistia em passear. Ao terminar o passeio lhe pagava e ela me beijava a mão. Necessitava de alguém com quem conversar, era evidente, e inventava algumas histórias para ela, como para todos, porém outras não. Por algum motivo sentia que com Maira, assim como com Romina, podia dizer a verdade” (tradução nossa).

⁴² O que havia entre nós? Algo importante, sim. A amizade mais intensa; um amor imenso e lindo”. “Me dei conta que só me dizia para que eu me sentisse bem, como durante toda aquela tarde, e como se isso fosse parte de seu trabalho e eu fosse só mais um desses clientes vitalícios que todas as putas devem ter (tradução nossa).

⁴³ Se eu não era um militante dos direitos humanos, por que Maira tinha me delatado? Talvez tivesse me delatado por bicha e minha ideia do complô anti-homossexual internacional não era tão delirante. Não me importou. Que façam seu trabalho, pensei. Ou sim, na realidade podiam me pegar, me dar dois ou três golpes, mostrar suas credenciais falsas e fazer passar meu sequestro por uma ação antidrogas. Tinha que correr, pular do trem, disfarçar-me, algo (tradução nossa).

Na cabeça do narrador-protagonista aparece a possibilidade de sequestro que remonta ao passado das perseguições e armações ditatoriais, mas também as perseguições no presente a esses ativistas dos direitos humanos que marcam fortemente a América Latina. O pensamento delirante, neste caso, também está relacionado às incertezas provenientes da relação com Maira, inclusive pela vivência sexual dissidente da heteronormatividade e a partir da prostituição. Nessa passagem do romance, pode-se perceber, ainda, um ponto central na discussão de pós-memória em sua relação, no que se refere aos filhos de pais perseguidos e assassinados por um Estado terrorista, com o arcabouço cultural que constrói imaginários, sendo ainda uma forma das memórias dos pais reverberarem na vida dos filhos:

Las historias de mis padres, su comportamiento y la manera que me fueron transmitidas respetaban una serie de convenciones y estaban conformadas por los relatos que habíamos leído y escuchado y las conversaciones que habíamos mantenido, y por los miedos y las fantasías asociados a la persecución y al peligro. (HIRSCH, 2015, p. 18)⁴⁴.

Como se pode notar a partir da colocação de Marianne Hirsch (2015) sobre a construção da pós-memória, pode haver uma percepção traumática nos filhos relacionada ao medo e à sensação de estar sendo perseguido. Por outro lado, ainda nas repercussões da época ditatorial no presente, a presença de Maira como travesti também atualiza a questão das violações dos direitos humanos, já que são corpos perseguidos pela sociedade, agredidos, assassinados. Maira, no entanto, desestabiliza essa ideia, Bruzzone não a constrói como uma figura vulnerável, pelo contrário, a personagem é a figura “heroica” do livro, representa a possibilidade de vingança concreta aos perpetradores ditatoriais:

Todas mis hipótesis se fueron al tacho. El momento clave fue al leer el titular de un recorte: "Travesti mata-policías estaría oculto en la triple frontera", fragmento de una hoja de un diario paraguayo que de un lado tenía esa noticia policial sobre Maira y del otro la foto incompleta de un cadáver mutilado. Los de HIJOS, cuando lo creyeron oportuno, volvieron y me explicaron que Maira no era el único ejemplo de un hijo de desaparecidos que se dedicaba a matar torturadores. Ellos conocían el caso de uno que se había hecho policía para obtener información y matar compañeros de trabajo. Y no estaban de acuerdo, ni mucho menos, con esas actividades. Hasta habían hecho algunas denuncias para no comprometer a la organización. Pero de todos modos, la información de este tipo de hijos – dijeron así: "este tipo de hijos" – era muy valiosa y ellos la usaban con otros fines: para buscar justicia y todo eso. También me mostraron un mapa. Era el recorrido de

⁴⁴ As histórias dos meus pais, seu comportamento e a maneira que me foram transmitidas respeitavam uma série de convenções e estavam conformadas pelos relatos que tínhamos lido e escutado e as conversações que tínhamos mantido, e pelos medos e as fantasias associados à perseguição e ao perigo (tradução nossa).

Maira desde que había tomado la decisión de hacerse pasar por informante de la policía para estar en contacto con ellos y matarlos (BRUZZONE, 2008, p. 59)⁴⁵.

Apesar de todas as hipóteses delirantes do narrador-protagonista, a revelação sobre Maira parece ainda mais extraordinária, como se a realidade pudesse ser ainda mais absurda que a fantasia. Começa, então, uma procura por Maira, o narrador passa a crer que ela podia ser seu irmão desaparecido. Há uma nova mudança de posições e possibilidades, do ser amado no amor romântico ao irmão desaparecido e ao amor fraterno, com a implicação moral do incesto que não chega a ser diretamente problematizado. Contudo, Maira continua desaparecida, o narrador-protagonista não consegue nenhuma informação sobre ela, acredita somente que vai encontrá-la e, então, como irmãos, iriam se arrepender do que fizeram carnalmente e viveriam juntos, inseparáveis. O desaparecimento de Maira, juntamente com o medo do sequestro que sente no trem, coloca em evidência não apenas características que se vinculam aos traumas da ditadura, mas também expõe problemas atuais em relação à violação dos direitos humanos. Bruzzone demonstra isso de maneira explícita no romance quando expõe a questão dos desaparecidos na pós-ditadura:

Durante el viaje a Moreno pensé en contarles las últimas novedades a los de HIJOS. Quizá ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha antimperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite. Pero era obvio que en HIJOS no iban a reivindicar a alguien así. El caso quedaría puertas adentro. La heroína matapolicias no era el emblema adecuado para una organización que intentaba hacer las cosas bien (BRUZZONE, 2008, p. 80)⁴⁶.

⁴⁵ Todas minhas hipóteses foram por água abaixo. O momento chave foi ao ler a manchete de um recorte: “Travesti matapolíciais estaria escondido na tríplice fronteira”, fragmento de uma página de um jornal paraguaio que de um lado tinha essa notícia policial sobre Maira e do outro a foto incompleta de um cadáver mutilado. Os membros de HIJOS, quando acreditaram ser oportuno voltaram e me explicaram que Maira não era o único exemplo de um filho de desaparecidos que se dedicava a matar torturadores. Eles conheciam o caso de uma pessoa que havia se formado policial para ter informação e matar companheiros de trabalho. E não estavam de acordo, nem muito menos, com essas atividades. Até tinham feito algumas denúncias para não comprometer a organização. Mas, de todos os modos, a informação desse tipo de filhos – disseram assim: “este tipo de filhos” – era muito valiosa e eles a usavam com outros fins: para buscar justiça e tudo isso. Também me mostraram um mapa. Era o percurso de Maira desde que tinha tomado a decisão de se fazer passar por informante da polícia para estar em contato com eles e matá-los (tradução nossa).

⁴⁶ Durante a viagem a Moreno pensei em contar as últimas novidades para os membros de HIJOS. Talvez eles pudessem armar uma campanha de reivindicação de Maira, erguê-la como bandeira de uma nova geração de desaparecidos e instigar assim a luta anti-imperialista. Já imaginava o cara das manchas nos olhos falando sobre os neodesaparecidos ou os pós-desaparecidos. Na realidade, sobre os pós-pós-desaparecidos, quer dizer os desaparecidos que vieram depois dos que tinham desaparecido durante a ditadura e depois dos desaparecidos sociais que vieram mais a frente. Porque agora parecia chegar a vez de que desapareceriam também os que, como Maira, na procura por justiça, passavam um pouco do limite. Mas era óbvio que em HIJOS não iam reivindicar alguém assim. O caso seria tratado a portas fechadas. A heroína mata-políciais não era o emblema adequado para uma organização que tentava fazer as coisas bem (tradução nossa).

As práticas de violações de direitos humanos, portanto, não vêm somente do Estado, mas também de uma perspectiva social que legitima a violência a determinados corpos. Mais uma vez, evidencia-se uma irônica crítica a *H.I.J.O.S.*, já que a heroína mata-policiais não é digna de apoio: por ser uma “delinquente” ou por ser travesti? Infelizmente, a pergunta é necessária, já que na Argentina, como em tantas outras partes do Globo, as pessoas Trans* constituem o grupo mais marginalizado dos LGBTQIA+, com expectativa de vida de 40 anos⁴⁷. Nesse sentido, no livro *Quadros de Guerra* (2016), a filósofa Judith Butler faz importantes considerações sobre “sujeitos que não são reconhecíveis como sujeitos”, que “estão vivos, mas não são considerados uma vida”: “Assim, há “sujeitos” que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há “vidas” que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (BUTLER, 2016, p. 17). As colocações de Butler são coerentes com a realidade social das pessoas Trans*, que tanto na Argentina, como no Brasil, constituem os corpos considerados não humanos, em uma extrema marginalização⁴⁸.

Não por acaso traz Bruzzone a figura da travesti como uma personagem central da narrativa⁴⁹. Através da metáfora da ambiguidade que carrega cada corpo Trans*, ele explora o oculto no jogo sobre o que se sabe e o que não se sabe dos desaparecidos da última ditadura argentina. Além disso, expõe a continuidade das violações dos direitos humanos na constatação de que ainda há corpos que sofrem as mais impensáveis violências, como antes se fazia nas torturas da época ditatorial, agora se faz pelas ruas, agredindo e assassinando as pessoas Trans* (importante salientar que durante a ditadura também houve uma constante perseguição e assassinato às pessoas Trans*. Nesse contexto, contudo, deu-se maior visibilidade aos presos e desaparecidos políticos). *Los Topos* atualiza as práticas de violações a partir da presença dos corpos das travestis, constituindo uma nova militância, pois são também corpos políticos, que sofrem uma perseguição social. As ligações entre o corpo Trans* e o corpo subversivo vão ganhando espaço e se intensificam no desenvolvimento da narrativa.

⁴⁷ Disponível em:

https://elpais.com/internacional/2017/08/15/argentina/1502750091_710967.html. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁴⁸ Berenice Bento explica essa questão de forma bastante lúcida no artigo *Brasil: do mito da democracia às violências sexual e de gênero*, que integra o livro *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*: “Não se trata “apenas” de LGBTTfobia, mas de uma ação permanente de assassinatos dessa população sem que nenhum processo jurídico seja instaurado e com pouca repercussão internacional. No entanto, conforme discutirei adiante, há consideráveis diferenças nos tipos de violência cometidas contra os LGBTT. Sabemos da situação trágica dos LGBTT em alguns países do mundo. Sabemos que o Estado se apresenta como o principal algoz na produção da homofobia institucionalizada e que a noção de soberano, apontada por Giorgi Agamben, anuncia-se com toda dramaticidade em muitos países. O Estado atua como ente que sacrifica legalmente vidas. No Brasil, o paradoxo máximo está em termos uma legislação que garante igualdade para todos, mas esse mesmo Estado é omissivo na formulação de estratégias para garantir o previsto na lei” (BENTO, 2017 p. 55).

⁴⁹ Impossível não pensar na intertextualidade com *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, inclusive por Maira se referir ao narrador-protagonista de forma carinhosa como “loquito”/“loco”, o que lembra *La Loca del Frente* de Lemebel. Porém, na obra de Bruzzone a “loucura” não estaria na personagem Trans*, mas no outro.

Ainda que, claramente, não se aprofundam as questões de gênero no romance, já que as travestis aparecem somente no estereótipo da prostituição e de como são perseguidas e eliminadas nas ruas, pareceu-me inevitável notar que a presença das personagens Trans* permite diferentes desdobramentos interpretativos, de forma que multiplicam as abordagens críticas à literatura de Bruzzone. Entendo, de acordo com Portela (2010, p. 173)⁵⁰, que “[...] el recurso al personaje travesti es importante en la novela ya que es a través del travestismo que se articulan algunos de los temas fundamentales de la misma”.

Félix Bruzzone, dessa forma, renova a visão da ditadura no presente com um caráter muito peculiar e vai aos limites da imaginação. O personagem-narrador que começa a narrativa como homem heterossexual, transforma-se pouco a pouco através das páginas até não somente uma mudança de orientação sexual, senão uma mudança de gênero radical, quando passa a ser travesti, chegando a fazer no final da trama, inclusive, uma operação de implantação de silicone. Essa me parece a mudança e o trabalho com o corpo mais representativo do romance. O enredo de Bruzzone experimenta possibilidades singulares para tratar o tema dos desaparecidos e não se preocupa em fechar os caminhos interpretativos; ao contrário, abre para inumeráveis percursos e pontos de vista.

Para Gabriel Gatti, em *Identidades Desaparecidas* (2011), na contemporaneidade, os “filhos de”, filhos de detidos-desaparecidos, estão produzindo narrativas mais abertas, que mesclam a experiência com as hipóteses, que fazem paródia da geração anterior (dos pais), que reivindicam o protagonismo da sua época (os filhos querem ser protagonistas das suas histórias), que já não colocam os pais no lugar das homenagens heroicas, e que demonstram uma perspectiva desde a posição da “experiência normalizada da catástrofe”. Dessa forma, reconhecem sua situação e criam obras a partir das fissuras, “retórica do resto e da ferida”, o vazio e a ausência de sentido se convertem em possibilidades estéticas. Sobre *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, Gatti (2011, p. 176, grifo do autor) explica:

Identidades en posiciones límite, travestismo y parodia de género, juegos con los nombres y con los cuerpos, prótesis corporales, distanciamiento reflexivo... Parodia, en efecto, no aplicada solo a la figura de los desaparecidos sino a si mismos, a aquellos cuyo la identidad se conformó en este mundo social extraño, surgido de la desaparición forzada, “los hijos de”. Bruzzone da así letra a una cuestión nueva *la desaparición de después de la desaparición*.⁵¹

⁵⁰ [...] o recurso à personagem travesti é importante no romance já que é através do travestismo que se articulam alguns dos temas fundamentais do mesmo (tradução nossa).

⁵¹ Identidades em posições limite, travestismo e paródia de gênero, jogos com os nomes e com os corpos, próteses corporais, distanciamiento reflexivo... Paródia, em efeito, não aplicada somente à figura dos desaparecidos senão a si mesmos, àqueles cuja identidade se conformou neste mundo social, estranho, surgido do desaparecimento forçado, os “filhos de”. Bruzzone dá assim letra a uma questão nova, o desaparecimento de depois do desaparecimento (tradução nossa).

Todas essas características estão potencializadas na segunda parte do romance, quando se apresenta uma narradora-protagonista que, através de uma nova posição social e experiência de vida se aproxima dos seus pais. Penso isso a partir da perspectiva do corpo político, como travesti, a personagem principal está na posição do corpo que “não tem direito” aos direitos humanos. É um corpo vulnerável, perseguido, é um corpo que luta todos os dias pela sobrevivência. Dessa forma, o autor coloca em paralelo os subversivos políticos de outrora com os subversivos sociais/sexuais de agora, ambos perseguidos, torturados e assassinados (PORTELA, 2016). Essa foi uma maneira peculiar que Bruzzone encontrou para, simbolicamente, de forma paródica (GATTI, 2011), aproximar-se ao que viveram seus pais, já que a memória de vida e a militância deles não são focadas na trama, apenas se fala rapidamente de alguns pontos, mas não se preocupa em contar detalhadamente a vida militante ou as particularidades da detenção, por exemplo. O narrador-protagonista, ao se converter em travesti, pode, de maneira radical, aproximar-se mais da experiência de seus pais e do seu suposto irmão. Nesse caso, o encontro é possível a partir do desamparo e da dor. Certo que para isso é importante ressaltar que a narrativa de Bruzzone não se pretende a mais coerente. Como defende Gabriel Gatti (2011), esse romance estaria no grupo de produtos culturais que trabalham na ausência de sentido, pois não há uma sequência lógica (linear e causal) nas atitudes das personagens, com destaque para a personagem protagonista que muda de gênero no final e que durante a trama muda de postura muitas vezes.

Nicolás Prividera, no artigo “Plan de Evasión” (2009, s.n.), discute um pouco essa situação dos filhos de detidos-desaparecidos no que concerne à posição dos filhos na procura pela identidade e nos diferentes perfis que podem assumir:

Volviendo entonces a la analogía fantástica, podríamos decir que si por un lado hay hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre), y por el otro lado hay hijos “frankensteinianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza), entre ambos están los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos de él). La condición “mutante” ayuda a escapar de ese laberinto por arriba, y a buscar las respuestas en el presente (o incluso en el futuro) más que en el pasado. Y lo más estimulante es que esa “mutación” produce obras abiertas, imperfectas, y de múltiples caras (aunque no escapen a un involuntario “espíritu de época”) cuyo aire familiar es su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio⁵².

⁵² Voltando então à analogia fantástica, poderíamos dizer que se por um lado há filhos “replicantes” (que repetem as inflexões fantasmáticas da voz do pai), e por outro lado há filhos “frankenstenianos” (que pretendem escapar desse mandato negando-se ao seu destino hamletiano de reclamar simbólica vingança), entre ambos estão os filhos “mutantes” (que assumem sua origem, mas não ficam presos a ela). A condição “mutante” ajuda a escapar desse labirinto por cima, e a procurar as respostas no presente (ou inclusive no futuro) mais que no passado. E o mais estimulante é que essa “mutação” produz obras abertas, imperfeitas, e de múltiplas caras (ainda que não escapem a um involuntário “espírito da época”) cujo ar

A análise de Prividera (2009) de *Los Topos* traz reflexões valiosas sobre o romance e a forma de entender a produção dos filhos dos anos 70, a segunda geração, principalmente ao considerar a “inadequação”, o “estigma”, a “dissonância” que esses filhos carregam em sua identidade. A possibilidade aberta da obra de Bruzzone centraliza o estigma como alternativa estética, usa a imagem da toupeira, já no título, para remexer a terra, além do visível, em uma procura constante pelo que está abaixo, escondido, e assim conectar os pontos a partir de túneis – não se podem ver na paisagem, mas existem.

Pode-se considerar também a perspectiva geracional que o romance estrutura. Há várias formas de explorar os conflitos cotidianos a que estavam submetidos os filhos dos desaparecidos e as maneiras que a personagem principal encontrava quando criança para tentar conviver com a situação:

De hecho, nunca tuve oportunidad de completar en forma correcta la parte de los formularios donde dice padres, ocupación de los padres y todo eso porque siempre está la opción "fallecido" pero nunca la opción "desaparecido". Además, de mamá siempre supe bastantes cosas, hasta podía anotar su número de documento, su fecha de nacimiento, las enfermedades que tuvo: mis abuelos se acordaban. Pero con papá era distinto. Sólo sabía su nombre y, cada vez que lo anotaba, me daba la sensación de estar traicionando a alguien, como si escribir el nombre del traidor fuera reivindicarlo. De hecho, a veces ponía otro nombre y completaba todo lo de él con cosas que se me ocurrían en el momento. Nacionalidad: búlgaro, ruso, español, mexicano. Ocupación: aviador, lavacopas, abogado, buzo. Enfermedades: viruela, tuberculosis, chagas. Todo así. Una vez la directora citó a mi abuela para comentarle el problema y me mandaron por unos meses a un psicólogo, y yo, salvo por las miradas recelosas de mis compañeros, lo pasé bien: el tipo casi no hablaba – yo menos –, me hacía dibujar todo el tiempo lo que quisiera y hasta me enseñaba a construir veleros de madera balsa (BRUZZONE, 2008, p. 132)⁵³.

O romance de Bruzzone vai além dessas experiências facilmente compartilhadas na realidade dos filhos de desaparecidos e explora especificidades da perspectiva mutante que falava Prividera (2009), sobretudo, na configuração de buscar respostas no presente, não manter-se limitado a antigas questões, senão buscar novas interrogações e caminhos. Na segunda parte de *Los Topos*, explora-se a relação da narradora-protagonista com “o

familiar é seu ofendido, mas nunca humilhado desamparo, que sabe que essa intempérie pode ser também uma condição de possibilidade, para construir desde esse olhar um inabalável mundo próprio (tradução nossa).

⁵³ De fato, nunca tive oportunidade em completar de forma correta a parte dos formulários onde diz pais, ocupação dos pais e tudo isso porque sempre está ali a opção “falecido”, mas nunca a opção “desaparecido”. Além disso, da mamãe sempre soube muitas coisas, até podia escrever seu número de documento, sua data de nascimento, as doenças que teve: meus avós se lembravam. Mas com papai era diferente. Somente sabia seu nome e, cada vez que o escrevia, me dava a sensação de estar traíndo alguém, como se escrever o nome do traidor fosse reivindicá-lo. De fato, às vezes colocava outro nome e completava tudo dele com coisas que me ocorriam no momento. Nacionalidade: búlgaro, russo, espanhol, mexicano. Ocupação: aviador, lavador de louça, advogado, mergulhador. Doenças: varíola, tuberculose, chagas. Tudo assim. Uma vez a diretora chamou a minha avó para comentar o problema e me mandaram por uns meses a um psicólogo, e eu, com exceção dos olhares receosos dos meus companheiros, passei bem: o cara quase não falava – eu menos –, fazia-me desenhar todo o tempo o que eu quisesse e até me ensinava a construir veleiros de madeira balsa (tradução nossa).

Alemão”⁵⁴, um engenheiro, que foi torturador e agora é agressor de travestis. Com a tentativa de encontrar informações sobre Maira, o narrador-protagonista “perfoma” uma nova identidade de gênero e passa a atuar como travesti em Bariloche. Já conhecia “o Alemão” da época em que trabalhou na construção civil, sabia de suas maldades às travestis e, por isso, decide que vai matá-lo para se vingar e encontrar a verdade:

No me llevó mucho tiempo adaptarme a la noche travesti de Bariloche. El plan era hacerme pasar por travesti, dejarme levantar por el Alemán, convertirme en su chica travestí favorita, y una noche, con la determinación del que esperó una vida entera el momento de hacer justicia, matarlo. Simple, fuerte, ejemplificador. Yo convertido en la chica hermosa y el Alemán en el horrible verdugo ajusticiado en una obra de un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles (BRUZZONE, 2008, p. 143)⁵⁵.

Claro que em *Los Topos* (2008) nada é como parece e o plano da narradora-protagonista, no seu desejo por justiça (ainda que fosse por suas próprias mãos, ou seja, de forma criminosa), não se desenvolve. Ela consegue bastante êxito como travesti, inclusive as demais travestis sentem ciúmes e uma delas a chama de “*topo*”: “vos, putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado, ¿entendés?, sos un topito lechero pero sin la teta de mamá – así dijo: “topito lechero” (BRUZZONE, 2008, p. 147)⁵⁶. O que pode ser lido em relação ao passado do seu pai, agente duplo, traidor, infiltrado, *un topo*. Ela, como o pai, não faz o que deveria a partir do que tinha proposto, sua relação com “o Alemão” se torna intensa e amorosa, em uma espécie de síndrome de Estocolmo, ela começa a acreditar que ele seria um homem bom, que deve ter piedade pelo que ele fez, que “o Alemão” é tão bom que pode ser como um pai para ela. E, então, reaparece a imagem da toupeira – *del topo* – com relação ao “Alemão”, em um dos “delírios” da protagonista:

El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, un entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis — ese era su deporte, el boxeo. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido, ¿perseguido por quién? (BRUZZONE, 2008, p. 174)⁵⁷.

⁵⁴ El Alemán.

⁵⁵ Não levou muito tempo para me adaptar à noite travesti de Bariloche. O plano era fazer-me passar por travesti, deixar-me levar pelo Alemão, converter-me em sua pequena travesti favorita, e uma noite, com a determinação de quem esperou uma vida inteira o momento de fazer justiça, matá-lo. Simples, forte, exemplificador. Eu convertido na garota bonita e o Alemão no horrível carrasco castigado em uma obra de um único ato de justiça bela: o primeiro passo para a descoberta da minha verdade familiar e de todas as verdades possíveis (tradução nossa).

⁵⁶ você, putinha, é um topo, aponta a cabeça para qualquer lado, entende? É uma toupeirinha leiteira, mas sem a teta da mamãe – assim disse: “toupeirinha leiteira” (tradução nossa).

⁵⁷ O Alemão podia ser o pai de Maira, meu pai, o torturado, um entregador, o torturador, o boxeador agressor de travestis – esse era o seu esporte, o boxe. Sua vida nos povoados do sul podia ter sido a do desaparecido com vida, a do exilado interno, a do perseguido, perseguido por quem? (tradução nossa).

A personagem carrega em si uma ironia já no nome, “Alemão”, mais profunda depois quando a narradora-protagonista se envolve sentimentalmente com um homem que ela sabe que cometia violação de direitos humanos⁵⁸. Há uma mudança da postura anterior de vingança radical a uma redenção amorosa. Constatam-se a ambiguidade e as contradições em relação às diversas personagens centrais da trama, todas marcadas pela imagem *del topo*: Maira, “o Alemão”, o pai e a narradora-protagonista. No final, há uma constatação do horror que representa “o Alemão”:

Y en un momento – ya habíamos cerrado los ojos, el viaje y los lugares que recorríamos habían empezado a hacerme sentir que la cabeza se me abría como una flor –, el Alemán me tomó del mentón con una mano, suave, dedos de felpa, y con la otra, inesperado, me dobló la cara de un golpe. La sacudida fue necesaria y la agradecí. De haber seguido yo en aquel estado corría el riesgo de perderme en el flujo de sensaciones. Pero no terminó ahí. Volvió a golpearme muchas veces, cada vez más fuerte y hasta con el puño cerrado, hasta hacerme rodar abajo de la loma. Después bajó, me agarró del pelo y me arrastró varios metros. La cosa ya no me gustó tanto: pateelé, grité. Y recién cuando me tiró en un pozo, después de escupirme, de mearme, de decir: discúlpame, a veces también soy así, tuve tiempo para recapacitar (BRUZZONE, 2008, p. 158)⁵⁹.

A partir desse momento, a narradora-protagonista se converte em uma prisioneira, torturada, completamente à disposição dos desejos do “Alemão”. Ou seja, converte-se ela mesma em uma travesti desaparecida. Essa é a imagem final que marca a narrativa: desencanto e inércia. Bruzzone, dessa forma, expõe a situação de violação constante dos direitos humanos à comunidade Trans*. Como autor, também reflete uma posição política em relação à necessidade de pensar sobre o presente. Nesse sentido, está evidenciando a situação de vulnerabilidade social e descaso do Estado às pessoas Trans*. A situação de marginalização ocupada pela personagem-protagonista, nesse caso, liga-se à dos militantes presos e desaparecidos na época da ditadura no que se refere ao corpo que está sujeito à violência, com desaparecimento e assassinato provavelmente impunes. Essa visão está aprofundada na conferência de abertura do *Encuentro Regional de Género y Derechos Humanos*, que Berenice Bento apresentou em San José, Costa Rica, em 2011, *Los límites de*

⁵⁸ Penso que o nome “Alemão” tem uma clara ligação com os nazistas que, como Adolf Eichmann, fugiram para a Argentina. Disponível em: <https://www.infobae.com/sociedad/2017/06/22/quienes-fueron-los-nazis-que-se-refugiaron-en-la-argentina-tras-la-caida-del-tercer-reich/>. Acesso em: 15 out. 2019.

⁵⁹ E em um momento – já havíamos fechado os olhos, a viagem e os lugares que recorríamos tinham começado a me fazer sentir que a cabeça me abria como uma flor -, o Alemão me pegou pelo queixo com uma mão, suave, dedos de pelúcia, e com a outra, inesperadamente, partiu-me a cara de uma vez. A sacudida foi necessária e a agradeci. Se tivesse seguido naquele estado eu corria o risco de me perder no fluxo de sensações. Mas não terminou ali. Voltou a me golpear muitas vezes, cada vez mais forte e até com o punho fechado, até me fazer rolar colina abaixo. Depois desceu, me agarrou pelo cabelo e me arrastou por vários metros. A coisa já não me agradou tanto: esperneeiei, gritei. E só quando me jogou em um poço, depois de cuspir e mijar em mim, de dizer: desculpe-me, às vezes eu também sou assim, tive tempo para pensar de novo (tradução nossa).

los Derechos, que compõe o livro *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos* (2017), embora se refira nesse trecho ao Brasil, a situação não é diferente na Argentina ou em tantos outros países:

Cuando una policía o cualquier persona asesina a una mujer transexual no siente ningún tipo de dolor o sufrimiento, pues cree que hace un trabajo de asepsia de la humanidad. Es común en mi país que las transexuales y travestis sean sepultadas como indigentes, así como es común los y las asesinas de ellas jamás sean procesados y juzgados (BENTO, 2017, p. 72)⁶⁰.

Berenice Bento, na citação acima, refere-se ao Brasil, um dos países que mais mata LGBTQIA+ no mundo. Na Argentina de *Los Topos*, a conjuntura é bastante semelhante. A luta política dos pais permanece de outra forma muito especial no filho/na filha, que a partir da identidade Trans* expõe sua condição de mutante, um corpo “inadequado” e perseguido socialmente e, por isso, vive o desaparecimento, a prisão e a tortura, o possível assassinato, e assim se aproxima da vida dos pais. Ainda que alguns críticos leiam o travestismo no romance limitado a uma chave de comicidade, ou que o próprio autor não tenha tido a intenção explícita de trabalhar com uma denúncia a essa realidade, a leitura permite os mais diversos olhares. Na minha interpretação, a condição das Trans* se associa ao passado traumático ditatorial, ao corpo subversivo e está evidenciada a partir da perseguição, da dor e do desprezo social.

Bruzzone utiliza a realidade como matéria-prima, vale-se de sua biografia, contudo, vai fraturando a proximidade entre realidade interna da narrativa e a externa. São muitos os artifícios da ficção que ele usa, a identificação do narrador com o autor se rompe fortemente no final quando já não é mais um narrador, e sim uma narradora, muda-se o corpo da personagem principal, convertido em uma mulher Trans*, no corpo perseguido e torturado nos dias atuais. Neste momento, atualiza-se a violação dos direitos humanos, há um encontro com o passado de seus pais de forma feroz, já que ele/ela narrador(a)-protagonista também se torna vítima direta da violência, não somente a do Estado, mas também da violência social:

En Los topos, la transformación hacia y por el travestismo es inseparable de la presencia angustiante de la desaparición, tanto la desaparición progresiva del protagonista como la referencia constante a la desaparición de sus seres queridos. El travestismo se convierte para el protagonista en una manera de ejercer una búsqueda que le lleve a encontrar un nuevo espacio de posibilidades en el que pueda

⁶⁰ Quando a polícia ou qualquer pessoa assassina uma mulher transexual não sente nenhum tipo de dor ou sofrimento, pois acredita que faz um trabalho de asepsia da humanidade. É comum no meu país que as transexuais e travestis sejam sepultadas como indigentes, assim como é comum que os assassinos e as assassinas delas jamais sejam processados e julgados (tradução nossa).

encontrarse a sí mismo, encontrar a su amante Maira y/o a su hermano, a su padre, a su madre, es decir, a todos aquellos que antes y a lo largo de su vida han ido desapareciendo (PORTELA, 2010, p. 177)⁶¹.

Como se pode observar na citação, o travestismo tem um papel central no desenvolvimento do romance tanto como metáfora de uma tensão de antagônicos quanto uma evidência da inversão e ratifica ao mesmo tempo a série de reviravoltas presentes no desenvolvimento da narrativa (SARDUY, 1978)⁶². Não há compreensão do passado ou do presente, o romance de Bruzzone não se predispõe a um projeto conciliatório ou reparador, ao contrário, a desorientação se manifesta no delírio, no disparate da própria realidade de ontem e de hoje. Como filho, seja na esfera autoral ou interna ao romance, nota-se uma proposta nova em como se apresenta a experiência de ser “filho de” detidos-desaparecidos para além dos estereótipos do imaginário dominante. As sequelas do terrorismo de Estado da última ditadura argentina seguem pulsantes, os ecos não param de atormentar os filhos dos detidos-desaparecidos – em um recorte microrrepresentativo de todo o corpo coletivo. Todavia, falta muito por fazer socialmente para conseguir sanar as feridas abertas pelo passado ditatorial. Enquanto não se encontram caminhos verdadeiramente respeitosos com os direitos humanos, a literatura segue propondo reflexões a partir de múltiplas possibilidades, algumas ancoradas no desencanto, em uma espécie de convivência com o intolerável como traço da distopia do tempo presente.

2.2 TEMPO, ESPAÇO E FOCOS NARRATIVOS EM *SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA*

Os ângulos são vários, o olhar se aproxima a partir de diversos pontos do ambiente, o foco se desdobra em diferentes personagens a cada momento, as vozes narrativas se manifestam de forma heterogênea, explora-se a pluralidade de perspectivas para abordar o

⁶¹ Em *Los Topos*, a transformação para e pelo travestismo é inseparável da presença angustiante do desaparecimento, tanto o desaparecimento progressivo do protagonista como a referência constante ao desaparecimento dos seus seres queridos. O travestismo se converte para o protagonista em uma maneira de exercer uma procura que o leva a encontrar a si mesmo, encontrar a sua amante Maira e/ou o seu irmão, o seu pai, a sua mãe, ou seja, todos aqueles que antes e ao longo da sua vida foram desaparecendo (tradução nossa).

⁶² No artigo “Escritura/Travestimento”, do livro *Escrito sobre um corpo* (1979), Severo Sarduy analisa a personagem Manuela do livro *El lugar sin límites* de José Donoso. Em sua perspectiva, Manuela por ser travesti leva a inversão ao limite, ele atesta: “O significado do romance, mais que o travestimento, ou seja, a aparência de inversão sexual, é a inversão em si: uma cadeia metonímica de “reviravoltas”, de desenlaces transpostos, domina a progressão narrativa” (SARDUY, 1979, p. 46). Essas colocações sobre Manuela levam à reflexão sobre Maira e sobre o protagonista-narrador de Bruzzone, como o travestismo aparece em *Los Topos* como um meio de desenvolver as reviravoltas da trama, causar tensões, provocar ambiguidades, unir opostos, ainda que seja a partir de uma coexistência que ora demonstra junção ora conflito.

tema da última ditadura argentina na sua relação com o presente. Assim se configura o romance de Ernesto Semán. *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) destaca-se desde o primeiro momento da leitura pela forma como apresenta as personagens e a trama, que se divide em três partes, cada uma com três capítulos e um epílogo, três núcleos particulares de espaço e tempo, três narrativas “separadas”, mas complementares: LA CIUDAD, EL CAMPO Y LA ISLA⁶³.

A esfera que abre o romance é LA CIUDAD. Narrada em primeira pessoa por Ruby/Rubén, trata-se da doença e morte da mãe do narrador-protagonista: “mi madre tenía un cáncer avanzado, neoplasma maligno, y que los médicos veían difícil que sobreviviera. Era agosto de 2002, o sea que ella tenía 61 años” (SEMÁN, 2011, p. 25)⁶⁴. Ruby volta dos Estados Unidos, para, junto com seu irmão, Agustín, velar os últimos dias de sua mãe, Rosa Abdela, que neste momento faz com que eles se encontrem com objetos da recordação, como cartas e brinquedos, e coloca em evidência as memórias e as recordações do passado familiar, um microcosmo do passado nacional.

Desse tempo presente da narrativa se vai ao passado, para EL CAMPO, um centro clandestino de detenção, tortura e morte durante a última ditadura. Nessa esfera, há um narrador onisciente que atua em dupla via, ora centrado nas vivências de Capitán⁶⁵, policial torturador, ora em Luis Abdela, militante maoísta, pai do narrador-protagonista que acaba detido, torturado por Capitán e assassinado através de um voo da morte⁶⁶. Nesse núcleo se aprofundam as questões ligadas a Capitán, seu perfil, sua família, as relações entre militares, inclusive as relações entre os militares e os detentos: “Capitán no era de pensar sobre sus actos pasados, ni de dramatizar, ni de celebrar. “Lo hecho, hecho está” y “A lo hecho, pecho” eran las frases que terminaban sus conversaciones antes de empezarlas” (SEMÁN, 2011, p. 43)⁶⁷.

O último e inusitado núcleo é LA ISLA, onde o espaço e o tempo se dissolvem, são fluidos, confundem-se na incerteza, não se sabe onde está nem em qual tempo, trata-se de

⁶³ A CIDADE, O CAMPO E A ILHA (tradução nossa)

⁶⁴ minha mãe tinha um câncer avançado, neoplasma maligno, e os médicos achavam difícil que ela sobrevivesse. Era agosto de 2002, ou seja, ela tinha 61 anos (tradução nossa).

⁶⁵ Capitán é o sobrenome do militar, a forma como a personagem está denominada, não se refere à sua patente militar.

⁶⁶ Os voos da morte foram uma forma de execução adotada pelo terrorismo de Estado na última ditadura cívico-militar argentina. Os militares atiravam as pessoas ao mar, normalmente, ainda vivas, mas drogadas (anestesiadas por médicos). Acredita-se que mais de cinco mil pessoas foram assassinadas dessa forma na Argentina. Disponível em: <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-eran-vuelos-muerte-dictadura-argentina-20151213181747.html>. Acesso em: 21 out. 2019. No Chile, foi comprovado que também existiram vôos da morte, tema explorado por Patricio Guzmán no documentário *El botón de nácar* (2015). No Brasil, também existiram esses voos. Disponível em: <https://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/452/politica/os-voos-da-morte-e-a-operacao-condor> Acesso em: 21 out. 2019.

⁶⁷ Capitán não era de pensar sobre seus atos passados, nem de dramatizar, nem de celebrar. ‘O feito, está feito’ e ‘Ao feito, peito’ eram as frases que terminavam suas conversações antes de começá-las (tradução nossa).

uma dimensão paralela na qual Rubén, o narrador desta parte e de LA CIUDAD, pode ver algumas conversas de seu pai com Capitán, em uma análise dos acontecimentos da ditadura, entre uma tentativa de conciliação e a dificuldade do perdão. A impossibilidade de solução e as alternativas tecnológicas de trabalhos com a memória marcam essa esfera. Nesse sentido, ao encontrar-se na ilha (LA ISLA), Rubén, portanto, não consegue compreender o que acontece: “No tengo idea. Ayer estaba entrando a mi departamento en Buenos Aires, y hoy me despierto acá, en uno de estos edificios, un piso alto”, le dije señalando para atrás, en la dirección de dónde debía estar mi departamento aunque ya no se viera” (SEMÁN, 2011, p. 64)⁶⁸. Narrado em primeira pessoa, relatam-se as experiências de LA ISLA a partir de uma incompreensão que não paralisa, mas que se distende em múltiplos caminhos para tentar chegar a novos entendimentos sobre os acontecimentos da ditadura em sua relação com o presente.

Essa parte da narrativa, LA ISLA, pelo tratamento que faz do espaço e do tempo, pode ser pensada a partir das noções de *en fusión* e *en sicro*, pautadas por Josefina Ludmer no artigo “Notas para Literatura Posautónomas III” (2010), no qual, analisando a literatura dos anos 2000, a autora observa os procedimentos para imaginar e produzir realidade ou, ainda, para subvertê-la. *En fusión* se refere às construções narrativas que produzem a fusão de opostos, dissolvendo os polos: “Imaginar/pensar/sentir en fusión con palabras como íntimopúblico, realidadficción, adentroafuera y abstractoconcreto”⁶⁹ (LUDMER, 2010, s/n). A ficção, nesse sentido, abarca a realidade e pode confundir-se com ela, há uma mudança de perspectiva: “El resultado es la realidadficción, que no es una materia hecha de las dos, no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro: la realidad ficción y la ficción realidad” (LUDMER, 2010, s/n)⁷⁰. Junto à ideia de *en fusión* está a de *en sicro*, que neste caso pensa nas relações de temporalidades, como o presente está integrado por uma sucessão de passados e como isso pode ser imaginado/sentido a partir de territórios específicos. Nas palavras de Ludmer, *en sicro*:

⁶⁸ Não tenho ideia. Ontem estava entrando no meu apartamento em Buenos Aires, e hoje acordo aqui, em um desses edifícios, um andar alto’, disse-lhe apontando para trás, na direção de onde deveria estar meu apartamento ainda que já não se visse (tradução nossa).

⁶⁹ Imaginar/ pensar/ sentir em fusão com palavras como íntimopúblico, realidadeficción, dentrofora e abstratoconcreto (tradução nossa).

⁷⁰ O resultado é a realidadeficción, que não é uma matéria feita das duas, não é uma mistura, uma mestiçagem, um híbrido ou uma combinação, mas uma fusão na qual cada termo é, de forma imediata, o outro: a realidade ficção e a ficção realidade (tradução nossa).

Es otro modo-procedimiento de imaginar y pensar que aparece en la literatura y por todas partes: lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente. Cada idea, cada imagen, cada momento, cada territorio, contiene su historia y su pasado. En el trabajo de hoy están todas las formas-trabajo de la historia; en la familia todas las formas-familia; en la literatura la historia de la literatura (LUDMER, 2010, s/n)⁷¹.

Curiosamente, as reflexões de Ludmer exemplificam a ideia de um território *en sicro* com a série norte-americana *Lost*, em que um grupo de pessoas está perdido em uma estranha ilha. Na visão de Ludmer, nessa ilha há uma relação entre as temporalidades, todos seus passados estão ligados ao presente, justapõem-se, assim com personagens dos diferentes tempos, todos, então, são contemporâneos. Essas considerações ajudam a refletir e especular sobre LA ISLA de Semán, já que também apresenta algumas dessas características, a partir da mediação tecnológica.

A forma como Semán estrutura o romance revela um projeto literário centrado na ideia de união entre tempo e espaço para dar significado estético à narrativa. Desse modo, no que concerne à teoria narrativa, antes das reflexões contemporâneas de Ludmer, pode-se considerar, ainda, em cada uma das três esferas como *cronotopos*, na linha conceitual de Mikhail Bakhtin, ou seja, o tempo cronológico (Cronos) se associa ao espaço (Topos) como marca da dinâmica interna da obra, em seu discurso narrativo, em uma mescla dos elementos de espaço com o tempo (seja objetivo ou subjetivo) da história (REALES; CONFORTIN, 2008). Em *Soy un bravo piloto de la nueva China* há duas esferas com datas bem delimitadas e outra não: LA CIUDAD está situada no início dos anos dois mil, em uma situação pós-ditatorial; EL CAMPO no tempo dos horrores da repressão da última ditadura; e LA ISLA está distante de referências claras, não se sabe onde está, nem em que tempo, no entanto, é possível localizá-la claramente depois da ditadura pelo tipo de revisão que propõe tanto na relação entre as personagens que protagonizaram os acontecimentos, como na perspectiva do filho, de Rubén, sobre essas questões.

Ernesto Semán, com isso, funde também o tratamento do tempo na narrativa, o tempo da história se confunde com o tempo do discurso, já que na construção narrativa o autor se vale de frações do tempo histórico com datas identificáveis, mas subverte isso em LA ISLA, como parênteses para um espaço e tempo outro, talvez só possível na cabeça de Rubén, na experiência limite de um filho procurando entender o passado do pai desaparecido de forma ampla. Essa é uma das características mais impactantes da obra, como Bruzzone, em *Los*

⁷¹ É outro modo-procedimiento de imaginar e pensar que aparece na literatura e por todas as partes: o sucessivo se justapõe e o passado está no presente. Cada ideia, cada imagen, cada momento, cada território, contém sua história e seu passado. No trabalho de hoje estão todas as formas-trabalho da história, na família todas as formas família, na literatura a história da literatura (tradução nossa).

Topos (2008), Semán se lança por outras vias, a partir da história dos Abdelas, foca nas dores familiares e em suas angústias como filho valendo-se da imaginação, para dar voz ao pai desaparecido e ao torturador do pai, colocar o narrador-protagonista como telespectador, como se ele pudesse ver as testemunhas de frente, vítima e carrasco, escutá-los para buscar respostas e preencher lacunas. Isso aparece na narrativa como artifício da pós-memória:

La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección. Haber crecido entre los recuerdos abrumadores de los demás, y estar dominado por narrativas previas al nacimiento de uno mismo o anteriores a la propia conciencia significa correr el riesgo de que las historias de nuestras vidas se vean desplazadas o incluso despojadas por las de quienes nos preceden. Significa estar moldeado, también de forma indirecta, por fragmentos traumáticos de acontecimientos cuya reconstrucción narrativa supone un desafío, dado que escapan a nuestra comprensión. Los sucesos del pasado hacen sentir sus efectos en el presente (HIRSCH, 2015, p. 19)⁷².

Nesse raciocínio, tanto Bruzzone como Semán ocupam o espaço discursivo de filhos, mas também de artistas que profanam criativamente este lugar, subvertem a linha mais comum de respeito e admiração aos pais, propõem outras aproximações à história familiar, cheios de críticas, conflitos e incompreensões. Ambos os autores e seus romances podem ser entendidos a partir do conceito da pós-memória. No caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, por exemplo, é notório que:

Además de dar cuenta del lugar de la ficción en la fundación de la institución familiar, la autoficción o autofabulación del yo le permite a Semán contar parte de su historia – traumática, dolorosa – desde un lugar distinto a la posición a veces incómoda de la víctima. En su lugar la novela le permite hablar del pasado y legitimar su palabra no tanto (o no solo) en su condición de afectado directo del terrorismo de Estado, sino de joven escritor y *storyteller*, no tanto como “cuerpo sufriente” sino como “cuerpo creador”, para decirlo con Alain Badiou (BLEJMAR, 2014, p. 173)⁷³.

Essas características da autoficção se conjugam com as da pós-memória e permitem a Semán, como escritor, criar narrativas diversas, ir além da postura de vítima. A narrativa se

⁷² A conexão da pós-memória com o passado está, portanto, mediada não somente pela recordação, mas por um investimento imaginativo, criativo e de projeção. Ter crescido entre recordações esmagadoras dos demais, e estar dominado pelas narrativas prévias ao seu próprio nascimento ou anteriores à própria consciência significa correr o risco de que as histórias das nossas vidas se vejam deslocadas ou mesmo despojadas pelas de quem nos precede. Significa estar moldado, também de forma indireta, por fragmentos traumáticos de acontecimentos cuja reconstrução narrativa supõe um desafio, uma vez que escapam a nossa compreensão. Os eventos do passado fazem sentir seus efeitos no presente (tradução nossa).

⁷³ Além de dar conta do lugar da ficção na fundação da instituição familiar, a autoficção ou autofabulação do eu permite a Semán contar parte de sua história – traumática, dolorosa – a partir de um lugar distinto da posição às vezes incômoda da vítima. No seu lugar, o romance permite falar do passado e legitimar sua palavra não tanto (ou não somente) em sua condição de afetado direto do terrorismo de Estado, senão de jovem escritor e *storyteller*, não tanto como “corpo sofrido”, senão como “corpo criador”, para dizê-lo com Alain Badiou (tradução nossa).

destaca, nesse sentido, pela trama que se desenvolve em esferas particulares que se complementam em uma só história plural. Em *LA CIUDAD*, o foco está na memória familiar a partir das recordações de criança de Ruby e da vida avaliada diante da morte iminente da mãe. Fundamental notar que Ruby, assim como Semán, vale-se da memória familiar. Autor e narrador-protagonista integram a geração 1.5, a geração intermediária, já que têm recordações próprias do seu pai, eram pequenos na época do sequestro e desaparecimento e são testemunhas, dessa forma, de alguns dos acontecimentos narrados. A morte da mãe é também um encontro com os vestígios do passado, um momento para recordar, procurar entender, apreender de alguma forma o impalpável. A militância familiar, por exemplo, aparece em diferentes momentos da narrativa, alguns cotidianos, como o seguinte, que demonstra a crença na educação:

En mi familia, la idea que la educación es un instrumento de progreso era una verdad tan arraigada e improbable como la de que los pueblos que olvidan repiten su pasado. Así que nuestra educación era también, como nuestra memoria, un aporte al avance de la humanidad (SEMÁN, 2011, p. 37)⁷⁴.

Essa perspectiva ética que reivindica não somente a memória como uma preocupação coletiva revela um eco das posições dos seus pais durante o passado ditatorial, mas Rubén não se limita a uma visão positiva dessa experiência. Logo aparecem as críticas e os possíveis abusos pelos quais a família passou por conta da militância do seu pai. Isso vem à tona também pela possibilidade de escutar Rosa Abdela e acessar, através de suas recordações, acontecimentos desconhecidos da história familiar, ao poder ler a carta que Luis Abdela enviou enquanto estava em treinamento em Cuba, por exemplo, entre outros fatores implicados nos últimos momentos da sua mãe doente. Destaco os seguintes pontos que denotam machismo, inclusive com a ideia do aborto obrigatório exigido pela militância sem considerar o desejo da mulher, Rosa, nesse caso:

“Cuando tu padre se fue a Cuba”, dijo a cuento de nada, con el codo apoyado sobre la ventana abierta. [...] “En ese momento tenías veinte años, ma.”
 “Y él también. Cuando me dijo que yo no podía ir con él, que el partido no admitía parejas, que el entrenamiento no era para mujeres... todas macanas. Tu padre necesitaba tenerme a tiro, como un perro con correa” (SEMÁN, 2011, p. 103)⁷⁵.

⁷⁴ Na minha família, a ideia de que a educação é um instrumento de progresso era uma verdade tão enraizada e improvável como a de que os povos que esquecem repetem o seu passado. Deste modo, nossa educação era também como nossa memória, uma contribuição ao avanço da humanidade (tradução nossa).

⁷⁵ “Quando teu pai foi para Cuba”, disse sem nenhuma razão, com o cotovelo apoiado sobre a janela aberta [...] “Nesse momento tinhas vinte anos, ma”.

[...]

“E ele também. Quando me disse que eu não podia ir com ele, que o partido não admitia casais, que o treinamento não era para mulheres... tudo mentira. Teu pai precisava me ter ao alcance, como um cachorro com coleira” (tradução nossa).

[...]

“Estoy embarazada, Luis. Qué quilombo.” [...] Luis llevó el tema de Qué Quilombo a la reunión del partido de la semana siguiente, con el argumento de que acceder a tener un hijo (léase, yo), era un privilegio burgués inapropiado para quienes luchaban, precisamente, contra los privilegios burgueses, complicando además la logística de la familia Abdela en esa lucha” (SEMÁN, 2011, p. 105)⁷⁶.

Nas duas citações, podem-se perceber as posições de Rosa e Luis em relação aos pormenores da vida na militância. O machismo na anulação da presença das mulheres e de seus desejos sobre seus corpos está bem evidenciado. Luis Abdela vai a Cuba para o treinamento, mas Rosa Abdela recusa de imediato a decisão do partido para que abortasse, e acaba por dar a luz ao protagonista: “Mirá, antes que me digas nada, hagamos esto: ustedes deciden lo que quieran, yo al hijo lo tengo igual. Y ustedes se pueden ir bien a cagar, juntos o por separado. ¿Qué te parece?” (SEMÁN, 2011, p. 106)⁷⁷. Explicitam-se, nesse ponto, os abusos do exercício da militância, enquanto uma organização que também atuou de forma opressora, principalmente para as mulheres. Para Rubén, ter contato com essas memórias faz com que se aproxime da mãe, da sua força e de suas debilidades no passado familiar, em sua postura como mulher, esposa e mãe. Alguns outros aspectos de crítica à militância voltam a ser mencionados no romance, a visão de Rubén permite, por um lado, reconhecer o valor da luta do pai, e, por outro, não limita a questão ao heroísmo, já que também revela os pontos de conflito e raiva que algumas escolhas do seu pai lhe provocam.

É assim, por exemplo, no que se refere à imagem do pai como suicida, que aparece em vários momentos da narrativa, com destaque no primeiro capítulo e no último instante, no epíteto. Essa característica está presente no trecho da conversa telefônica entre pai e filho, Luis Abdela e o menino Rubén Abdela, quando discutem sobre a volta de Luis para Argentina e se manifesta o risco evidente de morte, caso voltasse de fato:

“¿Papi, estás en China?”

“Sí, ahora sí.”

“¿Y no querés que vayamos para allá? Vamos con mami y Agustín. Mami dice que acá hubo un golpe.”

“No, no Rubencito. Esperame que ya vuelvo.”

“Pero mami dice que si volvés nos van a matar a todos. Yo no quiero que nos maten papi. Yo quiero ir a China” (SEMÁN, 2011, p. 116)⁷⁸.

⁷⁶ “Estou grávida, Luis. Que confusão!” [...] Luis levou o tema de Que Confusão! para a reunião do partido da semana seguinte, com o argumento de que consentir a ter um filho (leia-se, eu), era um privilégio burguês, inapropriado para os que lutavam, precisamente, contra os privilégios burgueses, complicando além disso a logística da família Abdela nessa luta” (tradução nossa).

⁷⁷ Olhe, antes que você me diga algo, façamos o seguinte: vocês decidem o que quiserem, eu terei meu filho de todo jeito. E vocês podem ir à merda, juntos ou separados. O que acha? (tradução nossa).

⁷⁸ “Papai, está na China?”

“Sim, agora sim.”

“Você quer que a gente vá pra lá? Vamos com mamãe e Agustín. Mamãe disse que aqui houve um golpe.”

Esse diálogo marca a memória de Rubén de forma brutal, talvez por isso a imagem do pai suicida pendurado lhe apareça, assombra-o. Por que o pai voltou se sabia que a morte era praticamente certa? Conviver com as escolhas dos pais é uma marca das relações entre pais e filhos. No caso dos filhos de desaparecidos isso se faz mais patente, porque evidencia conflitos entre a sensação de abandono quando criança e a compreensão ética, como adulto, da luta pela democracia e pela sobrevivência. Essas questões das relações e memórias familiares são muito bem desenvolvidas por Semán, que se vale também do artifício da fotografia, quando no final do livro expõe uma foto familiar real, a única que conta com os quatro membros da família e revela que “*En el reverso, escrito en letra cursiva y firme y apurada, con una lapicera negra, podía leerse: “Elías Semán, Susana Bodner, y sus hijos Pablo y Ernesto. Villa General San Martín, Rosario, octubre de 1969”* (SEMÁN, 2011, p. 185)⁷⁹.

Em uma entrevista a Silvina Frieria, em março de 2011, o autor explica que com o recurso da foto pôde desenvolver ainda melhor a ficção, ainda que reivindique manifestadamente o direito à ambiguidade, à autoficção:

Los recuerdos, como la memoria, se actualizan. Al volver sobre las narraciones construidas y aderezadas por los otros, lo evocado está lejos de ser exclusivamente patrimonio de lo “vivido” y “almacenado”. Pero Semán confiesa, en la entrevista con Página/12, que la inclusión de ese “álbum familiar”, que empieza y termina en una única foto, le permitió generar el efecto contrario. “Esa parte real hace mucho más fuerte la ficcionalización de todo el resto”, subraya el escritor y periodista, como si esta consigna fuera el destino manifiesto de una novela que atraviesa la infancia de Rubén y del propio Semán, durante los años 70 (FRIERA, 2011, s.n.)⁸⁰.

Dessa forma, Ernesto Semán, valendo-se do recurso da fotografia, explora o que Didi-Huberman propõe como o atributo duplo a que está sujeita a imagem fotográfica, no qual “[...] nos encontramos simultáneamente con la verdad y la oscuridad, con la exactitud y con el simulacro” (apud HIRSCH, 2015, p. 65)⁸¹. Nesse caso, utiliza uma fotografia familiar e

“Não, não Rubenzinho. Espere-me que já volto.”

“Mas mamãe diz que se você voltar vão matar todos nós. Eu não quero que nos matem, papai. Eu quero ir pra China.” (tradução nossa).

⁷⁹ “No verso, escrito em letra cursiva e firme e apurada, com um lápis preto, podia-se ler: ‘Elías Semán, Susana Bodner, e seus filhos Pablo e Ernesto. Villa General San Martín, Rosário, outubro de 1969’” (tradução nossa).

⁸⁰ As recordações, como a memória, atualizam-se. Ao voltar sobre as narrações construídas e revisadas pelos outros, o que é lembrado está longe de ser exclusivamente patrimônio do “vivido” e “armazenado”. Mas Semán confessa, na entrevista com Página/12, que a inclusão desse “álbum familiar”, que começa e termina em uma única foto, permitiu-lhe gerar o efeito contrário. “Essa parte real constrói muito mais forte a ficcionalização de todo o resto”, ressalta o escritor e jornalista, como se esta ordem fosse o destino manifesto de um romance que atravessa a infância de Rubén e do próprio Semán, durante os anos 70 (tradução nossa). Disponível em:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20966-2011-03-07.html>. Acesso em: 20 dez. 2018.

⁸¹ A citação é de Hirsch a partir de reflexões sobre *Imagem a pesar de tudo* de Didi-Huberman: nos encontramos simultaneamente com a verdade e a obscuridade, com a exatidão e o simulacro (tradução nossa).

histórica de um passado traumático para dar ainda mais contornos à narrativa autoficcional, a partir da possível identificação do personagem protagonista Rubén com o próprio Semán. Além das semelhanças da história familiar, a fotografia aparece também como objeto da recordação (ASSMANN, 2011), em um deslocamento das identidades, como se os nomes que aparecem no verso da foto fossem codinomes, nomes militantes. Essa foto, como a carta, como o boneco *chinastro* (que faz alusão ao título da obra – título que remete às aventuras de livros infantis, em uma espécie de paródia), estava dentro de uma caixa que a mãe entrega aos dois filhos antes de morrer, uma herança que não se deve perder, uma reivindicação da memória. Há um efeito irônico imediato decorrente da presença da foto e dos nomes que fazem referência à família de Semán.

Nesse ponto, a homonímia entre personagem, narrador e autor se concretiza. Curiosamente ao contrário, pode-se verificar olhando a capa do livro que se trata do mesmo nome, Ernesto, só que em *Soy un bravo piloto de la nueva China* esse seria um nome que integra a “narrativa ficcional”, inventado por conta da militância, em nome da guerrilha, ou seja, trasladam-se as posições entre realidade e ficção, os polos se comem mutuamente, como diria Ludmer (2010).

A volta ao passado não se limita a esse caminho mais comum de um portal aberto por um objeto ou pela narração de uma recordação. Em *EL CAMPO*, Semán promove outro foco narrativo, retorna no tempo para narrar de forma onisciente a experiência do sequestro, tortura e assassinato do pai de Rubén. Considero que colocar em terceira pessoa a narração seja uma forma de se separar um pouco e marcar estruturalmente a imaginação, a ficcionalização. Nessa esfera, a narrativa desenvolve o perfil, as características de Capitán, em oposição às crenças e ao discurso de Luis Abdela, torturador e torturado:

Baluceaba con la boca cada vez más pastosa y violeta y los quejidos que venían de adentro de la Casa ahora eran más altos, una cortina de ruidos altos, una cortina de ruido sólido y monótono superpuesta con las ramas de los árboles. Se encorvó un poco para que su oído quedara más cerca del cuerpo que pasaba delante de él y sólo entonces alcanzó a distinguir la voz de su detenido, el murmullo de un hilo de voz de su detenido, repitiendo sin fuerza ni entonación.
 “Hijos de puta, hijos de puta” (SEMÁN, 2011, p. 49)⁸².

Como se vê, Abdela mantém íntegra a sua ideologia, inclusive em situação de prisão e tortura. A personagem é construída a partir da solidez de caráter, da resistência frente à

⁸² Baluciava com a boca cada vez mais pastosa e violeta e as lamúrias que vinham de dentro da Casa agora estavam mais altas, uma cortina de ruídos altos, uma cortina de ruído sólido e monótono sobreposta com os galhos das árvores. Encurvou-se um pouco para que seu ouvido ficasse mais perto do corpo que passava diante dele e somente então conseguiu distinguir a voz do seu detido, o murmulho de um fiozinho de voz do seu detido, repetindo sem força nem entonação.
 ‘Filhos da puta, filhos da puta’ (tradução nossa).

violência constante. Demonstra-se que luta até o último momento defendendo a utopia de esquerda de acordo com a emblemática ideia de Che Guevara “Hasta la victoria siempre”⁸³, representada, por exemplo, quando clamava em gritos durante a detenção: “¡Vamos, resistamos, Che! ¡Si los romanos y sus leones no pudieron con los cristianos, estos fachos no van a poder con los comunistas!” (SEMÁN, 2011, p. 50)⁸⁴.

Do outro lado, contudo, está Capitán “que nunca se había sentido muy seguro de sí mismo” (SEMÁN, 2011, p. 118)⁸⁵, ao mesmo tempo em que parece entender sua posição na história: “*La verdad soy yo*” [...] “¿Esto? ¿Esto es una guerra? Esto es como salir a cazar tortugas con un trabuco naranjero. ¿Vos creés que podemos perder? Es una final contra nadie” (SEMÁN, 2011, p. 120)⁸⁶. Capitán compreende sua função no sistema repressor, sabe do poder imensamente superior dos militares diante da guerrilha, ainda que se mostre incomodado em alguns momentos, segue com austeridade as ordens do comando militar. Não obstante, o contato com Abdela o afeta desde o primeiro momento e, progressivamente, vai ganhando maiores proporções e consequências. Diretamente envolvido no sequestro, na tortura e morte de Abdela, na manhã seguinte de participar do voo da morte que o assassinou, Capitán fica doente, surdo, uma surdez diretamente relacionada com seu trabalho, pois os gritos dos militantes torturados já o estavam perturbando há algum tempo: “A Capitán le había vuelto el ruido en los oídos y ahora se le tapaban las orejas, antes le pasaba sólo en EL CAMPO, pero ahora, cada vez más, no” (SEMÁN, 2011 p. 127)⁸⁷.

O personagem Capitán faz um contraponto com Realte, o general, que se apresenta completamente seguro em suas atitudes, defende as violações dos direitos humanos, a tortura e os voos da morte, parece imune a qualquer tipo de reflexão ética, em um desprezo absoluto pela vida, pelos corpos das pessoas detidas. É interessante como Semán traz à narrativa vários perfis de militares, constrói as personagens e as diferentes perspectivas para pensar em como conseguiram fazer tudo o que fizeram. Alguns faziam contrariados, outros faziam com convicção. Obviamente, todos os envolvidos são culpados, a questão que surge é como se converte em algo fundamental procurar entender a lógica do inexplicável, tentar construir uma linha de raciocínio que permita uma problemática, mas necessária, compreensão sobre como

⁸³ até a vitória sempre (tradução nossa). Apesar de famosa, essa frase parece não ter sido escrita como tal por Ernesto Guevara. Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/mundo/hasta-la-victoria-siempre-la-historia-de-la-frase-con-la-que-raul-despidio-fidel-castro> Acesso em: 29 jan. 2019.

⁸⁴ Vamos, resistamos, Che! Se os romanos e seus leões não puderam com os cristãos, estes fascistas não vão poder com os comunistas! (tradução nossa).

⁸⁵ que nunca havia se sentido muito seguro de si mesmo (tradução nossa).

⁸⁶ A verdade sou eu [...] Isto? Isto é uma guerra? Isto é como sair para caçar tartarugas com um bacamarte. Você acredita que podemos perder? É uma final contra ninguém (tradução nossa).

⁸⁷ O ruído nos ouvidos de Capitán tinha voltado e agora ele já não ouvia mais nada, antes isso acontecia somente n'O CAMPO, mas agora, cada vez mais, não (tradução nossa).

se pode sequestrar, torturar e matar mais de trinta mil pessoas. E, além disso, refletir sobre quais consequências essas atitudes também trazem à vida dos perpetradores.

A filósofa judia Hannah Arendt se dedicou a reflexões desse tipo ao longo de sua obra e são notáveis suas considerações sobre a condição humana e a banalidade do mal. No Livro *Eichmann em Jerusalém* (1999), publicado em 1963, a escritora reúne os artigos que escreveu sobre o julgamento de Eichmann, que acabou condenado como um dos principais responsáveis pela Solução Final⁸⁸, pelos horrores da *Shoah*, e que foi enforcado em 1962, em Israel. Arendt, ao olhar para Eichmann, apresenta um homem comum, um burocrata, distante de um perfil monstruoso. Otto Adolf Eichmann estaria preocupado apenas em fazer seu trabalho com esmero e dedicação, o melhor que poderia fazer a partir das ordens que lhe chegavam: “Ele cumpria o seu dever, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia ordens, ele também obedecia à lei” (ARENDDT, 1999, p. 152). Nota-se, então, a partir dos testemunhos de Eichmann durante a prisão e o julgamento que o horror era trivial, que em sua cabeça não poderia ser condenado por cumprir a lei, ainda que a lei do Estado genocida houvesse legalizado o crime e o encarregado de organizar a sua execução, os assassinatos em massa do povo judeu (também de ciganos, homossexuais, deficientes etc.).

Eichmann expõe como os mecanismos nazistas, através da criação de uma linguagem e leis específicas, cunham um discurso legal e claro sobre o aniquilamento dos judeus, burocratizam e tornam corriqueiro o processo criminoso. Obviamente, como ser humano, as contradições também integraram a experiência de Eichmann, que ora recorda se sentir mal ao ver o processo de execução presencialmente – a morte de judeus num caminhão de gás seria o episódio mais horrível que presenciou na vida (ARENDDT, 1999, p. 103) – ora ele se regozija por ser o responsável pela morte de cinco milhões de judeus, em suas palavras, “de inimigos do Reich” (ARENDDT, 1999, p. 59). Eichmann foi condenado por estar envolvido, e numa posição de destaque na organização/coordenação, de toda sistemática da “Solução Final”. O julgamento de Eichmann foi bastante publicizado e suas características como um homem comum e educado, orgulhoso de seu trabalho bem-sucedido surpreendeu àqueles que não associavam as atrocidades dos crimes de lesa humanidade nazistas a pessoas comuns, àqueles que não conseguiam relacionar assassinato em massa a trabalhos cotidianos.

Essas reflexões, de Arendt sobre Eichmann, ajudam a pensar a personagem Capitán. Em nenhum momento do romance Capitán estaria desprovido do sentir, ele não é um ser medonho, ele lembra da mulher e do filho durante seu trabalho no campo de concentração, ele

⁸⁸ Solução Final foi a denominação cunhada pelos nazistas para se referir ao extermínio dos judeus na Europa.

também se sente mal algumas vezes, mas ainda assim continua a fazer o que lhe é ordenado. Em aversão a Capitán, Semán escolhe construir uma alternativa na qual o pai torturado não se rende em nenhum momento, com uma força brutal resiste, enquanto o torturador é quem vai debilitando-se a partir das práticas de tortura e assassinato. Invertem-se as posições, inclusive, no que se refere às experiências com o corpo. De acordo com as considerações de Idelber Avelar, em *Figuras da Violência* (2011), a partir de estudos da obra de Elaine Scarry, pode-se pensar na relação voz-corpo, torturador-torturado da seguinte forma:

Para Scarry, o paradigma voz-corpo também reaparece na moderna tecnologia da tortura. “A estrutura da tortura é [...] a transformação do corpo em voz.” A magnificação do corpo para o sujeito torturado, causada pela experiência da dor extrema, o converte em sujeito desprovido de mundo, de voz e de subjetividade. “A transformação do corpo em voz” seria a operação levada a cabo pelo torturador. Ao monopolizar a voz, ele faz com que o corpo desapareça. De acordo com o axioma de Scarry, o torturador não tem corpo, só voz. Com o sujeito torturado, acontece o contrário, ele se converte num corpo: “a própria voz do torturador, a exigência ou pergunta mesma é, obviamente, qualquer que seja seu conteúdo, um ato de ferir.” Segundo o odioso cálculo da tortura, a ferida tenta produzir no sujeito uma separação, uma alienação de seu corpo, fazendo dele um traidor ou colaborador (AVELAR, 2011, p. 48).

Por isso, de maneira geral, o trabalho terapêutico do trauma com pessoas torturadas reside em que consigam narrar o horror, recuperar sua voz violentada. O que não se dá no caso da narrativa analisada, já que Abdela mantém uma postura heroica (estoica), não perde a voz ou a subjetividade, não renuncia a seus ideais, e não se revelam debilidades. O que pode ser uma representação complacente de um filho que imagina os últimos momentos do seu pai, ainda que ninguém possa julgar alguém que fale ou se desvaneça em uma situação de tortura e prisão. O autor propõe, pelo contrário, uma inversão dos papéis. Enquanto Abdela mantém sua voz e sua militância até o último momento, Capitán fica doente, debilita-se, fica “louco”, afasta-se a partir de uma licença concedida pelos militares. O silêncio em que vive Capitán seria um trauma, pela dificuldade de enfrentar suas próprias ações?

Capitán sintió que algo estaba atascado debajo de él, tanteó con la pierna y sintió que uno de los detenidos había rodado para un costado y desde ahí había logrado agarrarse con las manos atadas al caño del costado que sostenía la plataforma. Bajó la mirada y le vio la cara a Abdela, la cabeza tirada para atrás, los ojos apenas abiertos y la boca moviéndose. Capitán sentía que los oídos le estaban por reventar. Lo vio a Vieira, descompuesto del otro lado del avión, y volvió a mirar a Abdela abajo suyo durante unos segundos, buscando entender o no qué era lo que trataba de decir hasta que dio un paso atrás y con la bota comenzó a pisarle la mano con la que agarraba del caño hasta que se soltara por completo. Recién ahí vio que los ojos de

Abdela se cerraban, mientras de la boca le salía un grito agudo e incomprensible [...] (SEMÁN, 2011, p. 204)⁸⁹.

Na visão de Capitán, Abdela se revela como seu principal fantasma, o homem que não se submete, nem diante da morte. Mais uma inversão paródica que propõe Semán, Abdela assombra Capitán, não o contrário, inversão de opostos, o torturador fica amedrontado com o torturado. Essa noite do assassinato de Abdela, de vinte e dois detidos-desaparecidos, inclusive de uma garota que parecia ter menos de quinze anos, é definitiva para Capitán e para Vieira. Os dois repressores já se sentiam incomodados com as práticas de violações dos direitos humanos que cometiam. No dia seguinte a esse voo da morte, Capitán perde a audição, enquanto, posteriormente, mostra-se que Vieira se descontrola pelas noites e que corre nu pelas ruas. Abdela e seus companheiros são assassinados, perdem a vida, já os citados militares perdem uma suposta sanidade. Essa alternativa delineada por Semán parece uma catarse, uma maneira de punir de alguma forma os perpetradores. Alguns estudiosos sobre tortura vão argumentar que a prática é uma violência direta aos dois seres humanos envolvidos, torturador e torturado, ambos perdem humanidade no processo, claro que o torturado está submetido e exposto de uma maneira completamente diferente do torturador. Ainda nesta linha, de forma mais profunda, podemos pensar que a tortura institucionalizada afeta toda sociedade ao fazer da violência algo constante no trato social.

No artigo “Tortura e Sintoma Social”, que compõe o livro *O que resta da ditadura* (2010), organizado por Edson Teles e Vladimir Safatle, Maria Rita Kehl, pensando a partir do contexto brasileiro, mas várias vezes fazendo ligações com a América Latina, expõe essa situação da tortura que também viola o torturador e não apenas o torturado:

Ocorre que a licença para abusar, torturar e matar, acaba por traumatizar também os agentes da barbárie. Não se ultrapassam certos limites impostos ao gozo impunemente. Assim como certas experiências extremas com a droga e com o álcool traumatizam o psiquismo pelo encontro que promovem com o gozo da pulsão de morte, o convívio “normal” com a crueldade traumatiza o sujeito que se autorizou a ser cruel e imagina beneficiar-se disso. O sentimento de realidade – que para o homem é sempre uma construção social – se desorganiza, assim como o sentimento de identidade do sujeito. Não é fácil efetivar a passagem do “sou um homem” para “sou um assassino de outros homens” – ela tem um preço alto. O efeito, para o próprio sujeito, é tão aterrorizante que ele se vê impelido a repetir seu ato mortífero até assimilar de vez sua nova hedionda identidade (KEHL, 2010, p. 130).

⁸⁹ Capitán sentiu que algo estava emperrado debaixo dele, tateou com a perna e sentiu que um dos detidos havia rolado para um lado e desse lugar tinha conseguido se agarrar com as mãos atadas ao cano do canto que sustentava a plataforma. Baixou o olhar e viu o rosto de Abdela, a cabeça jogada para trás, os olhos apenas abertos e a boca movendo-se. Capitán sentia que os ouvidos estavam para estourar. Viu Vieira, descomposto do outro lado do avião e voltou a olhar Abdela debaixo dele durante alguns segundos, procurando entender ou não o que era que tratava de dizer até que deu um passo atrás e com a bota começou a pisar na mão que estava agarrada ao cano até que se soltasse por completo. Logo viu que os olhos de Abdela se fechavam, enquanto da boca saía um grito agudo e incomprensível [...] (tradução nossa).

A partir da citação de Maria Rita Kehl, constatam-se os males da tortura também no torturador, que acaba assumindo uma nova e apavorante identidade com a constante prática da tortura. No caso da personagem de Semán, há uma quebra nessa lógica quando ele passa a sofrer não apenas psicicamente, mas também com sintomas físicos, os danos de suas ações. Capitán, então, assim como Vieira, não consegue assimilar totalmente essa “nova hedionda identidade”.

O mérito incontestável do romance de Semán consiste segundo Calveiro (2013, p. 17) em: “[...] no acallar las voces discordantes con la propia, sino sumarlas para ir armando, en lugar de un puzzle en que cada pieza tiene un solo lugar, una especie de caleidoscopio que reconoce distintas figuras posibles”⁹⁰. A visão de Pilar Calveiro (2013) sobre o trabalho de memória na Argentina cabe perfeitamente para o que desenvolve Ernesto Semán, em *Soy un bravo piloto de la nueva China*, além de ser considerado como um dos primeiros filhos a dar voz ao ponto de vista do agressor: “por primera vez es una víctima directa de la dictadura el que le otorga, en la ficción, esa posición de testigo de la historia a un perpetrador.” (BLEJMAR, 2014, p. 170)⁹¹. É significativo colocar luz na experiência da mãe e do torturador, além do militante desaparecido, na construção da memória como filho em uma contemporaneidade de dispositivos digitais e tecnologias inusitadas.

Assim, as relações que se estabelecem em EL CAMPO se desenvolvem a partir das múltiplas possibilidades imaginativas de como seria o cotidiano em um campo clandestino de detenção, tortura e morte, como foram os dias de Abdela, como seria a interação entre torturador e torturado. Semán opta por humanizar os torturadores ou, pelo menos, alguns deles, que não são vistos como monstros, senão como pessoas com família, que poderiam ser bons pais e maridos, que inclusive poderiam ter pensado em suas famílias enquanto faziam os horrores de lesa humanidade, que poderiam estar doentes por esse tipo de prática, que podem ter pagado pelas consequências de seus atos da pior maneira possível sem que seus arrependimentos possam mudar os fatos nem evitar o curso da história, pois os desaparecidos ficaram sepultados no fundo do mar.

E nessa impossibilidade de mudança, enfrentar o passado com toda crueldade para observar o perdão como impalpável e a conciliação como (im)possível é o que se focaliza em LA ISLA, junto com as especulações das possibilidades tecnológicas para apreensão da

⁹⁰ [...] não calar as vozes discordantes com a própria, mas sim somá-las para ir armando, no lugar de um quebra-cabeça em que cada peça tem um só lugar, uma espécie de caleidoscópio que reconhece distintas figuras possíveis (tradução nossa).

⁹¹ pela primeira vez é uma vítima direta da ditadura que outorga, na ficção, essa posição de testemunha da história a um perpetrador (tradução nossa).

memória, não somente a própria, mas também acessar a memória alheia ou ceder sua memória a outra pessoa a partir dos desdobramentos entre passado – presente – futuro:

¿Vos sabés 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?

Bueno, por eso es que trabajamos en requisar estas imágenes y muchas otras, es una misión infinita, ni El Archivo ni La Hoguera ayudan mucho [...] Ustedes, los que tienen pasado, deberían ser esclavos del placer de mirar hacia adelante (SEMÁN, 2011, p. 76)⁹².

[...]

Pero, discutir con los desaparecidos es mejor aún [...]

[...] Solo que me llama la atención cómo a veces los recuerdos dejan de serlo y se vuelven un absoluto sin tiempo, un martillo retórico. No es que en nombre de ellos se cubran las flaquezas del presente; es que el futuro simplemente no se produce (SEMÁN, 2011, p. 77)⁹³.

Nesses fragmentos, o narrador-protagonista conversa com Rudolf, uma espécie de administrador de LA ISLA, um homem com rabo de macaco. Ele surpreende Ruby durante uma caminhada e lhe pede o USB (*universal serial bus*): “*Dame el USB. Dámelo, dámelo, dámelo, dámelo...*”⁹⁴, de uma de “suas memórias”, que o narrador-personagem acabara de ver através de um *scanner*, a partir daí se desenvolve uma espécie de discussão entre eles que se desenrola com muitas especulações sobre memória. Consiste em um impacto a hipótese que Semán apresenta: poder rever as próprias recordações ou as conversas do pai Luis Abdela com Capitán, uma perturbadora ideia de acessar a memória a partir da tecnologia, de um dispositivo de armazenamento e outro de projeção.

Nesse ponto, a obra se aproxima da ficção científica. Como os recentes episódios da série *Black Mirror*, de Charlie Brooker, da *Netflix*, destaco especificamente quatro episódios – *The Entire History of You* (2011), *San Junipero* (2016), *Arkangel* (2017) e *Crocodile* (2017) – não se sabe bem o que se está apresentando, porque a narrativa fragmentada revela uma tecnologia ou uma situação que ainda não conforma as nossas experiências empíricas. Como pensar que poderíamos ter acesso à memória através de um dispositivo que pode gravar o que

⁹² Você sabe se existe um copyright do que alguém se lembra? Mas não dos conteúdos, senão do seu sentido, do mundo inteiro que inclui essa recordação. Ou pode usá-la qualquer pessoa?

Bem, por isso é que trabalhamos em requisitar essas imagens e muitas outras, é uma missão infinita, nem O Arquivo nem A Fogueira ajudam muito [...]

[...]

Vocês, os que têm passado, deveriam ser escravos do prazer de olhar para frente (tradução nossa).

⁹³ Mas, discutir com os desaparecidos é melhor ainda.

[...] Só que me chama atenção como às vezes as recordações deixam de ser recordações e se tornam um absoluto sem tempo, um martelo retórico. Não é que em nome delas se cubram as fraquezas do presente; é que o futuro simplesmente não se produz (tradução nossa).

⁹⁴ Me dê o USB. Me dê, me dê, me dê, me dê... (tradução nossa). Acredito que, nesse trecho, refere-se a um *pen-drive* e não à entrada USB.

a pessoa viveu e, com essa tecnologia, consegue-se reproduzir o arquivo em uma projeção exata da experiência? Ou, além disso, como imaginar que pessoas mortas possam resolver conflitos enfrentados na vida em outro plano, onde permanecem com suas memórias? Ao mesmo tempo em que é confuso, converte-se em algo bastante excitante pensar nas formulações que podemos fazer a partir dessas contingências.

Nessa perspectiva, há uma parte em LA ISLA na qual se reivindica a escuta dos desaparecidos, que traz ao contexto de reflexão da memória essa possibilidade, da ficção, de escutar os mortos. Em uma conversa com Raquel, a namorada da juventude de Rubén, o narrador-protagonista conta a ela sobre uma marcha de que participou:

Después de gritar tantas cosas nuevas, volvían, 'que digan donde están/ los desaparecidos/ que digan donde están/ los desaparecidos.' Viste cómo es el cantito, el 'dónde están' es tan fuerte que con 'los desaparecidos' empieza una oración nueva. Y entonces dale que dale

que digan donde están
los desaparecidos
que digan donde están
los desaparecidos” (SEMÁN, 2011, p. 144)⁹⁵.
[...]
¿Qué quién diga? ¿Ellos?
Claro, que los desaparecidos digan algo, de una puta vez
(SEMÁN, 2011, p. 144)⁹⁶.

Rubén explica a repetição dos gritos, das lágrimas, do sentimento de revolta no protesto dez, quinze anos depois da ditadura e pensa que poderia mudar a situação se os desaparecidos pudessem falar. Segue a conversa com Raquel e esclarece que não se pode contestar a posição deles de mártires e heróis, mas defende que “*Podrían empezar a hablar y decir dónde están, porque se tiraron por fiordos como cuises cuando estábamos con la mesa puesta esperándolos para comer*” (SEMÁN, 2011, p. 144)⁹⁷. Nesse momento, a voz do filho se faz presente em uma posição de revolta, a sensação de incompreensão pelo vazio, o abandono. LA ISLA é a parte que concretiza o ápice dessa fantasia de acessar o que aconteceu, a partir da ficcionalização da realidade proposta por Semán:

⁹⁵ Depois de gritar tantas coisas novas, voltavam, ‘que digam onde estão/ os desaparecidos/ que digam onde estão/ os desaparecidos.’ Viu como é o canto, o ‘onde estão’ é tão forte que com ‘os desaparecidos’ começa uma oração nova. E então assim vai:

que digam onde estão
os desaparecidos
que digam onde estão
os desaparecidos.” (tradução nossa).

⁹⁶ Que quem diga? Eles?

Claro, que os desaparecidos digam algo, de uma vez por todas (tradução nossa).

⁹⁷ Poderiam começar a falar e dizer onde estão, por que se lançaram pelos fiordes como porquinhos da índia quando estávamos com a mesa posta lhes esperando para comer (tradução nossa).

En la novela estas tres categorías –verdad, realidad y ficción– no se oponen sino que se necesitan, pues es la puesta en ficción de su historia familiar lo que le permite al autor acceder a una verdad sobre su pasado (un conocimiento, si se quiere) que poco tiene que ver con la correspondencia entre lo que se cuenta en el libro y lo que realmente ocurrió a la familia Semán [...] (BLEJMAR, 2014, p. 171)⁹⁸.

Dessa forma, Rubén consegue acessar as conversas do pai com Capitán, pode ver e escutar o seu pai diante do seu torturador, através de projeções de um computador-*scanner* que lhe permite ver partes da sua vida, do cativeiro do seu pai e de interações do seu pai pós-ditadura, ou seja, depois de morto, em uma espécie de câmara Gesell⁹⁹ (BLEJMAR, 2014). Há um momento específico que consiste em uma tentativa de negociação de um empreendimento centrado no “Mercado da memória”. A mediação de Rudolf e de sua esposa, *The Rubber Lady*, pretende mais que um perdão de Abdela a Capitán, uma conciliação entre eles que proporcione a construção de um parque em que os desaparecidos e os agressores convivessem juntos e recebessem as pessoas que vão visitar as memórias deles:

Imagínense algo más o menos así: Los turistas llegan a Plaza de Mayo, hacen la ronda, se les explica todo, ponele que tenemos una o dos Madres que cuentan su historia, algo así. Ahí mismo ponemos en uno de los Falcon a dos o tres represores y un desaparecido, podemos hacerlo con armas falsas, como sea. [...] lo importante es que los turistas tengan ahí una idea de cómo fue la cosa (SEMÁN, 2011, p. 265)¹⁰⁰. [...]

Lo de ustedes no tiene nombre”, alcanzó a decir. Capitán sobreactuó el impacto de una sorpresa sobre su cuerpo; Rudolf simuló todo lo contrario, la total previsibilidad del rechazo. “Dan asco”, agregó Abdela.

Bueno, pero si ellos no están de acuerdo, no sé si nosotros podríamos colaborar, ojo”, repuso Capitán.

¿Y para qué carajo querés mi aprobación, la nuestra? No la necesitaron cuando hicieron mierda todo de verdad. Es difícil obtener la gentil colaboración de alguien para aceptar ser torturado, violado, tirado al mar (SEMÁN, 2011, p. 266)¹⁰¹.

⁹⁸ Na novela estas três categorias – verdade, realidade e ficção – não se opõem e sim se complementam, pois o ato de colocar na ficção sua história familiar permite ao autor acessar uma verdade sobre seu passado (um conhecimento, se quiser) que pouco tem a ver com a correspondência entre o que se conta no livro e o que realmente ocorreu à família Semán [...]. (tradução nossa).

⁹⁹ A câmara Gesell foi desenvolvida pelo pediatra e psicólogo Arnold Gesell como uma forma de observar o comportamento de algumas crianças sem ser visto. Consiste em um espaço com dois ambientes, de um lado fica uma sala com espelho, na qual as pessoas podem ser observadas a partir de outra sala através do vidro (um vidro que se apresenta como espelho de um dos lados). Muito comum a presença desse espaço em filmes policiais. No caso da narrativa de Semán, refiro-me à ideia de poder observar sem ser notado, o que acontece com Rubén em relação ao pai.

¹⁰⁰ Imaginem algo mais ou menos assim: Os turistas chegam à Plaza de Mayo, dão uma volta, explica-se a eles tudo, digamos que tenhamos uma ou duas Mães que contam sua história, algo assim. Ali mesmo, colocamos em um dos Falcon dois ou três repressores e um desaparecido, podemos fazer com armas falsas, como for. [...] o importante é que os turistas tenham aí uma ideia de como foi a coisa (tradução nossa).

¹⁰¹ O de vocês não tem nome, chegou a dizer. Capitán dramatizou o impacto de uma surpresa sobre seu corpo: Rudolf simulou tudo ao contrário, a total previsibilidade da recusa. “Dão nojo”, acrescentou Abdela.

Bom, mas se eles não concordam, não sei se nós poderíamos colaborar, atenção, replicou Capitán.

E para que caralho quer minha aprovação, a nossa? Não precisaram dela quando realmente fizeram merda. É difícil conseguir a gentil colaboração de alguém para aceitar ser torturado, violado, jogado ao mar (tradução nossa).

As posições de Abdela e Capitán na pós-ditadura seguem iguais, opostas, marcadas pela impossibilidade de reconciliação. A ideia de Rudolf de fazer um parque onde convivessem perpetradores e militantes, desconsiderando o passado devastador é eticamente inadmissível, ao mesmo tempo em que deixa em evidência uma crítica à forma como a memória se converte em mercadoria e tem gente que lucra com alguns projetos específicos, desprezando os pormenores das feridas do passado-presente individual e coletivo¹⁰². Essa linha de trabalho com a memória está muito próxima ao conceito de memória saturada que Régine Robin (2016) explica como uma figura de esquecimento, um excesso que leva à saturação:

Saturação por uma indiferença do passado, por uma equiparação dos “demônios”, nazistas e comunistas, por uma indistinção dos acontecimentos, uma ausência de escolha, de hierarquia dos males, como nesses discursos que na Itália ou na Espanha, demonizam sem distinção a Resistência e Mussolini, Franco e os Republicanos. [...] Saturação, enfim, por causa dos fantasmas do “tudo guardar” que acompanham nossa imersão no mundo virtual. Congelamento geral, patrimonialização de tudo, de si mesmo, de seu corpo, de seus órgãos, de seus objetos. Paixão pelo arquivamento e pela conservação. Estocamos, queremos tudo sedimentar (ROBIN, 2016, p. 22).

Nesse sentido, Semán explora a ideia de esvaziamento de sentido de alguns empreendimentos de memória, preocupados com uma espetacularização que causa fetichismo e não provoca uma perspectiva crítica do passado. O que explica Régine Robin (2016) na citação, também foi vivenciado na Argentina com a difusão da teoria dos dois demônios, militares e militantes como um mal único. A análise das memórias do passado recente precisa ser considerada a partir de suas particularidades, em uma postura ética que reconheça e puna o terrorismo de Estado, não só na América Latina, mas também em outras partes do Globo. Por isso, torna-se fundamental pensar o Estado em sua conformação coletiva, nós somos o Estado, nós autorizamos e violamos os direitos das pessoas. Não podemos transferir a responsabilidade para o Estado, somente, reificando esse ente que se realiza, pensa-se, gere-se a partir de decisões tomadas por pessoas, apenas ao entender isso se pode viabilizar qualquer possibilidade de transformação, de mudança na sociedade.

No caso da leitura de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, entender que na trama é o próprio Rubén quem vê e narra essa situação de tentativa de “homogeneização” das posições entre perpetrador e militante dá à história nuances particulares porque, mais uma vez, o filho vê o pai em uma postura heroica, já que Luis Abdela não abdica em nenhum

¹⁰² Essa ideia de empreendimento absurdo da memória já aparece nas críticas de Imre Kertész sobre a memória de Auschwitz. Ele ironiza em um artigo de 1998, ao afirmar que “deseja o futuro memorial de Berlim como um ‘Holocausto-Parque’” (ROBIN, 2016, p. 237).

momento de suas crenças e se mostra forte para o enfrentamento não só de Capitán, mas também a Rudolf e *The Rubber Lady*. A questão geracional, como uma conversa implícita entre filho e pai, que não se encontram diretamente em LA ISLA, aparece através da perspectiva do perdão que defende Abdela:

Mi perdón es el opuesto al odio, eso quiero decirle. Mi perdón es lo que les va a permitir a los míos caminar por la ciudad sin tener que detenerse a cada instante a pensar con quién se están cruzando en la vereda. Mi perdón es el futuro.
 ¿Pero qué lugar les deja a esta gente?, se apuró Rudolf señalando a Capitán.
 El que ellos puedan ocupar, me temo que no mucho más que eso. Mi perdón es lo opuesto al odio, y también es lo opuesto al olvido. Usted se hizo falsas ilusiones con su ‘Reconciliation Tour’, Rudolf. Debió haber consultado antes. Mi perdón no mueve un milímetro lo irreversible (SEMÁN, 2011, p. 269)¹⁰³.

É assim que Luis Abdela aponta, em um tempo pós-ditatorial, para a necessidade de seguir com os trabalhos de memória da última ditadura, contra o esquecimento, e mais que isso, defende um futuro em que a base é o perdão, mas sem injustiça, o perdão que chega como clemência a seus filhos, às futuras gerações, ainda que não signifique perdoar o imperdoável, o irreversível, e isso aparece também na perspectiva do filho do repressor. Dessa forma, Semán introduz ricas possibilidades para entender a situação dos filhos da última ditadura argentina, não somente na questão dos filhos dos militantes desaparecidos, mas também no que concerne aos filhos dos agressores. Cada um cobra a parte que lhe cabe na história, sejam os militantes comunistas, sejam os militares repressores. Isso, no final, reaparece em seus filhos e, de modo um tanto determinista, Semán fecha a obra, por um lado, com a reivindicação da memória do pai feita por Rubén:

Pero yo también soy eso que queda atrás. Yo soy Abdela.
 Y tus hijos serán Abdela, como que hay un Dios. [...] Ruby, esto que estás viendo acá es tu pasado, pero no es tu historia. En el pasado no hay lugar para tu historia, Ruby
 ¿Y si no hago nada?
 Tu historia es lo que hagas con eso, es tu presente. Si no hacés nada, las cosas te van a pasar sin que vos tengas algo para decir. Es una vida de mierda ésa, vos no querés algo así (SEMÁN, 2011, p. 274)¹⁰⁴.

¹⁰³ Meu perdão é o oposto ao ódio, isso quero lhe dizer. Meu perdão é o que vai permitir aos meus caminhar pela cidade sem ter de parar a cada instante para pensar com quem está cruzando na calçada. Meu perdão é o futuro.

Mas qual lugar é deixado para essas pessoas? Adiantou-se Rudolf apontando para Capitán.

O que elas possam ocupar, receio que não muito mais que isso. Meu perdão é o oposto ao ódio, e também é oposto ao esquecimento. Você se fez falsas ilusões com seu ‘Reconciliation Tour’, Rudolf. Devia ter consultado antes. Meu perdão não move um milímetro o irreversível (tradução nossa).

¹⁰⁴ Mas eu também sou isso que fica para trás. Eu sou Abdela.

E teus filhos serão Abdela, se existe Deus. [...] Ruby, isto que está vivendo aqui é teu passado, mas não é tua história. No passado não há lugar para tua história, Ruby.

E se não faço nada?

Tua história é o que fazes com isso, é teu presente. Se não fizer nada, as coisas vão lhe acontecer sem que você tenha algo para dizer. É uma vida de merda essa, você não quer algo assim (tradução nossa).

Essa conversa entre Raquel e Rubén, nos últimos momentos de *LA ISLA*, marca a perspectiva de memória entre as gerações, pode-se considerar pós-memória na perspectiva de Marianne Hirsch (2015) e, mais que isso, marca a relação passado-presente-futuro. O filho, ativamente, pode escrever sua própria história, inclusive considerando sua memória familiar, mas diferente do passado paterno. A militância de Abdela se revela em Rubén a partir de uma militância da memória, ou melhor, um agente/um empreendedor de memória (JELIN, 2002), o que se nota em Ernesto Semán, na elaboração da própria obra. Por outro lado, quando se pensa no filho de Capitán, a resposta de Semán se dá a partir da vingança, o filho do repressor manifesta a mesma violência do pai, no epílogo há o parricídio de Capitán, seu filho, Fausto Amado Capitán, quando descobre que ele havia participado da repressão vai até a sua casa e o mata com seis tiros. Rubén lê a notícia em um jornal. Semán, através de Rubén, vinga o pai, matando seu carrasco, castiga com a morte pelas mãos do próprio filho de Capitán. Logo, fecha-se o romance com a imagem de Luis Abdela suicida, pendurado na sala de estar, o fantasma aterrador de Rubén. Os dois corpos, do torturador e do torturado, seguem definitivamente atormentando a vida dos filhos.

2.3 OS TRABALHOS DA MEMÓRIA NA LITERATURA DOS FILHOS

Como se pode ver nos romances analisados, na Argentina há uma literatura dos filhos muito comprometida com o dever de memória (RICOEUR, 2011), porém, mais que isso, há uma criatividade que se sobrepõe no cultivo de outros sentidos sobre o passado traumático, individual e coletivo, familiar e nacional, que se configura também como trabalho de memória (JELIN, 2002). Autores como Bruzzone e Semán integram um conjunto maior de escritores que marcam um novo momento da literatura argentina:

Varios críticos han señalado la emergencia de esta particular entonación en la generación de los escritores nacidos en los 70. Elsa Drucaroff enumera algunas de las marcas de la nueva narrativa argentina (NNA) escrita por la “generación de la posdictadura”, entre quienes se encuentran los HIJOS. Mientras la generación anterior entona el grito, la acusación, la proclama o una reflexión sesuda con el fin serio de criticar y denunciar, los escritores de la NNA se toman todo menos en serio y en sus textos predomina la socarronería, la sonrisa, empleando cierta distancia irónica y autoirónica sobre lo que se está contando y evitando consolidar un mensaje claro, exhaustivo y explicativo (BASILE, 2016, p. 146)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Vários críticos destacaram o surgimento deste tom particular da geração de escritores nascidos nos anos 70. Elsa Drucaroff enumera algumas marcas da nova narrativa argentina (NNA) escrita pela “geração da pós-ditadura”, também

As novas possibilidades de construção narrativa e discursiva colocam os filhos, e *H.I.J.O.S.*, no centro da própria história, também na construção de suas identidades e memórias. As características apresentadas por Teresa Basile a partir de Elsa Drucaroff foram vistas na análise das narrativas de Bruzzone e Semán, que em diferente medida, trabalham com propostas mais abertas, paródicas, em alguns momentos sem sentido lógico, com fragmentação e com o traço do humor. Além deles, outros romances autoficcionalistas também estariam nesse grupo, como *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, que trabalha com a recuperação do corpo (dos ossos) da mãe com bastante engenho e bom humor; e *Pequeños Combatientes* (2013), de Raquel Robles, que a partir da perspectiva infantil explora a infância militante e órfã, na visão dos irmãos judeus que concebiam o mundo na lógica da militância dos pais desaparecidos, o que acaba por gerar um caráter divertido e paródico na narrativa.

Nessa lógica geracional, os romances analisados, *Los Topos* (2008) e *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) apresentam-se como empreendimentos de memória, os autores como agentes de memória, na perspectiva da geração dos filhos, um coletivo que para além da questão genética e cronológica, compartilha experiências, visões de mundo, vivências históricas comuns e que, por isso, podem tentar construir destinos comuns (JELIN, 2002). A transmissão intergeracional da memória, portanto, traz uma série de características que evidenciam necessidades e projetos variados dependendo de cada tempo presente:

Para poder transmitir los sentidos del pasado hay al menos dos requisitos: el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del <nosotros>. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes <reciben> le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen –y no que repitan o memoricen. [...] este segundo requisito apunta a que las nuevas generaciones puedan acercarse a sujetos y experiencias del pasado como <otros>, diferentes, dispuestos a dialogar más que a representar a través de la identificación. De hecho, en cuanto se incorpora el nivel de la subjetividad, no hay manera de obturar reinterpretaciones, resignificaciones, relecturas. Porque la <misma> historia, la <misma> verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes. Y la sucesión de cohortes o generaciones implica, irremediamente, la creación de nuevos contextos (JELIN, 2002, p. 126)¹⁰⁶.

composta por *HIJOS*. Enquanto a geração anterior entoava o grito, a acusação, o clamor ou uma reflexão rigorosa com o fim sério de criticar e denunciar, os escritores da NNA se consideram tudo menos sérios, e em seus textos predomina a burla, o sorriso, empregando certa distância irônica e autoirônica sobre o que está contando e evitando consolidar uma mensagem clara, cansativa e explicativa (tradução nossa).

¹⁰⁶ Para poder transmitir os sentidos do passado há ao menos dois requisitos: o primeiro, que existam as bases para um processo de identificação, para uma ampliação intergeracional do “nós”. O segundo, deixar aberta a possibilidade de que aqueles que “recebem” deem seu próprio sentido, reinterpretem, resignifiquem – e não que repitam ou memorizem –. [...] este segundo requisito aponta para que as novas gerações possam se aproximar de sujeitos e experiências do passado como “outros”, diferentes, dispostos a dialogar mais que a representar através da identificação. De fato, enquanto se incorpora o nível da subjetividade, não há maneira de obturar reinterpretações, resignificações, releituras. Porque a “mesma” história, a “mesma” verdade, cobra diversos sentidos em diferentes contextos. E a sucessão de séries ou gerações implica, irremediavelmente, a criação de novos contextos (tradução nossa).

Assim, a contribuição das duas narrativas estudadas aos trabalhos de memória consiste em dar luz a aspectos pouco explorados, ou até agora não examinados, da história recente da Argentina. Como filhos, esses autores ocupam o espaço simbólico de um terceiro, alheio à infernal combinação do carrasco e da vítima, do torturador e do torturado, e, por isso, podem ter um ponto de vista mais humano do passado. Essas narrativas convertem-se também em outra forma de testemunho, a partir da posição inter e transgeracional. Os filhos são aqueles que aceitam levar para frente a história do outro e se envolvem na responsabilidade de não repetir infinitamente o passado, de inventar o presente e de delinear o futuro (GAGNEBIN, 2009).

Enquanto que em *Los Topos*, Bruzzone se vale do ponto de vista mutante, do corpo Trans*, da experiência limite da perseguição social do corpo marginalizado para se aproximar do passado traumático, da memória dos seus pais; Semán, em *Soy un bravo piloto de la nueva China*, escolhe outro caminho, o da tecnologia, do filho que se torna agente da memória (PRIVIDERA, 2009) e traz para discussão novos desdobramentos relacionados com a pós-memória (HIRSCH, 2015), que também inclui a transmissão intergeracional, já discutida também por Beatriz Sarlo, em *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005), quando apresenta a ideia de memória em abismo, por exemplo. Nessa linha, anteriormente, Alison Landsberg já havia pensado nessa memória entre gerações como “memória prostética”:

Landsberg (1997) acuña el término memoria prostética [sic] para referirse al modo en el que las tecnologías culturales de masas permiten a los individuos experimentar, como si fueran recuerdos propios, acontecimientos que no vivieron en forma personal o experiencial. Las memorias prostéticas circulan de manera pública y, sin ser orgánicas, se experimentan con los sentidos a través de un amplio rango de tecnologías culturales, por lo que se convierten en parte del archivo de experiencias personales. Esta forma de rememorar y este tipo de memorias son ubicuas en la sociedad contemporánea y en el marco de la “amplia inclinación cultural por re-experimentar el pasado en forma sensorial” que se da en ésta (LANDSBERG, 1997). El término subraya la capacidad de las formas culturales de masas experienciales para hacer significativos, en forma local y personal, acontecimientos históricos y políticos que no forman parte de experiencias personales (Landsberg, 1997) (PASOL, 2014, p. 303)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ “Landsberg (1997) cunha o termo memoria prostética [sic] para se referir ao modo em que as tecnologias culturais de massa permitem aos indivíduos experimentar, como se fossem recordações próprias, acontecimentos que não viveram de forma pessoal ou experiencial. As memórias prostéticas circulam de maneira pública e, sem ser orgânicas, experimentam-se com os sentidos através de uma ampla categoria de tecnologias culturais, pelo que se convertem em parte do arquivo de experiências pessoais. Esta forma de rememorar e este tipo de memórias são onipresentes na sociedade contemporânea e nesse marco de “ampla inclinação cultural por experimentar o passado em forma sensorial” que se dá na sociedade (LANDSBERG, 1997). O termo enfatiza a capacidade das formas culturais de massa experienciais para fazer significativos, de forma local e pessoal, acontecimentos históricos e políticos que não formam parte de experiências pessoais (LANDSBERG, 1997) (tradução nossa).

De acordo com a teoria de Landsberg, a partir das considerações de Bertha Mendlovic Pasol, no artigo “¿Hacia una “nueva época” en los estudios de memoria social?” (2014), pode-se entender que LA ISLA, em *Soy un bravo piloto de la nueva China*, inclusive com a possibilidade do *Reconciliation Tour*, evidencia os problemas que surgem do mercado da memória, da memória como turismo, da saturação e banalização da memória (ROBIN, 2016). No romance, então, recusa-se a visão da memória da ditadura como espetáculo e defende-se que o conjunto de artefatos culturais que surgem a partir das memórias desse passado traumático não pode desprezar uma aproximação ética, ainda que plural e que inclua uma ampliação da construção de sentidos sobre os acontecimentos.

Dessa forma, concebo a literatura produzida na contemporaneidade pelos filhos dos desaparecidos da última ditadura argentina, com o exemplo das narrativas estudadas, como exercício de trabalho da memória em um caminho de construção de sentidos sobre o passado recente, sobre o presente, e um esboço de futuro. Uma literatura envolvida em uma posição ética que permite ampliações de pontos de vista nas encruzilhadas do ontem-hoje-amanhã individual e coletivo. A ficcionalização do eu, a partir do encontro com traços da história nacional, permite se aproximar ao trauma por meio dos artifícios da memória cultural (ASSMANN, 2011), enredada em uma trama que sutura os tempos e subverte os limites entre realidade e ficção, para algo além, que inclui a edificação de imaginários e valores de uma sociedade que segue com as batalhas de memória e que não pode retroceder em suas conquistas. A literatura se mantém, portanto, como arma simbólica ao ocupar também esse espaço de resistência, de construção de discursos e de sentidos.

3 MEMÓRIAS E HISTÓRIA NA LITERATURA PÓS-DITATORIAL BRASILEIRA

O Brasil como país continental, de grandeza geográfica e populacional, diferencia-se dos vizinhos latino-americanos, sobretudo, pelo idioma português e por ser um gigante quando comparado aos demais. Essas características abrem o livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), de Lilia Moritz Schwarcz, com outras considerações pertinentes sobre o país:

O Brasil tem uma história muito particular, ao menos quando comparada à de seus vizinhos latino-americanos. Para cá veio quase metade dos africanos e africanas escravizados e obrigados a deixar suas terras de origem na base da força e da violência; depois da independência, e cercado por repúblicas, formamos uma monarquia bastante popular por mais de sessenta anos, e com ela conseguimos manter intactas as fronteiras do país, cujo tamanho agigantado mais se assemelha a um continente. Para completar, como fomos uma colônia portuguesa, falamos uma língua diversa da dos nossos vizinhos (SCHWARCZ, 2019, p. 11).

Trazer essas características históricas da formação do Brasil permite conectar os acontecimentos da última ditadura brasileira a uma teia maior de autoritarismo que marca a história nacional. No caso das últimas ditaduras na América Latina, o Brasil também carrega uma série de especificidades quando comparado à Argentina e ao Chile. Foram vinte e um anos de regime militar, que pela distensão geográfica, situação socioeconômica e contexto cultural se sentiu de forma bem distinta e, dependendo da localização espacial e social, houve muita morte, desaparecimento, perseguição e tortura. Mas, de acordo com a Comissão Nacional da Verdade, o número de mortos e desaparecidos durante a última ditadura é de 434 vítimas¹⁰⁸. No Brasil, os mortos e os desaparecidos compõem uma só categoria, diferente de outros países. Todas as vezes que leio esse número, espanto-me, invade-me a crença de que nem mesmo no período democrático teríamos menos de quinhentas pessoas assassinadas ou desaparecidas por violações dos direitos humanos feitas pelo Estado em vinte anos. Perguntei a vários colegas do Direito, da História, da Psicologia sobre os números: por que é tão pouco contabilizado o número de mortes/desaparecimentos da última ditadura brasileira? Qual é a estimativa das organizações de direitos humanos? Não obtive respostas claras a nenhuma das

¹⁰⁸ A questão da dimensão territorial, do contingente populacional e da duração do regime militar marca uma forte diferenciação quando comparado ao Chile e à Argentina. O Brasil é o maior país, com mais gente e com mais tempo de ditadura, mas os dados oficiais apontam que houve uma quantidade de vítimas muito inferior aos citados vizinhos. Além disso, em debates em grupos de trabalho sobre memória, quando se fala na ditadura é comum escutar que determinados locais do Brasil não viveram, não tiveram contato com a repressão, explorando mais uma vez a questão da vastidão territorial (presenciei argumentações como essa no evento da ABRALIC, em 2015, por exemplo). Por outro lado, romances como *Outros Cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, desmistificam essa ideia ao abordar a ditadura distendida até o mais pacato povoado nordestino.

duas perguntas, o que me força a criar hipóteses. Contudo, confirmei, a partir de um artigo de Maria Rita Kehl, “Tortura e Sintoma Social”, que “a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar” (KEHL, 2010, p. 124).

Percebo que a principal alternativa para a dificuldade de memória, verdade e justiça no Brasil consiste na dispersão, além da impunidade e do descaso. Esse país de realidades diversas, extremamente classista e racista, não computa, por exemplo, as perseguições e os assassinatos dos camponeses e indígenas entre os crimes do terrorismo de Estado, o que deixa um caráter branco e de classe média (ou até mesmo classe alta) para a maior parte dos 434 que figuram no relatório brasileiro da Comissão Nacional da Verdade¹⁰⁹. Obviamente, o número de pessoas vítimas do terrorismo de Estado vai bem além quando ampliamos para outras categorias, como se pode ver na página da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em resumo sobre a Comissão Nacional da Verdade:

No Brasil, a radiografia dos atingidos pela repressão política ainda está longe de ser concluída, mas conforme levantamento da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos da SEDH-PR sabe-se que pelo menos 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses da ditadura militar e cerca de 20 mil brasileiros passaram por sessões de tortura. Além disso, existem 7.367 acusados e 10.034 atingidos na fase de inquérito em 707 processos judiciais por crime contra a segurança nacional; sem falar nas milhares de prisões políticas não registradas, nas quatro condenações à pena de morte, nos aproximadamente 130 banidos, nos 4.862 cassados, nas levas de exilados e nas centenas de camponeses assassinados. Ainda conforme levantamento feito pela Comissão Nacional da Verdade, 191 brasileiros que resistiram à ditadura foram mortos, 210 estão até hoje desaparecidos e foram localizados apenas 33 corpos, totalizando 434 militantes mortos e desaparecidos. E os agentes dos órgãos de repressão do Estado que foram até agora identificados, responsáveis pelas torturas e assassinatos, totalizam 337¹¹⁰.

Os números são assustadores e, ainda assim, parecem muito aquém quando consideramos os números das ditaduras em outros países da América Latina, comparativamente à população brasileira. Além disso, como mulher negra, incomoda-me não ter sequer uma menção à realidade do povo negro durante a ditadura nos documentos oficiais em que pesquisei. Ainda me entristece, enquanto ao recorte de pesquisa da tese, o fato de não haver obras escritas por autores negros e indígenas no *corpus*, mas infelizmente não tive

¹⁰⁹ Argentina e Chile também são países classistas e racistas, no entanto, no que se refere à contabilização das vítimas da ditadura isso não fica evidenciado. No Chile, por exemplo, é notória uma ampla participação de mineiros e operários na resistência. Eles contaram com a morte e o desaparecimento dos camponeses, dos pobres que foram assassinados no período. O Brasil não. Além disso, os romances brasileiros trazem essas questões da desigualdade e do racismo no interior de suas tramas, o que não aconteceu com as narrativas do Chile e da Argentina que analisei.

¹¹⁰ Disponível em: <http://www4.pucsp.br/comissaodaverdade/mortos-e-desaparecidos-contextualizacao.html>. E na página direta da comissão que também confirma o número de 434 mortos e desaparecidos: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 24 dez. 2018.

contato com nenhum material literário com esse recorte autoral, talvez porque a construção sociohistórica brasileira que marginaliza a população negra e indígena faça com que seja contraditório o destaque a uma narrativa sobre violações dos direitos humanos em um determinado tempo histórico, quando, desde a chegada dos europeus, essa foi a dura realidade desses povos. Contudo, torna-se fundamental marcar que houve militância e repressão específicas aos não-brancos durante a última ditadura brasileira:

Como se está diante de uma violência estrutural, permanente e resignificada, é como se essas manifestações violentas não tivessem ganhado contornos próprios com a ditadura. No entanto, o racismo como fonte política do Estado, orientando historicamente o controle e o extermínio das populações negra e indígena é não apenas um problema da ditadura, como parte constitutiva de sua possibilidade de existência e dos termos de sua atuação. [...] O golpe de 1964, a militarização da polícia e a banalização de direitos e garantias fundamentais em nome da segurança nacional fortaleceram a verve punitiva do Estado e, a despeito das narrativas hegemônicas, recaíram desproporcionalmente sobre corpos não brancos (PIRES, 2018, p. 1062).

Essa reflexão de Thula Pires, no estudo “Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro” (2018), pode ser ampliada para o contexto macro do Brasil, que continua a silenciar a memória dos povos negros e indígenas. Evidencia-se um apagamento, porque as vozes que escrevem a história ainda são primordialmente brancas, heteronormativas e masculinas. A marginalização dos negros e indígenas é uma marca constante da história brasileira, assim como o autoritarismo. Em vários capítulos do livro *Crítica em tempos de violência* (2012), Jaime Ginzburg argumenta sobre o caráter autoritário na formação do Brasil, que resulta também da aliança entre a classe dominante e o Estado na definição das relações sociais do país com base em uma política autoritária: na colonização, com a política exploratória e a dizimação indígena; nos três séculos de escravidão, com a coerção como um exercício sistemático de violência; e no período republicano, com o Estado Novo e a ditadura cívico-militar em uma política autoritária intervindo na vida social. Para Ginzburg (2012, p. 233): “Em um sentido mais abrangente, nosso passado colonial, escravista, patriarcal, calcado em ações de repressão e violência é o solo sanguinolento em que construímos nossa glória”.

Essas questões da marginalização de determinados povos, do caráter autoritário nacional e da desigualdade social aparecem em vários romances brasileiros, inclusive, nos dois que são analisados neste capítulo. Sobre a dispersão de que falava anteriormente, abarca diretamente a literatura. Diferente da Argentina e, ainda, do Chile, a literatura brasileira sobre a última ditadura configura-se em vertentes variadas e pouco definidas, de modo que não percebo um projeto literário comum, o estabelecimento de um diálogo demarcado entre os

autores nas obras que tematizam o último regime de exceção brasileiro. Curiosamente, um ponto que chama a atenção está na quantidade de autores brasileiros ou de dupla nacionalidade da geração dos filhos, geração 1.5 ou 2.0 em termos de Marianne Hirsch (2015), que trabalham com o tema da ditadura de outros países da América Latina, por exemplo: *O Jantar* (2012) e *A Resistência* (2015), de Julián Fuks; *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal; *Violeta* (2012), de Miguel del Castillo; *Pode uma ditadura calar um escritor?*, de Luís Roberto Amabile (2014)¹¹¹; e *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal. A ditadura argentina se destaca nesse contexto, apenas Castillo tematiza a ditadura uruguaia e a resistência *tupamaro*. Pode-se pensar, nessa linha, na memória dos filhos do exílio, em relação à pátria dos pais, o que também está relacionado às histórias dos autores, é o caso de Fuks, Vidal e Castillo. Referente à Beatriz Leal e a Luís Roberto Amabile, que não confirmam parentesco com familiares argentinos, observo um reconhecimento do caráter impressionante dos números e particularidades da ditadura argentina frente à brasileira, com seus seis anos de ditadura, trinta mil desaparecidos e mais de quinhentas crianças apropriadas/sequestradas.

No contexto pós-ditatorial brasileiro, algumas obras e alguns autores se destacam por um projeto literário mais sólido em relação a esmiuçar os anos de horror da ditadura em sua conexão com o presente. Destaco, nesse sentido, dois autores em particular: Bernardo Kucinsky, com sua trilogia, *K. Relato de uma busca* (2011), *Você vai voltar pra mim* (2014) e *Os visitantes* (2016) e Marcelo Rubens Paiva, com *Feliz Ano Velho* (1982) e *Ainda estou Aqui* (2015). Os dois autores são familiares, irmão e filho, respectivamente, de vítimas diretas da ditadura – Ana Rosa Kucinsky e Rubens Paiva foram detidos, torturados e assassinados pelos militares. Pelo recorte da pesquisa, que preferiu restringir-se à geração dos filhos, Kucinsky não será analisado. Mas, *Ainda estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, aparece como um romance emblemático, no contexto brasileiro, da posição dos filhos, como filho do deputado Rubens Paiva, até hoje desaparecido, e da militante de direitos humanos, Eunice Paiva. Marcelo traz perspectivas, na própria proposta da narrativa, representativas dos trabalhos de memória no Brasil, por isso optei por analisar esse romance.

Em uma posição diferente, resalto *Azul Corvo* (2014), de Adriana Lisboa, que publicamente não se coloca com parentesco com vítimas diretas da ditadura e traz uma visão que recusa heroísmos, uma abordagem mais crua e crítica da militância, sem, contudo,

¹¹¹ Conheci o professor e escritor Luís Roberto Amabile no evento II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, que ocorreu na Universidade de São Paulo, em 2016. O citado texto foi lido na ocasião e pode ser encontrado na revista on-line *Homo Literatus*. Disponível em: <https://homoliteratus.com/tag/luis-roberto-amabile/>. Acesso em: 26 dez. 2018.

desconsiderar as denúncias às violações aos direitos humanos ontem e hoje no Brasil e nos EUA. Apesar das duas posturas diferentes de aproximação ao tema, os dois autores optam por referências explícitas a personagens históricos e acontecimentos públicos, o que dá uma característica particular às suas narrativas pela quantidade de informações verificáveis a partir de uma simples pesquisa na *internet*. Os elementos que entrelaçam as narrativas não se limitam ao passado, pelo contrário, fazem o jogo das camadas e interligam passado-presente-futuro, em reflexões sobre o contemporâneo.

Neste capítulo, portanto, discutirei os dois romances no que concerne aos trabalhos de memórias individual e coletiva, familiar e nacional, pós-memória, observando quais memórias são elaboradas nessas narrativas. Além disso, analiso também a relação da literatura com a história, não apenas em como referencialmente fatos históricos aparecem nas narrativas, mas também como determinadas personagens e situações continuam marginalizadas diante da história oficial amplamente difundida, considero aqui a situação dos negros, dos indígenas e das mulheres.

3.1 MEMÓRIAS E DESENCANTO EM *AZUL CORVO*

Azul Corvo (2014), de Adriana Lisboa, oferece uma alternativa de compartilhamento de experiência pouco explorada de forma geral pela literatura sobre as ditaduras da América Latina: a história do militante que abandonou a luta. O romance está centrado na figura de Vanja (Evangelina), menina de 13 anos que deixa o Brasil depois da morte da mãe (Susana) e vai morar nos EUA com Fernando, militante da última ditadura cívico-militar brasileira. A trama se desenrola na busca da protagonista pelo seu pai biológico, para isso, conta com o apoio de Fernando, que a registrou, responsabiliza-se por ela após a morte da mãe e vai exercer a função paterna de fato. As vivências da menina no novo país e sua vontade de conhecer o pai biológico se mesclam com as memórias da guerrilha do Araguaia, de Fernando, que passa a contar-lhe vários episódios de sua vida e os pormenores da ditadura no Brasil.

Com narrativa fluida e bem arquitetada, Lisboa desvenda aos poucos as histórias de Vanja e de Fernando. O romance está estruturado em primeira pessoa e Vanja relata a história alguns anos depois, já com 22 anos. Considero que o romance apresenta em sua trama uma

narrativa com características da pós-memória, já que a personagem-narradora quer saber e também contar a história de Fernando, guerrilheiro do Araguaia. Muitos pontos de crítica social, não apenas sobre os anos de ditadura, mas também de acontecimentos atuais dos EUA e do Brasil são enfocados, por exemplo: a migração, o apoio dos EUA às ditaduras na América Latina, a dificuldade do Brasil nos trabalhos de memória. A narrativa, dessa forma, problematiza o tema das memórias individual e coletiva, da pós-memória e da história, já que cita muitas personagens com referências históricas e acontecimentos de conhecimento amplo. Os ângulos explorados para reflexão são múltiplos e de uma forma muito crua, por exemplo, ao citar: tortura, fuga da militância, prisão, treinamento militar na China, aperfeiçoamento da tortura pelos EUA, aborto obrigatório para as militantes, assassinatos de civis.

Como se pode notar, há algumas características de *Azul Corvo* que se aproximam do romance argentino *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán. Porém, Fernando, o militante maoísta de Adriana Lisboa, do Partido Comunista do Brasil, não se apresenta como um personagem plano, pelo contrário, depois da fuga da militância na guerrilha do Araguaia, ele se transforma completamente. Aos olhos de Vanja ele estava entregue à vida em uma postura de perplexidade e inércia: “Fernando entendia disso. De acabar se acostumando. No final de algum tempo eu já seria capaz de olhar para ele e ver o homem-que-se-acostumava” (LISBOA, 2014, p. 26). É a partir dessa personagem central, que abdicou de seus ideais, e da busca de uma menina de treze anos pelo pai biológico desconhecido que se estrutura o enredo, em uma espécie de exílio, de ambos, nos EUA – o que também não deixa de ser irônico, já que foram exatamente os EUA que estiveram ativamente ligados à implantação das ditaduras na América Latina, a partir do fantasma da Revolução Cubana de 1959, e lançaram-se ao impedimento estratégico da revolução popular na América do Sul, para evitar, por exemplo, um governo “fidelista” no Brasil (GASPARI, 2014), ou o sucesso de um presidente socialista democraticamente eleito, no Chile.

Lisboa destaca, na voz da narradora-protagonista, o caráter imprevisível da vida, o descaminho de Fernando que possibilitou o encontro com Vanja:

Fernando era conhecido como Chico Ferradura quando chegou à Academia Militar de Pequim, nos anos sessenta. Àquela época ele não tinha como prever, nem em seus maiores surtos de criatividade, o Colorado, Saab 1985 vermelho, uma menina chamada Vanja (LISBOA, 2014, p. 57).

O encontro inesperado ocorre e a narrativa se desenvolve nas recordações e nas novas experiências da menina Vanja nos EUA, caminhando juntamente com as recordações de

Fernando sobre a militância e seu romance com a mãe de Vanja. A aproximação entre eles é lenta e gradual, e assim vai se ajustando em um inusitado formato familiar. A questão do ser “imigrante” aparece como um ponto central da narrativa, inclusive, no estabelecimento dos laços afetivos. Nesse contexto, a personagem Carlos, imigrante ilegal de El Salvador, de nove anos, integra a narrativa como o melhor amigo, uma espécie de irmão, de Vanja e traz vários questionamentos sobre a situação dos imigrantes nos EUA, a tensão permanente a que estão submetidos pela perseguição do Estado com risco de deportação a qualquer momento.

A figura do imigrante está em *Azul Corvo* com diversos desdobramentos: na dificuldade em sentir-se como pertencente ao novo espaço, na ameaça de ser preso ou desterrado quando se é ilegal, na xenofobia e também na marginalização dessas pessoas, como corpos que podem ser submetidos a todo tipo de tratamento. Os povos imigrantes e a rejeição dos países desenvolvidos em agregar determinados imigrantes, aqueles oriundos dos países mais pobres, como os latino-americanos e os africanos, por exemplo, nos EUA e na Europa, configura-se como um tema de direitos humanos forte na contemporaneidade. Esse problema aparece na narrativa a partir do emaranhado das memórias e das conexões que precisam ser consideradas em uma perspectiva plural dos acontecimentos:

Não conhecia Maria Isabel Vasquez Jimenez, mas ouvi falar dela, a mexicana de dezessete anos que morreu devido ao calor colhendo uvas nos campos da Califórnia, sem que lhe dessem água ou sombra. O mês era maio. O ano, 2008. A temperatura corporal de Maria Isabel chegou a 42 graus (LISBOA, 2014, p. 90).

[...]

Depois de examinar o corpo de Maria Isabel Vasquez Jimenez os médicos descobriram que estava com dois meses de gravidez (LISBOA, 2014, p. 91).

[...]

Talvez, uma outra hipótese, essa fosse a doença do imigrante latino-americano no Primeiro Mundo: o desespero de abraçar com toda força o país rico e dizer quero um pedaço. Minha história não é só minha. É sua também (LISBOA, 2014, p. 95).

As vinculações entre o passado-presente-futuro estão dadas, a exploração dos países ao sul do Equador continua, inclusive em terras estadunidenses, o *American dream* não chega para todos. Ao deixar clara a interligação histórica entre o imigrante latino-americano e os EUA, coloca-se uma cobrança também histórica e se reivindica o direito de usufruir da riqueza estadunidense porque ela foi gerada a partir de um longo processo de subjugação de povos. A presença dessas micro-histórias dentro da narrativa principal permite uma visão ampla de toda a lógica das relações de poder ditatoriais no passado, do sistema atual de violações aos direitos humanos, da crença de que determinadas pessoas (corpos) valem menos que outras, por isso podem ser submetidas a qualquer tipo de tratamento.

Essa é a lógica da tortura defendida pelos EUA, que fomentou as práticas de violações dos direitos humanos nas ditaduras da América Latina e em tantas outras partes do Globo. Configura-se como símbolo dessa conjuntura a Escola das Américas, academia militar sediada no Panamá de 1946 até 1984, responsável por treinar nas técnicas de tortura diferentes gerações de militares estadunidenses e latino-americanos¹¹². O contexto da Guerra Fria, da luta pela independência de nações africanas, da ideia de controle do inimigo interno, consentiu ampla defesa por parte dos militares ao direito de torturar. O que ficou ainda mais aguçado durante a guerra da Argélia (1954-1962), na qual a França estabeleceu o uso sistemático da tortura como estratégia contra os insurgentes da independência argelina¹¹³.

Pode não parecer tão evidente, mas as ações estão atreladas. Adriana Lisboa, ao trazer visões de práticas de violações dos direitos humanos constantes nas sociedades democráticas, atualiza o tema das ditaduras da América Latina, coloca em evidência a participação dos EUA e revela problemas sociopolíticos do presente que precisam ser pensados e sanados. Os EUA, como um dos países com uma lógica bélica evidente, depois dos atentados do *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, protagonizaram várias discussões sobre as violências de Estado:

Reviveram-se vários debates sobre violência legal ou ilegal, legítima ou não, simbólica ou real, justa ou injusta, em geral com posições mais entrincheiradas que nunca. Discussões que dez anos atrás teriam sido impensáveis – por exemplo, sobre a desejabilidade da tortura como método de interrogatório – passaram a ser regularmente veiculadas pela mídia estadunidense e mesmo europeia ou, pior, resolvidas com a premissa de um monopólio de alguns países sobre o uso legítimo da violência (AVELAR, 2011, p. 10).

Embora nos trechos sobre os imigrantes apresentados anteriormente o protagonista da violação não seja o Estado, observo como há uma omissão governamental em impedir a exploração sistemática do trabalho dos imigrantes, que muitas vezes se dá em condições ilegais. Isso acontece nos EUA e também no Brasil, porque, de alguma forma, na lógica socialmente construída das relações de poder, essas pessoas são menos valorizadas. O que se relaciona com o sistema opressor ditatorial, que torturava o corpo do militante insurgente.

A tortura durante a última ditadura brasileira está explícita no romance de Lisboa e ela esmiúça a questão, inclusive, com o recorte de gênero. Por mais que se possa pensar como um

¹¹² Para ler mais sobre a Escola das Américas, que inclusive funciona até hoje em solo estadunidense, consultar: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1902200109.htm>. Acesso em: 5 jan. 2019.

¹¹³ Algumas questões sobre a tortura como ação sistemática são esmiuçadas por Elio Gaspari no livro *A Ditadura Escancarada* (2014), no qual cita os EUA e a Guerra do Vietnã e apresenta os detalhes da Guerra da Argélia, fazendo as devidas relações com a ditadura brasileira. Além disso, Emmanuel Macron, atual presidente francês, admitiu recentemente de forma oficial o uso da tortura na guerra da Argélia. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/franca-admite-pela-1-vez-que-usou-tortura-sistematica-na-guerra-da-argelia-23065392>. Acesso em: 5 jan. 2019.

ponto comum nos relatos sobre as ditaduras da América Latina, são poucos os escritores que abordam de forma mais aprofundada as práticas de tortura, no sentido de descrever como aconteciam as ações. Em *Azul Corvo*, apresenta-se abertamente:

Presas, uma guerrilheira do destacamento C, por exemplo, antes mesmo de ser enviada para Brasília conheceu o inferno ali, às margens do Araguaia, o Rio das Araras. Onde a mata deveria ter sido a sua segunda mãe, onde a população ia se aliar aos guerrilheiros – e não traí-los, como aconteceu no caso dela. Nua, ela foi socada e chutada no meio de um círculo de uns trinta homens. Quando estava prestes a desmaiar, foi levada ao rio, onde enfiaram sua cabeça até quase afogá-la. Molhada, foi torturada com choques elétricos. Puta comunista. Levaram-na ao rio de novo. E assim sucessivamente (LISBOA, 2014, p. 218).

O recorte de gênero fica explícito nesse trecho e o tipo de acossamento a que estavam sobrepuidas as mulheres era diferente do que se dava aos homens. Em alguns depoimentos da Comissão Nacional da Verdade, mais que nas obras literárias, explica-se sobre como era difícil para as mulheres o caminho da militância. Inclusive, algumas delas marcam o peso do papel da família, da educação dirigida para ser mãe e esposa, como isso chocava com a participação política e uma atuação guerrilheira, em uma época em que não havia um movimento feminista organizado no país. Dessa forma, para a mulher a militância política representava uma dupla subversão: à família e ao Estado. Acredito ser fundamental refletir sobre isso, pois se hoje a mulher como pessoa pública e líder já é algo notório e difícil, nas décadas de 60 e 70 consistia em algo ainda mais complicado.

Abordei algumas dessas particularidades em uma comunicação oral no evento Desfazendo Gênero, em 2017: “Uma análise da mulher na ditadura: tortura e trauma”. Nesse trabalho, buscava em duas vias, a partir de depoimentos femininos para a Comissão Nacional da Verdade e da literatura de autoria feminina sobre o tema, entender a conjuntura específica da participação das mulheres durante a última ditadura brasileira. *Azul Corvo*, de Lisboa, e *Volto Semana que vem* (2015), de Maria Pilla, foram algumas das obras analisadas. Destaco, especificamente, uma citação do romance de Lisboa em consonância com um trecho do depoimento de Maria Aparecida Costa, de 31 de julho de 2013, que testifica as considerações anteriores sobre a situação da mulher:

(O que diabos estavam as mulheres fazendo metidas em política, tornando-se ainda por cima guerrilheiras, numa época em que ainda se esperava delas que ficassem circunscritas ao âmbito do lar e da vida privada? Putas comunistas. Era o apelido que elas ouviam nas sessões de tortura. Contra a pátria não há direitos.) (LISBOA, 2014, p. 112).

De uma forma, então, nós estávamos talvez muito, até muito menos preparadas, porque éramos aquelas juvenzinhas que tínhamos sido educadas para sermos futuras mães, donas de casa, prendadas, bordávamos uma série de coisas e você se vê, tudo bem, é uma época de uma militância que você fez, mas, de alguma forma, você ainda tem uma formação que, quando você se defronta com isso é um peso imenso, porque é algo completamente fora da sua experiência de vida, que é uma experiência que não convivia, nunca conviveu, a não ser em palavras, a não ser em teorias, a não ser em suposições com o tipo dessa realidade concreta. Então, por isso eu digo, como ser humano, todos nós tivemos absolutamente e, eu acho que o peso é igual para todos nós, homens, mulheres e todos aqueles que passaram nas mãos deles, que viveram essa situação de vulnerabilidade absoluta, nas mãos de um terror institucionalizado, são a situação e cresce, essa questão, você tem tudo isso e você é obrigado a se despir, os homens também foram, mas talvez, para uma mulher, eu acho que isso tem um peso terrível, pela sua formação, pela formação social, ideológica, você por si já é uma exposição, aumenta ainda mais a tua exposição¹¹⁴.

Evidencia-se, apesar da conformidade temática, a diferença na elaboração do discurso entre a literatura e o documento testemunhal, embora ambos representem trabalhos de memória fundamentais na construção de sentidos sobre a última ditadura. Como se pode ver a partir das citações, havia um tratamento específico à mulher, não só no Brasil, isso se distende pelos mais variados países e tem relação ao próprio ato da tortura ao corpo feminino, como atesta Elizabeth Jelin (2002, p. 102): “Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto <<especial>> para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual”¹¹⁵. O que revela Jelin é a constatação da misoginia e do machismo arraigados e presentes durante a tortura. Além disso, ela enfatiza que nem todas as mulheres torturadas eram militantes, houve sequestro e tortura com mulheres por conta da sua identidade familiar, por ser mãe e esposa, por exemplo, do subversivo e com a justificativa de conseguir informações das atividades políticas de seus parentes – *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, e *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, são alguns romances que explicitam essa situação em suas tramas. Também, na perspectiva do regime autoritário, poderia se responsabilizar as mulheres “pelo mau caminho” em que estavam seus filhos ou outros familiares.

No caso da sociedade brasileira, Lilia Moritz Schwarcz (2019, p. 186) explica as particularidades da violência no que concerne à mulher também em sua relação com o autoritarismo:

A misoginia se manifesta de muitas formas, que vão desde a exclusão social até a violência de gênero. Ela aparece retratada igualmente na antiga formação patriarcal de nossa sociedade, a qual carrega, até a atualidade, a certeza do privilégio

¹¹⁴ Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/documentos/Capitulo10/Nota%2012,%202043,%2083%20-%2000092.002323_2013-89%20%E2%80%93%20Maria%20Aparecida%20Costa.pdf. Acesso em: 6 jan. 2019.

¹¹⁵ Todos os informes existentes sobre tortura indicam que o corpo feminino sempre foi um objeto “especial” para os torturadores. O tratamento das mulheres incluía sempre uma alta dose de violência sexual (tradução nossa).

masculino, a banalização da violência contra a mulher e a tentativa de sua objetificação sexual. Essas são raízes compactas de nosso autoritarismo, que sempre trouxe consigo uma notória correlação com as questões de gênero. As mulheres deveriam atuar como “princesas”, obedecendo e se subordinando aos maridos, enquanto os homens são eternos “príncipes”, cientes de seu domínio e autoridade (e, mais uma vez, não há apenas coincidência com os nossos tempos atuais).

As considerações de Schwarcz confirmam o atributo misógino ligado à concepção autoritária das relações sociais no Brasil, que pretende limitar as mulheres a um modelo de existência e atuação (ora objetificando sexualmente, ora circunscrevendo ao espaço privado e à obediência como suas características), condicionado ao controle e à perspectiva do homem (machista)¹¹⁶. Essas especificidades destacadas do ser mulher estão relacionadas às mulheres brancas, sobretudo, já que as negras e as indígenas não são comumente vistas como princesas em nossa sociedade. De toda forma, há matizes peculiares da experiência feminina durante a militância da última ditadura. Para as mulheres, tanto no lado da repressão quanto no lado da militância havia situações particulares, também, por características da experiência do corpo feminino, por exemplo, no que concerne à gravidez. A militância não apoiava que mulheres da guerrilha engravidassem e, algumas vezes, exigia-se o aborto, desconsiderando a autonomia da mulher sobre seu próprio corpo:

Pedro e sua mulher, conhecida pelo codinome de Ana, deixaram o Araguaia porque ela engravidou. A orientação do Partido era o aborto. Ela não aceitou e ele resolveu acompanhá-la. Saíram fugidos, tomaram um ônibus, receberam ajuda dos amigos (LISBOA, 2014, p. 100).

A participação das mulheres na militância da última ditadura está marcada pelo abuso sexual, pelo assédio moral e pelas inúmeras violências de gênero. Em 2014, o depoimento de Izabel Fávero, presente no relatório da Comissão Nacional da Verdade no capítulo sobre crimes da ditadura que aborda a violência sexual, esteve na manchete de vários jornais. O *El País* destacou: “Violência sexual ultrapassou ‘todos os limites da dignidade humana’ [...] O relatório afirma que os casos de estupro e de violência sexual foram praticados ‘de maneira extensa durante toda a repressão do período da ditadura militar brasileira’”¹¹⁷. Uma leitura atenta do depoimento de Fávero, de 27 de abril de 2013, permite uma aproximação mais detalhada dessa situação:

¹¹⁶ Nas entrelinhas da marcação de Lilia Schwarcz sobre o caráter atual da misoginia, podemos pensar em uma recente publicação, de 2016, sobre Marcela Temer, a mulher do ex-presidente golpista Michel Temer. Em que a revista *Veja* destacou em sua reportagem as características de Marcela: “bela, recatada e do lar”. A divulgação dessa publicação, com as implicações desse modelo de mulher causou muito alvoroço entre as feministas e foi motivo de protestos virtuais.

¹¹⁷ Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/10/politica/1418210232_634592.html. Acesso em: 6 jan. 2019.

Eu fui muito ofendida, como mulher, porque ser mulher e militante é um carma, a gente, além de ser torturada física e psicologicamente, a mulher é vadia, a palavra mesmo era “puta”, “menina decente, olha para a sua cara, com essa idade, olha o que tu está fazendo aqui, que educação os teus pais te deram, tu é uma vadia, tu não presta”, enfim, eu não me lembro bem se no terceiro, quarto dia, eu entrei em processo de aborto, eu estava grávida de dois meses, então, eu sangrava muito, eu não tinha como me proteger, eu usava papel higiênico, e já tinha mal (sic) cheiro, eu estava suja, e eu acho que, eu acho não eu tenho quase certeza que eu não fui estuprada, porque era constantemente ameaçada, porque eles tinham nojo, tinham nojo de mim¹¹⁸.

Como se pode ver, a mulher militante quando detida passa por um terror de gênero, uma violência dirigida ao fato de ser mulher e nas experiências relacionadas ao corpo feminino. Adriana Lisboa, Maria Pilla, Bernardo Kucinsky e Beatriz Leal são alguns dos poucos escritores brasileiros que abordam de forma mais explícita a violência de gênero nos dois lados da ditadura: na repressão militar e no controle da militância. Percebo, como defendi no artigo “Mulher e ditadura na América-Latina: uma análise de *En el tiempo de las Mariposas*, de Julia Alvarez” (2017), publicado pela revista *Fragmentum*, que se torna fundamental para uma visão plural dos acontecimentos ditatoriais saber mais, fomentar a memória da participação feminina, ler mulheres que escrevem sobre ditadura para que se possa, de fato, reorganizar a perspectiva histórica e literária ao negar o ponto de vista universalizante da experiência masculina.

Nesse sentido, esse é mais um dos méritos do romance de Adriana Lisboa, que aborda em diferentes camadas e personagens os diversos aspectos da última ditadura. Ao colocar como uma das personagens principais um ex-guerrilheiro do Araguaia, propositalmente, traz luz sobre um episódio pouco explorado, como a própria autora ressaltou em entrevista para Susana Uchôa, na ocasião do lançamento de *Azul Corvo*:

Era um assunto que me instigava desde adolescente, justamente por ser um tema evitado. Na escola, a Guerrilha no Araguaia era tratada *en passant*. Quando pensei no Fernando como exilado, como alguém que saiu do Brasil tão desgostoso a ponto de nunca mais voltar, a ditadura foi a primeira coisa que me veio à cabeça, e o fato de ser um ex-guerrilheiro me pareceu inédito (Grifo da autora)¹¹⁹.

Nenhum outro livro do *corpus* de pesquisa trabalha com essa aproximação, a partir de uma fuga da militância, um desertor da resistência, sem, contudo, debandar para o outro lado, ele apenas foge de uma participação nas ações de guerrilha. O fato de trazer o cenário do

¹¹⁸Disponível em:

http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/Alberto_Favero_e_Izabel_Fvero_-_ct_rp.pdf.

Acesso em: 25 nov. 2018.

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/580/artigo189292-1.htm>. Acesso em: 25 nov. 2018.

Araguaia também é muito peculiar, já que o massacre e as circunstâncias que perpassam a dizimação dos militantes são espantosos. Nesse ponto, evidencia-se com maior clareza a perspectiva de pós-memória/memória entre as gerações, já que Vanja vai estabelecer um canal memorialístico com Fernando que, pelo que se apresenta na história narrada, somente nesse momento consegue acessar e narrar suas memórias traumáticas de ex-guerrilheiro:

Fernando saiu de casa e foi estudar técnicas de guerrilha em Pequim, depois se mudou para a base guerrilheira do Araguaia. Isso aconteceu duas décadas antes do meu nascimento (LISBOA, 2014, p. 98).

[...]

Você está mesmo querendo falar desse assunto.

Eu estava. Queria saber tudo o que tinha acontecido com ele, queria ver aqueles dias-fantasmas do seu passado na minha frente, diante dos meus olhos, queria saber se os fantasmas de fato assombravam ou se eles apenas eram fantasmas por falta de alternativa.

Eu estava mesmo querendo falar daquele assunto. Muita gente não estava, era um assunto que ficava melhor fora da história oficial, mas a dúvida às vezes rói como um bicho (LISBOA, 2014, p. 115).

Estabelece-se, claramente, nesse momento a passagem do bastão, entende-se o trabalho de narrar o trauma do horror e também a função de escutar essa dor como processo de transmissão transgeracional da memória familiar, dessa memória individual que desemboca numa memória coletiva que passa por uma ação de apagamento no que concerne à história oficial. É essa lacuna de duas décadas entre as gerações de Fernando e de Vanja que permite, talvez, a aproximação e o vínculo no interesse testemunhal da memória, entendido aqui numa perspectiva ampla de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer*:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57, grifo da autora).

Essa ideia do revezamento de memória também fundamenta as reflexões em relação à pós-memória que começaram, maiormente, a ser desenvolvidas com a morte das vítimas diretas da *Shoah*. A partir da teoria de Marianne Hirsch (2015), observo como as gerações que precederam aos traumatismos da memória coletiva podem lidar com as memórias dos familiares da geração anterior, em uma relação de transmissão do horror, de

compartilhamento da experiência para que ela se mantenha viva na comunidade. A partir da tese central de Hirsch (2015) construo algumas das reflexões sobre a literatura que compõe o *corpus* da pesquisa, em que as vítimas diretas nem são as autoras nem as protagonistas do relato, ou seja, a autoria, a narração e o protagonismo são deslocados, ampliados e apropriados pela geração posterior:

La labor de la posmemoria, sugiero aquí – y es la tesis principal de este libro – se propone reactivar e individualizar de nuevo estructuras memoriales políticas y culturales más distantes, re-invirtiéndolas con forma de expresión estética y de mediación familiar enriquecedoras. Es así como los menos directamente afectados conectan con la generación de la posmemoria, que puede perdurar incluso después de que hayan muerto todas las víctimas y sus descendientes.

En contraposición a la historia, la noción de memoria logra describir de manera más eficaz la presencia de la experiencia personal y afectiva en el proceso de transmisión. La memoria apunta a un vínculo afectivo con el pasado – esto es, la sensación de que hay <<una conexión viva>> material – y señala que dicha conexión se encuentra mediada por tecnologías como la literatura, la fotografía y el testimonio (HIRSCH, 2015, p. 58)¹²⁰.

Vejo, portanto, como a pós-memória está interligada ao dever de memória no entrecruzamento das gerações, na relação entre passado-presente-futuro. Além disso, observo como a literatura e outras tecnologias (fotografia, cinema, gravação de testemunhos orais, por exemplo) podem funcionar, nessa linha, como artefatos da memória, como objetos que permitem representar um vestígio, um arquivo, um artifício que possibilita a recordação. As discussões de Elizabeth Jelin (2002), Marianne Hirsch (2015) e Aleida Assmann (2011) cultivam reflexões sobre o tema e abordam diferentes artefatos da memória – a fotografia e os espaços de memória (como museus e monumentos) estão presentes, além de inúmeras citações a obras literárias.

O foco incide, então, sobre a memória em abismo, a pós-memória, a memória que se estabelece entre as gerações. Vanja, a narradora-protagonista de Adriana Lisboa, faz questão de declarar que ela quer saber, embora entenda que outros não e, mais que isso, que é um episódio que não fica bonito na história oficial. O tom de crítica, e mesmo de denúncia, ao apagamento que as ditaduras recebem no Brasil ganha ainda mais ênfase em outro momento

¹²⁰ O trabalho da pós-memória, sugiro aqui — e é a tese principal deste livro — propõe-se reativar e individualizar de novo estruturas memoriais políticas e culturais mais distantes, revestindo-as com formas de expressão estética e de mediação familiar enriquecedoras. É assim como os menos diretamente afetados conectam com a geração da pós-memória, que pode perdurar inclusive depois da morte de todas as vítimas e seus descendentes.

Em contraposição à história, a noção de memória consegue descrever de forma mais eficaz a presença da experiência pessoal e afetiva no processo da transmissão. A memória aponta para um vínculo afetivo com o passado — ou seja, a sensação que há “uma conexão viva” material — e destaca que dita conexão se encontra mediada por tecnologias como a literatura, a fotografia e o testemunho (tradução nossa).

da narrativa em que a personagem-narradora pesquisa sobre o tema na *internet* e lê os comentários:

Leio um comentário on-line: Que tal botar esse campo para funcionar novamente? Mas dessa vez façam o serviço completo. É a nossa única chance de morar num país que preste.

Leio outro comentário: O exercito fez o que TINHA A OBRIGACAO de fazer dadas as circunstancias da epoca. A proposito, estah na hora de fazer de novo para liquidar com este bando de ladroes, corruptos que se apoderam de Brasilia!

Leio outro comentário: Só os covardes e os facínoras tem medo da verdade. Com certeza, é o caso desses que tanto se opõem a esclarecer os fatos sobre as execuções do Araguaia. Obviamente, tais covardes devem estar com medo de se explicar diante de seus filhos, netos e amigos na hora que descobrirem que aquela imagem de herói e defensor da Pátria que sempre lhes colocaram, na verdade, não passam de sádicos e torturadores.

Leio outro comentário: O que eu não agüento é pagar em dinheiro pelas tais escavações. Quem deveria pagar é o PC do B e seus afins que retiraram os inconsequentes de suas casas, aliciaram, doutrinaram, treinaram, fanatizaram, e ainda lhes deram uma arma para “brincar” de Che Guevara, tudo a mando do mais facínora dos ditadores, Fidel Castro (LISBOA, 2014, p. 163).

Na trama de *Azul Corvo*, esses comentários aparecem na *internet* a partir das notícias sobre a Clareira do Cabo Rosa, lugar usado pelos militares como campo de execução sumária dos guerrilheiros do Araguaia¹²¹. Como se nota na leitura, há um amplo apoio popular às ações ditatoriais, dos quatro comentários, apenas um rechaça os desmandos da repressão e explana uma visão de memória, com direito à culpa e à punição diante das novas gerações. Revela-se o retrato do Brasil sobre o tema, um país polarizado onde se observa uma exaltação por boa parte da população à época ditatorial. As batalhas de memória nunca deixaram de acontecer, ultimamente, aqueles que defendem a democracia, os direitos humanos, as liberdades individuais têm perdido importantes combates nesse campo com o *impeachment* da presidenta legitimamente eleita, Dilma Rousseff, em 2016, a eleição do fascista Jair Messias Bolsonaro e a prisão ilegal do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2018. Fundamental recordar, nesse sentido, a fala de apologia da ditadura cívico-militar feita por Bolsonaro, em 2016, na Câmara dos Deputados, na ocasião da votação que decidiu pelo *impeachment* de Dilma Rousseff: “Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, o meu voto é sim”¹²². Desde então, de forma cada

¹²¹ Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,ex-guias-do-exercito-localizam-campo-de-execucao-no-araguaia,405415>. Acesso em: 7 jan. 2019.

¹²² Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/eduardo-bolsonaro-celebra-impeachment-agradecendo-torturador/>. Acesso em: 7 jan. 2019.

vez mais preocupante há, no Brasil atual, um movimento de glorificação do passado ditatorial liderado, sobretudo, pelo presidente e por seus apoiadores.

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur explica que as comunidades nacionais, normalmente, passam por episódios trágicos ou em suas fundações ou no decorrer de suas histórias. Povos que viveram acontecimentos trágicos como genocídios e ditaduras, por exemplo, podem apresentar, a partir de uma adaptação da teoria freudiana, um traumatismo da identidade coletiva: “Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas no sentido analógico, mas em termos de uma análise direta” (RICOEUR, 2007, p. 92). Nesse caso, há uma reflexão sobre os acontecimentos violentos que marcam as histórias nacionais e se armazenam como chagas que precisam ser curadas. Existe, então, a necessidade de um trabalho de luto, um trabalho de recordação para a recuperação da memória dessa comunidade. Essa questão ganha diferentes matizes quando percebemos que a memória está impregnada pela trama das relações de poder, em que um mesmo evento pode ser considerado de forma bem diferente, dependendo da posição político-social de quem narra a história.

Nesse ponto, podemos ressaltar as dificuldades com os trabalhos de memória no Brasil. Sabe-se que, a partir de quem estiver no poder em dada comunidade e época, pode-se manipular a memória coletiva e a história de um povo para a recordação de determinadas personagens ou de certos acontecimentos em detrimento de outros, para versões oficiais dos eventos que estão bem distantes dos fatos, entre tantas outras estratégias utilizadas com efetividade para determinar o que se pode recordar e a quem se pode exaltar. Nessas circunstâncias, podemos elucubrar sobre o dever de memória, em uma reflexão a partir da teoria de Ricoeur (2007), como uma obrigação de memória, de reescrever a história, de rever, de contar a versão dos oprimidos e excluídos da história oficial, de dar os nomes que revelam outra versão da “mesma história”, por exemplo, ao referir-se a 1964, no Brasil, como um golpe de estado e não como “a revolução de 64”, continuar a referir-se ao período como “ditadura” e se negar a ideia de denominá-lo como “movimento de 1964” como sugeriu recentemente o ministro Dias Toffoli, presidente do Supremo Tribunal Federal¹²³. O dever de memória, portanto, aponta para questões éticas e políticas, reivindica a obrigação de fazer

¹²³ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/toffoli-diz-que-hoje-prefere-chamar-ditadura-militar-de-movimento-de-1964.shtml>. Acesso em: 7 jan. 2019.

justiça àqueles que nos precederam e que precisam ser recordados, relaciona passado e futuro porque também revela o que devemos transmitir para as novas gerações no presente¹²⁴.

Nesses fluxos entre passado-presente-futuro, no que se refere especificamente à história do Brasil, as considerações de Jaime Ginzburg elucidam os ecos do trauma ditatorial no presente, defendendo que a memória coletiva deve ser posta permanentemente em debate para que democraticamente se construa, que seja reescrita, em novos questionamentos e em constantes reflexões, como um trabalho sempre incompleto, que não permite uma totalidade fechada, mas uma dinâmica aberta:

No século XX, o Brasil vivenciou duas experiências históricas caracterizadas oficialmente como regimes autoritários: o Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas, e a ditadura comandada pelo governo militar a partir da década de 1960, até o início dos anos 1980. Sociólogos contemporâneos têm procurado avaliar o impacto e as heranças desses regimes autoritários. Embora tenhamos formalmente deixado os regimes ditatoriais, uma série de condutas, correntes ideológicas, padrões comportamentais e valores morais consolidados dentro desses regimes se desdobraram e difundiram, atingindo a sociedade brasileira até o momento presente. Ocorreram mudanças, mas estas não são suficientes para eliminar as fantasmagorias e seus resíduos, que constantemente reaparecem (GINZBURG, 2012, p.221).

Ginzburg testifica no contexto brasileiro as reverberações da ditadura no presente pós-ditatorial, afirma ser uma preocupação dos sociólogos observar os impactos e as heranças das ditaduras, mas também é uma preocupação de outras vertentes de estudo e de produção cultural analisar e questionar “o que ficou”, práticas sociais que podem ter tido origem, inclusive, antes dos regimes autoritários, que ganharam força com eles e que seguem assombrando a tentativa de democracia.

No que concerne a *Azul Corvo*, a chave de leitura que uso está entre o dever de memória de Ricoeur (2007) e a pós-memória de Hirsch (2015), compreendendo o exercício de constante debate sobre a memória coletiva que propõe Ginzburg (2012). Além disso, a narrativa de Lisboa pode ser considerada no artefato livro como um trabalho de memória, nos termos de Jelin (2002), e como um objeto da recordação e da memória cultural, nas reflexões de Assmann (2011). De fato, o romance coloca luz sobre as crueldades desmedidas, o horror que foi a repressão à guerrilha do Araguaia:

Os cinco mil homens das Forças Armadas caçavam algumas dezenas de guerrilheiros na mata. Eles agora também já sabiam que os comunistas treinavam

¹²⁴ Alguns trechos citados sobre o dever de memória de Ricoeur constam no artigo “O que ficou do passado? Uma análise das memórias das ditaduras nas narrativas contemporâneas latino-americanas”, que foi apresentado, em 2016, no Seminário do Grupo de Estudos em Literatura e Crítica Contemporâneas, em Campina Grande – PB. Provavelmente, o artigo será publicado em *e-book*.

estratégias de sobrevivência na selva, aprendendo a se orientar pelo sol, pelas estrelas, pelos acidentes geográficos. [...] Chico não estava a par desses números, nem de que os guerrilheiros presos passavam todos pelo Pelotão de Investigações Criminais em Brasília. Era um lugar onde as torturas físicas e psicológicas tinham se aperfeiçoado bastante. Os torturadores tinham diplomas de pós-graduação para arrancar confissões (que afinal não se conseguem com bombons). Homens e mulheres nus e encapuzados iam para o pau de arara, sofriam afogamentos, levavam choques elétricos inclusive nos órgãos genitais (LISBOA, 2014, p. 217).

No trecho, confronta-se o pouco que a personagem Chico, nome de guerrilha de Fernando, sabia na época a partir do acesso limitado às informações, com o que foi divulgado sobre o horror, posteriormente. Apesar de não saber muito, Chico/Fernando pressente a aniquilação, a dizimação que seria feita pelos militares na luta desleal do poder militar completamente equipado e numeroso diante da guerrilha simbólica do Araguaia com pouco mais de cinquenta homens e mulheres. Decide, então, embrenhar pela mata para fugir, sozinho, deixando para trás a luta pela democracia e a mulher que amava, a também militante, Manuela. Pouco tempo depois, abandona o país e nunca mais retorna, nem para o homem que fora nem para a terra natal. Nessa personagem, veem-se os ideais perdidos, a desilusão, o desamparo, o desencanto.

Mas não só nela, o terror da época ditatorial no Araguaia a que foram submetidos homens e mulheres, militantes e civis é retomado por Lisboa com outras faces, no presente. Parece uma forma de dizer, como apontou anteriormente a citação de Jaime Ginzburg (2012), que as circunstâncias terríveis continuam atuais, cotidianamente cultivadas, com torturas e crueldades, e persistem atingindo uma minoria determinada:

Entre as coisas que Manuela não tinha como saber enquanto dava aulas para aquelas crianças era que o Bico do Papagaio seguiria sendo uma região pobre, abandonada pelo poder público, e que seria palco de conflitos violentos por causa da coexistência de fazendeiros, madeireiros, sem-terra, garimpeiros, índios, trabalhadores escravizados, pistoleiros, traficantes de drogas. [...] Naquele futuro, os policiais faziam bicos como seguranças nas grandes fazendas. Trabalhadores escravizados trabalhavam vigiados por homens armados e dormiam trancados no barracão. Uma adolescente resgatada pela fiscalização nem sequer imaginava que poderia receber pagamento pelo trabalho. Não passava pela sua cabeça. Ela estava com catorze anos e trabalhava desde os cinco (LISBOA, 2014, p. 123).

Adriana Lisboa, em *Azul Corvo*, não deixa espaço para condescendência. Cruamente rasga as carnes do enfermo corpo coletivo brasileiro e expõe os males de ontem e de hoje. Fernando “preferiu” morrer velho, limpando casas e trabalhando como segurança numa biblioteca nos EUA, uma vida simples, acostumou-se a não ter ideais sociopolíticos e a deixar-se levar pela rotina. E o Brasil? Não julgou nem condenou os responsáveis pelos horrores ditatoriais. Seguiu com a história de subjugação, opressão e exploração de muitos em

benefício de poucos, tendo agentes do Estado, como os citados policiais, sobretudo os ligados à polícia militar, em constantes violações dos direitos humanos.

O caso da guerrilha do Araguaia, e da ditadura cívico-militar brasileira, reaparece em ecos através da permanência da lógica da repressão “Era preciso matar e depois matar as mortes, digamos. Era preciso matar a história. Matar a memória e alguma consciência com gordurinhas inconvenientes” (LISBOA, 2014, p. 280). As batalhas pela memória e por políticas de memória (e de esquecimento) estão mais pungentes que nunca. Como bem disse Walter Benjamin “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”¹²⁵.

Atualmente, no Brasil, essa perspectiva de Benjamin se configura completamente pulsante, precisamos defender os mortos da última ditadura, precisamos defender o direito à memória. No que se refere à relação entre memória e literatura, as considerações de Jaime Ginzburg (2012) também se fazem pertinentes à discussão. Alinhadas ao conceito de dever de memória de Ricoeur (2007), revelam-se os trabalhos de memória (JELIN, 2002) como forma de manter vivas as memórias que são fundamentais para a comunidade, o que comunga tanto com a pós-memória quanto com a concepção da memória cultural (ASSMANN, 2011), que juntas podem ajudar a pensar o papel da literatura nesse contexto:

Em um país que no século XX passou por duas longas ditaduras e ainda sofre com as heranças da tradição patriarcal e dos regimes autoritários, a aspiração de uma abordagem da literatura voltada à ética e aos direitos humanos depende essencialmente de uma política da memória literária. O que deve ser lembrado, o que deve ser lido? O que tem valor, o que é literariamente importante? (GINZBURG, 2012, p.220).

Com essas indagações, Ginzburg critica o modelo de ensino da literatura no Brasil que mantém o padrão ideológico estabilizado, centrado no poder hegemônico, mas que deveria ser reformulado para uma nova perspectiva que permitisse ampla discussão de valores éticos e estéticos a partir de obras que abordassem os traumas coletivos, as barbáries brasileiras. Desse modo, demonstra-se uma função de memória cultural que romances como o de Adriana Lisboa podem desempenhar, ao trazer para o centro da discussão as relações entre as gerações a partir do traumatismo coletivo, inclusive, na exploração de diferentes ângulos sobre a ditadura e sobre seus resquícios.

¹²⁵ também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (tradução nossa). BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto de historia*. Disponível em: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

Com isso, incentiva-se a cultura da transmissão multigeracional e da construção de saberes, que valorizam os direitos humanos e as propostas que visam a combater as desigualdades, no interior da comunidade nacional. Através do ato de narrar, seja ele oral seja ele escrito, evidenciados a partir de uma obra literária, explora-se a experiência individual e se amplia a concepção de experiência e memória para além do que foi diretamente vivenciado pelo sujeito para o que se pode aprender a partir da experiência do outro, em uma ligação que envolve a pluralidade de membros da comunidade e permite entender como parte constituinte da história de si a experiência significativa do outro, estabelecendo pontes entre a esfera individual e a coletiva.

Considero que esse é o exercício de Vanja ao narrar sua história pessoal de “imigração” para os EUA, seu drama individual na busca do pai biológico desconhecido, em conjunto com as angústias e as memórias de Fernando, desterrado desencantado, ex-guerrilheiro desenganado das utopias. A trama de Lisboa revela um emaranhado de personagens em trânsito, desenraizados, que vivem o deslocamento a partir de diversos aspectos. As camadas geográficas e de tempo se sobrepõem, respectivamente: no presente da narrativa nos EUA, no passado de Vanja em Copacabana, no passado de Fernando na China, na Inglaterra, no Araguaia, no paradeiro do pai de Vanja (Daniel) na Costa do Marfim; o passado ditatorial e os desdobramentos das memórias da ditadura até o presente se confundem com os 22 anos da biografia da narradora-personagem e na construção de sua história de si. Esses deslocamentos espaço-temporais são característicos da proposta narrativa de Lisboa.

O romance explora essa memória contada de geração em geração, o exercício de pós-memória empreendido por Fernando, ao narrar, e por Vanja, ao escrever, mas também a memória coletiva e a história nas pesquisas de Vanja na *internet*, nas inúmeras referências aos personagens públicos e acontecimentos factuais como: a citação do nome completo de militantes – seja daqueles que morreram no Araguaia seja daqueles que sobreviveram e participaram da política na redemocratização –, por exemplo, Osvaldão, João Amazonas, João Carlos Haas Sobrinho, José Genoíno Neto; nomes de presidentes e militares brasileiros; trechos de documentos do período.

Esses dados históricos que aparecem no romance podem ser comprovados a partir de pesquisas na *internet* ou em livros como, por exemplo, *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura* (2015) em que o jornalista Lucas Figueiredo expõe fichas dos relatórios militares de 1988 e de 1993 e aparecem, por exemplo, referências a João Carlos Haas Sobrinho, além de testificar a constante tentativa das forças armadas de encobrir os arquivos da última ditadura:

Igualmente reveladores, do ponto de vista histórico, seriam os documentos sigilosos das campanhas das Forças Armadas contra a Guerrilha do Araguaia, levadas a cabo no início da década de 1970 e que até hoje deixaram um saldo inexplicável, por parte do Estado Brasileiro, de 65 desaparecidos políticos (FIGUEIREDO, 2015, p. 13).

Nesse sentido, outros dois trabalhos de memória são bastante significativos: o documentário *A Guerrilha Vista Por Dentro* (2010), de Vandrê Fernandes, que explora as memórias dos camponeses que conviveram com os guerrilheiros e também sofreram a truculenta repressão das forças do exército quando a guerrilha foi executada¹²⁶; e o documentário *Aikewára* (2016), de Célia Maracajá e Luiz Arnaldo Campos, no qual se narra a história da etnia Aikewára Suruí em relação à violência dos militares durante o combate à guerrilha do Araguaia. A visão de Lisboa (2014) sobre a última ditadura brasileira está consoante com esses trabalhos de memórias históricos, jornalísticos, cinematográficos. No entanto, como seu objeto de arte é a literatura, o desenvolvimento do tema corre por caminhos específicos:

A literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

Dessa forma, Adriana Lisboa, com *Azul Corvo*, em seu emaranhado de passado e presente, da biografia de Fernando e Vanja, dos relatos sobre Brasil e EUA, desenvolve as reflexões sobre pós-memória, memória familiar, história, tradição oral, acesso à informação a partir da *internet*, para desvendar as inúmeras fontes e formas de exercitar os trabalhos de memória sobre as ditaduras. E, assim, manter vivas, claras e problematizadas as diversas facetas do horror que esse período representou na trajetória do Brasil e da América Latina.

3.2 DA MEMÓRIA FAMILIAR À CRÍTICA SOCIAL EM *AINDA ESTOU AQUI*

Marcelo Rubens Paiva ocupa uma posição icônica como filho do deputado Rubens Paiva e da advogada Eunice Paiva, a família do autor, desde a época da ditadura, esteve como

¹²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ewnO58_PBj8. Acesso em: 10 jan. 2019.

símbolo dos familiares que lutavam, e ainda lutam, por esclarecimentos por parte do Estado quanto aos crimes de lesa humanidade da última ditadura brasileira. Na literatura da segunda geração, no Brasil, ele se converte no principal autor que carrega a memória familiar como matéria-prima de sua literatura, em um claro compromisso de dever de memória (RICOEUR, 2007). Por isso, *Ainda estou aqui* (2015) integra a análise desta tese. A proposta literária de Marcelo Rubens Paiva está marcada pela defesa ora do heroísmo dos pais, ora da atitude emblemática da família como a grande representante dos familiares no contexto ditatorial brasileiro. Essa postura faz com que *Ainda estou aqui* seja um relato com ampla exaltação à memória familiar que se diferencia do ponto de vista das outras narrativas que participam do *corpus* e que se focam em reflexões mais críticas, para além do heroico na história dos pais e do reconhecimento do horror que se estende aos familiares dos militantes torturados, desaparecidos e mortos pelo regime opressor.

Essa opção de Paiva, talvez, deva-se ao contexto específico do Brasil, onde os dissidentes da última ditadura não ocupam necessariamente uma posição de prestígio pela luta que desempenharam contra o regime autoritário, pelo contrário, ainda há os que recusem ou vejam de forma negativa o movimento de resistência durante a ditadura. Além disso, se por um lado, o autor busca legitimar a posição dos pais como heróis nacionais, por outro, também revela pormenores da relação íntima familiar marcada por ausências e incompreensões, o que é típico das memórias de um filho de desaparecido político e de uma mãe que passa a movimentar-se na procura desse pai como uma agente de memória (JELIN, 2002) em que seu empreendimento é impedir o esquecimento e a marginalização dos desaparecidos políticos. Ressaltam-se, também, quando o narrador desenvolve a intimidade da família, as tensões e o jogo de aparências característicos da classe média brasileira, o que acaba por trazer tons singulares à construção das personagens e da trama, além de desenvolver críticas à sociedade.

Marcelo Rubens Paiva e seu romance, portanto, têm lugar garantido nas discussões sobre literatura e ditadura no Brasil, por isso, pareceu-me imperativo considerá-los na análise. O enredo de *Ainda estou aqui* apresenta um plano diferenciado de desdobramento das memórias da última ditadura: a doença da mãe, Eunice Paiva, o Alzheimer. Porém, no decorrer da leitura, observa-se um entrelaçado entre as histórias de si, do narrador-protagonista homônimo do autor, do pai e da mãe – de forma que a memória familiar se conjuga a memória coletiva e a história do Brasil desde os anos da ditadura cívico-militar até os tempos atuais. Embora aparente, na proposta inicial, que a biografia da mãe terá o foco principal, logo se percebe que toda a família está retratada como vítima do terror da repressão ditatorial e a biografia do pai e do narrador vão ganhando cada vez mais espaço.

Essa é a tríade memorialística que compõe a narrativa, a história de si ligada às biografias dos pais (Rubens Paiva – Marcelo Rubens Paiva – Eunice Paiva). O Alzheimer configura-se como linha condutora da trama e a partir disso se discute também a fragilidade da memória, que pode ser ampliada da perspectiva individual para as dificuldades das políticas de memória no Brasil. A micronarrativa familiar comporta uma aproximação aos diferentes episódios pelos quais a família Paiva passou desde antes da detenção, da tortura e do desaparecimento do pai, Rubens Paiva, até depois da ditadura, seja em situações cotidianas seja em momentos simbólicos, por exemplo, como o dia, em 1996, em que finalmente Eunice recebe o atestado de óbito do marido, vinte e cinco anos depois do desaparecimento dele. Apresentam-se inúmeras personagens que fazem alusão a pessoas públicas, como a visita de Luís Inácio Lula da Silva à sua casa, para falar com sua mãe, ou os diversos acontecimentos históricos que aparecem retratados no enredo. Destaco, ainda, que ao final do livro há três partes independentes, mas conectadas à narrativa: “A denúncia”, “Decisão – Recebimento da denúncia”, que detalham o processo jurídico do caso de prisão, desaparecimento e assassinato de Rubens Paiva; e a “Nota do autor”, em que se explica que o caso não tem data para ir à plenária do Supremo Tribunal Federal (STF), e aparece uma referência ao ministro Teori Zavascki¹²⁷, que morreu em 2017, como o último responsável por suspender a Ação Penal contra os cinco militares denunciados como culpados pela morte de Rubens Paiva.

Dessa forma, as relações entre passado e presente são exploradas no conjunto de leis e inquéritos que remetem às questões jurídicas do período de exceção, nos artefatos da memória e nas outras micro-histórias que constroem a trama de sentidos da narrativa de Paiva. Há muitas citações a documentos, depoimentos e personagens com referentes históricos objetivos, de forma que se constroem micronarrativas para explorar algumas histórias de militantes ou de acontecimentos específicos, por exemplo. O foco narrativo se distende em múltiplos ângulos, construindo aspectos do ontem e do hoje em um manifesto exercício de pós-memória, que se vale da experiência do narrador-protagonista, dos relatos familiares, dos discursos midiáticos, oficiais e artísticos, por exemplo, através de trechos de: depoimentos, denúncias jurídicas, notícias de jornais, canções e documentários. As relações entre história, memória e literatura estão intrínsecas ao trabalho narrativo, que conjuga diversos tempos e micronarrativas.

¹²⁷ Teori Zavascki, ministro do Supremo Tribunal Federal, que era relator da Operação Lava Jato (conjunto de investigações sobre lavagem de dinheiro entre políticos e empresários), morreu em mais um dos inúmeros estranhos acidentes de avião que marca a história política da América Latina. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/morte-de-teori-zavascki-inspira-teorias-da-conspiracao>. Acesso em: 12 jan. 2019.

No início do relato, a história da mãe tem mais espaço e busca-se explicar a situação da doença diante da força de uma mulher ativa e guerreira durante toda a vida. É assim que no primeiro capítulo, “Onde é aqui?”, explica-se, por um lado, pormenores da memória em referência ao Alzheimer e, por outro, dados biográficos de Eunice Paiva:

A memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida. Uma memória não se acumula sobre outra, mas ao lado. A memória recente não é resgatada antes da milésima. Elas se embaralham. Minha mãe, com Alzheimer, não se lembra do que comeu no café da manhã. Minha mãe, com Alzheimer, vê meu filho de um ano, que é a minha cara, e o reconhece. Não acha que sou eu, mas o chama de filhinho, meu filhinho (PAIVA, 2015, p. 19).

[...]

Foi advogada de ilustres desconhecidos, foi consultora do governo federal, do Banco Mundial, da ONU. Para onde foi todo esse conhecimento? Está à deriva na sua memória [...] (PAIVA, 2015, p. 21).

[...]

Em 30 de janeiro de 2008, naquela tarde abafada, na forma da lei no Foro Central Cível [...] primeiro provisoriamente e depois definitivamente, aquela que cuidou de mim por quarenta e oito anos seria cuidada por mim. O referido é verdade e dou fé. Eu virava mãe da minha mãe (PAIVA, 2015, p. 29).

Está posta a situação primordial da proposta do romance: revisitar a vida da mãe a partir do contexto do Alzheimer, dos desafios de convivência e cuidados que a doença exige. A partir do segundo capítulo, a história do pai vai recebendo mais atenção e está atrelada à história de toda a família, revela-se mais uma camada da trama e das hipóteses elaboradas no decorrer da narrativa. Nesse capítulo, aparece um texto de Antonio Callado, publicado na Folha de São Paulo, em 1995, em que o colunista recorda um fim de semana de 1971, logo após a detenção e o desaparecimento de Rubens Paiva, em que encontra, em Búzios, Eunice Paiva que acabara de ser solta. A partir desse objeto da recordação, Marcelo delinea considerações significativas da biografia dos pais e da postura da família nos diferentes momentos do desenrolar ditatorial e pós-ditatorial:

No verão de 1971, a imagem da minha mãe, aliviada, de biquíni, com os olhos castanho-claros brilhantes sob a luz do sol, quarenta e um anos, subindo alegre numa lancha depois de passar doze dias presa no DOI-CODI do Rio de Janeiro, sem ter a menor ideia de por que fora presa nem de que o marido estava morto havia muito, não saiu da memória de Callado. Escritor é assim (PAIVA, 2015, p. 37).

[...]

Meu pai, um dos homens mais simpáticos e risonhos que Callado conheceu, morria por decreto, graças à Lei dos Desaparecidos, vinte e cinco anos depois de ter morrido por tortura.

Na calçada, avistávamos a baixada, o parque Dom Pedro (o que restou dele), o Brás, o bairro em que ela nasceu (o que restou dele). Ela ergueu o atestado de óbito para a imprensa, como um troféu. Foi naquele momento que descobri: ali estava a verdadeira heroína da família; sobre ela que nós, escritores, deveríamos escrever (PAIVA, 2015, p. 38).

[...]

Éramos “A família vítima da ditadura”. Apesar de preferirmos a legenda “Uma das muitas famílias vítimas de muitas ditaduras”. Não faríamos o papelão de sairmos tristes nas fotos. Nosso inimigo não iria nos derrubar. Família Rubens Paiva não chora na frente das câmeras, não faz cara de coitada, não se faz de vítima e não é revanchista. Trocou o comando, continua em pé e na luta. A família Rubens Paiva não é a vítima da ditadura, o país que é (PAIVA, 2015, p. 39).

Nesses trechos, pode-se observar com clareza a visão de resistência que o narrador-protagonista defende tanto no que concerne à postura da mãe – ou do que restou dela – quanto da família, que não se deixou curvar diante das adversidades. Ele cita também um trecho do atestado de óbito do pai, de 23 de fevereiro de 1996, referente ao momento de vitória da mãe que lutou, juntamente com tantos outros familiares, pelo direito a ter os desaparecidos da última ditadura reconhecidos como mortos, o que só se efetivou no governo de Fernando Henrique Cardoso. No primeiro e no segundo trechos citados há uma relação das memórias narradas com a atividade de escrita, o que fica na memória de escritores e sobre quem se deve escrever, mesmo que décadas depois dos acontecimentos. A escrita aparece, então, como ferramenta e um meio de construção de sentidos sobre o passado, arma do dever de memória, que nos alerta sobre o que devemos recordar em uma postura ética. Nessa linha, durante a última eleição presidencial no Brasil, em 2018, uma citação dessa parte do romance foi bastante difundida, no combate à exaltação da ditadura: “Tenho um agradecimento a fazer aos militares brasileiros: obrigada por não terem matado a minha mãe” (PAIVA, 2015, p. 42).

Nesse contexto, o narrador afirma que a mãe é a “verdadeira heroína da família”. No entanto, de forma contraditória e irônica a apresenta, ou amplamente apresenta o feminino, envolto em uma espécie de preocupação com a aparência: “Precisamos estar saudáveis, bronzeados para a contraofensiva. Angústias, lágrimas e ódio, apenas entre quatro paredes. Foi a minha mãe quem ditou o tom, ela quem nos ensinou” (PAIVA, 2015, p. 39)¹²⁸. Essa visão já aparecia anteriormente quando fala que ela estava em Búzios logo após ser solta. Na ocasião em que leem a coluna de Callado, e Eunice afirma: “eu estava magérrima, queimada, de biquíni, linda...” (PAIVA, 2015, p. 36). A forma como a mãe se lembra do episódio espanta o narrador-protagonista que declara “O que importa é que ela estava magra, magérrima, queimada, linda. E que a prisão não a quebrou por dentro” (PAIVA, 2015, p. 36). Há uma ambiguidade na maneira que ambos lidam com a situação: ela sem mostrar, mesmo anos depois, a possível agonia que poderia estar passando; ele em não se dar conta das dores que pode haver nessa extrema preocupação com a aparência cultivada por ela e por tantas

¹²⁸ Apesar do que está defendido no romance, Marcelo Rubens Paiva se emocionou e chorou ao ler a crônica de Callado e fazer algumas observações que estão presentes em *Ainda estou aqui* (2015), durante sua participação na Festa Literária de Paraty, em 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/2014/noticia/2014/08/na-flip-marcelo-rubens-paiva-chora-ao-falar-da-morte-do-pai-na-ditadura.html>. Acesso em: 12 jan. 2019.

mulheres, na tentativa de maquiagem o desespero mais profundo. Resta, dessa forma, a imprecisão que permite diferentes interpretações, pode-se entender que essa postura de Eunice revela mais uma obstinação da vida perante a morte, uma espécie de orgulho na recusa da condição de vítima, algo que era inclusive uma preocupação dentro da militância e que também aparece na citação: “Nosso inimigo não iria nos derrubar” (PAIVA, 2015, p. 39). Talvez, este seja o sentido da reafirmação da mãe como heroína, incansável e maravilhosa mesmo após a prisão.

Além disso, há em uma das citações um comentário sobre a mudança de comando da família, “Família Rubens Paiva não chora na frente das câmeras, não faz cara de coitada, não se faz de vítima e não é revanchista. Trocou o comando, continua em pé e na luta” (PAIVA, 2015, p. 39), como se na presença do pai, a mãe não exercesse liderança, estivesse em uma posição secundária, só na ausência da figura paterna ela ganha valor. Essa visão pode ser lida como uma perspectiva machista consonante com a sociedade da época, que reverbera os papéis tradicionais da família: o pai provedor financeiro como líder, a mãe circunscrita ao âmbito doméstico em uma posição secundária. O que faz com que o filho veja o pai Rubens Paiva – sempre ausente – como o líder da família? O caráter de homem e provedor. Em nenhum momento se trabalha com a possibilidade de que pai e mãe, o casal, eram os responsáveis pela família e que com o desaparecimento de Paiva, Eunice teria que assumir o peso dessa responsabilidade sozinha. No romance, características que podem ser lidas como machismo, apego às aparências, preconceitos diversos surgem também em outros momentos da trama, tiram um pouco a família de um lugar de intocável exemplaridade e veneração, e permitem delinear uma imagem crítica da estrutura social brasileira.

Dessa forma, ao não colocar os pais em um lugar de adoração, desenvolvem-se distintas esferas na construção do narrador-protagonista, das demais personagens e da imagem da própria família. São muitos os exemplos, para citar alguns: quando afirma que a mãe lhe escolheu como responsável legal por ser homem: “Me perguntei por que eu, e não ela, minha irmã mais velha, estava sendo eleito curador. Porque sou homem. O único homem da casa. Ela me escolheu” (PAIVA, 2015, p. 28); quando pensa se tinha tratamento diferenciado com relação às irmãs por ser homem: “Não sei se tratava as minhas irmãs com o mesmo padrão moral. Acho que não. Minha mãe era machista” (PAIVA, 2015, p. 86); ou quando se lembra de sua mãe insegura querendo demonstrar uma falsa estabilidade financeira, “flagrei-a na cozinha colocando uísque brasileiro barato através de um funil branco de plástico numa garrafa vazia de um escocês envelhecido e há muito consumido” (PAIVA, 2015, p.200); ou na aversão da mãe ao corpo gordo, “Minha mãe, obcecada pela forma física, sabendo a origem

italiana de todos nós, nos ensinava desde cedo a odiar gordos” (PAIVA, 2015, p.118); ou quando fala do preconceito de orientação sexual ou, ainda, da imagem de família feliz a la *Mad Men*, em um conjunto de comportamentos discriminatórios:

Minha mãe formou uma clássica família burguesa do mundo ocidental do pós-guerra. Não tinha amigos gays. [...] Minha casa tinha empregada, e a empregada (ou babá) passava mais tempo com os filhos do que ela. No final dos anos 60, enquanto a revolução sexual transformava as mulheres e as relações, ela andava entediada com a carreira de dona de casa, sempre bonita à espera de seu Don Draper. Que não era um publicitário alcoólatra de *Mad Men*, mas fumava tanto quanto (ou mais). [...] Meu pai viajava demais. Figura sempre ausente. Minha mãe me educou sozinha. Isso é bom? Ruim? Não sei... Ele chegou a temer que eu ficasse “afeminado” (PAIVA, 2015, p. 60).

Essas colocações dizem da mãe, do pai e do próprio narrador-protagonista. Elas constroem nuances das três personagens ou até mesmo fazem referência à “tradicional família brasileira”, com preconceitos arraigados e práticas sociais seculares, como passar a responsabilidade dos cuidados com os filhos para outras mulheres de classe social mais baixa (e majoritariamente negras). Dessa forma, ele retira um pouco o caráter de personagens louváveis dos pais, humaniza e critica determinadas posturas, expõe as falhas da família e suas dores individuais relacionadas às memórias da infância. Nem seu pai nem sua mãe teriam condutas exemplares quanto à criação e ao convívio com os filhos, além de ambos serem apresentados como pessoas preconceituosas. Na última citação, quando os compara a *Mad Men*, pode-se ver uma ridicularização dessa imagem e do modelo de vida da classe média, imersa no perfil capitalista: “Quando, por sorte, Don podia sair, ligava para a minha mãe, Betty, e avisava do jantar de negócios, do compromisso na casa de um amigo, da peça de teatro [...] Para ela ficar bonita. Ele passaria às oito para pegá-la. E ela ficava bonita” (PAIVA, 2015, p. 60). Não se trata somente de uma visão crítica dos hábitos dos pais, há uma ampliação, com nuances sarcásticas, para uma reflexão dos costumes da classe média, por isso a associação caricatural com as personagens da famosa série estadunidense.

Com isso, o narrador-protagonista expõe as contradições da família e da sociedade. Em outro momento da trama, destaca-se que ele não se casaria com uma mulher como a sua mãe, “Eu não pediria minha mãe em casamento” (PAIVA, 2015, p. 50), já que ela não sabia entreter a criançada e não cuidava dos filhos como as irmãs (as tias do narrador), preferia ler. Ou seja, apesar de ter características da mulher tradicional, Eunice não se enquadra no modelo de mãe amorosa e cuidadosa, por isso ele renega a possibilidade de se casar com uma mulher semelhante a ela. O que pode ser visto como mais uma perspectiva machista, ou simplesmente como uma forma de expressar rancor, contraditória, em um romance que, aparentemente,

pretenderia fazer uma exaltação à figura materna ou, ainda, como uma maneira de demonstrar os conflitos e as complexidades da condição humana tanto dele como filho quanto dela como mãe, ambos com atitudes louváveis e detestáveis. Dessa forma, nos pormenores das memórias da infância do narrador-protagonista, mostra-se a falta de cuidados da mãe, a ausência que sentia de sua atenção e do seu carinho, o que provoca tensões na relação entre eles. Talvez, ainda, essa seja uma alternativa para levar ao interior da narrativa o machismo estrutural tão característico da sociedade brasileira. Junto ao machismo, outros preconceitos cotidianos e estruturais de nossa sociedade também são abordados. Nesse sentido, exploram-se as contradições dos seres humanos, nas complexidades de suas formações e atuações, ora com atitudes elogiáveis de defesa dos direitos humanos, ora com preconceitos enraizados e normalizados de uma sociedade problemática e excludente.

O narrador-protagonista, dessa forma, retrata sua família desvendando características que dialogam com a “tradicional família brasileira” tanto em épocas ditatoriais como atualmente. Isso seria um mérito do romance de Marcelo Rubens Paiva, expor os preconceitos e as práticas sociais para quebrar com a imagem de uma sociedade equilibrada com valores sociais e respeito entre todos os membros. Romper com essa ideia também é uma atitude política para a construção de outras memórias sobre o período ditatorial, como questiona e explica ao mesmo tempo Lilia Schwarcz:

Outra pergunta: como é possível representar o país a partir da ideia de uma suposta coesão, partilhada por todos os cidadãos, quando ainda somos campeões no quesito de desigualdade social, racial e de gênero, o que é comprovado em pesquisas que mostram a existência de práticas cotidianas de discriminação contra mulheres, indígenas, negros e negras, bem como contra pessoas LGBTQ: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queers?

Também vale a pena indagar por que, vira e mexe, sobretudo nos momentos de crise política, caímos no sonho da “concordia” do Regime Militar, como se esse período tivesse sido encantado e carregasse consigo a solução mágica para nossos problemas mais estruturais.

E por que será que destacamos sempre a falta de hierarquia de nossas relações sociais quando nosso passado e nosso presente a desmentem? (SCHWARCZ, 2019, p. 23).

A partir da citação de Schwarcz, constatam-se as peculiaridades da sociedade brasileira tanto do passado quanto do presente, também em relação à ditadura. A narrativa de Marcelo Rubens Paiva, como analisei em alguns trechos citados, desconstrói a perspectiva “encantada” de harmonia social da ditadura, ao demonstrar as discriminações que estavam no interior de sua educação, nos valores compartilhados pela família e na violência institucionalizada que se espalhava em diversas atitudes opressoras do regime militar. As

colocações de Schwarcz demonstram como a desigualdade e o autoritarismo são estruturais no Brasil, agravaram-se nos anos ditatoriais, mas se ligam a um antes e um depois complexos que revelam nossa forma de compreender o mundo e conceber as relações humanas.

Contudo, tratando-se das partes do romance em que se desvendam os preconceitos típicos da desigual e paradoxal sociedade brasileira, ainda há outro momento que conforma uma exemplificação do discurso ideológico que remonta aos anos ditatoriais e que aparece nas entrelinhas da narrativa de Marcelo Rubens Paiva a partir de uma recordação da infância do narrador-protagonista, no “exílio” de São Paulo para o Rio de Janeiro. Depois de dois meses de luxo no Hotel Glória, a família se muda para uma casa, enquanto Rubens Paiva não parava de trabalhar em inúmeras obras como engenheiro:

Fomos enfim morar no Leblon a três quadras da favela do Pinto. [...] Na época o bairro não tinha o status de hoje. Tinha essa favela e outra na Lagoa, com casas em palafitas. E um conjunto popular inovador que assustava a elite, a Cruzada, o primeiro do gênero – criado por Dom Hélder Câmara. Bacana era morar em Copacabana e Ipanema.

Jogávamos futebol na rua. [...] Cada rua tinha um time com moradores da favela. A maior glória era jogar no campinho de terra da Cruzada. Lá, havia torcida e campeonato organizado, com tabela e troféus.

Minha rotina era de uma paz que nunca mais encontrei. [...] Aos oito anos, eu pegava ônibus para ir à escola, Colégio Andrews, em Botafogo. Eu e toda a classe. Já na infância aprendíamos a andar de ônibus. De camiseta de algodão e bermuda azul, eu cruzava a favela. Invejava os amigos que não tinham aula e jogavam bola o dia inteiro (PAIVA, 2015, p. 65).

Temos, então, retratada a infância sossegada do narrador-protagonista que, com saudade, recorda os momentos de paz com seus amiguinhos, de um lado, os colegas do “Colégio Andrews”, do outro, os pobres e, provavelmente, pretos das comunidades populares que estavam ao redor do bairro de classe média. Na construção narrativa, essa perspectiva parece estar imbuída do ponto de vista sem problematizações da criança, já que a recordação, no que concerne ao sentimento individual do narrador-protagonista, está elaborada com o afeto de lembrar seus dias de tranquilidade, marcados pela ludicidade das brincadeiras de rua, por uma segurança ao andar de ônibus. Porém, essa mesma citação revela outros matizes, como o do “conjunto popular inovador que assustava a elite”, ou ainda “Aos oito anos, eu pegava ônibus para ir à escola, Colégio Andrews, em Botafogo. Eu e toda a classe.” O substantivo classe pode ser lido de forma ambígua, tanto como o grupo de alunos de sua escola, quanto o grupo de crianças da classe média que poderia ir para esse colégio. A citação demonstra que, como criança, ele podia vivenciar momentos de suposta harmonia com as outras crianças das comunidades populares da região. Ele se recorda da tranquilidade que

sentia porque, nesse momento, do seu lugar discursivo, ele não consegue ver a violência, mas fora dessa vivência específica ele já notava os embates de classe e raça/etnia.

Desse modo, esse trecho do romance possibilita discutir sobre a ilusória integralização e convivência pacífica entre as classes sociais ou entre os brancos e os negros do Brasil, porque, como se sabe, a favela é preta. Ou seja, o discurso que no Brasil há uma coexistência harmônica entre brancos e negros, ricos e pobres, foi bastante difundido durante os anos da ditadura e se baseia em uma lógica de apagamento dos conflitos que está no cerne da formação do povo brasileiro. O romance de Paiva traz à tona mais uma vez esse tema, ainda que seja na visão da criança. No que concerne às memórias da última ditadura brasileira, enfatizo, de acordo com as reflexões de Thula Pires:

O fato do regime empresarial-militar ter adotado o mito da democracia racial como um dos seus mecanismos ideológicos de controle (HANCHARD, 2001), consubstanciado na Lei de Segurança Nacional, mas não apenas, faz com que o relato responsável do período passe necessariamente por essa lente, sob pena de serem reproduzidas as falaciosas memórias incolores que reforçam os lugares de subalternidade e encobrem as agências de negros e negras que determinam seus percursos políticos em primeira pessoa, com sangue, suor e gritos (de ordem e de dor) (PIRES, 2018, p. 1058).

Essa caracterização explicitada na citação pode ser percebida na leitura de alguns trechos da narrativa em análise, ora ao negar esse discurso de integralização entre os brasileiros, ora corroborando essa ideia (inclusive, a imagem do futebol é um excelente exemplo disso), o que dá um caráter contraditório à narrativa, ao mesmo tempo em que se torna coerente à representação da sociedade brasileira e à posição social do narrador-protagonista. Nesse trecho do romance, em que se aplanam as posições da evidente pirâmide social do país, em um convívio tranquilo entre as crianças da classe média e as pobres da favela, o narrador-protagonista constrói uma imagem de democracia racial, uma imaginária igualdade entre essas pessoas, ainda mais potencializada pelo sentimento de inveja que o narrador confessa ter sentido ao notar que aqueles meninos poderiam jogar bola o dia inteiro, já que não iam à escola. Entendo que, por um ângulo, isso pode remeter apenas ao sentimento infantil de querer brincar e não querer obrigações da escola, em uma posição que não compreende as violências estruturais. Por outro lado, no entanto, essa imagem reafirma o lugar de privilégio do narrador-protagonista, porque ele é a criança branca na escola enquanto a preta está na rua. Falar do Brasil, analisar a realidade social brasileira, principalmente quando o tema é ditadura, também é escolher posturas, nesse caso, Marcelo Rubens Paiva expõe a desigualdade e as contradições a partir da posição que ocupa, já que ele é herdeiro

dos privilégios apesar de escancarar as desgraças da sociedade brasileira. Por isso, na minha leitura, noto uma evidência do racismo, inclusive na infância, já que crianças também podem ser racistas¹²⁹, nesse sentido, na campanha que combate o racismo na infância e adolescência da UNICEF se explica que “Valorizar as diferenças na infância é cultivar igualdades”¹³⁰. Desse modo, o fato de o narrador-protagonista, no que se refere a essa memória, não ter marcado ou nem mesmo perceber a diferença entre ele e os meninos negros do seu cotidiano quanto às posições sociais que ocupam, confirma a normalização dessas posições. Embora tal trecho possa suscitar revolta no instante da leitura, está também conectado com o que Paiva apresenta e critica em muitos momentos da trama, já que ele representa a posição discursiva da classe média branca do Brasil, uma classe média com visão de mundo limitada que alimenta a situação do racismo estrutural tão bem cultivado desde sempre no país.

Páginas depois de mencionar essa memória sobre o futebol com os amigos de infância, o narrador-protagonista admite a quebra da ilusão da integralização ao constatar a diferenciação a partir de um acontecimento específico. Os militares incendiaram a favela vizinha para expulsar os moradores e comportar a especulação imobiliária:

A favela do Pinto tinha pegado fogo. Foram os militares, diziam. Viram helicópteros do Exército sobrevoando a favela na noite da tragédia. O tumulto durou uns dias. Certa manhã, tomávamos café e um grupo de moleques invadiu a nossa casa. Não falaram nada. Foram até a geladeira, comeram com as mãos o que encontraram. Nem nos levantamos da mesa. Eram meus vizinhos da favela do Pinto, remanejados para o outro lado da cidade.

A área abandonada do Leblon foi aterrada em tempo recorde. Em meses, subiram prédios de até dezessete andares. Os apartamentos foram comprados na maioria por militares, que receberam empréstimos descontados diretamente na folha de pagamento (soldos). [...] A especulação imobiliária expulsou o democrático futebol de rua. Enviaram os pobres para os guetos. E o convívio pacífico virou passado e ilusão (PAIVA, 2015, p. 68).

Por um momento, ele pensou que poderia existir uma concórdia no convívio entre a favela e a classe média, mas isso não passou (não passa) de uma ilusão. É comovente a descrição do abuso do poder entre as classes, expulsando as pessoas da comunidade popular pela inconveniência daquela ocupação em uma área que passa a ser considerada nobre e, por isso, é apropriada indevidamente pelos militares. A maneira como são retratadas essas pessoas

¹²⁹ “Uma ilusão ronda as casas e as ruas preconceituosas do Brasil: a de que as crianças são puras, livres de racismo e, portanto, inspiradoras de um futuro mais esperançoso para quem acredita num país com igualdade de gênero e sem preconceito. É uma ilusão, repito, e extremamente danosa para a sociedade”. As palavras são de Alexandra Loras, mulher negra e ex-consulesa da França em São Paulo, que também acredita ser o Brasil o país mais racista do mundo. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2018/09/1979794-criancas-tambem-sao-racistas-diz-colunista-alexandra-loras.shtml>. Acesso em: 12 nov. 2011.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/por-uma-infancia-sem-racismo>. Acesso em: 12 nov. 2019.

que, sem nada, entram em sua casa à procura de alimentação e comem em pé com as mãos, enquanto sua família continua sentada à mesa, marca, drasticamente, a diferenciação. Ele entende, então, que o futebol democrático na rua representava uma ilusão e que ela já ficou no passado. Podemos considerar uma perda de inocência, um contato mais aprofundado com a dura realidade brasileira.

Talvez, essa presença de uma elaboração da narrativa que expõe o classismo, o racismo e o machismo de uma maneira tão forte no romance – pelo menos no que se refere à minha leitura – possa ser um artifício do autor de trazer essas questões à tona na maneira que se dá cotidianamente, ou seja, nas entrelinhas, infiltradas no enredo da mesma forma que se apresentam no desenrolar das relações sociais do Brasil. Parece-me lógica essa alternativa porque expõe as contradições inerentes à dificuldade de observar os privilégios da classe média, da branquitude e do ser masculino. Desse modo, a construção memorialística proposta por Marcelo Rubens Paiva (2015) expõe as características preconceituosas de sua família como microrrepresentação da sociedade brasileira, em uma abordagem que demonstra como a discriminação e a desigualdade foram potencializadas na última ditadura brasileira e que, ainda, está completamente atual.

Nessa relação do passado com o presente nas constantes chagas sociais, mas também nas lutas que se desenvolvem para construir possibilidades mais justas, outros pontos do romance também merecem ênfase, por exemplo, no que concerne à luta indígena que está fortemente ligada à participação de Eunice Paiva, advogada e militante pelos direitos humanos, que participou ativamente das batalhas judiciais a favor dos índios. Essa parcela da população está fortemente invisibilizada, como se pode constatar no artigo de Mariene Ferreira, “Uma Antígona brasileira: a construção da memória de Eunice Paiva e da sua atuação em defesa da dignidade humana para além da lei” (2017), que expõe algumas informações a partir de uma aula que assistiu sobre o tema no Memorial da Resistência de São Paulo:

Segundo a investigação que a Comissão Nacional da Verdade realizou entre 2013 e 2014 cerca de 8.350 indígenas foram mortos em decorrência da ação direta de agentes governamentais ou da sua omissão durante os anos da ditadura civil militar. Considera-se que o número real de indígenas mortos seja exponencialmente maior que o oficial em função de uma parcela muito restrita das populações indígenas ter sido estudada, e de populações terem sido extintas antes que pudessem ser documentadas (FERREIRA, 2017, p. 45)¹³¹.

¹³¹ Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/viewFile/7264/6395>. Acesso em: 28 dez. 2018.

Como podemos testificar a partir da citação, a dizimação indígena que faz parte de toda a história do Brasil, da colonização aos dias de hoje, foi ainda mais intensificada no período da última ditadura. Esse ponto está atrelado a outras sistemáticas práticas de violações dos direitos humanos tanto na época ditatorial como no presente. Marcelo Rubens Paiva (2015) marca de forma clara esse cenário:

Assim era o Brasil da ditadura: órgão que deveria defender os índios defendia os fazendeiros que invadiam as terras indígenas, a polícia federal, que deveria defender o direito do cidadão, defendia o Estado e o poder, que se sentia ameaçado pelo cidadão.

Minha mãe viu semelhanças aí entre duas políticas de Estado, a da eliminação planejada e incontestável dos seus oponentes. Mataram deliberadamente os inimigos da ditadura. Deixam agora morrer os inimigos do progresso, do futuro, dos fazendeiros amigos do poder, poder instaurado por eles. Deixaram apodrecer nos porões da ditadura os adversários políticos. Deixem apodrecer os índios que não trabalham e são tutelados (PAIVA, 2015, p. 205).

No romance, o narrador-protagonista explica o interesse da mãe pelo direito indígena e como sua atuação, sobretudo a partir da ONG (Organização Não Governamental) Pró-Índio, de São Paulo, foi decisiva para conquistas legais dos povos originários. O respeito às demarcações de terra configura-se como uma das principais reivindicações. Na trama, citam-se trechos do artigo “Defendam os Pataxós”, de 1983, que Eunice Paiva fez juntamente com Manuela Carneiro da Cunha, considerado um “divisor de águas” sobre as lutas indígenas no país. O narrador-protagonista parece orgulhoso da empresa da mãe e de como ela se tornou símbolo personificado da defesa dos direitos humanos a partir de várias frentes, como mulher de desaparecido político e como defensora dos indígenas, nesse caso.

Essa participação de Eunice Paiva, que estudou Direito depois do desaparecimento do marido, e pôde se dedicar no exercício profissional também à luta junto aos povos originários, permite refletir sobre como foi a conjuntura indígena durante os anos de ditadura. O narrador-protagonista afirma que se envolver na causa indígena era continuar na mesma luta contra a ditadura: “Para minha mãe, a luta era a mesma. Se não conseguiu salvar o marido e tantos outros, tentaria salvar os índios, numa ditadura enfraquecida, com uma sociedade mais organizada e imprensa livre” (PAIVA, 2015, p. 205). Ele se refere ao artigo “Defenda os Pataxós”, de outubro de 1983, no qual ela não assina como de costume, apenas usa Eunice Paiva. Assim, o narrador diz que ela nasce como uma nova mulher, ao não assinar com o nome completo que remetia à viúva de Rubens Paiva, do movimento da Anistia. Em relação aos acontecimentos relacionados às comunidades indígenas, a narrativa nos revela o seguinte: “A Comissão Nacional da Verdade mostrou que índios foram presos, sofreram tortura e até

desapareceram durante a ditadura. Houve massacres de aldeias: crimes não eventuais, mas sistemáticos, praticados por agentes do Estado ou a serviço dele” (PAIVA, 2015, p. 206). A micro-história da mãe se conjuga com a macro-história indígena.

No livro *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura* (2017), de Rubens Valente, esmiúça-se uma série de histórias da última ditadura ligadas ao universo dos povos originários e também são analisadas algumas questões do período pós-ditatorial. Na introdução, o autor enfatiza que os “Comandantes militares propugnavam que o caminho natural dos índios seria a integralização – ou seja, esperavam que eles simplesmente deixassem de ser índios” (VALENTE, 2017, p. 11). A tentativa de apagamento e aculturação, portanto, eram marcas da política empreendida no regime militar. Valente constrói uma argumentação sobre a penosa e complexa trajetória dos povos indígenas durante a ditadura:

Repleta de tragédias, derrotas e também vitórias, é uma das jornadas mais surpreendentes e dramáticas do século passado no país. É a história de como pequenos grupos humanos enfrentaram, às vezes com violência, às vezes com estoicismo, uma força dominante mais poderosa, que pretendeu, com esforço calculado, subjugar-los e empobrecê-los sob a promessa de uma vida melhor. É também a narrativa de como uma porção de indígenas, servidores públicos, missionários e antropólogos, muitas vezes em desafio aberto à ditadura, correu sérios riscos para pôr em dúvida e se possível interromper um avanço econômico que não considerasse as ricas nuances de culturas e homens diferentes da maioria da população, a fim de preservá-los da extinção (VALENTE, 2017, p. 11).

A questão da luta dos povos indígenas continua completamente atual. Nesse sentido, pode parecer assustador notar como a citação faz referência a uma política de extermínio que permanece desde o passado colonial até o presente. Entretanto, Valente enfatiza a vitória dos povos originários no que concerne ao aumento populacional em todas as etnias conhecidas, segundo documento da FUNAI de 2010. Para o autor, esse crescimento deve-se à mudança da política oficial indigenista e à postura “dos próprios índios, que resistiram, retomaram territórios antigos e não abandonaram seu modo de vida” (VALENTE, 2017, p. 392). Dessa forma, apesar da herança ditatorial, os povos originários têm uma luta bem mais antiga na manutenção de sua sobrevivência e são exemplos de resistência e perseverança.

Como se pode ver, são diversos os temas que aparecem no romance de Marcelo Rubens Paiva, a partir de um mosaico documental. Com uma variedade de fontes e arquivos, trabalha-se a realidade-ficção, subvertem-se as fronteiras e constroem-se sentidos sobre os assuntos abordados. Nesse contexto, o romance está estreitamente relacionado à senda da realidade objetiva, à proposta (auto)biográfica, em uma construção narrativa próxima ao jornalismo e ao testemunho. É nessa linha que se desenvolve a caracterização do

desaparecimento do pai, do vazio que toda a família carregou durante as décadas, que não há como sanar. Na narrativa, a crueldade do terrorismo de Estado a partir do desaparecimento de pessoas é ressaltada:

— A tática do desaparecimento político é a mais cruel de todas, pois a vítima permanece viva no dia a dia. Mata-se a vítima e condena-se a família a uma tortura psicológica eterna. Fazemos cara de fortes, dizemos que a vida continua, mas não podemos deixar de conviver com esse sentimento de injustiça (PAIVA, 2015, p. 165).

A dor está escancarada, não há cicatrização possível porque, ainda que houvesse uma ampla política de memória, verdade, justiça e reparação no Brasil, não se pode reverter o acontecido, trazer os mortos à vida, desfazer o sofrimento dos familiares que penitenciaram durante os anos a agonia mais profunda e tiveram suas vidas atravessadas pelos horrores do terrorismo de Estado. Resta, no entanto, cultivar a memória, por isso aparece em vários momentos da narrativa e de diferentes maneiras o que aconteceu com o pai Rubens Paiva: “Meu pai entrou no DOI-CODI em 20 de janeiro de 1971, morreu na noite do dia 21 de janeiro, foi levado na madrugada do dia 22, esquartejado, enquanto minha mãe e irmã eram interrogadas em separado” (PAIVA, 2015, p. 153). O exercício de pós-memória está confirmado e, no final do livro, há uma espécie de balanço da trajetória dos acontecimentos, tanto em relação ao processo judicial sobre o assassinato de Rubens Paiva, quanto aos trabalhos de memória que foram desenvolvendo-se em torno dele na ocasião do aniversário de cinquenta anos do golpe que instituiu a ditadura cívico-militar no Brasil. Nesse contexto, o narrador-protagonista une a série de acontecimentos à doença da mãe:

Ela estava no estágio III quando a Comissão Nacional da Verdade foi instaurada, o MPF-RJ começou a ação contra torturadores, documentos dos arquivos do coronel Molina, morto em Porto Alegre em 2014, provaram a prisão do meu pai, depois confirmada por Malhões, também morto em seguida, e a farsa que ela atacou por décadas e a intrigou foi enfim desfeita [...] Ela não registrou em seus pensamentos que se criou a Comissão da Verdade Rubens Paiva em São Paulo, inauguraram-se bustos dele no Congresso e na Estação Engenheiro Rubens Paiva do metrô, que documentos surgiram, depoimentos, a morte e o desaparecimento foram sendo contados. [...] Em 2014, Rubens Paiva, ele mesmo, morto, ganhou o prêmio Vladimir Herzog de jornalismo. [...] O que não aconteceu em décadas, aconteceu em meses. [...] Fui até à Festa Literária de Paraty, a Flip, e, para mais de mil pessoas, li um texto em sua homenagem e chorei. Um texto em que dizia “a família Rubens Paiva não chora em público”. Ela não tem ideia dessa homenagem (PAIVA, 2015, p. 251).

A agente da memória, a heroína da família, e do país, por cruéis artimanhas da vida não tinha como acompanhar os frutos das décadas de luta, já que sofria de Alzheimer¹³². Essa parte, como tantas outras da narrativa em análise, faz uma referência objetiva ao real, ao verificável, documentado. A reiteração ao final do romance do trecho que aparece nos primeiros capítulos do livro sobre o choro contido da família Paiva, que tinha sido escrito e lido na ocasião da Festa Literária de Paraty (FLIP 2014), contesta as congruências entre o que está sendo dito, na palavra escrita, na literatura, e o que se observa na vida em si, nas lágrimas emocionadas do autor. Embora esteja dito e escrito que a família Paiva não chora, Marcelo Rubens Paiva vai até a FLIP, chora diante de um enorme público e conta essa discordância do ditado pela mãe também na elaboração narrativa. Esse choro, que me parece libertador, pode marcar também momentos diferenciados da história narrada: durante a ditadura, a família precisava se mostrar firme e não ocupar o lugar de vítima; na ocasião da festa literária, já com a confirmação do pai morto, sabendo dos detalhes horríveis de seu assassinato e com a mãe doente, o filho pode chorar (algo que nas duas ocasiões seria compreensível). A suposta contradição configura-se, portanto, como artifício, uma maneira de atentar para as mudanças de atitudes no decorrer do tempo, as reviravoltas da trama, a fusão de realidade e ficção, estratégias que Marcelo Rubens Paiva explora na narrativa.

Ainda sobre a questão de desaparecimento forçado, o romance atualiza o tema ao mencionar a recente história de Amarildo, colocando as violações dos direitos humanos durante a ditadura ao lado das que acontecem na pós-ditadura:

14 de julho de 2013. Rocinha, Zona Sul carioca. Amarildo Dias de Souza, pedreiro, foi preso por policiais militares, levado até a sua casa e depois para a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) instalada na Rocinha.

No Leblon, Zona Sul carioca, meu pai, engenheiro, foi preso por militares em casa e levado a unidades da Aeronáutica e depois do exército.

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 (PAIVA, 2015, p. 110).

Histórias e tempos sobrepostos em uma só lógica da violência autoritária que triunfou durante a última ditadura e que mantém seus ecos no presente. Após essa colocação sobre os desaparecimentos, a narrativa delinea uma ampla discussão sobre a tortura desde a Idade Média ao cotidiano da polícia militar brasileira no século XXI, que pratica de forma ordinária

132 Eunice Paiva faleceu em 13 dezembro de 2018, exatamente no dia em que a promulgação do AI-5, Ato Inconstitucional Número Cinco, completou 50 anos. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/no-dia-dos-50-anos-do-ai-5-morre-eunice-paiva-referencia-na-luta-contra-a-ditadura/>. Acesso em: 14 jan. 2019.

essa violação. Trazer a história de Amarildo para o interior da trama literária consiste em uma forma de salvá-la do esquecimento, fortalecendo, assim, a luta, a pressão social para que o Estado brasileiro respeite os direitos básicos de seus cidadãos, para que se porte dentro da legalidade constitucional.

Nesse sentido, o romance em si traceja diversas aproximações sobre lembrar e esquecer, postos como habilidades biológicas, e também das políticas da memória ou do esquecimento, pensadas como ações que permitem tanto a recordação quanto o apagamento. A trama desenvolve aspectos específicos da memória, como a fragilidade, representada no esquecimento pelo Alzheimer, que o narrador-protagonista vê como o momento mais duro da vida da mãe, o “mais injusto, cruel e definitivo, que deu densidade à sua tragédia” (PAIVA, 2015, p. 228). A Doença de Alzheimer (DA) é definida:

[...] como um transtorno neurodegenerativo progressivo e fatal que se manifesta pela deterioração cognitiva e da memória, comprometimento progressivo das atividades de vida diária e vários sintomas neuropsiquiátricos e de alterações comportamentais¹³³.

A pessoa que possui a doença não perde apenas a memória, mas as habilidades cognitivas do controle das funções biológicas, nos últimos estágios, por exemplo, pode ter dificuldade para comer, andar e até mesmo respirar. Desse modo, é totalmente compreensível a revolta do narrador-protagonista, que vê como injusto e cruel que a mãe tenha que passar por tudo isso: “Como Deus pode ser tão imprudente e imputar tanto sofrimento a uma pessoa só?” (PAIVA, 2015, p. 230).

O sentimento de incompreensão e injustiça aponta para a trajetória da mãe que também foi vítima da ditadura, que modificou sua organização de vida por conta das violências da repressão militar que causaram o desaparecimento do marido, que lutou insistentemente por memória e por respeito aos direitos humanos e, no fim da vida, é acometida por uma doença que devasta os diferentes mecanismos de memória do corpo. Nesse sentido, a figura de Eunice Paiva integra uma posição específica que remete também ao recorte de gênero, à figura da mulher no mapa das ditaduras latino-americanas:

Dado el sistema de género en las relaciones familiares, además de ser víctimas <directas>, las mujeres fueron básica y mayoritariamente víctimas <indirectas>, y éste es el rol en el que se las visualiza más a menudo: como familiares de víctimas y abuelas principalmente; en menor medida esposas, hermanas, hijas, novias. Al tomar como rehenes a los hombres, el sistema represivo afectó a las mujeres en su rol familiar y de parentesco, es decir, en el núcleo de sus identidades tradicionales de

¹³³ Disponível em: <http://saude.gov.br/saude-de-a-z/alzheimer>. Acesso em: 12 nov. de 2019.

mujer y esposa. Desde esos lugares, y como mecanismo para sobrevivir y sobrellevar sus obligaciones familiares, las mujeres movilizaron otro tipo de energía, basada en sus roles familiares <tradicionales>, anclada en sus sentimientos, en el amor y en la ética del cuidado – lógica que difiere de la política.

Dos tipos de acciones <típicamente femeninas> se dieron en ese contexto: en la escena pública, la creación de organizaciones de derechos humanos ancladas en el parentesco con las víctimas directas; en el ámbito privado, la lucha por la subsistencia familiar y la adaptación o cambio en función de las nuevas circunstancias (JELIN, 2002, p. 104)¹³⁴.

Como aponta a citação, Eunice Paiva tanto usa sua posição de familiar de desaparecido político para desenvolver ações de direitos humanos, como lida com o acontecimento traumático de forma a reconstruir sua vida a partir dele. Assim, estuda Direito, torna-se advogada depois do desaparecimento do marido e aprofunda a relação entre a militância como familiar de desaparecido político e as questões de direitos humanos em geral, priorizando, depois, o direito indígena. Ela foi vítima direta, quando foi ilegalmente presa com a filha mais velha, juntamente com Rubens Paiva, em 1971, e foi vítima indireta desde então, já que teve que conviver a partir desse momento com o desaparecimento do marido. Como esposa de Rubens Paiva e como advogada militante, esteve à frente da luta dos familiares durante a ditadura e no período de redemocratização. É atroz que, no final da vida, exatamente essa pessoa que lutou tanto pelo direito à memória sofra de Alzheimer. Por isso, a ênfase do narrador-protagonista em sequenciar tantos fatos importantes na trajetória da família Paiva e marcar que a mãe não se deu conta de nada disso por causa da doença. No entanto, no final da narrativa, entendemos o porquê do título do romance: trata-se da voz de Eunice Paiva, indicando sua presença. O narrador-protagonista continua a construí-la como uma mulher altiva, “Seu orgulho era maior que seu esquecimento. Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda”, e ela declara em situações em que fica emocionada, quando pega o neto no colo ou reencontra as filhas que estão morando na Europa: “Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui” (PAIVA, 2015, p. 262). Esse “ainda estou aqui” parece reafirmar seu lugar, em uma posição de resistência, recordando aos familiares que é uma pessoa com identidade e memória.

¹³⁴ Considerado o sistema de gênero nas relações familiares, além de serem vítimas “diretas”, as mulheres foram básica e majoritariamente vítimas “indiretas”, e essa é a posição na qual elas frequentemente são vistas: como familiares de vítimas e avós principalmente; em menor medida como esposas, irmãs, filhas, namoradas. Ao tornar reféns os homens, o sistema repressivo afetou as mulheres no contexto familiar e de parentesco, ou seja, o núcleo de suas identidades tradicionais de mulher e esposa. Desde esses lugares, e como mecanismo para sobreviver e lidar com suas obrigações familiares, as mulheres articularam outro tipo de energia, baseada nos papéis familiares “tradicionais”, amparadas por seus sentimentos, no amor e na ética do cuidado – lógica que difere da política.

Dois tipos de ações “típicamente femininas” se deram nesse contexto: no cenário público, a criação de organizações de direitos humanos ancoradas pelo parentesco com as vítimas diretas; no âmbito privado, a luta pela subsistência familiar e a adaptação ou mudança em função das novas circunstâncias (tradução nossa).

O narrador-protagonista explica que a mãe não entrou na última fase da doença, no seu último ato, de uma vida de tantos atos. E afirma para encerrar a narrativa: “a morte do meu pai não tem fim” (PAIVA, 2015, p. 263). O filho diante da morte dos pais, que no caso de Marcelo Rubens Paiva, seja o personagem literário seja o autor do romance, foi cruel e sofrida. Talvez esse sofrimento também apareça na política de esquecimento do Brasil, na constante desmemória nacional, que diante das provas dos abusos do Estado, do terror institucionalizado, continua optando pelo encobrimento e pelo apagamento.

3.3 DAS MUITAS DORES BRASILEIRAS: A DESMEMÓRIA NACIONAL

Trata-se de um lugar comum a afirmação que o Brasil é um país sem memória, que continua com uma dificuldade característica de olhar para o passado e reconhecer, sobretudo, as dívidas históricas com as minorias subalternizadas. Por isso, neste capítulo, busquei evidenciar algumas dessas questões no que chamo de atualização das violações de direitos humanos na pós-ditadura. Tais violações estão antes e depois das ditaduras do século XX, mas não se podem desconsiderar as especificidades que integram esse período. No artigo “(Des)Memória de perplexidades: Brasil, década de 1970” (2013), Beatriz Vieira aborda essa questão e expõe as limitações dos trabalhos de memória no país:

Costuma-se dizer que o Brasil é um país sem memória – repetem-se erros, reelegem-se políticos notoriamente corruptos, disfarça-se o racismo nas relações sociais “cordiais”, elidem-se os sofrimentos e as possíveis derivações traumáticas dos séculos de escravidão, da modernização autoritária e excludente, e das diversas ditaduras, em nome de reiterar a imagem de um povo alegre e pacífico, envolvido em carnavais, praias e futebol... É evidente, contudo, que a contrapelo das ideologias ou linhas dominantes de ideias e comportamento, ao se observar atentamente a vida cotidiana ou a produção intelectual e artística do país encontram-se profundas contradições, indagações e respostas muito diferentes, como por exemplo a constatação da jornalista e psicanalista Maria Rita Kehl de que “O Brasil dói”, sendo simultaneamente “afetivo, encantador, violento e tenebroso” (Kehl, 2011) (VIEIRA, 2013, p. 49).

No artigo, Beatriz Vieira analisa as obras de Bernardo Kucinsky e Alex Polari e reflete sobre a última ditadura cívico-militar brasileira na encruzilhada com a literatura. Destaca-se nesse estudo a ideia de desmemória que também aparece nos romances analisados, tanto em Adriana Lisboa como em Marcelo Rubens Paiva, no cultivo de personagens que têm

dificuldade de recordar, além da menção insistente em ambas as narrativas da ausência de políticas de memória no Brasil. Essa situação acaba por provocar a constante repetição das injustiças, da impunidade e do apagamento histórico.

Em *Azul Corvo* (2014), o trauma de Fernando que calou durante décadas as dores dos anos de guerrilheiro no Araguaia revela-se apenas para Vanja, ambos afastados do Brasil e da ditadura, no espaço e no tempo. Vanja demonstra interesse no tema e escreve as memórias do pai afetivo, inclusive com um final poético em que ela imagina outra finalização, outra história para o romance entre Fernando e sua mãe, como uma espécie de convite para a reescrita da história nacional: “Se eu teria conduzido as coisas de modo diferente, se isso coubesse a mim – se eu tivesse escolhas, se eu dispusesse de um baralho de vidas e pudesse escolher uma carta em vez da outra? Teria, sim” (LISBOA, 2014, p. 298). Ao mesmo tempo em que a narradora poeticamente oferece essa opção, constata-se a impossibilidade de alterar fatos do passado, ficando apenas a possibilidade de atuar sobre o presente e o futuro. Dessa forma, podemos agir no presente a partir de trabalhos de memória (JELIN, 2002) que reivindicuem uma perspectiva ética de respeito aos direitos humanos, o que no atual momento político da América do Sul com a ascensão de representantes no legislativo, judiciário e executivo de extrema direita – ou ainda na presença de uma nova esquerda autoritária –, torna-se uma preocupação ainda mais latente, já que se precisa fomentar uma memória ética do passado como forma de amparar o presente e o futuro.

O exercício do trabalho de memória aparece em *Azul Corvo* com a mudança de posição de Fernando, que abandonou não apenas a luta política na época da ditadura, mas também assume uma inércia diante da vida e abdica do seu direito à memória, que é recuperado apenas ao narrar para Vanja, quando ambos exercitam o dever de memória (RICOEUR, 2007), ele quando conta, e ela através da escuta e da escrita. No que concerne a Eunice Paiva, em *Ainda estou aqui* (2015), não se trata de escolha ou perplexidade, já que a limitação é física, uma enfermidade da memória que atinge exatamente uma agente de memória, em termos de Elizabeth Jelin (2002). Diferente de Adriana Lisboa (2014), que busca algum tipo de redenção para a história dos pais de Vanja, a literatura como artifício para escrever o que poderia ter sido, Marcelo Rubens Paiva (2015) opta por uma trama bem mais próxima dos referentes objetivos e com um conjunto de documentos e descrições históricas marca a memória familiar, relacionando-a com a coletiva e com a história do Brasil.

Em ambos os romances há fluxos da memória individual e coletiva, além das inclinações para as menções aos fatos e personagens históricos como alternativas típicas do gênero literatura e ditadura. As obras de literatura contemporânea que trazem o tema das

últimas ditaduras da América Latina apresentam, em muitas delas, um entrecruzamento entre memória, história e literatura. Nessa linha, há mérito no trabalho de Marcelo Rubens Paiva (2015) em confirmar a afirmação de Maria Rita Kehl quando diz que “Não há sofrimento, nem indignação, que não possam ser sublimados e transformados em arte” (2014, p. 16). Pergunto-me, então, se há como fugir ao dito “inspirado em fatos reais” quando o assunto tratado consiste nas ditaduras que assolaram a América Latina, ou em outros tantos temas que incluem traumatismos da memória coletiva de um povo. Como filho de desaparecido, há um peso e um valor específicos que devem ser considerados na posição discursiva de Marcelo Rubens Paiva (2015) – ao mesmo tempo em que a pesquisa e a referência a dados históricos também constituem marcas da narrativa de Lisboa (2014).

No caso dos citados romances, percebo uma complementariedade entre memória e história no sentido explorado por Aleida Assmann (2011), ao explicar a ideia de memória habitada (relacionada à visão mais tradicional de memória, com um papel funcional) e memória inabitada (mais próxima à visão de história, pensada a partir de um desempenho cumulativo) em uma construção dos antecedentes da distinção entre História e Memória:

Quadro 1 – Memória habitada *versus* Memória inabitada

<i>A memória habitada</i>	<i>A memória inabitada</i>
– Está vinculada a um portador, que pode ser um grupo, uma instituição ou um indivíduo;	– É desvinculada de um portador específico;
– Estabelece uma ponte entre passado, presente e futuro;	– Separa radicalmente passado de presente e de futuro;
– Procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra;	– Interessa-se por tudo; tudo é igualmente importante;
– Intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário e normas de ação.	– Investiga a verdade e com isso suspende valores e normas.

Fonte: ASSMANN (2011, p. 146).

Assmann observa os fluxos, o caráter complementar e não excludente entre as memórias habitada e inabitada, o que converge para a forma de entender as narrativas analisadas: “cabe agora constatar que uma oposição entre memória e história entendida desse modo se sustenta cada vez menos” (ASSMANN, 2011, p. 146). O que colabora na percepção de que os citados romances são estruturados, muitas vezes, na união de uma perspectiva da macro-história (personalidades, “fatos”, datas, instituições oficiais, por exemplo) com micro-histórias (personagens comuns, cotidiano, relações íntimas e afetivas, por exemplo), característica que oferecem uma multiperspectiva sobre as ditaduras e relaciona a esfera individual à social.

Aleida Assmann (2011, p. 188) em suas apreciações sobre a memória cultural, os meios de memória, o recordar e o esquecer, destaca: “Heiner Müller, como antes Walter Benjamin, interessa-se pela dimensão política da memória cultural; para ele recordar é revolucionário, esquecer, contrarrevolucionário”. A escrita e a imagem seriam dos meios mais imprescindíveis de armazenamento da memória, e aqui também incluímos a literatura como empreendimento da memória (JELIN, 2002). Na mesma linha de raciocínio, a pesquisadora Izabel Fontes, em sua tese de doutorado, *Narrativas de uma memória assustada: escrita de si e ficcionalização do trauma na literatura pós-ditatorial de segunda geração no Brasil e Argentina* (2017), discute a memória política e as políticas de memória na Argentina e no Brasil. De acordo com Fontes (2017), há uma construção de sentidos na memória coletiva quando vista como espaço de resistência e luta social, que reivindica determinadas posições discursivas e meios de representação – o que seria uma memória política – enquanto que, por outro lado, as políticas de memória consistem em estratégias (que deveriam ser) difundidas pelo Estado, para garantir uma escrita ética do passado traumático através do discurso oficial, das leis e do estabelecimento de espaços e objetos de memória como museus, monumentos e memoriais, por exemplo. Da mesma forma que se pode fazer uma política de memória, na sua ausência, pode-se estar gestando uma política de esquecimento.

No que se refere ao Brasil, há muito ainda para ser feito como política de memória, no sentido de incentivar a memória cultural para exercitar as discussões e as produções de memória política, por exemplo. Os romances *Azul Corvo* e *Ainda estou aqui* são exemplos de objetos da recordação, de memória cultural, da escrita e da literatura como *medium* de memória, de dever de memória e que trazem para o cerne da questão as dificuldades de trabalhos de memória no Brasil, escancaram que ainda estamos perdendo as batalhas, que não se pode esmorecer, precisamos seguir na luta agora mais que nunca, para honrar os nossos mortos e os nossos filhos.

4 SILÊNCIOS E SOMBRAS NA LITERATURA CHILENA DA PÓS-DITADURA

A literatura chilena tem algumas peculiaridades no que concerne à produção de narrativas da segunda geração da ditadura, dos filhos – além do contexto sociopolítico do regime ditatorial ser diferenciado, tanto pela conjuntura de unidade popular socialista que existia, quanto pela violenta chegada dos militares ao poder. No Chile, a maior parte dos romances analisados não está narrada e não tem como protagonista os filhos de pais militantes, sequestrados, torturados, desaparecidos. Os narradores chilenos da pós-ditadura, em sua maioria, são crianças e adolescentes que cresceram durante o regime ditatorial, reivindicam e constroem memórias a partir de suas experiências cotidianas, que embora fossem tangenciais, porque não incluem uma infância clandestina ou órfã, também estão imersas e são afetadas pelos acontecimentos ditatoriais. Essa característica apresenta-se nas duas narrativas analisadas neste capítulo, ambas com narradores-escritores que elaboram as memórias a partir de uma voz coletiva geracional.

Na crítica literária chilena costuma haver uma marcação sobre as primeiras obras que trazem a visão da segunda geração. Segundo Alicia Salomone e Milena Gallardo, no artigo “Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas” (2017), inicia-se uma reflexão sobre a questão etária e uma contestação de que as gerações que nasceram durante a ditadura ou posteriormente a ela não foram prejudicadas pelo regime de exceção. Começam a aparecer narrativas que constroem novas vozes geracionais que exploram subjetividades, linguagens e interpretações outras, centradas em ângulos que ainda não tinham sido considerados devidamente, como as experiências das mulheres e das crianças, esferas pessoais que se conjugam a um percurso histórico coletivo. Nesse sentido, torna-se notório ressaltar que os romances pioneiros estão compostos por narrativas de autoria feminina:

Parece haber acuerdo en la crítica literaria acerca de que “la narrativa de los hijos e hijas” de las personas afectadas por los hechos trágicos de la dictadura se inicia con la novela *En voz baja* (1996), de Alejandra Costamagna. Por nuestra parte, proponemos que los textos de Maturana, en particular su novela *El daño*, también acompañen el comienzo de la serie. Al igual que las obras de Nona Fernández (*Mapocho*, 2002) y la propia Costamagna (*Cansado ya del sol*, 2002), los relatos de Maturana también escenifican a sujetos jóvenes que dan curso a una memoria dolida sobre el pasado reciente (SALOMONE; GALLARDO, 2017, p.198)¹³⁵.

¹³⁵ Parece ser consensual na crítica literária de que “a narrativa dos filhos e filhas” das pessoas afetadas pelos trágicos eventos da ditadura começa com o romance *En voz baja* (1996), de Alejandra Costamagna. De nossa parte, propomos que os textos de Maturana, em particular seu romance *El daño*, também acompanhe o início da série. Como as obras de Nona Fernández (*Mapocho*, 2002) e da própria Costamagna (*Cansado ya del Sol*, 2002), nos relatos de Maturana também se representam sujeitos jovens que dão lugar a uma dolorosa memória do passado recente (tradução nossa).

A citação apresenta algumas narrativas que podem ser consideradas germinais da geração dos filhos e das filhas da ditadura chilena. Salomone e Gallardo enfatizam algumas características do romance *El Daño* porque se dedicam à sua análise no citado artigo. Outro ponto fundamental nessa caracterização é a referência aos sujeitos jovens que trabalham com memórias da dor, ou seja, com a elaboração do passado traumático. Essa geração de autores chilenos propõe, também, uma discussão sobre as políticas de memória, centrados, sobretudo, na crítica à memória oficial, às políticas oficiais do esquecimento. Nona Fernández, com o seu primeiro romance *Mapocho* (2002), participa desse momento inicial da literatura da segunda geração, enquanto Zambra aparece quase uma década depois com um romance que contribui de forma tão significativa para o cenário que passa a ser considerado como um definidor, um marco da unidade do projeto literário que está se desenvolvendo no que concerne à literatura dos filhos.

Alejandro Zambra, desse modo, com o romance *Formas de volver a casa* (2011), apresenta uma narrativa em *mise en abyme*, explorando diferentes focalizações narrativas, relatando recordações não apenas do eu narrador, como também memórias dos outros que estão ao seu redor, dos pais, da companheira, das diferentes pessoas em seus diversos posicionamentos durante a ditadura e depois dela, de forma que a pós-memória fica evidenciada. Nona Fernández, com *La dimensión desconocida* (2016), por um lado, segue um trajeto semelhante, pois também elabora um romance com várias perspectivas narrativas e reflexão da memória transgeracional, mas, por outro lado, vale-se de uma memória coletiva específica ao explorar o testemunho de um torturador arrependido em suas diversas manifestações a partir dos meios de memória. Os dois autores e suas obras são prestigiados no contexto literário chileno pelo trabalho de memória (JELIN, 2002) que desenvolvem, reconhecidos pelo público leitor e pela crítica literária.

Entre os três países estudados nesta tese, a escolha das narrativas que seriam analisadas detalhadamente da literatura chilena foi a mais difícil, porque há diversas propostas interessantes de construção narrativa que chamaram a minha atenção. Os romances de Álvaro Bisama, *Estrellas Muertas* (2010) e *Ruido* (2012) têm tramas criativas e inusitadas. Em *Estrellas Muertas*, em um café antes da assinatura do divórcio, um casal, atravessado por uma notícia de jornal, conversa, recorda, imagina sobre os acontecimentos e as experiências que viveram na ditadura e na pós-ditadura chilena, a intriga se desenvolve nesse café, com uma narrativa cheia de micronarrativas. Em *Ruido*, o narrador do romance é plural, a narrativa está escrita na primeira pessoa do plural, reivindica uma voz coletiva geracional na organização discursiva da trama, elaborada a partir das memórias sobre o vidente, uma personagem que

declara ter visto Nossa Senhora em plena ditadura de Pinochet, que acaba por aproveitar-se da suposta ocorrência milagrosa. Essas narrativas surpreendem e dão um tom particular às ressignificações do passado ditatorial. Da mesma forma, o romance *Camanchaca* (2009), de Diego Zúñiga, destaca-se entre as demais narrativas, por estar centrado na contenção, no não-dito, por trazer para a estrutura narrativa e organização discursiva a presença na ausência, por deixar latente o tema da ditadura a partir de suas consequências, mantendo-o nas entrelinhas, explorando o caráter nebuloso na essência de sua proposta.

Esses constituem apenas alguns exemplos de uma geração impressionante de escritores com um projeto literário sólido e construído de uma maneira em que se percebe um diálogo entre os escritores e as obras. A geração dos filhos cultivava primordialmente a autoficção, como Nona Fernández e Alejandro Zambra. Leonor Arfuch, no prefácio de *La pose autobiográfica* (2018), de Lorena Amaro, atesta que esses escritores foram crianças durante a ditadura e transitam em:

Territorios que se deslindan de la referencialidad biográfica pero sin renunciar del todo a ella, donde los nombres circulan proponiendo una furtiva identidad entre autor y narrador, tienden trampas, dislocan tiempos y espacios sin dejar de anotar los rasgos reconocibles de un tiempo histórico. Personajes que tratan de salir – y volver – a casa, como el metafórico título de Alejandro Zambra, y en ese ir y venir se juegan las reglas secretas de infancias vividas en aparente normalidad o signadas por el desplazamiento, el silencio, el ocultamiento o el exilio (ARFUCH, 2018, p. 93)¹³⁶.

A literatura chilena dos filhos, como se pode ver pela citação de Arfuch, apresenta uma série de afinidades compartilhadas, conectadas a partir das referências e a ressignificação de uma paisagem histórico-social (ROJO, 2016), além de cultivar diferentes artifícios da autoficção. No romance *Formas de volver a casa*, um dos capítulos se intitula “literatura de los hijos”, uma denominação que aparece em Zambra e se estabelece de forma bastante usual tanto na Argentina quanto no Chile. Em julho de 2015, Ricardo de Querol entrevista vários autores da geração dos filhos, entre eles aparece Zambra que realiza a seguinte declaração: “Los de mi generación vivimos la democracia y la adolescencia al mismo tiempo, nos dimos cuenta que solo la segunda era totalmente cierta [...] Para explicar cualquier cosa en Chile tienes que ir a la dictadura. Es muy difícil no hablar de ella”¹³⁷. Essa perspectiva da ditadura

¹³⁶ Territórios que se desprendem da referencialidade biográfica, mas sem renunciar totalmente a ela, onde os nomes circulam propondo uma furtiva identidade entre autor e narrador, montam armadilhas, deslocam tempos e espaços sem deixar de inscrever as características reconhecíveis de um tempo histórico. Personagens que tratam de sair – e voltar – para casa, como o metafórico título de Alejandro Zambra, e nesse ir e vir se jogam as regras secretas de infâncias vividas em uma aparente normalidade ou marcadas pelo deslocamento, o silêncio, a ocultação ou o exílio (tradução nossa).

¹³⁷ Os da minha geração vivemos a democracia e a adolescência ao mesmo tempo, percebemos que só a segunda era totalmente certa [...] Para explicar qualquer coisa no Chile tem que se ir à ditadura. É muito difícil não falar dela (tradução nossa). A citada reportagem se intitula: *Los niños de la represión chilena llenan los silencios*. Foi publicada em julho de

marcando a produção literária chilena pós 1973 também é defendida pelo crítico Grínor Rojo (2016, p. 9), ao destacar que toda literatura chilena publicada desde então está talhada pelos acontecimentos e pelas sequelas do regime de exceção. Na mesma reportagem de Ricardo de Querol, Nona Fernández também faz algumas reflexões a respeito da referida temática: “No creo en la memoria oficializada. [...] Había muchos agujeros negros, cosas que se inventaron. Fuimos una generación rara que tenía conciencia de lo que ocurría, pero no llegaba a entenderlo. Nos quedamos sin respuestas, algunas siguen sin llegar”¹³⁸. Tanto os autores quanto os críticos percebem uma marca geracional que evidencia as particularidades da literatura desenvolvida pela segunda geração, pós-ditadura.

Pelo próprio tema gerador das narrativas, esses autores estão envoltos nos trabalhos e nas disputas pelas memórias que se quer recordar e proteger de uma política de esquecimento, pois a situação sociopolítica do país na atualidade ainda demonstra polarizações e conflitos. Nancy Nicholls, no livro *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible* (2013), faz colocações fundamentais para se entender as particularidades do caso chileno, defendendo que “o sentido do passado pertence ao presente”:

Desde diversos ámbitos vemos surgir iniciativas de articulación y representación del pasado inmediato de nuestro país. Sin lugar a dudas esta producción se sitúa en lo que Elizabeth Jelin ha denominado un campo de disputa, pues cuando se trata de memorias que involucran al conjunto de la sociedad y se refieren a hechos altamente controvertidos, traumáticos y que nos remite a un pasado sobre el cual hay, al menos, dos generaciones de testigos vivos es imposible construir una memoria colectiva única e inequívoca. [...] las diversas vivencias de los mismos hechos históricos y, por lo tanto, lejos del consenso la sociedad chilena vive, más bien, en un disenso poco asumido. El escenario en consecuencia, oscila entre el silenciamiento, los brotes constantes de memoria y como señalamos, una disputa por situar y resituar las diversas memorias colectivas en el plano público (NICHOLLS, 2013, p. 15)¹³⁹.

A memória é um campo em permanente disputa. Segundo Nicholls (2013) ainda não se conseguiu um consenso no Chile referente à ditadura cívico-militar. Existem diversas versões, batalhas de memórias e discursos, por um lado, daqueles que constroem memórias

2015, no jornal *El País*. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/07/07/los-ninos-de-la-represion-chilena-llenar-los-silencios/> Acesso em: 12 out. 2019.

¹³⁸ Não acredito na memória oficializada. [...] tinham muitos buracos negros, coisas que inventaram. Fomos uma geração estranha que tinha consciência do que ocorria, mas que não conseguia entender. Nós ficamos sem respostas, algumas continuam sem chegar (tradução nossa).

¹³⁹ Desde diversos ámbitos vemos surgir iniciativas de articulação e representação do passado imediato do nosso país. Sem dúvidas, esta produção se situa no que Elizabeth Jelin denominou “um campo de disputa”, pois quando se trata de memórias que envolvem o conjunto da sociedade e se referem a fatos altamente polêmicos, traumáticos e que nos remete a um passado sobre o qual há, pelo menos, duas gerações de testemunhas vivas é impossível construir uma memória coletiva única e inequívoca [...] as diversas vivências dos mesmos fatos históricos e, portanto, longe de um consenso, a sociedade chilena vive em uma divergência pouco assumida. O cenário, conseqüentemente, oscila entre o silenciamento, as constantes revelações de memórias e como destacamos, uma disputa por situar e (re)situar as diversas memórias coletivas no plano público (tradução nossa).

que honrem os que lutaram e morreram pela democracia, mas, por outro lado, ainda há os que defendem os militares e justificam a barbárie. Por isso, torna-se interessante conhecer mais detalhes do contexto chileno quando se impõe a ditadura, já que se diferencia da conjuntura dos outros países da América Latina.

No início da década de 70, o Chile estava alinhado a um projeto socialista e popular. Salvador Allende, candidato da Unidade Popular, tornou-se o primeiro e único presidente socialista e marxista democraticamente eleito até hoje. O povo chileno foi às urnas e a maior parte escolheu um projeto popular de desenvolvimento para o país, mas, como foi uma maioria estreita (36,6% dos votos), precisou-se ir para o segundo turno, em uma votação do congresso que consistia na escolha do presidente entre os dois candidatos mais votados, assim, Allende é eleito com 78,46% de votos, mais de 150 parlamentares apoiaram sua candidatura¹⁴⁰. Allende governou do dia 03 de novembro de 1970 até o dia 11 de setembro de 1973, quando se negou a renunciar e a deixar o *Palacio La Moneda* mesmo com as ameaças de bombardeio. Ainda assim, os militares chilenos bombardearam a sede do governo e o tiraram à força, apenas morto conseguiram retirá-lo do poder. As detenções se multiplicaram nos dias seguintes, houve perseguições, tortura, assassinatos e desaparecimentos.

Desde o primeiro momento foi extremamente violenta a imposição do governo militar. O estádio nacional, em Santiago, transformou-se em um gigantesco centro de detenção, tortura e morte, recebeu mais de sete mil prisioneiros, entre homens e mulheres¹⁴¹. Hoje, este é um lugar de memória em que se pode fazer visita guiada e se informar, por exemplo, sobre os militares brasileiros que viajaram para o Chile para ajudar nas técnicas de tortura, já que fazia quase uma década que o Brasil vivia a ditadura. Pessoas desapareceram entre o deserto do Atacama e a Patagônia, ou seja, todo o território chileno sofreu de inúmeras formas o horror da ditadura. No caso do Chile, o governo ditatorial logo ganhou cara e nome: Augusto Pinochet.

Nesse sentido, as circunstâncias chilenas evocam a imaginação, porque as pessoas estavam vivendo em um país em que a maior parte da população decidiu por uma organização socialista, o presidente em exercício conseguia administrar com apoio popular, contudo, a oposição autoritária com o poderio das forças armadas consegue bombardear a sede do governo, assassinar o presidente, tomar as ruas com tanques de guerra e militares, instaurar a repressão com inúmeros desaparecimentos, algumas pessoas detidas, outras mortas. Do sonho de uma sociedade mais justa e igualitária passaram ao desespero, à catástrofe da ditadura. A

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-799.html> Acesso em: 25 de abril 2020.

¹⁴¹ Disponível em: http://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/estadio_nacional.htm Acesso em: 11 maio 2019.

situação de perplexidade no contexto chileno ganha na literatura contornos fantasmagóricos, surreais, deformes, místicos. Em muitas narrativas se estabelece uma associação entre os acontecimentos ditatoriais com extraterrestres, óvnis, fantasmas, vidência, milagres de Nossa Senhora. Exatamente por esse caráter assombroso da realidade, uma ruptura abrupta do comum, que foi o golpe chileno, na forma da chegada ao poder do governo ilegítimo e autoritário, essa característica do “sem sentido”, do “espanto”, atinge também a literatura. Não há como explicar o incompreensível, portanto, o caminho é um imaginário do impalpável, do incrível, do improvável (no sentido do que realmente não se pode provar). Em algumas narrativas, tudo isso atravessa o cotidiano em uma aparente normalidade. Neste capítulo, a discussão está centrada em algumas dessas características geracionais a partir, sobretudo, da reflexão sobre os silêncios e as sombras que permeiam os anos ditatoriais e que os romances de Alejandro Zambra e Nona Fernández revisitam através do trabalho com a brecha, a lacuna, o vazio de forma a elaborar as memórias de criança e, na posição de adultos, dar voz ao que foi calado como meio de iluminar um pouco a escuridão.

4.1 SILÊNCIO E RELATO DE FILIAÇÃO EM *FORMAS DE VOLVER A CASA*

Em *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, a questão da memória reveste-se de diferentes perspectivas de análise que remetem tanto às necessidades do indivíduo quanto às do coletivo, por exemplo, em trabalhos de memória que se delineiam como: memória como registro; memória como catarse; memória como recriação imaginativa do passado; memória como lembrança individual; memória como recordação, como política de construção da memória coletiva. Nesse sentido, Zambra propõe um relato de filiação, um enfrentamento da postura dos pais durante os anos de ditadura, uma forma de romper com o silêncio e elaborar os vazios de suas memórias de infância¹⁴².

Configura-se como ponto-chave da narrativa a visão da ditadura chilena a partir da segunda geração, dos filhos, em dois ângulos diferenciados, já que o romance apresenta duas narrativas paralelas. Utilizando-se da estratégia da *mise en abyme*, o autor constrói as duas narrativas, podemos dividi-las em: narrativa A, constituída por dois capítulos (*Personajes secundarios* e *La literatura de los hijos*), na qual se explora mais o ângulo da experiência

¹⁴² Algumas considerações deste capítulo foram traçadas de forma bem elementar em 2015, através do artigo “*Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra: o mosaico da memória individual e coletiva”, apresentado na ABRALIC.

infantil diante dos acontecimentos e do cotidiano ditatorial; e narrativa B, também composta por dois capítulos (*La literatura de los padres* e *Estamos bien*), uma espécie de diário em que o narrador-protagonista expõe que é escritor e está fazendo um livro sobre as memórias de infância na época da ditadura (esse livro seria a narrativa A), além de explorar os conflitos do relacionamento amoroso e com a família. Em ambas as esferas narrativas, a personagem-narradora é anônima e mescla as recordações da infância com o passado recente, já adulta.

Zambra de maneira irônica marca o caráter secundário dos filhos diante da história dos pais, que seriam os verdadeiros protagonistas dos acontecimentos ditatoriais, mas ao fazer essa marcação ele reivindica o protagonismo do seu tempo, a posição de protagonistas que os filhos assumem na reconstrução/ressignificação das memórias. Sobre isso, no livro *La pose autobiográfica* (2018), Lorena Amaro afirma:

En los términos que propone Zambra en su novela, estas formas de hacer literatura promoverían a los hijos de actores secundarios a principales, escribiendo una nueva historia que se explora en relatos de doble voz: la inocencia del niño cuenta una realidad simple, pero en ella el lector (o el adulto que recuerda) descubre una trama mucho más intrincada (AMARO, 2018, p. 4204)¹⁴³.

Essa é uma característica da obra de Zambra, que também em seus primeiros romances, *Bonsái* (2006) e *La vida privada de los árboles* (2007), constrói narrativas aparentemente simples, mas que vão revelando complexidades. No caso de *Formas de volver a casa*, a junção provocada pela dupla perspectiva, ora de criança ora de adulto, mas sempre de filho, dá uma conotação particular ao enredo, permitindo contrapor as significações das memórias infantis numa linha temporal de acesso à memória, compreensão do que determinada experiência representou na época e, depois, ressignificar essa memória a partir de uma nova postura enquanto adulto. Além disso, há uma diferenciação enunciada no início do romance que percorrerá toda a narrativa, apontando para uma separação do caminho dos pais que fica destacada já nas primeiras linhas da trama, quando o narrador-protagonista se perde dos pais com seis ou sete anos, e apesar de ele conseguir voltar para casa sozinho, a mãe lamenta: “Tomaste otro camino decía mi madre, después, con los ojos todavía llorosos” (ZAMBRA, 2011, p. 13)¹⁴⁴. Essa ênfase no primeiro momento da narrativa na autonomia do filho e na possibilidade de encontrar outros caminhos evidencia a proposta do autor que é desenvolvida no enredo, na rejeição do filho à postura dos pais e na independência de traçar

¹⁴³ Nos termos que propõe Zambra no seu romance, estas formas de fazer literatura promoveriam os filhos de atores secundários a principais, escrevendo uma nova história que se explora em relatos de voz dupla: a inocência do menino conta uma realidade simples, mas nela o leitor (ou o adulto que recorda) descobre uma trama muito mais intrincada (tradução nossa).

¹⁴⁴ Você foi por outro caminho dizia minha mãe, depois, com os olhos ainda chorosos (tradução nossa).

outros percursos. Nessa memória de infância inicial, depois da mãe chorosa afirmar que ele se perdeu por ter feito outro caminho, o narrador pensa em silêncio: “*Son ustedes los que tomaron otro camino, pensaba yo, pero no le decía*” (ZAMBRA, 2011, p. 13)¹⁴⁵. E aponta, dessa forma, por um lado, implicitamente para o fato de que ele estava no caminho “certo”, os pais que teriam ido para o “outro lado”, ou seja, ele se coloca no centro e reafirma sua posição distinta da dos pais; por outro lado, para os silêncios, o não-dito, na relação familiar construída a partir da contenção e de vazios.

Nesses questionamentos sobre as dinâmicas das famílias que vivenciaram a ditadura e como isso vai ser retomado nas memórias dos filhos, Alicia Salomone e Milena Gallardo (2017), discutindo algumas características das narrativas de filhos e netos da ditadura a partir do romance *El Daño* (1997), de Andrea Maturana, observam que há uma tendência em rever os abusos e as violências no plano pessoal e familiar, de forma a articular essas esferas com o trauma coletivo que se inicia em 1973, “Lo que se logra a través del despliegue de una estrategia retórica, que, como afirma con ironía Vania Barraza Toledo, tiene por fin evidenciar “las culpas y complicidades que asedian a la gran familia chilena” (SALOMONE; GALLARDO, 2017, p. 199)¹⁴⁶. O âmbito familiar íntimo transpassa o caráter privado e chega a uma amplitude coletiva “da grande família chilena”, da coletividade nacional, numa análise de como no núcleo familiar podem-se perpetuar práticas de autoritarismo ou de resistências e também como o conjunto de autores da geração dos filhos e netos vai lidar com as memórias da infância quando adultos na ação de “quebrar un pesado silencio familiar, homólogo del que se vivía en el país en la primera década de la postdictadura” (SALOMONE; GALLARDO, 2017, p. 199)¹⁴⁷.

Essas características já estão indicadas neste primeiro capítulo de Zambra, *Personajes secundarios*, o olhar do filho empenha-se em entender o que vivenciou enquanto criança, e também em vislumbrar os pais na situação ditatorial: “Pensé: de qué tienen cara mis padres. Pero nuestros padres nunca tienen cara realmente. Nunca aprendemos a mirarlos bien” (ZAMBRA, 2011, p. 18)¹⁴⁸. O narrador-protagonista expõe uma espécie de ocultação, de cegueira que os filhos têm diante dos pais ao mesmo tempo em que há uma constante necessidade de apreensão. Isso tem relação com a perspectiva de memória intergeracional,

¹⁴⁵ Vocês que foram por outro camino, eu pensaba, mas não dizia (tradução nossa).

¹⁴⁶ O que é alcançado com a implementação de uma estratégia retórica que, como afirma Vania Barraza Toledo com ironia, visa mostrar “a culpa e a cumplicidade que assolam a grande família chilena” (tradução nossa).

¹⁴⁷ Quebrar um pesado silêncio familiar, homólogo do que foi vivido no país na primeira década da pós-ditadura (tradução nossa).

¹⁴⁸ Pensei: de que têm cara meus pais. Mais nossos pais nunca têm cara realmente. Nunca aprendemos a olhá-los bem (tradução nossa).

nos conflitos que podem existir entre as gerações, no sentido de tentar entender a herança familiar, o que Lorena Amaro (2018) vai associar ao *récit de filiation*, na perspectiva dos estudos de Dominique Viart, e afirma que em romances como *Formas de volver a casa* mais que um relato autobiográfico ou autoficcional, há uma preocupação, uma interrogação sobre herança, em questioná-la a partir do que Viart chama de “silêncio dos pais”¹⁴⁹. Podemos entender a narrativa de Zambra nesses termos a partir da memória de “los hijos/niños, cuya interpretación de los hechos proviene del escudriñamiento de los silencios familiares y una profunda soledad cotidiana” (AMARO, 2018, p. 4173)¹⁵⁰.

Os dois narradores de Zambra vivem a solidão e uma coleção de silêncios. As memórias do menino do primeiro capítulo ganham novos matizes de significado quando adulto e isso também está destacado na construção narrativa, por exemplo, quando apresenta com tom de humor a mudança de ponto de vista da criança para o adulto a respeito de Pinochet, e ainda revela a dificuldade de leitura do silêncio e apatia do pai:

En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca (ZAMBRA, 2011, p. 21)¹⁵¹.

O pai se apresenta, na visão da criança, como esse personagem enigmático e contido. Enquanto se torna curioso observar a visão que o menino tem de Pinochet, em uma raiva inocente porque ele representava uma ruptura na programação da televisão, mas depois o adulto desvenda as feições do genocida. Nessa citação, como na memória anterior, desenvolve-se a potência da perspectiva infantil enquanto recurso narrativo, algo que parece

¹⁴⁹ Lorena Amaro cita os estudos de Dominique Viart (*Le silence des pères au principe du “récit de filiation”, 2009*), que pesquisou no contexto francês uma série de relatos a partir dos anos 80 que elaboravam uma nova forma de narração em que se interrogava não sobre o sujeito, mas sobre sua herança. No sentido de relatos que propõem “La investigación de su interioridad por aquella de su anterioridad familiar. Padre, madre, antepasados más alejados son ahora objetos de una búsqueda en la que, sin duda, una de las apuestas últimas es un mejor conocimiento del narrador de sí mismo a través de aquello(s) que hereda” (la traducción del francés es de Catalina Uribe) (AMARO, 2018, p. 4127). “A investigação de sua interioridade pela de sua anterioridade familiar. Pai, mãe, antepassados mais distantes agora são objetos de uma busca em que, sem dúvida, uma das últimas apostas é um melhor conhecimento do narrador de si mesmo através daqueles que ele herda (a tradução para o francês é de Catalina Uribe)” (tradução nossa).

¹⁵⁰ os filhos/as crianças, cuja interpretação dos acontecimentos resulta da averiguação dos silêncios familiares e uma profunda solidão cotidiana (tradução nossa).

¹⁵¹ No que se refere a Pinochet, para mim era um personagem da televisão que comandava um programa sem horário fixo, e lhe odiava por isso, pelos cansativos pronunciamentos nacionais que interrompiam a programação nas melhores partes. Tempo depois lhe odiei por filho da puta, por assassino, mas naquele momento lhe odiava somente por esses intempestivos shows que meu pai assistia sem dizer nada, sem apresentar mais gestos que um trago mais intenso ao cigarro que levava sempre preso à boca (tradução nossa).

simples, trivial, mas que vai ganhando outras possibilidades de significação a partir do acesso a essas memórias quando adulto, o que dá um tom subjetivo e rico à narrativa.

Fica evidenciado que as crianças, apesar de estarem vivas na época (geração 1.5, a geração intermediária, segundo Marianne Hirsch, 2015), não tinham clareza dos acontecimentos ditatoriais. Esta é a conjuntura da geração do escritor Alejandro Zambra e dos dois narradores presentes no romance, que ainda buscam preencher as lacunas da própria história e da história do país, ou até mesmo, mais que preencher, lidam com esse vazio. Embora a experiência da ditadura seja tratada em *close*, rejeitando uma aproximação do macrodiscurso e sobrelevando as micro-histórias que compõem este quadro, ainda assim há reflexões sobre o acontecimento em si, o que ele foi, como ele é retomado, o que ele representa para as diferentes gerações que viveram os acontecimentos e vivem as sequelas da ditadura. Trata-se de reconstruir para entender o próprio passado: “[...] para redefinir sua identidade pela revitalização da sua própria história. O dever da memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1985, p.15). Nesse caso, o dever de memória (RICOEUR, 2007) permite trabalhar o trauma individual e coletivo e reconstruir as memórias do passado recente.

O narrador-protagonista de Zambra, por um lado, acessa suas memórias de infância, mas junto a elas estão as memórias de Claudia, personagem que também é apresentada desde o início da narrativa e que tem um papel fundamental no desenrolar da trama, já que ocupa uma posição distinta e envolve o narrador em uma experiência específica. Podemos ver nos seguintes trechos a apresentação de Claudia, a marcação das posições opostas e o pedido de Claudia que desloca um pouco a posição inicial e acorde com o contexto da família do narrador-protagonista:

Claudia tenía doce años y yo nueve, por lo que nuestra amistad era imposible. Pero fuimos amigos o algo así. Conversábamos mucho. A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones (ZAMBRA, 2011, p. 14).

[...]

Me cuesta recordar, sin embargo, las circunstancias que volvimos a vernos. Según Claudia fue ella quien me buscó, pero yo recuerdo haber vagado largas horas esperando verla. [...] Llegamos, finalmente, a una villa de sólo dos calles, el pasaje Neftalí Reyes Basoalto y el pasaje Lucila Godoy Alcayaga. Suena a broma, pero es verdad. Buena parte de las calles de Maipú tenían, tienen esos nombres absurdos: mis primos, por ejemplo, vivían en el pasaje Primera Sinfonía [...] O el mismo pasaje donde yo vivía, Aladino, que daba a Odín y Ramayana y era paralelo a Lemuria – se ve que a fines de los setenta había gente que se divertía mucho eligiendo los nombres de los pasajes donde luego viviríamos las nuevas familias, las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía. Vivo en la villa de los nombres reales, dijo Claudia esa tarde del reencuentro, mirándome a los ojos seriamente. Vivo en la villa de los nombres reales, dijo de nuevo como si necesitara recomenzar la frase para continuarla: Lucila Godoy

Alcayaga es el verdadero nombre de Gabriela Mistral, explicó, y Neftalí Reyes Basoalto el nombre real de Pablo Neruda. Sobrevino un silencio largo que rompí diciéndole lo primero que se me ocurrió: vivir aquí debe ser mucho mejor que vivir en el pasaje Aladino. (ZAMBRA, 2011, p. 28).

[...]

Necesito que lo cuides, dijo de repente, olvidando toda estrategia.

¿A quién?

A mi tío. [...]

Lo que al cabo entendí fue que Claudia y su madre no podían o no debían visitar a Raúl, al menos no con frecuencia. Es ahí donde entraba yo: tenía que vigilar a Raúl [...] (ZAMBRA, 2011, p. 33)¹⁵².

Essas citações constituem uma amostragem da relação do narrador-protagonista com Claudia, como esses filhos se relacionavam com a história dos pais e se movimentavam no contexto da década de oitenta no Chile. Eles se conheceram no terremoto de três de março de 1985, e a menina chamou a atenção do protagonista, que já era curioso sobre o tio de Claudia, Raúl, que era seu vizinho e vivia sozinho, sem familiares, o que assustava o narrador pelo caráter solitário dessa organização de vida. Apresenta-se uma incompatibilidade de uma amizade entre Claudia e o narrador por conta da idade, o que acaba não sendo um problema, segundo esse trecho metaliterário da narrativa que expõe a saudade que o narrador sente das conversas de infância compartilhadas com Claudia, e confia que isso seria uma justificativa para escrever um/o livro.

Na segunda citação, contudo, há uma diferenciação mais abrupta, marca-se que os dois filhos, as duas crianças, vivem em mundos diferentes. No espaço de Maipú, bairro retratado no romance, há os que moram nas ruas de fantasia, “as famílias sem história”, e os que habitam a realidade, enfatizada por Claudia. Nesse sentido, nas ruas com referências a personagens infantis, deuses, território fantasioso são onde residem famílias como a do narrador-protagonista, famílias “sem história”, “resignadas” a viver nesse mundo de ilusão.

¹⁵² Claudia tinha doze anos e eu nove, o que tornava nossa amizade impossível. Mas fomos amigos ou algo assim. Conversávamos muito. Às vezes penso que escrevo este livro apenas para recordar essas conversas (tradução nossa).

É difícil para eu recordar, no entanto, as circunstâncias em que voltamos a nos ver. Segundo Claudia foi ela quem me procurou, mas eu me lembro de ter vagado longas horas esperando vê-la. [...] Chegamos, finalmente, a um bairro de só duas ruas, a Neftalí Reyes Basoalto e a Lucila Godoy Alcayaga. Parece piada, mas é verdade. Boa parte das ruas de Maipú tinham, têm esses nomes absurdos: meus primos, por exemplo, viviam na rua Primeira Sinfonia [...] Ou mesmo a rua em que eu morava, Aladim, que dava a Odin e a Ramayana e era paralela a Lemúria – se vê que nos finais dos setenta tinha gente que se divertia muito escolhendo os nomes das ruas onde logo viveriam as novas famílias, as famílias sem história, dispostas ou talvez resignadas a habitar esse mundo de fantasia.

Moro no bairro dos nomes reais, disse Claudia nessa tarde do reencontro, encarando-me seriamente. Moro no bairro dos nomes reais, disse novamente como se necessitasse recomeçar a frase para continuar: Lucila Godoy Alcayaga é o verdadeiro nome de Gabriela Mistral, explicou, e Neftalí Reyes Basoalto o nome real de Pablo Neruda. Houve um longo silêncio que eu quebrei dizendo a primeira coisa que me veio à cabeça: morar aqui deve ser muito melhor que morar na rua Aladim (tradução nossa).

Preciso que você cuide dele, disse de repente, esquecendo toda estratégia.

De quem?

Do meu tio. [...]

O que no final entendi foi que Claudia e sua mãe não podiam ou não deviam visitar Raúl, pelo menos não com frequência. É aí onde eu entrava: tinha que vigiar Raúl [...] (tradução nossa).

Nesse ponto da narrativa, evidenciam-se as posições diferenciadas do narrador-protagonista e de Claudia, que vive em outro território, onde as famílias têm uma noção da realidade, que, como ela, entendem e desvendam a verdade, representada pela revelação dos nomes próprios de dois famosos poetas chilenos, mais conhecidos pelos seus pseudônimos literários, Neruda e Mistral. Com essas posições demarcadas, no desenrolar do enredo se desenvolvem os sentidos sobre esse contato entre as duas personagens e o deslocamento do narrador-protagonista, que a partir da relação com Claudia começa a viver novas experiências e reflexões.

Na última citação, a menina pede para que o narrador-protagonista vigie o tio, pois não pode ter contato frequente com ele, o que já sugere uma militância de Raúl. Dessa forma, desvendam-se traços que serão aprofundados no romance, o caráter de uma infância clandestina, militante, de Claudia, enquanto há um afastamento do que ocorre na ditadura por parte do narrador-protagonista, integrante de uma família protegida pela fantasia, uma família sem história. Apesar da oposição, essas crianças interagem e acessam esses mundos de experiências diversas que cada uma presencia através de sua família e de seu microentorno sociopolítico específico. Começar a vigiar Raúl, portanto, traz novas interrogações ao narrador-protagonista que, embora não entenda completamente o macrocontexto político-social em que vive, tenta ter mais informações ao perguntar, por exemplo, a um professor da escola, o professor Morales de Educação Física, se era muito grave ser comunista. A interrogação só lhe vem à mente porque ele começa a desconfiar que Raúl era comunista. O diálogo com o professor matiza várias questões:

Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista?
 No, le dije. Estoy seguro que usted no es comunista.
 ¿Y tú eres comunista?
 Yo soy un niño, le dije.
 [...] ¿Y qué es tu papá?
 Mi papá no es nada, respondí, con seguridad.
 No es bueno que hables de esas cosas, me dijo después de mirarme un rato largo. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de eso y de todo.
 Cuando termine la dictadura, le dije, como completando una frase en un control de lectura (ZAMBRA, 2011, p. 39)¹⁵³.

¹⁵³ Por que você está me perguntando isso, me disse. Você acha que eu sou comunista?

Não, lhe disse. Tenho certeza que o senhor não é comunista.

E você é comunista?

Eu sou uma criança, lhe disse.

[...] E o seu pai é o quê?

Meu pai não é nada, respondi, com certeza.

Não é bom que você fale dessas coisas, disse-me depois de me olhar por um longo momento. A única coisa que eu posso dizer é que vivemos em um momento em que não é bom falar sobre isso. Mas algum dia poderemos falar disso e de tudo.

Quando acabar a ditadura, lhe respondi, como se completasse uma frase em uma ficha de leitura (tradução nossa).

Nessa citação fica clara, por um lado, a posição da criança sem classificação quanto a ser ou não comunista, está à parte dessa pergunta pelo caráter da infância que a envolve e ela já entende isso na época. Mas, enquanto ele é só um menino, o pai não é nada, ele responde convicto. O pai habita um vazio classificatório. O professor demonstra-se incomodado e inseguro com a pergunta do aluno, que acaba por não responder, sugerindo (ou até mesmo alertando) que ele não converse mais sobre esse tema. Observa-se o risco de se falar sobre comunista/comunismo nessa conjuntura, por isso o querido professor Morales opta pelo silêncio, sem deixar de destacar que haverá o momento de falar. No trecho final, demonstra-se que o narrador-protagonista não é tão inocente, apesar de não compreender pormenores ou definições, ele sabe que essa censura é provocada pela ditadura, ele sabe que vive um tempo que conforma restrições. Em muitos momentos desse primeiro capítulo, o narrador-protagonista marca essa característica de ser apenas uma criança, justificando sua forma de pensar e agir “Me porté como el niño que era y falté a las citas siguientes” (ZAMBRA, 2011, p. 48)¹⁵⁴. Nessa última citação, ele se refere ao ciúme que sentiu de Claudia quando ela aparece com outro menino, um adolescente com idade mais próxima à dela e ele, aborrecido, para de dar os relatórios sobre Raúl, que era fundamentalmente no que consistia e justificava os encontros com Claudia.

No final desse primeiro capítulo, *Personajes secundarios*, Raúl se muda e o narrador-protagonista corre até a casa de Claudia para informá-la, mas descobre que ela também já havia se mudado, a vizinha com quem fala não sabe para aonde Claudia havia ido. Como o título do capítulo indica, apresenta-se o caráter das personagens secundárias, os protagonistas desse relato, os filhos/as crianças da ditadura de Pinochet, algumas de suas memórias, suas apreensões e suas incompreensões da realidade ditatorial a partir do contexto familiar e sociopolítico que ocupavam nesses anos, no que foi experienciado e no que foi compartilhado pelo contato e interação entre elas, com destaque à relação do narrador-protagonista com Claudia, ao ambiente íntimo familiar e ao convívio escolar.

O segundo capítulo, *La literatura de los padres*, desenvolve mais camadas sobre as experiências polarizadas dos adultos e dos filhos durante a ditadura e também no que se refere à propriedade metaliterária da narrativa. Nas primeiras linhas dessa outra esfera do relato, mostra-se um narrador-protagonista que escreve um romance em que existe uma personagem chamada Claudia e mais uma vez focaliza nas implicações dos nomes, nesse caso, do nome da

¹⁵⁴ Comportei-me como o menino que era e faltei aos encontros seguintes (tradução nossa).

personagem e da ausência de sobrenomes, ou os chamados nomes de família, dos demais personagens da narrativa que está sendo escrita:

Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia.
Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio (ZAMBRA, 2011, p. 53)¹⁵⁵.

Os narradores de Zambra são anônimos. Além deles, a personagem que fica mais evidenciada no enredo poderia ser Claudia, que recebe esse nome por alusão a um dos nomes mais populares da geração, como sublinha o narrador, para marcar o desejo da escrita de um romance com a perspectiva geracional. Além disso, gostar que as personagens não tenham sobrenome indica uma ruptura com a filiação, o sobrenome é exatamente o que inscreve e localiza as pessoas quanto a uma identificação familiar. A ausência dessa característica revela contraditoriamente sua atenção nas discussões sobre os vínculos, as heranças e as distâncias que podem existir no interior do núcleo familiar. É justo que a personagem se chame Claudia, fica implícito o que não seria justo nesse processo de nomeação das personagens, talvez também por isso opte por não colocar sobrenomes.

Dessas reflexões iniciais, o narrador-protagonista passa a desenvolver os aspectos de sua separação com a personagem Eme, das dificuldades do contato a partir de então, apesar de manterem conversas sobre seu novo romance. No desenrolar da trama, começa a contar uma memória de infância de Eme, explicando que a ideia de escrever o romance partiu de uma história compartilhada por ela em um momento carinhoso em que eles, como amantes apaixonados, confidenciavam intimidades. O narrador-protagonista recorda o relato que Eme fez de sua infância:

Al entrar a la casa Eme vio que los amigos de su padre lloraban y que su madre, clavada en el sillón, miraba hacia un lugar indefinido. Escuchaban las noticias en la radio. Hablaban de un allanamiento. Hablaban de muertos, de más muertos.
Muchas veces pasó eso, me dijo Eme esa vez, hace cinco años. Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender.
La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos

¹⁵⁵ Avanzo pouco a pouco no romance. Passo meu tempo pensando em Claudia como se ela existisse, como se ela tivesse existido. Inicialmente duvidava inclusive de seu nome. Mas é o nome de noventa por cento das mulheres da minha geração. É justo que se chame assim. Também não me canso do som. Claudia.
Eu gosto muito que meus personagens não tenham sobrenome. É um alívio (tradução nossa).

nosotros aprendimos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones.
Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer (ZAMBRA, 2011, p. 57)¹⁵⁶.

Na citação, podemos ver uma elaboração da memória em camadas, o narrador se recorda da recordação de Eme e acessa outras memórias. Primeiramente, portanto, há um trecho da memória de Eme, que aos sete ou oito anos percebeu enquanto brincava com outras meninas fora de casa que, apesar do horário avançado na noite, os pais não vieram chamar a criança para se recolher. Elas brincavam de esconde-esconde e, ao notar essa ausência dos pais, Eme pensou que poderiam estar arquitetando uma lição e que eles mesmos tinham se escondido das filhas, das crianças. No entanto, quando entra em casa, descobre outra situação e sente que diante daquele cenário a preocupação de chamar as meninas para entrar em casa se tornou secundária, “Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes”. Essa primeira camada de memória se alinha à memória geracional do narrador-protagonista que passa a falar, como Eme, em primeira pessoa do plural, recordando o que escutou de Eme há cinco anos e conectando com suas memórias de infância, tratando das experiências compartilhadas pelos filhos da época ditatorial, “Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres”. Nessa constatação de que estavam numa posição secundária, aparece não só a criança, mas o ângulo do escritor quando afirma que o romance era dos pais, já que eram eles que “mataban o eran muertos” enquanto as crianças faziam “dibujos en un rincón”, “jugábamos a escondernos, a desaparecer”. Explica-se, nesse trecho, o título do capítulo, como entender a posição dos pais, o que vivenciaram, quando os filhos estavam em uma posição tão diferente. Além disso, em um momento da citação se marca que cresceram acreditando que esse romance era dos pais, o que já pressupõe que haverá a quebra posterior, quando os filhos assumem o protagonismo e já não querem mais se esconder na penumbra ou ocultar essas memórias do passado traumático.

A reflexão metaliterária está fortemente desenvolvida na narrativa de Zambra, que no decorrer desse capítulo discute diversos aspectos da escrita, do romance, da apropriação memorialística para os trabalhos de memória (JELIN, 2002). Essa característica é basilar na trama, porque se revela que o narrador-protagonista utiliza fundamentalmente as memórias de

¹⁵⁶ Ao entrar em casa, Eme viu que os amigos de seu pai estavam chorando e que sua mãe, prostrada na poltrona, olhava para um lugar indefinido. Escutavam as notícias no rádio. Falavam sobre uma invasão. Falavam sobre mortos, mais mortos. Muitas vezes isso aconteceu, Eme me disse nessa ocasião, cinco anos atrás. As crianças entendíamos, de repente, que não éramos tão importantes. Que havia coisas insondáveis e sérias que não podíamos saber ou entender. O romance é o romance dos pais, pensei então, penso agora. Nós crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Amaldiçoando-lhes e também nos refugiando, aliviados, nessa obscuridade. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, desenhávamos figuras em um canto. Enquanto o país estava desmoronando, aprendemos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de navios, de aviões. Enquanto o romance acontecia, brincávamos de esconde-esconde, de desaparecer (tradução nossa).

Eme para criar a personagem Claudia e construir a estrutura narrativa do romance que está escrevendo, ele conta a Eme: “Estoy escribiendo sobre ti, la protagonista tiene mucho de ti, le dije temerariamente” (ZAMBRA, 2011, p. 63)¹⁵⁷. Lorena Amaro (2018) considera o narrador (os narradores) de Zambra um narrador usurpador, pelo uso que faz da memória alheia. No trecho citado, ele comunica a Eme que a personagem principal da narrativa que escreve tem relação com ela. Nesse momento Eme diz que não quer ler o manuscrito e não dá maior atenção a essa colocação, incentivando-o a continuar escrevendo. Logo depois, ele delinea o seu processo de escrita e elaboração do romance:

Intenté después seguir escribiendo. No sé muy bien por donde avanzar. No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más que iluminar algunos rincones donde estábamos. Pero no estoy seguro de poder hacerlo bien. Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado. Estoy de nuevo en blanco, como la caricatura del escritor que mira la pantalla con inocencia (ZAMBRA, 2011, p. 64)¹⁵⁸.

O narrador-protagonista assume a perspectiva do escritor e compartilha os seus desejos, o que espera que seu romance consiga realizar. Contraditoriamente, afirma que, por um lado, abusou das recordações e enfatiza que se apoderou da memória (da própria ou da alheia?), por outro, imaginou, também inventou excessivamente. Apesar do exagero, ainda assim, está “em branco”, porque todos esses processos compõem o procedimento da escrita memorialística, principalmente, no que se refere à segunda geração.

O artifício metaliterário permite ao autor desenvolver uma lógica interna da narrativa, em que se pode considerar que “La novela de Zambra cuenta así menos una historia que el cuento de contar esa historia: el de la recuperación de un material memorístico por parte suya, por parte del escritor, y su traslación al papel” (ROJO, 2016, p. 133)¹⁵⁹. Memória e literatura seriam assim os temas-chave do romance, o trabalho de um escritor memorialista no processo de escrita do seu romance. A visão de Grínor Rojo, sobreavalia o caráter metaliterário de *Formas de volver a casa*. É inegável o caráter de romance metalinguístico, no entanto, outros teóricos e críticos vão dar mais atenção ao aspecto de *novela de tesis*, como Lorena Amaro (2018), defendendo que Zambra propõe o olhar protagonista da geração dos filhos sobre a ditadura de Pinochet, constrói a narrativa como uma reflexão sobre esse prisma, citando,

¹⁵⁷ Estou escrevendo sobre você, a protagonista tem muito de você, lhe disse, com temor (tradução nossa).

¹⁵⁸ Eu tentei continuar escrevendo depois. Não sei muito bem como avançar. Não quero falar de inocência nem de culpa; quero apenas iluminar alguns espaços, os espaços em que estávamos. Mas não tenho certeza se posso fazê-lo bem. Eu me sinto muito íntimo do que eu narro. Eu abusei de algumas memórias, saqueei a memória e também, de certa forma, inventei demais. Estou de novo em branco, como um escritor caricatural que olha para a tela com impotência (tradução nossa).

¹⁵⁹ O romance de Zambra, portanto, conta menos uma história do que a história de contar essa história: a da recuperação de um material memorialístico por sua parte, pelo escritor, e sua passagem para o papel (tradução nossa).

inclusive, outros escritores que estão centrados nesse mesmo empreendimento. Os dois aspectos estão bem marcados em *Formas de volver a casa*, mas como esta tese discute as diferentes facetas da memória na literatura da segunda geração, concentramos mais as análises nesse caráter de trabalho com as memórias geracionais, sobretudo nos conflitos familiares que aparecem na história elaborada por Zambra, ângulo mais próximo ao defendido por Amaro.

Nesse sentido, neste segundo capítulo ficam expressas as particularidades do convívio das crianças com os sobreviventes das violações dos direitos humanos da ditadura, além da desconexão da família do narrador-protagonista com os acontecimentos ditatoriais, o que lhe localiza em uma posição periférica que ele percebia na infância e tenta elaborar quando adulto. O narrador conta uma recordação que ressalta o trauma daqueles que sofreram diretamente com a ditadura, através de uma personagem, o professor de História, que ao escutar alguns tiros referentes à perseguição empreendida por *carabineros* a três ladrões que se escondiam no estacionamento da escola, tem um ataque de pânico na frente dos alunos:

Nos asustamos, nos echamos al suelo, pero una vez pasado el peligro nos sorprendió ver que el profesor lloraba debajo de la mesa, con los ojos apretados y las manos en los oídos. Fuimos a buscar agua e intentamos que la bebiera pero al final tuvimos que echársela en la cara. Logró calmarse de a poco mientras le explicábamos que no, que no habían vueltos los milicos. [...] Entonces se hizo un silencio completo, solidario. Un silencio bello y reparador.

Me encontré con el profesor días después, en un recreo. Le pregunté como estaba, y él agradeció el gesto. Se nota que sabes lo que yo viví, me dijo, en señal de complicidad. Claro que lo sabía, todos lo sabíamos; había sido torturado y su primo era detenido desaparecido. No creo en esta democracia, me dijo, Chile es y seguirá siendo un campo de batalla. Me preguntó si militaba, le dije que no. Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían mantenido al margen. El profesor me miró con curiosidad o con desprecio – me miró con curiosidad pero sentí que en su mirada había también desprecio (ZAMBRA, 2011, p. 68)¹⁶⁰.

Nessa citação, pode-se ver a convivência pós-ditadura com as vítimas diretas do regime e com o tratamento simbólico que vai se estabelecer a partir de então com esse fato histórico, que demonstra as dificuldades e a solidariedade na construção da nova etapa. Além da ênfase dada ao trauma da vítima direta, de como as consequências do passado traumático

¹⁶⁰ Nos asustamos, deitamos no chão, mas uma vez que o perigo passou, fomos surpreendidos ao ver que o professor estava chorando debaixo da mesa, com os olhos fechados e as mãos nos ouvidos. Fomos buscar água e tentamos fazê-lo beber, mas no final tivemos que jogar na cara dele. Ele conseguiu se acalmar aos poucos enquanto explicamos que não, que os militares não tinham voltado. [...] Depois houve um silêncio completo e solidário. Um silêncio bonito e reparador.

Eu encontrei o professor dias depois, no recreio. Eu perguntei como ele estava, e ele agradeceu o gesto. Isso mostra que você sabe o que eu vivi, ele me disse, como um sinal de cumplicidade. Claro que eu sabia, todos nós sabíamos; ele foi torturado e seu primo era detido desaparecido. Não acredito nessa democracia, ele me disse, o Chile é e continuará sendo um campo de batalha. Ele me perguntou se eu era militante, eu disse que não. Ele me perguntou sobre minha família, eu disse a ele que durante a ditadura meus pais haviam ficado de fora. O professor olhou para mim com curiosidade ou desprezo - ele olhou para mim com curiosidade, mas senti que também havia desprezo em seu olhar (tradução nossa).

incidem no presente daqueles que viveram diretamente o horror no próprio corpo. O narrador-protagonista vê beleza na forma que ele e os colegas acolhem o professor nessa ocasião de transparência de sua dor traumática, o silêncio, nesse momento, aparece com nuances relacionadas ao respeito e ao cuidado, na empatia que os alunos sentem pelo professor. No que concerne a essa personagem, há uma descrença na democracia chilena, inclusive pelo modo conciliatório e apaziguador em que se constitui a abertura democrática do Chile, também fazendo referência ao documentário *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. Ainda, podemos ver mais uma vez a posição distanciada que a família do narrador-protagonista ocupa, na curiosidade e desprezo que ele sente que o professor tem por ele e pela família, já que o narrador-protagonista confia que não milita. Fica implícito um possível julgamento do professor que defendeu com o próprio corpo a democracia, enquanto outros cidadãos, personagens desse romance, estavam completamente à parte, negando-se a vivenciar uma postura combativa.

Existe um ressentimento do narrador-protagonista em relação aos seus pais que está evidenciado em vários momentos da trama, como se ele tentasse elaborar esse rancor pelos pais terem permanecido no “mundo da fantasia” durante a ditadura, o que o leva também a ocupar esse lugar periférico durante essa época. Isso vai ganhando força no desenvolvimento da história narrada. Em um diálogo com sua irmã sobre o livro que está fazendo, explica a opção por explorar a história de si, junto às questões relacionadas aos pais e como escrever sobre isso é se expor:

¿Salgo yo en tu libro?, dice al fin.

No.

¿por qué?

Lo he pensado. Claro que lo he pensado. Lo he pensado mucho. Mi respuesta es honesta:

Para protegerte, le digo.

Ella me mira escéptica, dolida. Me mira con cara de niña.

Es mejor no ser personaje de nadie, digo. Es mejor no salir en ningún libro.

¿Y tú sales en el libro?

Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.

¿Y salen nuestros padres?

Sí. Hay personajes parecidos a nuestros padres.

¿Y por qué no proteges también a nuestros padres?

(ZAMBRA, 2011, p. 82)¹⁶¹.

¹⁶¹ Eu saio no seu livro? Diz finalmente.

Não.

Por quê?

Eu pensei sobre isso. Claro que pensei sobre isso. Eu pensei muito. Minha resposta é honesta:

Para protegê-la, lhe digo.

Ela me olha com ceticismo, magoada. Olha-me com a feição de menina.

Nesse trecho, mais uma vez o narrador-protagonista pensa sobre a escrita, a literatura. Existe uma tensão no tema familiar, no desejo de enfrentar a posição dos pais, de não os proteger, mas de expô-los. Ele não consegue dizer à irmã, novamente a contenção, que acredita que cabe aos pais comparecer e “asistir a un baile de máscaras sin entender muy bien por qué están ahí”¹⁶². Nesse comentário, parece que o narrador-protagonista não fala em relação às personagens do romance, mas na recepção que os pais dele teriam dessas personagens, ainda que entendendo e explicando à irmã, também anônima, que se trata de ficção. Essas reflexões transparecem os embates em relação aos pais, uma espécie de “vingança” literária. O narrador-protagonista encerra o segundo capítulo, *La literatura de los padres*, com citações a outras obras literárias e autores, cria uma atmosfera de questionamento sobre a solidão do escritor, como se, no momento da escrita, todos se convertessem em filhos únicos e, talvez, órfãos. O narrador diz que tentou escrever um poema, o verso que ele mais gostou fecha, cheio de sentidos, esse capítulo: “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande” (ZAMBRA, 2011, p. 84)¹⁶³. Mais uma vez o foco na criança, que tantas vezes precisa responder o que quer ser quando crescer, nesse caso, o sujeito lírico do poema do narrador-protagonista afirma que seria uma recordação.

No terceiro capítulo, *La literatura de los hijos*, a esfera narrativa retoma a história de Claudia e do narrador-protagonista da rua Aladino. Enquanto na primeira esfera desse relato, a narrativa A, *Personajes secundarios*, o narrador-protagonista volta para casa, nesse capítulo ele começa narrando sua saída de casa em 1995, para morar sozinho, seguindo o desejo de muitos jovens: “una vida sin padres” (ZAMBRA, 2011, p. 87)¹⁶⁴. Caminhando pelo bairro em que mora, já adulto, lembra-se do lugar onde tinha visto a irmã de Claudia nos anos da ditadura e várias recordações tomam a sua cabeça. Um dia, decide tocar a campainha da casa para ver se encontra Claudia, com a desculpa que está procurando um gato perdido, quem lhe atende é Ximena, irmã de Claudia, que não tem muita paciência com o narrador-protagonista e mesmo na situação pós-ditatorial faz questão de traçar a diferenciação entre a história da família dela e a posição da dele:

É melhor não ser o personagem de ninguém, eu digo. É melhor não sair em nenhum livro.

E você sai no livro?

Sim, mais ou menos. Mas o livro é meu. Eu não poderia não sair. Embora eu me atribuísse outras características e uma vida muito diferente da minha, eu estaria igualmente no livro. Eu já tomei a decisão de não me proteger.

E nossos pais estão no livro?

Sim. Existem personagens semelhantes aos nossos pais.

E por que você não protege também nossos pais? (tradução nossa).

¹⁶² ir a um baile de máscaras sem entender muito bem por que estão aí (tradução nossa).

¹⁶³ Eu seria uma recordação quando crescesse (tradução nossa).

¹⁶⁴ Uma vida sem pais (tradução nossa).

No sé para qué quieres ver a Claudia, dijo Ximena. No creo que llegues nunca a entender una historia como la nuestra. En ese tiempo la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o perritos, igual que ahora (ZAMBRA, 2011, p. 91)¹⁶⁵.

Esse encontro com Ximena está estruturado a partir da falta de paciência dela que está cuidando do pai, doente terminal, enquanto a irmã Claudia está morando nos EUA. O narrador-protagonista pergunta por don Raúl, Ximena, irritada, diz que não sabe nada de don Raúl, sabe apenas que seu pai está morrendo e mais uma vez enfatiza que o narrador-protagonista não consegue entender nada. Ainda assim, ele deixa seu telefone para que, quando Claudia venha para o funeral do pai, “chorar e reclamar sua herança”, possa entrar em contato com ele. O narrador-protagonista, já adulto, parece não entender que Raúl era apenas um codinome da militância, parece não entender essa dor e ressentimento de Ximena, que também militava nos anos ditatoriais. No decorrer do capítulo, ele descobre que Raúl era, na realidade, Roberto, que tinha assumido a identidade do cunhado que saiu do país, para poder continuar as atividades de militância contra o regime autoritário, não era tio, senão pai de Claudia. Por conta da militância de Roberto, Ximena e Claudia quase não viam o pai no período em que ele foi vizinho do narrador-protagonista e só souberam que ele morava próximo a elas na ocasião do terremoto.

O narrador-protagonista revê Claudia, quando ela volta dos EUA e entra em contato com ele e passam a se encontrar. Inicialmente, o narrador acredita que haverá silêncios e que ela não vai querer falar sobre o passado traumático, mas ocorre exatamente o contrário. Ela sente necessidade de contar, justamente nesse momento em que se torna órfã, já que a mãe tinha morrido dez anos antes. O que ela sente com a morte do pai é contraditório, mas libertador e diz muito da mudança de postura que alguns filhos têm com a morte dos pais: “[...] en vez de honrar silenciosamente a esos muertos yo experimentaba la necesidad imperiosa de hablar. El deseo de decir: yo. El vago, el extraño placer, incluso, de responder: me llamo Claudia y tengo treinta y tres años” (ZAMBRA, 2011, p. 100)¹⁶⁶. A morte dos pais, nesse caso, faz com que Claudia se sinta mais à vontade para falar, para se localizar como protagonista da própria história, para centrar sua atenção na reelaboração da sua identidade diante da história dos pais. Mais uma vez, o contato com Claudia faz com que o narrador-protagonista reflita sobre uma série de questões e acesse suas memórias da infância/da

¹⁶⁵ Não sei por que você quer ver Claudia, disse Ximena. Acho que você nunca entenderá uma história como a nossa. Naquela época, a gente procurava pessoas, procurava corpos de pessoas que tinham desaparecido. Certamente, naqueles anos, você procurava gatinhos ou cachorrinhos, como agora (tradução nossa).

¹⁶⁶ [...] em vez de honrar silenciosamente os mortos, senti a necessidade imperativa de falar. O desejo de dizer: eu. Um vago, até um estranho prazer de responder: meu nome é Claudia e eu tenho trinta e três anos (tradução nossa).

adolescência. Claudia conversa sobre os mortos de sua família, como o primo de seu pai, Nacho, que era médico, foi sequestrado e não voltou a aparecer. Nesse momento, o narrador-protagonista percebe que na família dele não há mortos. Logo depois, ele se lembra de uma memória do tempo da faculdade, quando fumava maconha com os amigos e compartilhavam histórias das mortes da ditadura, dos familiares que perderam e ele então percebe que era o único que não tinha nenhuma história de mortos para contar. Nesse trecho da narrativa, enfatiza-se essa e outra característica fundamental nos trabalhos de memória que a trama oferece:

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente a Claudia, pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia (ZAMBRA, 2011. p. 105)¹⁶⁷.

No citado trecho do romance, evidencia-se a dissonância do narrador-protagonista quando comparado aos colegas da mesma geração. Diferente deles, o narrador-protagonista não partilha do convívio com as vítimas diretas da ditadura, o mais próximo que vivenciou na infância foi a história de Claudia, o pouco que sabia através da experiência dela e de Raúl/Roberto. Outro ponto que se destaca é o da impossibilidade de se apropriar da voz alheia, o que chega a ser irônico para o enredo, já que em inúmeros momentos o narrador-protagonista se vale da memória de Claudia, desse lugar específico que ela e sua família ocupam para acessar os pormenores do passado traumático recente do Chile. Ainda que, nesse uso que se faz das memórias de Claudia constrói-se a diferenciação de sua experiência, que também está aprofundada na trama, como uma maneira de explorar as diversas vivências do passado ditatorial e observar que, de um jeito ou de outro, todos estavam envolvidos no entrelaçado do sistema autoritário de Pinochet.

Os encontros do narrador-protagonista com Claudia reativam uma série de demandas. Eles conversam permanentemente sobre o passado, passam a viver um romance e ela fica hospedada na casa do narrador-protagonista, que lhe apoia nos conflitos familiares com Ximena por conta da herança. Claudia entende que Ximena tem um conjunto de dores particulares porque era mais velha nos anos de clandestinidade do pai, como adolescente, envolveu-se mais na militância e, além disso, foi quem cuidou do pai doente. Pensando sobre

¹⁶⁷ Sou filho de uma família sem mortos, pensei enquanto meus colegas contavam suas histórias de infância. Então me lembrei intensamente de Claudia, mas não queria ou não ousei contar a história dela. Não era minha. Eu sabia pouco, mas pelo menos sabia disso: que ninguém fala pelos outros. Embora desejemos contar histórias de outras pessoas, sempre acabamos contando nossa própria história (tradução nossa).

a herança, em vender ou não a casa que herdaram, Claudia destaca que Ximena está bastante ligada ao passado, que permanecer nessa casa seria manter esse laço firme e que isso não é positivo, por isso o ideal seria o deslocamento, no sentido também de modificar o modo de lidar com o passado: “Que el pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto” (ZAMBRA, 2011, p. 113)¹⁶⁸.

Essa procura por uma posição diferente do passado está no cerne da postura do narrador-protagonista quando adulto. Tanto Claudia como ele representam duas posições da mesma geração que está determinada em saber, em descobrir os detalhes que podem preencher os vazios das memórias de infância. Na pós-ditadura, finalmente, chega o momento das perguntas em que eles não mais são vistos como crianças que podem ser obrigadas ao silêncio, situação que impregnou a infância: “era mejor no hacer preguntas, porque preguntar era arriesgarse a que también le respondieran eso: come y calla” (ZAMBRA, 2011, p. 115). A pós-ditadura enfrenta o passado ditatorial com inúmeras interrogações:

Luego vino el tiempo de las preguntas. La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas, piensa Claudia, y en seguida dice perdona, no quiero sonar como esos sociólogos medio charlatanes que a veces salen en la televisión, pero así fueron esos años: me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en esa historia. No preguntábamos para saber, me dice Claudia mientras juntamos los platos y recogemos la mesa: preguntábamos para llenar un vacío (ZAMBRA, 2011, p. 115)¹⁶⁹.

A partir desse trecho do romance, nota-se como a abertura democrática inaugura uma nova fase de ansiedade de memória, tanto de registro (ou tentativa de elaboração do trauma) sobre o que aconteceu para os que presenciaram de perto os acontecimentos traumáticos, quanto de descoberta e preenchimento das lacunas para aqueles que ocuparam posição secundária: “Entre el final de la década de 1990 y el comienzo de los 2000, un conjunto de hechos modificaron el escenario político de Chile, dando espacio a lo que se denominó como “estallidos de la memoria” (SALOMONE; GALLARDO, 2017, p. 202)¹⁷⁰. Esse cenário está composto pela prisão de Pinochet em Londres e a abertura de processos jurídicos para

¹⁶⁸ Que o passado nunca deixa de doer, mas podemos ajudá-lo a encontrar um lugar distinto (tradução nossa).

¹⁶⁹ Depois chegou o tempo das perguntas. A década dos noventa foi o tempo das perguntas, Claudia pensa, e então pede desculpas. Não quero parecer com esses sociólogos meio charlatães que às vezes estão na televisão, mas esses anos foram assim: fiquei sentada por horas conversando com meus pais, perguntava detalhes, lhes forçava a recordar e depois repetia essas lembranças como se fossem minhas; de uma maneira terrível e secreta, estava procurando seu lugar nessa história. Nós não perguntávamos para saber, Claudia me diz enquanto juntamos os pratos e recolhemos a mesa: perguntávamos para preencher um vazio (tradução nossa).

¹⁷⁰ Entre o final da década de 90 e o início da década de 2000, um conjunto de eventos modificou o cenário político no Chile, dando espaço ao que foi chamado de “explosões de memória (tradução nossa).

averiguar as violações dos direitos humanos durante a ditadura, o que ocasionou um amplo debate público sobre memória, justiça e reparação, contestando a postura conciliatória da política de transição. De fato, as diferentes personagens que integram essa trama vivem, então, o luto e o trabalho de recordação, nos termos de Ricoeur (2007), que explica que depois de grandes guerras, de ditaduras, de feridas nacionais deve existir um trabalho de elaboração do trauma em uma combinação da memória particular com a coletiva:

É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar de traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta (RICOEUR, 2007, p.92).

Dessa forma, a geração que viveu a ditadura e aquela imediatamente posterior vivenciam o luto pela ferida aberta na identidade e na história da nação. No entanto, no romance, enfatizam-se as dificuldades das “personagens secundárias” em lidar com a posição da experiência que exerceram nessa história e, por isso, existe a busca constante em saber como os pais como “personagens protagonistas” atuaram. Nesse sentido, apresenta-se uma dupla perspectiva sobre os acontecimentos: a visão dos protagonistas-narradores que tiveram os pais nas margens do que ocorreu durante a ditadura, enquanto as figuras femininas de ambas narrativas (Claudia e Eme) estavam no centro da resistência. As horas de conversas e perguntas que Claudia diz ter tido com os pais na tentativa de preencher as lacunas constitui um trabalho de pós-memória (HIRSCH, 2015), na procura por saber, por repetir, por apropriar-se e depois contar a história familiar, dos pais, mas também dela.

A relação do narrador-protagonista e Claudia continua. Eles estão unidos pelo “amor al recuerdo”, pelo “deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios” (ZAMBRA, 2011, p. 123)¹⁷¹. A presença de Claudia torna-se desencadeadora do enfrentamento que, por fim, o narrador-protagonista consegue fazer aos pais, já que, diferente dela, ele ainda não tinha conseguido conversar abertamente com os pais sobre a postura que tiveram durante a ditadura. Isso se dá depois de um jantar na casa dos pais do protagonista, em que Claudia pede para que durmam nessa casa. Nessa ocasião, o clima está tenso porque o contexto em que se encontram antecede as eleições nas quais Piñera, personagem que faz referência ao presidente Sebastián Piñera, estava à frente nas possibilidades de votos e o pai do narrador-protagonista faz uma série de considerações em que defende a ordem que existia na época de Pinochet

¹⁷¹ amor à recordação [...] o desejo de recuperar as cenas dos personagens secundários (tradução nossa).

Segundo o pai, havia uma organização contra os governos corruptos e desordenados. O narrador-protagonista, nessa mesma noite, encara o pai e a mãe e pede respostas:

No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista. Se lo he preguntado cientos de veces, desde la adolescencia, es casi una pregunta retórica, pero él nunca lo ha admitido – por qué no admitirlo, pienso, por qué negarlo tantos años, por qué negarlo todavía.

Mi padre guarda un silencio hosco y profundo (ZAMBRA, 2011, p. 129).

[...]

Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura – siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento.

Pero nunca, ni tu padre ni yo, estuvimos a favor o en contra de Allende, o a favor o en contra de Pinochet.

¿Por qué le daba miedo Roberto?

Bueno, no sé si miedo. Pero ahora tú me dices que era un terrorista.

No era un terrorista. Escondía gente, ayudaba a gente que corría peligro. Y ayudaba también a pasar información.

¿Y te parece poco?

Me parece lo mínimo que podía hacer.

Pero esas personas que escondían eran terroristas. Ponían bombas. Planificaban atentados. Eso es suficiente motivo para tener miedo.

Bueno, mamá, pero las dictaduras no caen así como así. Esa lucha era necesaria.

Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años (ZAMBRA, 2011, p. 133)¹⁷².

Nas duas citações o narrador-protagonista acaba por cobrar dos pais explicações sobre a postura que tiveram no período ditatorial. Evidencia-se a “mobilização da memória a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (RICOEUR, 2007, p. 94), o que ocorre tanto do lado dos que possuem familiares que participaram ativamente e lutaram contra o regime autoritário (em um discurso que pode estar revestido de orgulho, mas ainda assim com incompreensões), quanto do lado daqueles que têm parentes que foram omissos e sentem mais dificuldade de reconstruir as memórias com os filhos. O enfrentamento é simbólico, já que no decorrer dos anos ele foi percebendo a posição dos pais, mas parece que

¹⁷² Não posso deixar de perguntar ao meu pai se ele era pinochetista nesses anos. Eu perguntei a ele cem vezes, desde a adolescência, é quase uma pergunta retórica, mas ele nunca admitiu – por que não admitir, penso, por que negar por tantos anos, por que negar ainda.

Meu pai mantém um silêncio sombrio e profundo.

[...]

Todo mundo estava metido em política, mãe. Você também. Vocês. Ao não participar, apoiavam a ditadura – sinto que na minha linguagem há ecos, existem lacunas. Sinto como se falasse de acordo com um manual de comportamento.

Mas nunca, nem seu pai nem eu, fomos a favor ou contra Allende, ou a favor ou contra Pinochet.

Por que você tinha medo de Roberto?

Bem, não sei se medo. Mas você me diz que era um terrorista.

Não era um terrorista. Escondia gente, ajudava pessoas que corriam perigo. E ajudava também a passar informação.

E você acha que é pouco?

Eu acho que era o mínimo que se podia fazer.

Mas essas pessoas que escondiam eram terroristas. Colocavam bombas. Planejavam atentados. Isso já é motivo suficiente para ficar com medo.

Bem, mãe, mas as ditaduras não caem do nada. Essa luta foi necessária.

O que você sabe sobre essas coisas? Você nem era nascido quando estava Allende. Você era uma criança nesses anos (tradução nossa).

o narrador-protagonista precisa da confissão ou espera uma espécie de redenção que não vem. O pai foge da pergunta direta, segue com o silêncio como resposta, diferentemente da mãe que expõe seu medo, que demonstra os traços da manipulação midiática, discursiva, no forjamento de informações, ações típicas de regimes ditatoriais que convertem o cidadão militante, o opositor do regime autoritário, em um “terrorista”, em um “bandido” que deveria ser temido, o que acaba convencendo uma parte da população.

Em um trecho da citação, o narrador-personagem diz sentir como se falasse com um eco, representando um manual de comportamento. Essa ideia faz refletir sobre as dinâmicas da memória: o que é preciso recordar? Como devemos recordar? Qual a história que nos cabe cobrar e contar? Toda essa construção é coletiva, apesar do ato de rememoração, de lembrar, ser um ato individual, a escolha do que devemos recordar enquanto coletividade está orientada pela sociedade. O deslocamento que aponta Pierre Nora (1985) do histórico para o psicológico, do social para o particular, na busca pela identidade do eu e por uma relação com o passado que possa abrigar o pertencimento, apresenta o passado como obscuro e fragmentado e, por isso, a atividade da memória/rememoração resguarda mecanismos do que/como recordar. O eco a que se refere, seria, então, a sua participação em uma rede de memórias que ativou criticamente o olhar sobre os anos ditatoriais, as violações dos direitos humanos, a responsabilidade social de cada cidadão, a negação a qualquer discurso ou postura que pressupõe neutralidade, ele nota que sua voz nesse momento estaria alinhada a uma trajetória ética e “politicamente correta” que foi estabelecida coletivamente. Neste caso, como bem diz Beatriz Sarlo (2005, p. 26) “[...] es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso también recordar”¹⁷³. O filho ocupa uma posição de julgamento das atitudes dos pais que está baseado na memória construída coletivamente, por isso ressoam outras vozes na crítica que ele faz à escolha dos pais, o manual de boa conduta a que se refere não é nada mais que a conduta socialmente acorde com valores democráticos e em defesa aos direitos humanos, que compreende a posição das famílias que participaram da resistência e que lutaram pela queda do regime autoritário.

O narrador-protagonista assume, por fim, que os pais apoiavam a política de Pinochet, acreditavam que existia ordem e que estariam mais seguros com esse tipo de governo. Nessa constatação está a dissonância, o narrador não ocupa a mesma posição dos pais, compreende que não há encontro entre eles porque possuem posturas opostas, a família não é um lugar de acolhimento no seu caso, pois seus pais permanecem com as mesmas perspectivas da época

¹⁷³ [...] é mais importante entender que recordar, ainda que para entender seja preciso também recordar (tradução nossa).

ditatorial, na negação do drama e do trauma coletivos. Alicia Salomone e Milena Gallardo (2017) enfatizam que houve nos fins da década de noventa, no Chile, um impulso de embate às cumplicidades familiares (o que podemos ver na união dos pais frente ao filho que cobra informações e nesse filho que se nega ao silêncio cúmplice), em atitudes negacionistas da família que refletiam a posição de grande parte da sociedade chilena no que concerne aos abusos aos direitos humanos, em cumplicidade também com um Estado omissivo quanto ao julgamento dos envolvidos na ditadura e na proteção às vítimas. Ao abordar os conflitos familiares, pode-se considerar como uma alternativa, uma possibilidade alegórica, de referenciar a atmosfera social dos 90, com as tensões sociais e ideológicas, e constantes tentativas de romper com os pactos de silêncio numa perspectiva micro, na família, e em uma visão macro, na grande família chilena.

Dessa forma, Zambra traz à pauta o tema da responsabilidade por omissão (ROJO, 2016), que também pode ser chamada de responsabilidade estendida em termos de Paz-Mackhay (2017), ao defender que todos estavam envolvidos na engrenagem ditatorial, seja alimentando seja resistindo a ela, não havia possibilidade de neutralidade. Expõe-se, portanto, segundo Lorena Amaro: a posição dos pais, com “el mutismo de la clase media, su servilismo ante las élites y su complicidad con los atavismos del poder en Chile”; e referente à postura dos filhos, em relação à ditadura e à geração de escritores, em “una literatura cargada de culpas: la dictadura fue tan larga que dio tiempo a que los niños crecieran y entendieran lo que estaba ocurriendo, pero no duró tanto como para que pudieran combatirla realmente”¹⁷⁴. Com isso, podemos retomar a ideia das famílias sem história que optaram por habitar o mundo da fantasia, uma posição que se tornou nociva para o narrador-protagonista, como filho que abraçou o processo de reconstrução das suas memórias individuais e familiares e que, de alguma forma, sente-se culpado pela posição que ocupa. A narrativa de Zambra apresenta, portanto, matizes dessa família que escolheu a suposta neutralidade:

El grupo familiar que rodea al niño de Zambra es el de una clase media maipucina, modesta y timorata, que no obstante estar enterada de lo que entonces estaba pasando en el país, escogió la que a primera vista parecía ser la opción más segura de todas pero que al fin de cuentas era también la más árdua: la del no saber sabiendo (ROJO, 2016, p. 132)¹⁷⁵.

¹⁷⁴ o mutismo da classe média, sua servidão às elites e sua cumplicidade com os atavismos de poder no Chile [...] uma literatura cheia de culpa: a ditadura foi tão longa que deu tempo para as crianças crescerem e entenderem o que estava acontecendo, mas não durou o suficiente para que elas realmente pudessem combatê-la. Essas considerações de Amaro compõem a reportagem de Ricardo de Querol para El País. Disponível em:

https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html. Acesso em: 30 dez. 2019.

¹⁷⁵ O grupo familiar em que está a criança de Zambra é o de uma classe média maipucina, modesta e tímida, que, apesar de estar ciente do que estava acontecendo no país, escolheu o que à primeira vista parecia ser a opção mais segura de todas, mas, no final das contas, era também a mais árdua: a de não saber sabendo (tradução nossa).

A leitura de Grínor Rojo do romance de Zambra remete à responsabilidade das famílias que ficaram às margens dos acontecimentos ditatoriais e interliga essa opção narrativa aos romances alemães que trabalharam numerosamente com a responsabilidade por omissão das *petites gens*, no contexto do regime nazista. Sendo assim, Rojo reflete sobre a atitude omissa do cidadão comum, observando também um narrador-protagonista que não se convence com o discurso da mãe, o discurso do medo, o discurso condizente com as estratégias do regime repressor. Ainda sobre a citação do romance, no final da conversa com a mãe sobre as particularidades da militância, o narrador-protagonista explica que não se tratava de terrorismo, mas de luta para se derrubar a ditadura, mas a mãe deslegitima a visão do filho com um argumento geracional, ao afirmar que ele não sabe nada sobre isso porque ou não tinha nascido, na época de Allende, ou era apenas uma criança, nos tempos de Pinochet. Esse ponto e a reação do protagonista são essenciais para a elaboração da proposta de Zambra. O narrador-protagonista diz que já escutou tantas vezes essa argumentação que conseguiu resolver essa questão: “[...] no me duele. En cierto modo me da risa” (ZAMBRA, 2011, p. 133)¹⁷⁶. Reafirma, portanto, a posição de filho que sabe que pode falar, discutir e reivindicar essas memórias, reconstruir o sentido do passado, de forma que a argumentação da mãe parece tão vazia e sem sentido que lhe causa o riso.

Nessa conversa com a mãe, destaca-se a desconexão entre eles, mãe e filho, em situações sociais específicas, a mãe declara que ele é mais refinado, parece mais com Claudia, como se fossem de uma classe social diferente: “nadie diría que eres mi hijo” (ZAMBRA, 2011, p. 134)¹⁷⁷. Talvez, mais que uma posição social, o que está marcado seja a postura política e o desencontro no interior da família. No final do capítulo, Claudia decide voltar para os EUA, em busca de uma vida normal e tranquila, que nunca teria no Chile. A imagem que se realça, contudo, no final de *La literatura de los hijos*, é a do narrador-protagonista vestindo as camisas do pai que a mãe tinha lhe dado na noite em que ele foi com Claudia a casa deles:

Miro ahora esas camisas, las extiendo sobre la cama. Me gusta una en especial, color azul petróleo. Acabo de probármela, definitivamente me queda chica. Me miro en el espejo y pienso que la ropa de los padres debería siempre quedarnos grande. Pero pienso también que lo necesitaba; que a veces necesitamos vestarnos con la ropa de los padres y mirarnos largamente en el espejo (ZAMBRA, 2011, p. 139)¹⁷⁸.

¹⁷⁶ não me dói. De certa forma, eu acho engraçado (tradução nossa).

¹⁷⁷ ninguém diria que você é meu filho (tradução nossa).

¹⁷⁸ Eu olho para essas camisas agora, espalhadas na cama. Eu gosto de uma em particular, azul petróleo. Acabei de prová-la, definitivamente fica pequena em mim. Olho no espelho e acho que as roupas dos pais sempre deveriam ficar grandes na gente. Mas também acho que precisava; que às vezes precisamos vestir a roupa dos pais e nos olhar no espelho por um longo tempo (tradução nossa).

Nessa centralização nos filhos, no protagonismo dos filhos, que o romance de Zambra reivindica, está constante a procura de entender as memórias da infância e para isso se precisa compreender a posição dos pais. Nessa imagem que está no trecho citado, o narrador-protagonista metaforicamente observa como a roupa do pai não cabe nele, como é pequena. A história dos pais não lhe representa e ele só pode perceber isso a partir da tentativa de se colocar no lugar dos pais, de longamente analisar essa posição para, mais uma vez, preocupar-se em construir sua própria história.

O capítulo final da narrativa, *Estamos bien*, retoma os conflitos amorosos com Eme e os detalhes da escrita do romance. Constitui um capítulo ainda mais fragmentado, com muitas citações literárias, mais poemas feitos pelo narrador-protagonista, relato de sonho e uma espécie de solução alternativa à sua incompatibilidade familiar, através da construção de outra família, com laços feitos a partir da literatura, o que aparece por meio de várias personagens que fazem referência a autores da geração dos filhos, como Alejandra Costamagna e Diego (Zúñiga), enquanto o narrador-protagonista continua nas reflexões sobre os trabalhos de memória, também em relação ao contexto particular das eleições chilenas da época: “Sé que Sebastián Piñera ganará la primera vuelta y seguro que también ganará la segunda. Me parece horrible. Ya sé que perdimos la memoria” (ZAMBRA, 2011, p. 156)¹⁷⁹. Contraditória ou complementariamente, ele apresenta alguns escritores que como ele estão construindo memória em um país desmemoriado.

As reflexões sobre memória, família e sobre “de quem é a memória?” ganham ainda mais camadas na crítica que, por fim, Eme faz ao narrador-protagonista sobre o romance que ele estava escrevendo:

De pronto, inesperadamente, Eme comenzó a hablar sobre la novela. Le había gustado, pero durante toda la lectura no había podido evitar una sensación ambigua, una vacilación. Has contado mi historia, me dijo, y debería agradeceréte, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco, me dijo (ZAMBRA, 2011, p. 159)¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Sei que Sebastián Piñera vencerá o primeiro turno e certamente também vencerá o segundo. Parece horrível. Sei que perdemos a memória (tradução nossa).

¹⁸⁰ De repente, inesperadamente, Eme começou a falar sobre o romance. Ela gostou, mas ao longo da leitura não foi capaz de evitar um sentimento ambíguo, uma hesitação. Você contou a minha história, ela disse, e deveria lhe agradecer, mas acho que não, que preferiria que essa história não fosse contada por ninguém. Expliquei que não era exatamente a vida dela, que eu tinha tirado apenas algumas imagens, algumas lembranças que tínhamos compartilhado. Não dê desculpas, e falou: você deixou algumas notas no caixa, mas ainda assim roubou o banco, ela disse (tradução nossa).

Formas de volver a casa, em sua constituição interna, deixa clara a ideia de Vincent Colonna (2014, p. 52)¹⁸¹ da autoficção especular que consiste no “reflexo do autor ou do livro dentro do livro”, numa espécie de metáfora do espelho. Nesse caso, não apenas o autor, mas outras personagens que conviveram diretamente com ele têm seu reflexo, suas representações na história contada, o caráter metaficcional é inegável. Nas duas esferas narrativas as personagens análogas, Claudia e Eme, têm destaque, mas ainda assim o centro da reflexão e elaboração da trama está no narrador-protagonista. Conta-se a história de Eme e da família dela, uma história que não é a sua, concatenada com a história de sua família e suas experiências de infância, em uma meditação permanente sobre pós-memória, tanto no conflito intergeracional como nos prejuízos do trauma que chega a outra geração, no sentido transgeracional.

Além disso, Alejandro Zambra traz para a trama uma discussão-chave dos estudos sobre memória: o vínculo sanguíneo como um legitimador da voz memorialística da pós-memória – como se só quem tivesse autoridade para trabalhar com as memórias traumáticas da geração anterior fossem familiares que possuem a identidade genética, o sangue. O que Elizabeth Jelin (2002) chama de familismo e que Alicia Salomone e Milena Gallardo (2017, p. 196) explicam detalhadamente no contexto cultural chileno, na verdade, na desconstrução dessa ideia entre pessoas que tiveram as vozes invisibilizadas, que ainda não tinham sido iluminadas por uma consideração e análise de sua experiência, como as mulheres e as crianças:

[...] la plasmación de memorias que habían permanecido ensombrecidas o que no habían sido suficientemente visibilizadas hasta entonces. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las memorias de índole genérico-sexual, que fueron subalternizadas, marginalizando la experiencia específica de las mujeres dentro del conjunto de las memorias de las víctimas de la dictadura. Esa misma condición subterránea, por otra parte, es la que tuvieron las memorias de las generaciones que vivieron el trauma dictatorial siendo infantes o que sufrieron sus efectos aun cuando hubieran nacido con posterioridad al retorno a la democracia. Ambas dimensiones son tematizadas de modo explícito y entrelazado en las obras que analizamos. Junto con ello, estos textos instalan perspectivas que, enunciadas desde el lugar de los afectados, definen una subjetividad ciudadana que universaliza el compromiso con la verdad y la justicia, más allá de la legitimidad que históricamente tuvo el vínculo sanguíneo con las víctimas directas¹⁸².

¹⁸¹ No ensaio “Tipología da autoficção”, Vicent Colonna propõe uma série de classificações, que acabam por centrar-se em três alternativas conceituais: a autoficção biográfica, a autoficção especular e a autoficção intrusiva.

¹⁸² [...] a delineação de memórias que permaneceram ofuscadas ou que não eram suficientemente visíveis até então. É o que acontece, por exemplo, com as memórias de natureza genérico-sexual, subalternizadas, marginalizando a experiência específica das mulheres no conjunto de memórias das vítimas da ditadura. Nessa mesma condição subterránea, por outro lado, estão as memórias das gerações que sofreram o trauma ditatorial quando crianças ou que sofreram seus efeitos mesmo que tivessem nascido após o retorno à democracia. Ambas as dimensões são explicitamente abordadas e estão entrelaçadas nas obras que analisamos. Juntamente, esses textos instalam perspectivas que, enunciadas a partir do lugar das pessoas

A citação se refere às obras *El Daño*, de Andrea Maturana, e ao documentário *Reinalda del Carmen, mi mamá* (2007), de Lorena Giachino Torrén, ambas as produções trabalham com as memórias da época ditatorial revisitadas pelas filhas em relação às histórias dos pais. No final das colocações de Gallardo e Salomone, explica-se sobre uma subjetividade cidadã que inclui os diversos atores sociais nas disputas de memória, de forma que essa preocupação não concerne apenas aos familiares com vínculos diretos. Marianne Hirsch (2015), baseada nos estudos de Eva Hoffman, distingue os grupos diferentes que ocupam os filhos, no caso da análise de *Formas de volver a casa*, delineados pelas personagens Claudia/Eme e pelos narradores-protagonistas, que ocupariam, respectivamente, a segunda geração literal e a pós-geração de maneira genérica:

Para delinear la frontera entre ambas estructuras de transmisión (entre lo que yo llamaría de posmemoria familiar y posmemoria afiliativa) necesitaríamos explicar la diferencia entre la identificación vertical intergeneracional (entre padres e hijos en el contexto de una familia) y la identificación horizontal intrageneracional, la cual facilita que otros contemporáneos se identifiquen de manera más general con la posición del hijo de supervivientes (HIRSCH, 2015, p. 62)¹⁸³.

Seguindo a perspectiva de Hirsch, Claudia e Eme estão no grupo da memória familiar da segunda geração literal porque são filhas de um pai militante que sobreviveu, diferente dos narradores-protagonistas que se identificam com a posição de filho sem terem pais que viveram o trauma de forma direta, ocupando um lugar mais genérico. O romance de Zambra se enquadraria como um exercício dessa pós-memória afiliada, no entanto, não apenas um processo empático com a posição de Claudia/Eme (em uma horizontalidade geracional – transgeracional), mas também uma reflexão sobre seus conflitos a partir das particularidade de sua família omissa e periférica (em uma verticalidade – intergeracional), o que traz para o interior da trama as peculiaridades das distintas experiências de pais e filhos durante a ditadura, que participa, dessa forma, das construções de memória, em uma dimensão coletiva.

O narrador-protagonista de Zambra, nesse último capítulo, *Estamos bien*, fecha de forma cíclica a narrativa ao retomar a ideia do terremoto, como no início da trama que houve um terremoto que uniu famílias e reuniu as diferentes famílias em uma solidariedade coletiva, aparece agora mais uma vez o tremor que atesta sua solidão, a preocupação do filho com o

afetadas, definem uma subjetividade cidadã que universaliza o compromisso com a verdade e a justiça, para além da legitimidade que historicamente teve o vínculo de sangue com as vítimas diretas (tradução nossa).

¹⁸³ Para delinear a fronteira entre as estruturas de transmissão (entre o que eu chamaria de pós-memória familiar e pós-memória afiliada), precisaríamos explicar a diferença entre a identificação vertical intergeracional (entre pais e filhos no contexto de uma família) e a identificação horizontal intra-geracional, a qual facilita que outros contemporâneos se identifiquem mais genericamente com a posição do filho de sobreviventes (tradução nossa).

bem-estar dos pais e o faz pensar em tantos outros pontos de memória que foram desenvolvidos no desenrolar do enredo, em uma perspectiva metaliterária:

Es tarde. Escribo. La ciudad convalece pero retoma de a poco el movimiento de una noche cualquiera al final del verano. Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy, en el sur. En los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo (ZAMBRA, 2011, p. 164)¹⁸⁴.

O narrador-escritor conecta presente com passado e futuro, numa perspectiva memorialística, pensando nos mortos de sempre e no seu ofício de observar e escrever. E fecha, por fim, olhando os carros passarem e pensando sobre as crianças que ocupam os bancos traseiros de seus pais e que um dia recordarão do carro que tinham seus pais. A memória e a posição dos filhos ficam demarcadas mais uma vez, de forma irônica e metafórica. Alejandro Zambra, portanto, em um romance de pouco mais de 150 páginas traz um leque de possibilidades interpretativas sobre narrativa e memória e os diferentes níveis da narrativa construída em abismo que funde as memórias particular e coletiva. Ele constrói, assim, uma narrativa outra sobre a ditadura a partir da posição dos filhos, sobretudo, salientando que a experiência da família e a das crianças que não ocuparam uma posição central também merecem ser consideradas, como se seus narradores-protagonistas estivessem permanentemente dizendo “minha experiência tem valor e diz muito da sociedade chilena”. Por outro lado, ao narrar as histórias de Claudia e Eme, também revela outra faceta da voz geracional que evidencia o protagonismo das crianças. A ideia de uma política da recordação fica latente, ao priorizar o olhar das crianças que, se não podiam entender muito bem o que acontecia na época do regime opressor, lutam atualmente enquanto adultos com as mais diferentes armas – inclusive com a literatura – para que as novas gerações também tenham acesso a essa memória viva, contrária às políticas de esquecimento, que cobra, indaga e reconstrói as memórias da infância e da família em prol de outra apreensão do passado no constante trabalho de memória.

¹⁸⁴ É tarde. Escrevo. A cidade convalece, mas lentamente retoma o movimento de uma noite qualquer no final do verão. Penso ingenuamente, intensamente na dor. Nas pessoas que morreram hoje, no sul. Nos mortos de ontem, de amanhã. E nesse ofício estranho, humilde e altivo, necessário e insuficiente: passar a vida observando, escrevendo (tradução nossa).

4.2 COMO ILUMINAR AS SOMBRAS? MEIOS DE MEMÓRIA EM *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA*

Nona Fernández, desde seu primeiro romance, *Mapocho* (2002), constrói um projeto literário centrado na memória de acontecimentos traumáticos do Chile. No seu trabalho, pode-se notar a elaboração de conexões inusitadas e as perspectivas multifacetadas na elaboração das narrativas. A escritora, que também é atriz, roteirista de cinema e de séries de televisão, vale-se, na construção narrativa de *La dimensión desconocida* (2016), de mídias e espaços de memória para acessar o passado traumático da ditadura de Pinochet. Ao mesmo tempo, apresenta-se como agente de memória (JELIN, 2002), alguém que constrói sua obra a partir do que não se pode esquecer em uma postura ética sobre o passado traumático. A narradora de Nona Fernández também é escritora e roteirista e tem claro o papel fundamental da escrita e de outros registros, como suportes do audiovisual, para fixar e fomentar a memória para as novas gerações. Esse tema é constante no romance e norteia a estrutura narrativa que parte da memória da narradora ainda adolescente ao ler uma revista com o testemunho de um torturador. Os meios de memória, as descrições e considerações sobre a tortura, o torturador, os militantes assassinados e desaparecidos e a atualização dessas questões, das violações dos direitos humanos no presente compõem uma rede de memórias com perguntas, recordações, imaginação que delineiam a narrativa de Nona Fernández e também se configuram como centro da discussão analítica desta parte da tese.

Em *La dimensión desconocida*, como o título já indica, a ideia é explorar situações possíveis ou imagináveis a partir da noção de dimensão, zonas, esferas (embora também sejam exploradas as situações inimagináveis da realidade). No romance, esquadrinha-se e se produz memória a partir da reflexão dos diferentes meios de armazenamento e ressignificação do passado. O título está baseado na série dos anos 70 que a narradora assistia na adolescência, *The Twilight Zone*¹⁸⁵. Há uma citação paratextual que inicia o livro ligando-o à série: “Más Allá de lo conocido hay otra dimensión. Usted acaba de atravesar el umbral”. (FERNÁNDEZ, 2016, s/n)¹⁸⁶. Abrir a obra e começar a lê-la seria, portanto, também uma forma de entrar em outra dimensão. Depois, no decorrer da narrativa, a referência aparece

¹⁸⁵ A tradução do inglês seria algo como Zona Crepuscular, mas foi veiculada na América Latina como *La dimensión desconocida* ou *La Quinta Dimensión* e na Espanha como *La Dimensión Desconocida* ou *Los Límites de la Realidad*. No Brasil é conhecida como *Além da Imaginação*.

¹⁸⁶ Além do conhecido há outra dimensão. Você acaba de atravessar o portal (tradução nossa). Optei por traduzir “Usted” por “Você” pelo caráter informal que acredito estar marcado na série.

várias vezes, em um momento, por exemplo, ela admite não lembrar detalhadamente da série, mas que se recorda de “[...] la voz del narrador que invitaba a participar de ese mundo secreto, un universo que se desarrollaba más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estábamos acostumbrados a ver” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 47)¹⁸⁷. A associação que faz com os episódios trágicos dos anos 70 no Chile, e em vários países da América Latina, fica bem marcada, já que ambos, série fantasiosa e realidade latino-americana, testam o limite do real e do imaginável. Mais uma vez, estamos diante de uma narrativa que fundiona os opostos, em termos de Ludmer (2010), realidadeficção, sobrepõe os tempos, confunde e entrelaça imaginar/pensar/sentir.

Nessa linha, exploram-se portais e diversas dimensões interconectadas, em uma junção de pesquisa jornalística e ficção autobiográfica, ou autoficção, com narrativa em primeira pessoa. As relações entre passado e presente são feitas de forma sofisticada entre as personagens que se referem às figuras históricas que marcaram os anos de ditadura e pós-ditadura no Chile e as personagens do cotidiano da narradora protagonista anônima. O relato se organiza em quatro partes, quatro zonas de: ingresso, contato, fantasmas e escape. No decorrer da trama, tanto o acesso à informação quanto o processo de recordação está marcado pela imaginação. A narradora lembra-se de aos 13 anos ter visto e lido na capa de uma revista popular, *Cauce*, a foto do rosto de um homem de bigode e a afirmação em letras garrafais “EU TORTUREI”. Dessa memória se desenvolve a narrativa, que também se desmembra a partir de personagens do universo íntimo da narradora como sua mãe, seu companheiro e seu filho, por exemplo, nominados apenas com letras, e que integram o cenário contrapondo recordações e possibilidades imaginativas múltiplas. As experiências com diferentes meios de memória estão focalizadas, já que desde cedo a construção de memórias sobre a ditadura de Pinochet chamou a atenção da narradora. Esse contato com as memórias lhe despertava, e ainda desperta, a imaginação. Sobre as facetas do desconhecido, e ainda na sua posição da segunda geração, ela afirma que lhe cabe imaginar: “imagino, porque eso es lo que me toca en esta historia” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 15)¹⁸⁸. O que se alinha às concepções de Didi-Huberman, em *Imágenes pese a todo*: “para saber hay que imaginarse” (2018, p. 18), “Para recordar hay que imaginar” (2018, p. 55), “Imaginarlo pese a todo” (2018, p. 67)¹⁸⁹.

A partir da relação entre memória e imaginação se desenvolve a trama. O fio condutor da narrativa não é somente a imagem da revista, mas todo o material memorialístico narrado

¹⁸⁷ [...] a voz do narrador que convidava a participar desse mundo secreto, um universo que se desenvolve além das aparências, além dos limites do que estávamos acostumados a ver (tradução nossa).

¹⁸⁸ [...] imagino, porque isso é o que me cabe nessa história (tradução nossa).

¹⁸⁹ para saber se precisa imaginar; Para recordar tem que imaginar; Imaginar apesar de tudo (tradução nossa).

pelo homem que torturava (*por el hombre que torturaba*, assim a narradora se refere permanentemente a essa personagem). Ele configura-se com uma fonte de onde nasce uma série de memórias da ditadura de Pinochet a partir de, por exemplo: a entrevista/confissão gravada pela jornalista da revista *Cauce* em 1984; o testemunho que deu ao advogado da *Vicaría de la Solidaridad*¹⁹⁰; no presente da narrativa, a entrevista filmada que deu como material para a elaboração de um documentário no qual a narradora trabalhou; na sua voz preenchendo o cinema na exibição do mesmo documentário; no uso de sua história para fazer uma personagem semelhante a ele em uma série sobre a ditadura chilena; nas micronarrativas que estão no romance que contam a detenção, a tortura e a morte de alguns militantes presos por ele ou com quem ele conviveu; nas cartas feitas pela narradora escritas para este homem; ou ainda na escrita de suas memórias em livro, que a narradora também assume fazer¹⁹¹. “Andrés Antonio Valenzuela Morales, soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 16)¹⁹², essas são as informações que aparecem repetidas vezes. Essa personagem, com referência a um Andrés Antonio Valenzuela Morales real, dirigiu-se até uma jornalista que trabalhava na revista *Cauce*, em 1984, e disse o seguinte: “Quiero hablarle de cosas que yo he hecho, le dice el hombre mirándola a los ojos e imagino un leve temblor en su voz en el momento de pronunciar esas palabras que no son imaginadas. Quiero hablarle de desaparecimientos de personas” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 16)¹⁹³.

Já nas primeiras linhas da narrativa, aparecem esses dados biográficos, a imaginação da narradora vem antes de sua recordação, pois ela descreve detalhadamente o encontro do homem que torturava com a jornalista explicitando que se trata de imaginação e só depois conta sobre a primeira vez que o viu na capa da revista. Ela marca o caráter de pós-memória: “heredé este hombre que imagino” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 18)¹⁹⁴. Curiosa, e sabendo que com um clique poderia descobrir se o personagem se referia a uma figura histórica, recorri ao *Google* e tive acesso à experiência imagética:

¹⁹⁰ A *Vicaría de la Solidaridad* foi um organismo da Igreja Católica, criado em 1976, pelo Papa Paulo IV a pedidos do cardeal Raúl Silva Henríquez. Sua função específica era ajudar as vítimas da ditadura de Pinochet, no Chile.

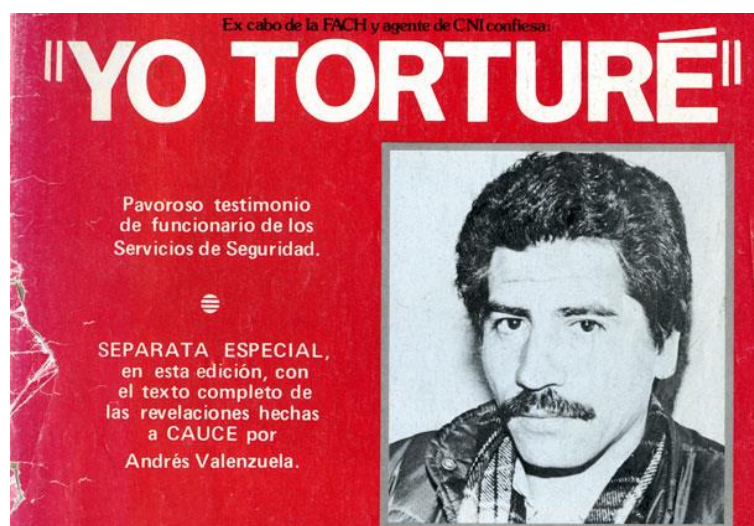
¹⁹¹ Nesse trabalho com autoficção, muitas vezes, vou procurar se há ou não semelhança, referencialidade entre o narrado e o vivido. Neste caso, em 2015, foi lançado o documentário *Habeas Corpus*, que trata dos trabalhos da *Vicaría de la Solidaridad*. O filme foi dirigido por Claudia Barril e Sebastián Moreno e Nona Fernández foi uma das roteiristas. Disponível em: <http://cinechile.cl/pelicula/habeas-corpus/> Acesso em: 25 out. 2019.

¹⁹² Andrés Antonio Valenzuela Morales, 1º soldado, carteira de identidad 39.432, do bairro La Ligua.

¹⁹³ Quero lhe falar sobre coisas que eu fiz, disse o homem olhando-a nos olhos e imagino um leve tremor na sua voz no momento de pronunciar esas palabras que não são imaginadas. Quero lhe falar de desaparecimento de pessoas (tradução nossa).

¹⁹⁴ Herdei esse homem que imagino (tradução nossa).

Figura 1 – Capa da revista *Cauce*



Fonte: Memoria Viva¹⁹⁵.

As tecnologias e os meios de acessar e produzir memórias, como se pode ver, têm uma presença significativa na construção da trama. Anos depois de ter acesso à revista, já adulta, a narradora se depara com uma entrevista filmada do homem que torturava e passa a ter uma obsessão por sua figura, pelas especulações em relação ao carrasco arrependido. Dedicar-se, então, a pesquisar profundamente sobre ele e sobre as mortes das pessoas que ele relata em seus testemunhos. Há uma preocupação em construir o relato baseado em fatos históricos objetivos, humanizando os envolvidos, explorando ângulos, imaginando seus dilemas e suas dores. História, memória e ficção, além de uma crítica explícita às políticas de memória e a impunidade no país, estão presentes na narrativa de Fernández de forma harmônica e muito bem elaborada. Ela conecta as memórias de sua infância e adolescência na época ditatorial com sua construção de memória no presente, observando a mudança de postura:

Volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro. La luz de ese foco iluminó mi recorrido y tuve la certeza de que todos los datos entregados por el hombre que torturaba no sólo estaban ahí para sorprender al lector de esa época y abrirle los ojos a la pesadilla, sino que también habían sido lanzados y publicados para detener la mecánica del mal. Eran una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo este universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo (FERNÁNDEZ, 2018, p. 21)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Disponível em:

http://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_v/valenzuela_morales_andres_antonio.htm. Acesso em: 10 out. 2019.

¹⁹⁶ Voltei a entrar nessa dimensão sombria, mas desta vez com uma lanterna que tinha carregado durante anos e que permitia que eu me movimentasse muito melhor dentro desse lugar. A luz desse foco iluminou meu caminho e tive a certeza de que

A narradora percebe que, adulta, consegue conceber os acontecimentos e as informações de outra forma, entender a partir de outro ponto de vista, com mais clareza. A sua posição na história também está bem marcada, uma personagem secundária, como diria o narrador de Alejandro Zambra, uma observadora, atravessada pela ditadura, mas que não foi protagonista dela. E a partir dessa postura, onde só lhe resta pesquisar e imaginar, há uma mudança de atitude da narradora, que na adolescência estava envolta nas leituras das revistas que noticiavam sobre a ditadura: “Las imágenes que aparecían en cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad, pero en el que cada detalle oscuro me quedaba rondando en algún sueño” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 17)¹⁹⁷. Aos treze anos, ela tinha pesadelos e ficava atormentada pelas informações sobre tortura, prisão e desaparecimentos que conhecia. Já adulta, ainda que admitindo o caráter do intangível referente às memórias da ditadura, ela quer colocar luz sobre os pontos nebulosos, ela quer tentar preencher as lacunas, ou ainda olhar através da fresta, e enfrentar os fantasmas a partir das memórias compartilhadas pelo homem que torturava.

Nesse sentido, recordar e imaginar se conectam na construção da narrativa, enchendo o enredo de uma dinâmica própria. Pela delicadeza do tema, há uma postura ética na aproximação feita à história, à biografia das vítimas do homem que torturava. Busca-se contar os últimos momentos daqueles que foram interceptados pelo Estado, detidos, torturados, assassinados, ingressaram na dimensão desconhecida, sem possibilidade de retorno. Ora ela narra a partir de “imagino”, ora usa “sei”, ainda em outros momentos, assume um tom categórico e marca “não imagino, sei” ou “não consigo imaginar”. Dessa forma se traduz as nuances do trabalho com as memórias na estrutura discursiva da narrativa.

O enredo usa a ideia de zonas e dimensões para trabalhar com aquilo que se quis (e alguns ainda querem) camuflar, esconder, fingir que não faz parte da realidade. Usando a proposta de *The Twilight Zone*, a narradora vale-se da intriga da série que conta com o Coronel Cook perdido no espaço, mandando mensagem para um universo que não existe mais, para pensar no que representou/representa a mensagem de Andrés Valenzuela, o homem que torturava, também no que se refere aos vazios da história. Fernández explora a figura do torturador, do perpetrador arrependido. Na sua narrativa, a voz e as memórias do agressor têm um valor singular, porque pode ser a única fonte para saber sobre o que aconteceu a diversos

todos os dados entregues pelo homem que torturava não só estavam aí para surpreender o leitor dessa época e abrir seus olhos para o pesadelo, como também tinham sido lançados e publicados para deter a mecânica do mal. Eram uma prova clara e concreta, uma mensagem enviada desde o outro lado do espelho, irrefutável e real, para comprovar que todo este universo paralelo e invisível existia, não era um invento fantasioso como muitas vezes se disse (tradução nossa).

¹⁹⁷ As imagens que apareciam em cada exemplar iam armando um panorama confuso, no qual nunca conseguia fazer o mapa da totalidade, mas cada detalhe obscuro ficava dando voltas em algum sonho (tradução nossa).

militantes desaparecidos. Mais que isso, saber sobre a sistemática da máquina de torturar e matar do Estado autoritário, que faz com que homens se tornem assassinos cruéis por seguirem ordens, por adotarem as recomendações institucionais. Há, portanto, uma conexão com a banalidade do mal (ARENDDT, 1999), inclusive na forma que o homem que torturava está elaborado: “Un hombre común y corriente, como cualquiera, sin nada particular, salvo esos bigotes gruesos que, por lo menos a mí, me llamaron la atención” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 18)¹⁹⁸. Apesar de descrevê-lo como um homem comum, imprime-se um tom de humor ao mencionar os bigodes, uma característica física irrisória diante do que a presença do homem que torturava representou nos acontecimentos ditatoriais. Dar voz ao torturador e destaque ao seu ângulo se torna um ponto-chave da sua proposta, já que Valenzuela seria um desertor, um traidor dos militares, ele também, com isso, estaria numa zona desconhecida, incerta, porque não é nem completamente vilão (já que se arrepende e corre risco de vida para testemunhar contra a ditadura de Pinochet) nem herói (pois não se podem apagar seus crimes como torturador, como agente do terrorismo de Estado).

No decorrer da narrativa, aparecem trechos em itálico, isolados, extratos elaborados literariamente com base nos depoimentos reais de Papudo, o codinome do homem que torturava, que conta, em primeira pessoa, algumas de suas experiências:

Estaban el Negro, el Yoyopulos, el Pelao Lito, el Chirola.
Yo era el único que venía de allá, por eso me pusieron esa chapa.
Y así quedé. Papudo.
No sé si me gustaba que me dijeran así.
Yo no me preguntaba esas cosas.
Era cabro, estaba recién entrando, no ponía problemas.
Ahora nadie me dice así (FERNÁNDEZ, 2016, p. 56)¹⁹⁹.

Na voz de Valenzuela, do homem que torturava, conta-se a sua história, do seu ângulo, ao mesmo tempo em que se faz um panorama do sistema opressor ditatorial, das mecânicas do Estado terrorista. A implementação de um codinome, por exemplo, para os militares. O de Valenzuela foi Papudo, por conta da cidade litorânea Papudo, da região de Valparaíso, de onde ele vem. Ele esclarece que hoje ninguém o chama mais dessa forma. O significado simbólico de nomear, nesse caso, estaria representando a nova função, uma espécie de batismo que indica um cargo, um posto? Pode ser visto como um ato que o integra aos hábitos e às atividades militares, que talvez o proteja, que ainda o separe de Andrés Antonio

¹⁹⁸ Um homem comum e trivial, como qualquer um, sem nada particular, com exceção desses bigodes grossos que, pelo menos para mim, chamavam a atenção (tradução nossa).

¹⁹⁹ Estavam Negro, Yoyopulos, Pelao Lito, Chirola./ Eu era o único que vinha de lá, por isso me colocaram esse apelido./ E assim fiquei. Papudo./ Não sei se eu gostava que me chamassem assim./ Eu não me perguntava essas coisas./ Era menino, tinha acabado de entrar, não dava problemas./ Agora ninguém me chama assim (tradução nossa).

Valenzuela Morales, que lhe permita entrar em outra dimensão, em que ele vai torturar e assassinar homens e mulheres. Pode ser por isso que ele não quer mais ser chamado de Papudo, o nome o leva às memórias de uma posição que, talvez, ele nunca tenha desejado ocupar. A inexperiência fica evidente nessa citação e, de forma semelhante, em outra que demonstra tanto a sistemática do Estado quanto uma sensação de impotência que ele sentia diante das ameaças de seus superiores:

A mí me gustaba el mar.
 Quería ser marino, para estar en el mar.
 Pero entré a la Fuerza Aérea.
 Partí a la Base de Colina. Duré poco.
 Luego me mandaron a la Academia de Guerra
 a cuidar prisioneros de guerra.
 Así me dijeron: prisioneros de guerra. [...]

Si el oficial daba la orden
 deberíamos disparar a los detenidos a matar.

Yo nunca había matado a nadie.

El oficial de turno se paseó con una granada en la mano.
 Nos miraba a nosotros, no a los detenidos.
 Le sacó el seguro a la granada y nos dijo que si queríamos
 rescatar o ayudar a algún prisionero nos olvidáramos.
 Que si alguien hacía algo él tiraba la granada en el pasillo.
 Que sí alguien hacía algo íbamos a morir todos por huevones. [...]

Estuve seis meses encerrado ahí. [...]
 Tenía diecinueve años (FERNÁNDEZ, 2016, p. 76)²⁰⁰.

Nesse trecho, na voz de Valenzuela, ele se apresenta como vítima do sistema, alguém ameaçado, que está se deparando com situações inimagináveis e não pode reagir (ou não sabe como), caso contrário, pode acabar morto. Mais uma vez, vê-se a questão da linguagem, a denominação “prisioneiros de guerra”, que remete a tantas outras como “terroristas”, “inimigos da nação”, “comunistas”, usadas frequentemente por Estados autoritários para dar um diferente *status* a uma pessoa, algumas vezes, atestando perda de humanidade, permitindo e legitimando violar e matar esse corpo, agora catalogado pela mecânica do mal, entra, portanto, em outra dimensão. O itálico e os cortes feitos na organização do texto se

²⁰⁰ Eu gostava do mar./ Quería ser marinheiro, para estar no mar./ Mas entrei para a Força Aérea./ Parti à Base de Colina. Durei pouco./ Depois me mandaram à Academia de Guerra/ para cuidar de prisioneiros de guerra./ Assim me disseram: prisioneiros de guerra [...] Se o oficial dava a ordem/ deveríamos disparar aos detidos para matar./ Eu nunca tinha matado ninguém./ O oficial de turno passeou com uma granada na mão./ Olhava para nós, não para os detidos./ Tirou o pino de proteção da granada e nos disse que se quiséssemos/ resgatar ou ajudar algum prisioneiro esquecêssemos./ Que se alguém fizesse algo ele atiraria a granada no corredor./ Que se alguém fizesse algo íamos todos morrer como idiotas [...] Estive seis meses preso aí. [...] / Tinha dezenove anos (tradução nossa).

assemelham a versos, a apresentação gráfica de um poema. Irônica a maneira de Fernández mostrar o horror.

A presença do homem que torturava como um personagem central da trama revela a discussão sobre a tortura, o torturador, em relação com a sociedade. Como se pode ver, em nenhum momento Valenzuela é visto como um bárbaro ou um monstro, pelo contrário, explora-se sua posição na história, sua (in)experiência, seus medos e suas angústias, inclusive em relação a um sistema muito maior que existia e que também oprimia seus integrantes. Nesse sentido, Maria Rita Kehl, no artigo “Tortura e Sintoma Social”, atesta que a “licença para abusar, torturar e matar, acaba por traumatizar também os agentes da barbárie” (KEHL, 2010, p. 130)²⁰¹. Além disso, observa a tortura como um sintoma social, já que ela só existe porque “a sociedade, implícita ou explicitamente, a admite. Por isso mesmo, porque se inscreve no laço social, não se pode considerar a tortura desumana” (KEHL, 2010, p.130). E então Kehl explicita que o homem é o único animal a instrumentalizar o corpo de um ser da mesma espécie e ainda ter satisfação com isso, o que se justificaria como um mal necessário, com a ideia de combater o terrorismo também com terrorismo, nesse caso, estabelecendo-se o terrorismo de Estado. Dessa forma, a tortura se configura como um fundamento necessário para o estabelecimento de um Estado autocrático. E Valenzuela se conforma como uma peça essencial na vasta engrenagem do Estado ditatorial.

Essas questões da organização social e dos vários envolvidos na sistemática das violações dos direitos humanos no passado e no presente estão evidenciadas no romance. A narradora-protagonista usa, por exemplo, o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* para trabalhar esses cruzamentos. A concepção do enredo dividido em zonas faz um diálogo com a disposição museológica desse espaço de memória, dividido em: Zona Onze de Setembro, Zona Luta pela liberdade, Zona Ausência e Memória etc. São diversas as conexões delineadas pela autora, algumas aparecem na estrutura estética, em uma narrativa em que o cotidiano do presente da narração se mescla com o dia a dia do passado traumático, a zona considerada comum e corriqueira está atravessada pelo terrorismo de Estado, não apenas da época da última ditadura, mas também no Chile democrático. Nesse sentido, Idelver Avelar ao pensar tortura explica com contundência que o quinto artigo da:

Declaração Universal dos Direitos Humanos – “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” – continua a ser

²⁰¹ A citação apresentada já foi feita anteriormente na página 77, voltamos a apresentar aqui porque é relevante, mais uma vez, para a discussão que está sendo proposta. Além disso, a organização da tese arquitetada autonomia dos capítulos, portanto, tornaram-se válidas propositalmente algumas repetições.

universalmente ridicularizado. Incontáveis seres humanos continuam a ser vítimas de tortura em todo mundo (AVELAR, 2011, p. 43).

As violações aos direitos humanos continuam presentes nas sociedades democráticas, como atesta a citação de Idelber Avelar, no livro *Figuras da violência* (2011). Na narrativa de Fernández, a tortura é um ponto bastante trabalhado na trama porque o homem que torturava faz relatos detalhados sobre o processo de tortura de alguns militantes. Quanto à atualização das violações dos direitos humanos no presente, também é uma questão abordada por Nona Fernández. Obviamente, o Estado não assume suas características de constante violador dos direitos humanos. Durante épocas de maior autoritarismo, ou até mesmo de imposição de regimes ditatoriais, as violações, além de sistemáticas, tendem a ser ainda mais numerosas. Alguns trechos de *La dimensión desconocida* evidenciam o terrorismo de Estado ontem e hoje no Chile:

En enero de 2010 fue inaugurado el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Al acto asistieron los cuatro presidentes de la Concertación, coalición de partidos que estuvo a cargo de lo que los analistas políticos llaman de Transición chilena, ese período en el que el discurso oficial fue la reconciliación y la justicia en la medida de lo posible. [...] La democracia se mantenía cautelada por los militares con el mismo general Pinochet como Comandante en Jefe del ejército y luego senador en el Congreso, entonces no era una buena idea usar el ayer inmediato como un arma de debate (FERNÁNDEZ, 2016, p. 37)²⁰².

[...]

[la presidenta Michelle Bachelet] Y ahí estaba, hablando emocionada a un público igual de emocionado, cuando sorpresivamente dos mujeres escalaron una de las torres de iluminación del patio donde se desarrollaba la ceremonia y gritaron con fuerza que los gobiernos de la Concertación, con todas sus personalidades ahí presentes, violaban sistemáticamente los derechos humanos (FERNÁNDEZ, 2016, p. 38)²⁰³.

[...]

Las mujeres que gritan en la ceremonia de inauguración son dos: Ana Vergara Toledo, hermana de Rafael y Eduardo Vergara Toledo²⁰⁴, jóvenes asesinados en dictadura, y Catalina Catrileo, hermana de un fallecido activista mapuche llamado Matías Catrileo. Frente a la sorpresa de todos los presentes, Ana pide justicia por sus muertos y por los presos políticos, mientras Catalina encara a la presidenta diciéndole que su hermano fue asesinado por un carabiniero hace un par de años, en su propio gobierno (FERNÁNDEZ, 2016, p. 39)²⁰⁵.

²⁰² Em janeiro de 2010 foi inaugurado o Museu da Memória e dos Direitos Humanos do Chile. Ao ato assistiram os quatro presidentes da *Concertación*, uma coalizão de partidos que foi responsável pelo que os analistas políticos chamam Transição chilena, esse período em que o discurso oficial foi a reconciliação e a justiça na medida do possível. [...] A democracia se mantinha cautelada pelos militares com o mesmo general Pinochet como Comandante Chefe do Exército e depois senador do Congresso, então não era uma boa ideia usar o passado imediato como uma arma de debate (tradução nossa).

²⁰³ [a presidenta Michele Bachelet] Estava ali, falando emocionada a um público igualmente emocionado, quando surpreendentemente duas mulheres escalararam uma das torres de iluminação do pátio onde acontecia a cerimônia e gritaram com força que os governos da *Concertación*, com todas as suas personalidades ali presentes, violavam sistematicamente os direitos humanos (tradução nossa).

²⁰⁴ Os irmãos Vergara-Toledo, estudantes de 18 (Rafael) e 20 (Eduardo) anos, foram assassinados por carabineros, em 29 de março de 1985, que os alvejaram por perseguição política, por serem militantes do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Atualmente, o dia 29 de março é dedicado ao Dia do Jovem Combatente, em homenagem aos irmãos e a tantos outros jovens perseguidos e assassinados na ditadura.

²⁰⁵ As mulheres que gritam na cerimônia de inauguração são duas: Ana Vergara Toledo, irmã de Rafael e Eduardo Vergara Toledo, jovens assassinados na ditadura, e Catalina Catrileo, irmã do falecido ativista mapuche chamado Matías Catrileo.

Como podemos observar nos trechos citados, a narradora de Nona Fernández enche o relato de informações com referentes objetivos. Nesse trecho, ela explora um acontecimento verídico que expõe as vítimas do terrorismo de Estado do passado ditatorial e do passado recente, já na democracia, no mesmo estatuto de violação dos direitos humanos²⁰⁶. Essas duas mulheres que aparecem e rompem com a tranquilidade do evento, atestam a incongruência do Estado, com seus líderes bem vestidos para brindar à memória e aos direitos humanos diante das câmeras, enquanto o sistema de violações continua a pleno vapor, mesmo na pós-ditadura, em uma pretensa sociedade democrática. Além disso, mostra uma incoerência, ou seria melhor dizer hipocrisia, no que concerne ao ato comemorativo e à inauguração de um espaço de memória como o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, quando nunca se honrou com memória, verdade, justiça e reparação os mortos de ontem e de hoje. A narradora-protagonista de Fernández não foi ao museu na ocasião da inauguração, ela soube de tudo isso a partir de uma página na *internet*. Mas, depois, ao visitar o museu, ela se recorda dessa notícia sobre a inauguração e vai fazendo diferentes conexões:

Los gritos de Ana y Catalina llegan a remecer a la concurrencia. El recuerdo de los abusos pasados se mezcla con los actuales y por un breve momento no se resigna a la pasividad de lo archivado en el museo. Los gritos de las mujeres despercuden la memoria, la ponen en diálogo con el presente, la sacan de la cripta, le dan un sopro de vida y resucitan a esa criatura hecha a retazos, con partes de unos y otros, con fragmentos de ayer y de hoy. El monstruo despierta y se revela aullando incontrolable, tomando a todos por sorpresa, sacudiendo a los que se creían cómodos, problematizando, conflictuando, molestando, y es en ese estado peligroso y bestial en el que debiera mantenerse (FERNÁNDEZ, 2016, p. 39)²⁰⁷.

Percebe-se uma crítica à proposta museológica do *Museo de la memoria y los derechos humanos*, em sua fragmentação, superficialidade e cristalização no trabalho com a memória, que segundo a citação deve estar viva e gritando, incomodando, uma memória com subjetividades e emoções. Essa crítica pode ser estendida a diferentes espaços da recordação que têm o desafio de manter significativo o contato com as memórias traumáticas. Jaime Ginzburg discute sobre isso no artigo “Escritas da Tortura” (2010, p. 134), quando afirma que

Diante da surpresa de todos os presentes, Ana pede justiça por seus mortos e pelos presos políticos, enquanto Catalina encara a presidenta dizendo que seu irmão foi assassinado por um carabiniero [uma espécie de policial militar] faz alguns anos, em seu próprio governo (tradução nossa).

²⁰⁶ Há mais detalhes sobre a inauguração do *Museo de la Memoria* disponíveis em: <https://www.eldesconcierto.cl/2013/11/12/catalina-catrileo-por-incidente-en-acto-de-bachelet-ella-es-un-lobo-con-piel-de-oveja/> Acesso em: 19 out. 2020.

²⁰⁷ Os gritos de Ana e Catalina chegam a estremecer o público. A recordação dos abusos do passado se mescla com os atuais e por um breve momento não se resigna à passividade do que está arquivado no museu. Os gritos das mulheres despertam a memória, a colocam em diálogo com o presente, tiram-na da cripta, dão-lhe um sopro de vida e ressuscitam essa criatura feita de retalhos, com parte de uns e outros, com fragmentos de ontem e de hoje. O monstro desperta e se mostra uivando incontrolável, surpreendendo a todos, sacudindo os que se creiam cómodos, problematizando, enfrentando, irritando, e é neste estado perigoso e bestial que ele deveria se manter (tradução nossa).

“se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado”. Como manter a memória viva? Como manter o assombro? Essas questões são centrais para os agentes e empreendimentos de memória, na tentativa permanente de evitar a saturação.

A narradora vai outras vezes ao *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, faz considerações sobre sua estrutura, chega ao coração do museu, ao imenso mural com fotos das pessoas que foram tragadas para a dimensão desconhecida. Com um clique em uma tela presente nesse espaço do museu, ela consegue acessar alguns dados biográficos sobre aquelas pessoas, algumas informações sobre o que se sabe que aconteceu com elas, algumas delas disponibilizadas pelo testemunho do homem que torturava. No entanto, a história de Valenzuela não está em nenhuma parte do museu, ela não cabe em nenhuma zona, apenas a capa da revista *Cauce* está na mostra, entre tantas outras revistas e material jornalístico. Na parte final da primeira dimensão do romance, zona de ingresso, aparece uma carta da narradora-protagonista para o homem que torturava, na qual ela expõe sua visão diante de determinadas atitudes de Valenzuela e discorre sobre a elaboração das memórias:

Estimado Andrés, creo que usted fue finalmente un hombre inteligente. Cada vez que vomitó luego de ver una ejecución. Cada vez que se encerró en el baño después de una sesión de tortura. [...] Cada vez que lloró. Cada vez que quiso hablar y no pudo. Cada vez que habló. Cada vez que repitió su testimonio a periodistas, abogados y jueces. [...] Cada vez y cada día, usted ejerce y ejerció su lúcida inteligencia frente a la estupidez que fue a dar. Usted imaginó ser otro. Usted optó por un otro. Usted eligió. Ser estúpido es una elección personal y no necesariamente hay que llevar uniforme para ejercer ese maligno talento. Si yo le contara, estimado Andrés, en estos tiempos que todavía no son archivados en un museo, la cantidad de buenos que no lo son y nunca lo fueron. La cantidad de héroes que no lo son y nunca lo fueron. La cantidad de salvadores que no lo son y nunca lo serán. Me pregunto cómo contaremos la historia de nuestros días. A quién dejaremos fuera de las Zonas Amables del relato. A quién entregaremos el control de mando y la curatoría (FERNÁNDEZ, 2016, p. 54)²⁰⁸.

²⁰⁸ Estimado Andrés, acredito que o senhor foi finalmente um homem inteligente.

Cada vez que vomitou depois de ver uma execução. Cada vez que se trancou no banheiro depois de uma sessão de tortura. [...] Cada vez que chorou. Cada vez que quis falar e não pode. Cada vez que falou. Cada vez que repetiu seu testemunho a jornalistas, advogados e juízes. [...] Cada vez e cada dia, o senhor exerceu e exerce sua lúcida inteligência diante da estupidez com que se deparou.

O senhor imaginou ser outro. O senhor optou por um outro. O senhor escolheu.

Ser estúpido é uma eleição pessoal e não precisa necessariamente vestir uniforme para exercer esse maligno talento. Se eu lhe contasse, estimado Andrés, nos tempos que ainda não são arquivados em museus, a quantidade de bons que não são e nunca foram. A quantidade de heróis que não são nem nunca foram. A quantidade de salvadores que não são nem nunca serão. Pergunto-me como contaremos a história de nossos dias. Quem deixaremos fora das Zonas Amáveis do relato. Para quem entregaremos o joystick e a curadoria (tradução nossa).

Quem faz a curadoria da memória coletiva? Quem escreve a história? Como estará registrado o nosso tempo? Perguntas que norteiam as reflexões centrais do universo da memória. Mas, no final das considerações, a narradora-protagonista apresenta a imagem do *control de mando*, do *joystick*, que remete à ideia de jogo, jogos com as memórias. No romance, essa visão também será explorada em outro momento da narrativa, quando se fala sobre manipulação midiática, mentiras, controle e invenção de informação. Ainda dessa citação, fica a reflexão sobre o arquivo, sobre o tratamento e fixação da memória em outros meios, externos ao corpo do ser humano, meios que se relacionam com uma construção coletiva do testemunho do passado, mas que também se referem ao controle e à legitimação da memória: “Controle do arquivo é controle da memória. Depois de uma mudança de poder político, a existência do arquivo se desloca juntamente com as estruturas de legitimação” (ASSMANN, 2011, p. 368). E mais uma vez, pode-se observar os conflitos entre diferentes perspectivas sobre a memória no interior de uma comunidade. No caso da abertura democrática no Chile, não houve uma mudança nas estruturas de poder, como a trama de Nona Fernández evidencia. Contudo, em uma luta constante, pouco a pouco a sociedade civil tenta pressionar o poder público para uma mudança de postura, iniciativas como o museu da memória constituem uma conquista no que concerne aos trabalhos da memória, já que organiza, armazena e torna acessível o arquivo sobre a ditadura de Pinochet, mas, ainda assim, essa ação está imersa em dissonâncias e polêmicas.

Da zona de ingresso, a narrativa vai para a zona de contato, continua-se a reflexão sobre meios de memória e arquivo. Valenzuela se encontra com o advogado da *Vicaría de la Solidaridad*. A narrativa fragmentada de Fernández vai então para outra dimensão, no presente, no cinema com a sua mãe. O encontro do homem que torturava com o advogado da *Vicaría* ganha outra camada de significação através do documentário que a narradora-protagonista vê com a sua mãe, o mesmo documentário que ela participou da produção enquanto roteirista. Paralelo ao encontro de Valenzuela no passado, ao cinema com a mãe no presente, há outras micronarrativas, como um episódio de *The Twilight Zone* sobre uma atriz solitária que vê os próprios filmes permanentemente até que consegue atravessar a tela e ir viver naquele universo, ou como a história dos quinze corpos encontrados na *Isla de Maipo* em 1978 (um marco na ditadura chilena, pois se compreende, a partir de então, que a busca pelos desaparecidos pode levar apenas a corpos sem vida, não se procuram mais prisioneiros, mas cadáveres), ou ainda como a situação depressiva da mãe da narradora-protagonista apresenta-se como, evidentemente, um exemplo micro de uma situação epidêmica nacional: “Mi mamá ingresó a ese inquietante territorio en el que habita 80% de mis compatriotas. Un

lugar angustioso y veloz, pauteado por psiquiatras, antidepresivos, ansiolíticos y pastillas para dormir” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 67)²⁰⁹.

O romance utiliza essa técnica desnorteadora desde o início, muitos focos, muitos temas, muita informação, muitas mudanças na linha narrativa. Ainda que haja a lanterna orientadora da narradora-protagonista, algumas vezes, a leitura fica confusa pelo excesso construído por Fernández. Uma espécie de instabilidade narrativa, que também é uma característica dos romances autobiográficos da geração dos filhos, no Chile, segundo Lorena Amaro (2018). Na zona de contato, detenho-me em dois pontos relacionados aos meios de memória: a elaboração sobre a função de ser agente e empreendedora de memória a partir do documentário, e a exploração da fotografia como mecanismo de acesso à história dos militantes, já que Valenzuela reconhece através da fotografia outra personagem complexa da narrativa, o militante Carol Flores, que trai a causa e passa a ajudar os perpetradores.

A experiência cinematográfica com a mãe traz reflexões sobre pós-memória através dos meios de memória em que a narradora-protagonista tanto tem acesso como produz. Ela pensa nas imagens já desgastadas do *Palacio La Moneda* bombardeado, dos militares nas ruas, dos detidos no *Estadio Nacional*, imagens que abrem o documentário a que ela e a mãe assistem no cinema. Enquanto vê essas imagens, pensa:

[...] yo no soy protagonista de lo que veo. 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 los talones. Quizá por esto las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de aquellos años está configurada por esas escenas. [...] Vuelven a mí o yo vuelvo a ellas, en un tiempo circular y espeso como el que respiro en esa sala de cine vacía (FERNÁNDEZ, 2016, p. 65)²¹⁰.

Apenas a narradora-protagonista e sua mãe estão no cinema. A partir da citação, explora-se o pertencimento presente na memória transgeracional, ou pós-memória, explica-se como as memórias de outra época e de outra geração compõem as memórias e o imaginário das gerações vindouras, a partir do recorte da narradora-protagonista. Ela está impregnada, atravessada por essas memórias, que constroem sua identidade e lhe afetam. Apesar de não ter pais e familiares protagonistas dos acontecimentos ditatoriais, ela se inscreve em uma pós-

²⁰⁹ Minha mãe ingressou nesse inquietante território no qual habita 80% de meus compatriotas. Um lugar angustioso e veloz, pauteado por psiquiatras, antidepressivos, ansiolíticos e comprimidos para dormir (tradução nossa).

²¹⁰ [...] eu não sou protagonista do que vejo. Não estive aí, não tenho diálogos nem participação no argumento. As cenas projetadas nesta sala estão alheias, mas sempre estiveram próximas, pisando nos meus calcanhares. Talvez por isso as considero parte de minha história. Nasci com elas instaladas no corpo, incorporadas a um álbum familiar que não escolhi nem organizei. Minha escassa memória daqueles anos está configurada por essas cenas. [...] Voltam a mim ou eu a elas, em um tempo circular e espesso como o que respiro nessa sala de cinema vazia (tradução nossa).

-memória afiliada, está imersa em imagens culturais “pré-fabricadas” que caracterizam sua recordação e seus meios de acessar memórias (HIRSCH, 2015). Isso fica ainda mais evidente ao pensar na memória conectiva, em como a memória está “constituída no solo por sujeitos e instituciones sociales, sino por medios tecnológicos” (HIRSCH, 2015, p. 43)²¹¹. A relação da pós-memória com os meios de memória, para além dos testemunhos orais, ganha ainda mais matizes com os meios digitais de armazenamento, na segunda metade do século XX. No desenvolvimento do relato de Fernández, diferentes facetas da presença tecnológica são exploradas.

Ainda nas reflexões no cinema, a narradora de Fernández não pensa apenas em como essas memórias chegaram até ela, mas em como ela é um agente ativo diante das memórias, em como ela estuda, cria, constrói novas possibilidades a partir do material pré-existente:

He dedicado gran parte de mi vida a escrudiñar en esas imágenes. Las he olfateado, cazado y coleccionado. He preguntado por ellas, he pedido explicaciones. [...] Las he transformado en citas, en proverbios, en máximas, en chistes. He escrito libros con ellas, crónicas, obras de teatro, guiones de series, de documentales y hasta de culebrones. [...] He investigado en ellas hasta el aburrimiento, inventando o más bien imaginando lo que no logro entender. Las he fotocopiado, las he robado, las he consumido, las he expuesto y sobreexpuesto abusando de ellas en todas sus posibilidades. He saqueado cada rincón de ese álbum en el que habitan buscando las claves que puedan ayudarme a descifrar su mensaje. Porque estoy segura de que, cual caja negra, contienen un mensaje (FERNÁNDEZ, 2016, p. 65)²¹².

Nessa citação se explica não apenas a proposta deste romance, mas de toda trajetória literária de Nona Fernández, que tem um projeto centrado nas memórias da ditadura. Além disso, expõe o trabalho da geração dos filhos, da segunda geração, que se preocupa em buscar entender, ou imaginar, os acontecimentos traumáticos a partir de sua posição: perguntando, explorando arquivos, criando novas possibilidades de se aproximar às memórias do passado recente. Essa noção de dar novo olhar geracional aos acontecimentos traumáticos que se passaram em uma geração anterior aparece nas considerações de Imre Kertész no artigo “A quem pertence Auschwitz?” ao pensar numa expansão da memória entre gerações no contexto da *Shoah*:

²¹¹ [...] constituída não apenas por sujeitos e instituições sociais, mas também por meios tecnológicos (tradução nossa). Hirsch discute esses pontos a partir de Andrew Hoskins e José van Dijck.

²¹² Dediquei grande parte da minha vida a escrutinar essas imagens. As farejei, caeei e colecionei. Perguntei por elas, pedi explicações. [...] As transformei em citações, em provérbios, em máximas, em piadas. Escrevi livros com elas, crônicas, obras de teatro, roteiros de séries, de documentários e até de novelas melodramáticas. [...] As investiguei até o enfado, inventando, ou melhor, imaginando o que não consigo entender. As fotocopiei, as roubei, as consumi, as expus e sobre expus abusando delas em todas as suas possibilidades. Saqueei cada canto desse álbum no qual habitam, procurando as chaves que podem me ajudar a decifrar sua mensagem. Porque tenho certeza que, como caixa preta, contêm uma mensagem (tradução nossa).

Para Kertész, a geração das testemunhas desaparece e com ela seu discurso próprio, a singularidade intransmissível de sua experiência. Suas memórias estão sendo desapropriadas. No lugar delas, outros discursos, outras formas de representação, talvez outras memórias. [...] Porém, a passagem do tempo necessita de novas expressões de arte, em instalações, em narrativas fílmicas ou outras. Discorrer sobre a impossibilidade da representação não serve para nada. No futuro, continuar-se-á a representar Auschwitz, interrogando, colocando em texto, em arte, em discurso, figurando o infigurável. Disso resultarão tanto o *kitsch*, o cinema tradicional, quanto formas inovadoras. Mas, com certeza, será outra coisa. Kertész constata, assim, a passagem da testemunha, em todos os sentidos do termo: a passagem, o fim dos que testemunham, mas também o bastão que passam os corredores de revezamento (apud ROBIN, 2016, p. 238).

A citação de Imre Kertész evidencia o trabalho ativo das novas gerações no que concerne ao revezamento da memória, a passagem do bastão, ao processo de apropriação das memórias traumáticas dos antecessores, inclusive, transformando-as a partir de possibilidades estéticas – o que a narradora-protagonista de Fernández explica fazer ao manter pulsantes as memórias da ditadura de Pinochet. Os arquivos e meios de memória aparecem também fortemente na zona de contato, além do documentário, evidencia-se o quanto a fotografia, o retrato, torna-se significativa no mecanismo ditatorial. Na época da ditadura, eram usadas as fotografias para que se pudesse reconhecer os militantes, tanto nos interrogatórios dos militares que queriam identificar os subversivos, quanto nos depoimentos da *Vicaría de la Solidaridad* que precisava ter notícias do que aconteceu com os militantes desaparecidos. Por isso, durante o testemunho de Valenzuela ao advogado da *Vicaría*, pede-se que ele veja uma série de fotos para que possa, a partir delas, contar o que aconteceu com essas pessoas. Nesse momento da narrativa, as fotos representam “una postal enviada desde otro tiempo. Una señal de auxilio que pide a gritos ser reconocida” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 79)²¹³. As fotos que foram entregues pelas famílias dos desaparecidos conformam um acervo, um arquivo, que representa uma chance de descobrir o paradeiro dos familiares desaparecidos. Essas fotos ganham voz na narrativa, como se os desaparecidos clamassem:

Recuerda quien soy, dicen.
 Recuerda donde estuve, recuerda lo que me hicieron.
 Dónde me mataron, dónde me enterraron. [...]
 [...]
 Recuerda quién soy, escucha. [...] (FERNÁNDEZ, 2016, p. 80).
 [...]
 Recuerda quién soy, escucha desde la foto.
 (FERNÁNDEZ, 2016, p. 90)²¹⁴.

²¹³ um cartão-postal enviado de outro tempo. Um sinal de auxílio que pede aos gritos para ser reconhecido (tradução nossa).

²¹⁴ Recorda quem sou, dizem./ Recorda onde estive, recorda o que me fizeram./ Onde me mataram, onde me enterraram. [...]/ Recorda quem sou, escuta. [...]/ Recorda quem sou, escuta a partir da foto (tradução nossa).

Os desaparecidos, na trama de Fernández, falam a partir das fotos, desde outro tempo, pedindo que suas vidas sejam lembradas, que as memórias do que aconteceu com eles sejam expostas. Essa elucubração tem semelhança com as considerações de Marianne Hirsch, quando traça algumas considerações sobre fotografia e traumas coletivos a partir da experiência da jornalista gráfica Susan Meiselas com os refugiados kurdos da Guerra do Golfo, a fotógrafa conta sua vivência e Hirsch faz alguns comentários:

“Empecé a darme cuenta de que la gente se aferraba de los desaparecidos. Llevaban puestas las fotos encima”. La gente le enseñaba las fotos que tenían a modo de relato de sus historias. Y Meiselas se obsesionó con ello. Impresionada con el poder de las fotos como vehículo de la memoria, comenzó a coleccionar fotografías además de tomarlas (HIRSCH, 2015, p. 308)²¹⁵.

A situação proposta no romance, embora diferente do contexto da citação, também traz o caráter da fotografia de poder contar uma história, de permitir o clamor por alguém perdido, pelo desaparecido. No caso de Meiselas, a imagem fotográfica poderia ser o único meio de comunicação, de atestar o desaparecimento de um ser querido, talvez pelos impedimentos de não compartilhar o mesmo idioma dos refugiados kurdos, o que dá ainda mais valor à foto. Na ditadura chilena, a participação dos familiares também é fundamental, pois são eles que cedem essas fotos para se criar uma espécie de álbum de família coletivo (HIRSCH, 2015) a partir do arquivo da *Vicaría de la Solidaridad*. Além disso, pensar sobre a função dessas fotos nesse contexto específico do desaparecido revela colocações já propostas pelo clássico estudo de Roland Barthes, *A Câmara Clara* (2018), tanto quando pensa na ideia de espectro, de morte da pessoa ao se tornar “Todo-imagem”, um objeto que pode ser lido de diversas formas pela sociedade: “mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis” (BARTHES, 2018, p. 21), quanto no momento que reflete sobre o processo químico da foto e relaciona com o referente e o ser desaparecido:

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; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (BARTHES, 2018, p. 70).

²¹⁵ “Comecei a perceber que o povo se apegava aos desaparecidos. Levavam suas fotos sobre si”. O povo lhe mostrava as fotos que tinha como forma de relato de suas histórias. E Meiselas ficou obsecada com isso. Impressionada com o poder das fotos como veículos da memória, começou a coleccionar fotografias além de tirá-las (tradução nossa).

O ser desaparecido mencionado na citação não se refere ao desaparecimento forçado, tem relação mais estreita com a simples ausência do ser ou objeto fotografado, ele está atento, principalmente, ao vazio provocado pela morte ou a partir da separação pelo tempo. Ainda assim, as colocações são interessantes por demonstrar: o caráter da fotografia de desvendar o “retorno do morto” nos termos de Barthes; mais que isso, uma ligação entre o *Spectator* e o *Spectrum*, espectador e referente; e, ainda, o uso social da fotografia como objeto de arquivo. No caso de Valenzuela e Carol Flores, pode-se ver a conexão entre os dois personagens com a mediação da fotografia nessas nuances apontadas por Barthes e Hirsch.

O homem que torturava reconhece o clamor que parte das fotos, conta o que aconteceu a Carol Flores, que aparece em uma das fotografias da *Vicaría*, tranquilo com seu filho nos braços, fixado em um momento do cotidiano. A história de Carol compreende uma esfera maior que está completamente interligada a dos seus irmãos Boris e Lincoyán Flores, todos presos no mesmo dia, arrancados “a socos e pontapés” da casa de sua mãe. O que se segue são as descrições das sessões de tortura em que cada um dos irmãos, além da tortura física ainda é obrigado a escutar os gritos do outro irmão, o que era comum quando familiares e casais eram presos juntos, jogava-se com a dor emocional de escutar seu ente querido ser também torturado.

A história dos irmãos Flores é interrompida por uma micronarrativa sobre a ilha de Okinawa, no Japão. A narradora conta que a história do Japão quis apagar esse episódio do fim da II Guerra Mundial, quando o imperador ordenou que todos os japoneses da ilha, militares e civis, matassem seus familiares e se suicidassem para evitar os horrores que os EUA poderiam fazer no processo de redenção desse local, estratégico para o desfecho da guerra. Foram entregues várias granadas para os cidadãos, mas elas não funcionaram, então, vários japoneses assassinaram seus familiares a golpes, com galhos de árvores, com as próprias mãos e depois se mataram. A narradora-protagonista descobre essa história através de um documentário em que vê um senhor, Kinjo, confessar que fez isso com sua própria família, que ele acreditava na época que esse era “um gesto salvador”, mas afirma no testemunho fílmico que “no es tan difícil transformarnos en lo que más tememos” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 88)²¹⁶.

A narradora-protagonista vai longe geograficamente e no tempo para tentar entender o que se passou na cabeça do jovem Carol Flores que, depois de meses encarcerado e sob tortura, decide passar para o outro lado, ajudar os militares, ou seja, torna-se um traidor. Mas

²¹⁶ não é tão difícil nos transformarmos no que mais tememos (tradução nossa).

ele acredita que esse é “um gesto salvador”, a melhor forma de proteger seus irmãos, a partir do acordo que se estabelece com os militares de deixá-los em paz, soltá-los e não mais persegui-los. Carol passa a se chamar Juanca, trabalha diretamente com Pelao Lito, um dos colegas de Valenzuela, eles se tornam “um a sombra do outro”. Contudo, eles também desaparecem. Os militares acreditam que Pelao Lito estava dando informações secretas aos militantes, ele seria mais um traidor nessa complexa trama narrativa. Não se confirma se a suspeita é verdadeira. De forma que, do mesmo modo, fica uma dúvida sobre Carol Flores, se ele não seria agente duplo. O homem que torturava sabe o que aconteceu a Pelao Lito e imagina que, possivelmente, Carol teve o mesmo fim. Os militares assassinam Pelao Lito, Valenzuela diz que sabe disso porque ele estava essa noite no *Cajón del Maipo*, porque “él tuvo que amarrar al Pelao Lito de pies y manos y lanzarlo al río” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 91)²¹⁷. Nesse momento, explora-se a ideia de converter-se no que mais se teme, inclusive, algumas vezes, acreditando convictamente em suas atitudes. Valenzuela percebe o quanto essas asseverações são frágeis e confusas:

El hombre que torturaba dice que tuvo miedo, que por un momento pensó que a él le podría pasar lo mismo. Que el Pelao Lito era su compañero, que tenía veinticinco años, que nunca imaginó tener que presenciar la muerte de uno de los suyos en manos de su propio grupo. Que nunca imaginó cuál era el delgado límite que separaba a sus compañeros de sus enemigos (FERNÁNDEZ, 2016, p. 91)²¹⁸.

Não se trata de colocar militantes e militares no mesmo patamar, mas de observar que havia traidores de ambos os lados, porque a linha que os separava também podia ser tênue, que talvez mudasse dependendo das experiências as quais foram submetidas as personagens. Carol Flores não suportou ver o sofrimento dos seus irmãos e decidiu cruzar essa linha. Valenzuela aparenta nunca ter tido escolha, desde o início não queria participar de nada daquilo, a ideologia militar parece não ter funcionado com ele que, gradativamente, vai sendo consumido pelas violações constantes que participava, até que não aguenta mais e também cruza a linha para o outro lado. Nona Fernández consegue humanizar essas personagens, a narradora tenta se colocar no lugar delas e, a partir dessa posição, pensar sobre o que sucedeu. Ainda assim, no final da zona de contato, na perspectiva e na voz do próprio homem que torturava apresenta-se:

²¹⁷ ele teve que amarrar as mãos e os pés de Pelao Lito e atirá-lo ao rio (tradução nossa).

²¹⁸ O homem que torturava diz que teve medo, que por um momento pensou que com ele também poderia ocorrer o mesmo. Que Pelao Lito era seu companheiro, que tinha vinte e cinco anos, que nunca imaginou ter que presenciar a morte de um dos seus pelas mãos do seu próprio grupo. Que nunca imaginou qual era o estreito limite que separava seus companheiros de seus inimigos (tradução nossa).

Sin querer queriendo me fui metiendo cada vez más.
De repente dejé de ser el que era.

Podría echarles la culpa a mis jefes.
Podría decir que ellos me transformaron.
Pero uno siempre tiene que ver con lo que le pasa.

Lo sé porque he visto gente que no se traiciona.
Gente que puede estar con la mierda al cogote y no se quiebra.
El Quila Leo, por ejemplo.
Él fue un prisionero que yo llegué a admirar.
(FERNÁNDEZ, 2016, p. 111)²¹⁹.

E, então, há uma explicação sobre as possibilidades, centra-se na atitude da pessoa “não se trair”, não é apenas trair o grupo, mas trair a si mesma. Se há gente que morre para não se abandonar, não trair nem a si nem as suas causas, as atitudes de Valenzuela na sua própria visão são condenáveis, como as dos seus colegas militares, como as de Carol mudando de lado. Porém, o Quila Leo não, mantém-se íntegro até o final e, por isso, é digno de admiração. O homem que torturava conta mais sobre Miguel Rodríguez Gallardo, o Quila, o quanto chorou e ficou destruído na ocasião do seu assassinato, compara-se ao prisioneiro e vê o quanto ele tinha mudado, diferente do Quila, o quanto ele tinha se convertido em outro, “En uno que se levanta y se acuesta con olor a muerto” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 114)²²⁰. Contudo, as transformações de Valenzuela são muitas, na última página da zona de contato seu retrato também integra o arquivo da *Vicaría*, ele através da foto interage com os demais personagens na imaginação ilimitada de Fernández:

El rostro del hombre que torturaba queda ahí, expuesto desde la tarjeta de identificación. Se encuentra tal como lo imagino, entremedio de los otros rostros. Del de Contreras Maluje, del de don Alonso Gahona y el del Quila Leo. Ellos y todos los otros comienzan a inquietarse desde sus propios márgenes fotográficos al sentir su presencia. Parecen extrañados. Miran al hombre que torturaba, lo espían curiosos, intentan colarse en su foto para poder observarlo mejor (FERNÁNDEZ, 2016, p. 117)²²¹.

A possibilidade fantástica de Fernández não para no reconhecimento de Valenzuela pelos demais fotografados, ela imagina a interação, imagina Papudo em sua praia, com sua

²¹⁹ Sem querer, eu me envolvi cada vez mais./ De repente, parei de ser quem eu era./ Eu poderia culpar meus chefes./ Eu poderia dizer que eles me transformaram./ Mas sempre a pessoa tem a ver com o que acontece consigo./ Eu sei por que vi pessoas que não se traem./ Pessoas que podem ficar com a merda no pescoço e não quebram./ O Quila Leo, por exemplo./ Ele foi um prisioneiro que eu cheguei a admirar (tradução nossa).

²²⁰ Em alguém que dorme e acorda com cheiro de morto (tradução nossa).

²²¹ O rosto do homem que torturava fica aí, exposto a partir de sua carteira de identidade. Encontra-se assim como eu imagino, atravessado por outros rostos. Do de Contreras Maluje, do de Don Alonso Gahona e do Quila Leo. Eles e todos os outros começam a inquietar-se desde suas próprias margens fotográficas ao sentir sua presença. Parecem achar estranho. Olham para o homem que torturava, lhe espiam curiosos, tentam se infiltrar em sua foto para poder observá-lo melhor (tradução nossa).

família e seus filhos, que ele chega à beira da praia e que consegue ver Quila Leo: “Es el Quila Leo, el querido Quila Leo que se zambulle y chapotea desnudo entre las olas” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 118)²²². Valenzuela vai ao encontro de Quila e ambos, juntos, são tomados pelo mar do planeta perdido, representado pelas fotos sobre a mesa do salão paroquial. As fotografias, na imaginação da narradora-protagonista, já estariam em outra dimensão, na qual se tornaria algo parecido a “um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação [...] imagem louca, com tinturas de real”, em termos de Barthes (2018, p. 96). Andrés Antonio Valenzuela Morales se torna, portanto, mais uma fotografia a clamar por memória, essa parte da narrativa termina com a voz das fotografias, talvez do próprio homem que torturava, como se falasse para a narradora e ela escutasse: “Desde ahí escucho que me grita./ Recuerda quien soy, dice./ Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 119)²²³. Não se explica como ele poderia compor esse arquivo, ainda vivo, ainda militar torturador. Parece polêmico acreditar que os militantes desaparecidos o receberiam com alegria e normalidade. Apesar de interessante a proposta ficcional, ela pode não convencer.

Na zona de fantasmas e na zona de escape, trabalha-se menos com os meios de memória e as minudências da perspectiva do torturador, do traidor. Ainda assim, o final da zona de contato já indica a visão de Valenzuela como um espectro, ele precisa ficar “invisível” enquanto está no Chile para não ser assassinado pelos colegas genocidas, consegue com ajuda da *Vicaría* tirar documentos falsos para ir de ônibus à Argentina e de lá à França. Ele jamais volta a ter uma vida pública, também perde sua identidade, permanece escondido na França e se constrói a sua imagem como um fantasma, atormentado por um corvo que lhe acompanha a toda parte gritando *Nevermore*. Nessa parte, há uma intertextualidade clara com Edgar Allan Poe e com um conto de natal de Dickens, além de citação de músicas e filmes. As micronarrativas são o mais interessante porque se explora a manipulação das informações através das histórias inventadas pelos militares, da montagem de cenas criminosas para as fotografias midiáticas, em manobras para convencer a população do caráter imoral e perigoso dos militantes.

Dois microrrelatos se destacam na zona de fantasmas, eles estão interligados pelos massacres de *Las Condes* e *Quinta Normal*, que constituíram uma forma de vingança pelo atentado e assassinato do general Carol Urzúa. A narradora-protagonista trata da situação a partir das recordações de Valenzuela e das micro-histórias de Lucía Vergara e do adolescente

²²² É Quila Leo, o querido Quila Leo que mergulha e sacode a água, nu entre as ondas (tradução nossa).

²²³ Desde aí escuto que me grita./ Recorda quem sou, diz./ Recorda onde estive, recorda o que me fizeram (tradução nossa).

Mario (codinome clandestino). A ditadura buscou formas de manipular a população e manchar a imagem dos militantes combatentes. A fotografia, a partir da cobertura jornalística, foi usada para controlar as informações dos acontecimentos. O caso de Lucía Vergara é chocante pelo recorte de gênero, além da violência dos *carabineros* junto com os militares. A ordem era de executar os três integrantes do MIR²²⁴ que estavam na casa 1330 de Fuenteovejuna: Lucía Vergara, Sergio Peña e Arturo Villavela. Mais de sessenta homens foram para essa operação, inclusive o homem que torturava. Eles chegaram disparando, depois da primeira rajada de tiros, pediram que os militantes se rendessem, apenas Sergio saiu com as mãos para cima. A ordem era de matar, assim que o viram voltaram a disparar, Sergio caiu morto no chão. Um desses sessenta homens lançou uma *bengala*, à explosão seguiram-se alguns tiros de Lucía. Os militares passaram então cerca de quatro minutos atirando sem cessar. Eles contavam com uma metralhadora que conseguia disparar até mil tiros por minuto. Como se não bastasse toda essa violência, montam o espetáculo midiático:

El hombre que torturaba dice que una vez cesado el fuego entraron a la casa y vieron los cuerpos de Lucía y Arturo tirados en el suelo. El hombre que torturaba dice que le ordenaron sacar los cuerpos a la calle. El hombre que torturaba dice que los cadáveres fueron exhibidos a las cámaras y los reflectores de la prensa como verdaderos trofeos (FERNÁNDEZ, 2016, p. 139).

[...]

El hombre que torturaba dejó tendido el cadáver de Lucía. Si bajamos la mirada y usamos nuestra imaginación podemos verla en medio de la noche, tirada aquí, a nuestros pies. Su cuerpo acribillado está desnudo, sólo lleva calzones. Así fue fotografiada por la prensa y así salió al día siguiente en la portada de los diarios. La recuerdo de esa forma, porque así me la mostraron, así recibí la instrucción bajo el titular de “Mueren en espectacular balacera extremistas asesinos del general Carol Urzúa”. [...] Pese a los años y a toda esta avalancha imaginativa aún no logro entender por qué tenían que desvestirla para esa burda exhibición (FERNÁNDEZ, 2016, p. 142)²²⁵.

A partir da citação revelam-se as grotescas estratégias dos militares de agredir os militantes até depois de mortos, esbanjá-los para uma mídia também cruel que segue as artimanhas nada éticas de expor e divulgar os corpos de pessoas vítimas do extermínio do Estado. Nesse caso, a violência de gênero está exposta, pode-se atestar como as mulheres

²²⁴ Principal organização subversiva da ditadura chilena: Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

²²⁵ O homem que torturava diz que uma vez cessado o fogo, entraram na casa e viram os corpos de Lucía e Arturo jogados no chão. O homem que torturava diz que ordenaram que levasse os corpos para a rua. O homem que torturava diz que os cadáveres foram exibidos às câmeras e aos refletores da imprensa como verdadeiros troféus.

[...]

O homem que torturava jogou no chão o cadáver de Lucía. Se abaixarmos o olhar e usarmos nossa imaginação podemos vê-la no meio da noite, jogada aqui, aos nossos pés. Seu corpo alvejado está desnudo, vestido apenas com calcinha. Assim foi fotografada pela imprensa e assim saiu no dia seguinte nas capas dos jornais. Lembro dela dessa forma, porque assim mostraram para mim. Assim recebi as instruções da manchete “Morrem em espetacular tiroteio extremistas assassinos do general Carol Urzúa”. [...] Apesar da passagem dos anos e de toda essa avalancha imaginativa, ainda não consegui entender por que tinham de tirar sua roupa para essa grotesca exibição (tradução nossa).

militantes sofriam com tratamentos diferenciados pelo fato de ser mulher, pois, mesmo morta, Lucía teve seu corpo despido, uma agressão à sua imagem, uma violência que se perpetuou na matéria do jornal, vista por toda sociedade. A manchete do jornal também era uma farsa, os militares já tinham detido os responsáveis pelo atentado ao general Carol Urzúa, entretanto, usaram o pretexto para algumas matanças.

No mesmo dia, o homem que torturava participou de outra execução. Desta vez, o personagem central da micronarrativa é Mario, que vivia na Rua Janequeo 5707, em *Quinta Normal*, com seu tio José e seu pai Raúl – todos codinomes da militância, em que Mario entrou ainda criança junto aos seus irmãos quando sua mãe começou a namorar Raúl, que na verdade era Alejandro Salgado, ativista mirista. A casa onde viviam também foi metralhada, mataram o tio José, na verdade Hugo Ratier, também mirista, com a mesma técnica de metralhar a casa. Alejandro não estava em casa, mas, quando viu a movimentação na rua, tentou fugir e foi imediatamente metralhado:

Cayó cerca de una Plaza.
No traía armas, pero un agente se acercó y le puso una pistola en la mano.
Así apareció el otro día en los diarios.
Tirado en el suelo y con la pistola, como si hubiera disparado.
Yo lo vi (FERNÁNDEZ, 2016, p. 156)²²⁶.

A partir do depoimento de Valenzuela sabe-se das notícias de todos esses militantes assassinados cruelmente pelo terrorismo de Estado, ele foi testemunha porque participou das duas operações. Mais uma vez, revelam-se o controle e a manipulação dos militares que forjam uma cena de crime, armam Alejandro para uma foto falsa – já cultivavam as atualmente tão famosas *fake news*. Não há manchetes sobre Mario, que conseguiu fugir pulando muros e foi abrigado na casa de uns vizinhos. A narradora-protagonista explora a posição dele nessa história, com apenas quinze anos, vivendo infância e adolescência clandestinas, ela não entende por que a mãe foi para Cuba com os irmãos de Mario, mas não o levou, ela imagina as experiências de Mario e o compara à inocência e à tranquilidade de seu filho quando completa quinze anos. Há uma espécie de acolhimento materno, como se a narradora-protagonista tentasse superar os tempos e proteger também Mario de todo o horror.

Depois desses dois episódios de carnificina, Valenzuela volta para casa com as calças sujas de sangue, a mulher nota e pergunta com todas as letras se ele participou das duas execuções e ele confessa:

²²⁶ Caiu próximo a uma praça./ Não estava armado, mas um agente se aproximou e colocou uma pistola em sua mão./ Assim apareceu no outro dia nos jornais./ Jogado no chão e com a pistola, como se tivesse disparado/ Eu vi (tradução nossa).

Siempre le mentía, esta noche no pude.
 Vi su cara cuando le contesté que sí.
 Su cara me dio miedo.
 Su silencio me dio miedo.
 Esta noche comencé a soñar con ratas
 (FERNÁNDEZ, 2016, p. 144)²²⁷.

Os sonhos com ratos que a narradora-protagonista e o homem que torturava compartilham, ambos assombrados pelos horrores da ditadura, percorrem toda a trama. Na mesma apresentação gráfica desse trecho que parece retirado de um dos depoimentos de Valenzuela, aparece outro no fim da zona de fantasmas que se afasta de um referencial objetivo e pode ser apenas imaginação: “¿Para qué quiere hacer un libro sobre mí?/ He respondido tantas preguntas en el pasado./¿Debo seguir respondiendo preguntas en el futuro?” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 175)²²⁸ – o que poderia ser uma resposta às cartas que a narradora-protagonista escreve para o homem que torturava durante o desenvolvimento da intriga. Ele não parece animado em se tornar personagem de livro, em ter que continuar respondendo perguntas, admite, em outro trecho dessa menção itálica, que mesmo com uma nova vida na França, ainda continua sonhando com ratos. A maior parte das falas em itálico apresentadas até este momento da narrativa está elaborada a partir do testemunho/da entrevista de Andrés Antonio Valenzuela Morales à revista *Cauce*, a jornalista responsável foi Mónica González, ela não aparece nominada na trama ficcional²²⁹. Mas, deste capítulo para o fim da narrativa o ficcional ganha mais espaço, a voz de Valenzuela também responde no futuro/presente da narrativa, em uma espécie de diálogo com a narradora-protagonista.

A zona de escape, última e menor parte da narrativa, faz uma intertextualidade com o livro *Space Invaders* (2015), de Nona Fernández, ambos centrados na história dos três militantes do partido comunista degolados em 1985: José Manuel Parada, Manuel Guerrero Ceballos e Santiago Nattino. No início dessa zona, parece que esse episódio não tem relação com as memórias de Valenzuela porque, nessa época, ele já está no esconderijo, na França. No entanto, depois, revela-se que os assassinatos estão interligados à publicação da entrevista, que deveria ser divulgada pelo *Washington Post*, mas acaba publicada por *El Diario de*

²²⁷ Siempre lle mentia, esta noite não pude./ Vi a sua cara quando lhe respondi que sim./ Sua cara me deu medo. Seu silêncio me deu medo./ Esta noite comecei a sonhar com ratos (tradução nossa).

²²⁸ Para que quer fazer um livro sobre mim?/ Respondi tantas perguntas no pasado./ Devo continuar respondendo essas perguntas no futuro? (tradução nossa).

²²⁹ A entrevista/ testemunho de Valenzuela (real) está disponível para leitura e conta com outras informações sobre a ditadura que a narrativa de Fernández não trata. Ainda que muito dura, vale a leitura. Disponível em: <https://ciperchile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/> Acesso em: 1 nov. 2019).

Caracas, em dezembro de 1984²³⁰. A ditadura de Pinochet impediu a circulação no Chile de revistas opositoras em novembro de 1984, por isso a necessidade de a entrevista vir à luz a partir do jornalismo internacional.

Esses pormenores são explorados na trama de Fernández, que conta o impacto que foi essas mortes e revela que José Manuel Parada e Manuel Guerrero Ceballos trabalharam profundamente, junto à jornalista anônima e também comunista, na confirmação do depoimento de Valenzuela. Parada era o encarregado do *Departamento de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad*, ele convida Guerrero, pessoa de sua total confiança, para ajudá-lo com essa tarefa. Ambos são professores na mesma escola e foram arrancados na manhã de 29 de março de 1985 pelos militares, enquanto os alunos e os filhos dos dois estudavam. Eles foram levados à força para a tortura e a morte. Santiago Nattino não aparece ligado ao homem que torturava, mas ele respondia pela imprensa docente, pela *Asociación Gremial de Educadores de Chile*, e no cálculo dos militares o original do testemunho de Valenzuela estaria nesse local, ele é detido antes mesmo dos outros professores. No dia trinta de março de 1985 eles são assassinados, degolados com uma faca, e a narradora-protagonista compartilha: “El país amanece con este ‘macabro hallazgo’, así escuché la noticia en la radio del auto de mi mamá camino al liceo. Así recuerdo que dijo la voz del mismo locutor que hoy ha dirigido esta ceremonia que no termina nunca” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 211)²³¹.

Mais uma vez a menção à tecnologia, à recordação a partir do meio de memória, ao jornalismo que pode ser comprometido com as causas sociais ou antiético, sem compromisso social. Além disso, menciona-se também uma cerimônia, nesse caso, uma homenagem que se faz com um memorial aos três professores vítimas do terrorismo de Estado. A filha de Parada e o filho de Guerrero estão no cenário e discursam. Em todo o capítulo se vai e se volta a essa cerimônia, aos filhos, ao que se faz no presente, a como se trabalha com essa memória. Os responsáveis pelas mortes dos três professores foram condenados à prisão perpétua em 1994, a televisão mostra a imagem dos assassinos, a narradora-protagonista confirma que o pai de uma colega sua de escola foi um dos envolvidos, que ele teria coordenado o crime, Guillermo González Betancourt, pai de Estrella González.

Várias camadas de tempo, recordações midiáticas, experiências de contato com pessoas que estavam atravessadas pelos protagonistas do horror, como Estrella González, a narrativa de Fernández continua a iluminar diferentes ângulos sobre as memórias da ditadura,

²³⁰ A revista *Cauce* com o testemunho de Valenzuela só é publicada no Chile em julho de 1985.

²³¹ O país amanheceu com este ‘macabro achado’, assim escutei a notícia na rádio do carro de minha mãe no caminho do colégio. Assim recordo o que disse a voz do mesmo locutor que hoje apresenta esta cerimônia que não termina nunca (tradução nossa).

contrapondo ou costurando tempos e espaços. Ela dispõe nesse capítulo uma ampla revisão cronológica do Chile, dos acontecimentos ditatoriais até o presente, coloca informações “aleatórias” sobre filmes e músicas também. Nessa atitude de rever os acontecimentos existe a presença repetida do *guanaco*²³² e das velas, explicando os protestos e as manifestações dos familiares de desaparecidos, tanto na ditadura quanto na democracia, seguidos da opressão dos *carabineros*. No final da zona de escape, apresenta-se mais uma carta para Valenzuela, do futuro, centrada no dever de memória (RICOEUR, 2011) e nos trabalhos de memória (JELIN, 2002):

Mientras fuma se topa con una mirada intrusa.
Soy yo, que desde el futuro lo observo con ojo de espía.
(FERNÁNDEZ, 2016, p.231).
[...]
Me cuelo en su sueño y escribo con un corvo
las palabras que usted me ha dictado,
para que queden resonando
como señales de humo lanzadas al infinito.
(FERNÁNDEZ, 2016, p.233)²³³.

A relação entre os tempos passado-presente-futuro está marcada e é profanada. A narrativa construída no presente pós-ditatorial está imersa no passado e reivindica as perguntas do futuro, a comunicação e a memória que chegará para as outras gerações, nem que seja como sinal de fumaça (meio antigo de comunicação). No final da trama, ainda com a imagem atormentadora do corvo, a narradora-protagonista trabalha com o “nunca mais” e a ideia de passagem do bastão da memória. Imaginação e memória se interligaram, proposta da autoficção, exemplarmente produzida por Nona Fernández, que com *La Dimensión Desconocida* não só coloca luz nos pontos obscuros da ditadura, conectando diferentes zonas a partir de fios inusitados, como também acrescenta mais um exemplar na sua trajetória literária dedicada integralmente ao passado traumático do Chile.

²³² *El guanaco* é um carro blindado dos carabineros, que parece um tanque de guerra, e jorra potentes jatos d’água na população durante protestos para dispersar as pessoas e “reestabelecer a ordem pública”. Era um hábito na época da ditadura e nunca deixou de ser usado no período democrático.

²³³ Enquanto fuma se esbarra com um olhar intruso./ Sou eu, que desde o futuro o observo com olho de espia. [...] Me meto em seu sonho e escrevo com um corvo/ as palavras que o senhor me ditou/ para que ecoem/ como sinais de fumaça lançadas ao infinito (tradução nossa).

4.3 PARA ALÉM DO VÍNCULO FAMILIAR, A VOZ COLETIVA

Como podemos ver, a partir da análise dos romances de Alejandro Zambra e Nona Fernández, há na literatura chilena da pós-ditadura uma geração de filhos que elabora o passado recente em uma perspectiva geracional, que discute no interior das propostas literárias implicações dos trabalhos de memória, no nível dos vínculos familiares, nas conexões e desencontros no interior da família e, além disso, em como se fez e se faz uso das memórias da ditadura em termos de construção de políticas de memória, de arquitetar uma memória coletiva. Enquanto a interrogação sobre a herança familiar fica evidenciada em *Formas de volver a casa* (2011), em *La dimensión desconocida* (2016) o foco incide sobre a memória coletiva e os meios de memória. Ambos os autores discutem sobre identificação geracional e apropriação da memória, ambos apresentam narradores-escritores que são saqueadores, que usam e abusam das memórias próprias e alheias.

Nesse sentido, Elizabeth Jelin (2002) discorre sobre a propriedade da memória, pensando nos usos e abusos e na utilização da designação “nós”. A autora explica, com base em Todorov (1998), a memória literal e a memória exemplar: a primeira estaria ligada às “vítimas privilegiadas”, ao trabalho de identificar as pessoas que passaram de forma direta pelo sofrimento, para entender causas e consequências do acontecimento traumático, esse tipo de trabalho de memória está centrado em si mesmo porque não compreende a transmissão para outras experiências e submete o presente ao passado; já a segunda forma de trabalho com a memória, a exemplar, pressupõe a superação da dor para que o trauma não incida sobre o presente e continue a causar sofrimento, e defende aprender com o acontecimento traumático de forma a usar o passado para não repetir as ações no presente, numa visão de dever de memória e de perpetuação da política de recordação, contra o esquecimento. O segundo uso da memória, segundo Jelin, está associado ao de agente da memória e aos empreendimentos de memória, pois conforma um projeto de trabalho que permite a memória exemplar. Por isso, ela rejeita a postura de “militante da memória”, que estaria mais relacionado às ideias da memória literal.

Ainda, a partir das considerações de Elizabeth Jelin – que se vale de alguns vocábulos e noções culturais da língua guaraní para explicar que as duas posturas de trabalhos com a memória são diferentes no sentido do “nós” que elas defendem, enquanto na memória literal o “nós” (ore – em guaraní) se refere às vítimas diretas que serão as detentoras da memória (só

elas têm voz e autoridade, portanto) –, na memória exemplar o sentido do “nós” (ñande – em guaraní) é inclusivo e admite a participação de todos os integrantes da comunidade. Essas reflexões de Jelin explanam pormenores das propostas literárias da geração dos filhos, principalmente, quando tratamos de filhos que não estavam na posição central dos acontecimentos ditatoriais e oferecem produções literárias que questionam propriedade e apropriação de memória. Nessa linha de raciocínio, a autora defende:

Hay aquí un doble peligro histórico: el olvido y el vacío institucional por un lado, que convierte a las memorias en memorias literales de propiedad intransferible e incompatible. Se obturan así las posibilidades de incorporación de nuevos sujetos. Y la fijación de los “militantes de la memoria” en el acontecimiento específico del pasado, que obtura la posibilidad de creación de nuevos sentidos. Elegir hablar de “empreendedores” de la memoria agrega aquí un elemento de optimismo. Porque los emprendedores saben muy bien que su éxito depende de “reproducciones ampliadas” y de aperturas de nuevos proyectos y nuevos espacios. Y allí reside la posibilidad de un ñande y de la acción de la memoria ejemplar (JELIN, 2002, p. 62)²³⁴.

Os perigos aos quais se refere Jelin na citação, da institucionalização e propriedade que restringe e esvazia a memória, assim como o exercício de empreendedores/empreendimentos da memória aparecem tematizados nas narrativas analisadas neste capítulo. Diferente da maior parte das narrativas estudadas no Brasil e na Argentina, os narradores de Zambra e Fernández não possuem vínculo sanguíneo com vítimas diretas da ditadura, com sobreviventes militantes do terrorismo de Estado. Essa característica aparece em outros romances chilenos e sugere a organização de um projeto literário relacionado a uma concepção de trabalho de memória de forma coletiva, o que não restringe o poder de voz a um lugar de fala específico, já que amplia a apreensão da experiência ditatorial aos vários atores sociais que estavam implicados e permite a criação de novos sentidos e a reprodução da memória de forma ampla, como sugere o conceito de empreendedor/empreendimento de memória de Elizabeth Jelin.

Portanto, rejeita-se a perspectiva do vínculo sanguíneo como legitimador da voz do sofrimento ditatorial e se projetam outras formas e meios de perpetuar a recordação do trauma coletivo a partir de produções artísticas. Em Zambra, o trabalho da memória exemplar está intrincado à literatura. Em Nona Fernández existe uma protuberância de meios de memória,

²³⁴ Há um duplo perigo histórico aqui: o esquecimento e o vazio institucional, por um lado, que transforma as memórias em memórias literais de propriedades intransferíveis e não compartilháveis. São bloqueadas as possibilidades de incorporar novos sujeitos. E a fixação dos “militantes da memória” no evento específico do passado, que impede a possibilidade de criar novos sentidos. Optar por falar sobre “empreendedores” da memória adiciona um elemento de otimismo aqui. Porque os empreendedores sabem muito bem que seu sucesso depende de “reproduções ampliadas” e aberturas de novos projetos e novos espaços. E aí reside a possibilidade de uma ñande e a ação da memória exemplar (tradução nossa).

além da própria literatura: cinema, séries de televisão, lugares de memória, homenagens póstumas com discursos e monumentos. Em ambos os romances, as tramas centram a atenção na elaboração do passado traumático no ângulo dos filhos e desenvolvem características da pós-memória afiliada:

La posmemoria afiliativa no es, por tanto, la extensión de una estructura familiar flexible, cuyo origen es la guerra y la persecución, sino el resultado de la contemporaneidad y de una conexión generacional con la segunda generación literal, además de construir una serie de estructuras de mediación lo suficientemente accesibles, apropiables y persuasivas como para abarcar toda una red de transmisión orgánica y colectiva (HIRSCH, 2015, p. 62)²³⁵.

Essa noção de Marianne Hirsch está tanto em Zambra quanto em Fernández, contudo, ganha mais profundidade em *La dimensión desconocida* pela quantidade de meios de memória que são citados, em uma reflexão sobre como o acesso aos diferentes meios e a tecnologias da memória, em suas formas de recordar o trauma coletivo, também causa diferentes vivências com a memória, o que se conecta às concepções de memória próstética de Alison Landsberg (apud PASOL, 2014). Dessa forma, as possibilidades narrativas delineadas por Nona Fernández, como por boa parte da segunda geração de autores que trabalha com o tema das últimas ditaduras na América Latina, explora novas alternativas de configurações literárias, inclusive pelo maior afastamento que têm aos fatos históricos, com mais informação e acesso a documentos. Os caminhos da arquitetura literária configuram-se de inúmeras formas, bastante criativas, usando técnicas que remetem à pós-produção, valendo-se de escritas e vozes da realidade objetiva, apropriando-se de artefatos culturais, criando uma colagem que resulta em uma nova imagem, diferente, singular, ainda que emane as antigas imagens e vozes dos mortos e dos trabalhos de memória de outrora. Pode-se considerar que essa concepção da narrativa de Nona se aproxima das técnicas de pós-produção entendidas nos termos de Bourriaud:

A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* forma, em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e

²³⁵ A pós-memória afiliada não é, portanto, a extensão de uma estrutura familiar flexível, cuja origem é a guerra e a perseguição, mas o resultado da contemporaneidade e uma conexão geracional com a segunda geração literal, além de construir uma série de estruturas de mediação suficientemente acessível, apropriada e persuasiva para abarcar toda uma rede de transmissão orgânica e coletiva (tradução nossa).

poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (BOURRIAUD, 2009, p. 13, grifo do autor).

É esse entendimento de usar as informações e os artefatos de memória que tem disponível para reelaborar e criar um produto singular que move o projeto literário de Nona Fernández. Podemos interligar a citação de Nicolas Bourriaud sobre arte, sobretudo artes visuais, às reflexões de memória e, nesse sentido, a pergunta “o que fazer com isso?” reverbera nos romances de Zambra e de Fernández, com os narradores escritores, artistas, que estão em um permanente exercício sobre o que fazer com as memórias, as próprias e as alheias, das memórias compartilhadas com Eme e de um diário de um dos narradores de *Formas de volver a casa* nasce um romance, do oceano de informações documentais e produtos artísticos da narradora de *La dimensión desconocida*, nasce um romance, ambas as narrativas são resultados de outros artefatos culturais e de memória. Alinham-se, dessa forma, a ampla rede de trabalhos de memória em que a arte vai desempenhar um papel único:

En lo que refiere a esta circulación social de discursos, el papel que le cabe al arte es crucial, dado que constituye un espacio de experimentación estética que, al mismo tiempo, propone resignificaciones éticas, políticas e ideológicas sobre los acontecimientos vividos y los contextos que los hicieron posibles (SALOMONE; GALLARDO; 2017, p. 195)²³⁶.

Dessa forma, como demonstra a citação, os dois romances analisados, através da literatura da geração dos filhos, oferecem outras elaborações do passado traumático chileno, sobre os acontecimentos e o contexto ditatorial, através dos artifícios do literário, a partir das demandas do presente. Além disso, há uma articulação da identidade particular à memória coletiva, contestando a restrição dos trabalhos de memória à legitimidade do vínculo sanguíneo das vítimas diretas e dos familiares das mesmas. Propõe-se, portanto, horizontalizar os atores sociais, no estabelecimento de outros laços a partir de afinidades centradas nos trabalhos de memória exemplar, contra o esquecimento e o esvaziamento de uma memória institucional centrada em si mesma, em um comprometimento cidadão que universaliza o dever de memória como responsabilidade de toda sociedade em uma perspectiva ético-política.

²³⁶ No que diz respeito a essa circulação social de discursos, o papel da arte é crucial, uma vez que constitui um espaço de experimentação estética que, ao mesmo tempo, propõe resignificações éticas, políticas e ideológicas sobre os eventos vividos e os contextos que os tornaram possíveis (tradução nossa).

5 OS TRABALHOS DA MEMÓRIA A PARTIR DOS ESPAÇOS DE MEMÓRIA E DAS ARTES VISUAIS

Além da literatura, a busca e o contato com outros artefatos culturais relacionados às últimas ditaduras da América Latina me ajudaram no processo de interrogação e entendimento sobre as memórias do passado recente. Neste capítulo, configura-se como objetivo compartilhar algumas experiências que vivenciei na Argentina, no Brasil e no Chile ao visitar espaços de memória, de forma a pensar criticamente sobre o papel desses locais na ampla rede de trabalhos da memória (JELIN, 2002). Além disso, teço uma apreciação sobre as obras de quatro artistas, com maior atenção à última, por ser representante da segunda geração, dos filhos: Alfredo Jaar com *Geometría de la conciencia* (obra feita para o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, em 2010); Graciela Sacco, com *Entre nosotros* (2010 – instalação, ingressa como obra no *Museo de la Memoria de Rosario*, em 2018); Gustavo Germano, com *Ausencias* (2006 – série fotográfica, ingressa no *Museo de la Memoria de Rosario*, em 2009); e Lucila Quieto com *Arqueología de la ausencia* (1999 – 2001), um conjunto de fotografias centrado nas experiências de *H.I.J.O.S.*

A partir dos espaços de memória e das artes visuais, fazendo algumas ligações com os romances analisados nos capítulos anteriores, discuto os trabalhos de memória no sentido defendido por Elizabeth Jelin, em *Los Trabajos de la memoria*:

El título de este libro alude a la memoria como trabajo. ¿Por qué hablar de trabajos de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica <trabajo> es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social (JELIN, 2002, p. 14)²³⁷.

Na concepção de Jelin, vemos uma proposta relacionada a uma postura ativa diante do passado, diferente de um processo de lembrança (involuntário) que faz parte de uma rememoração traumática, algo que invade o presente sem “controle” e “sem sentido”. Elizabeth Jelin discute sobre agentes e empreendimentos de memória, sobre como os atores sociais podem ser ativos nos processos de elaboração simbólica do passado, na construção de

²³⁷ O título deste livro refere-se à memória como trabalho. Por que falar sobre trabalhos de memória? O trabalho como característica distintiva da condição humana coloca a pessoa e a sociedade em um lugar ativo e produtivo. Ser um agente de transformação é, no processo, transformar a si mesmo e ao mundo. A atividade agrega valor. Afirmar, portanto, que a memória implica <trabalho> é incorporá-la a uma atividade que gera e transforma o mundo social (tradução nossa).

sentidos, “seres humanos que <trabajan> sobre y con las memórias del pasado” (JELIN, 2002, p. 14)²³⁸. Por isso, o título desse capítulo destaca os trabalhos da memória, porque tanto os espaços da memória quanto as obras de artes visuais se incluem nesses empreendimentos que estão dispostos a construir significados sobre o passado recente, de forma ativa elaboram o trauma e transformam os sentidos do passado, explorando outros ângulos, promovendo diferentes reflexões.

Questões relacionadas aos espaços de memória, meios de memória, homenagens e comemorações aparecem em vários dos romances analisados, ora enfatizando a importância dessas ações ora criticando também um esvaziamento de sentido que pode haver através delas. Segundo Elizabeth Jelin (2002), esses lugares, museus e memoriais se configuram como trabalhos da memória contra o esquecimento, *recordar para no repetir-se*, no entanto, ela destaca que não se trata de uma luta da memória contra o esquecimento realmente, mas de uma disputa entre memórias, memórias rivais. No que concerne ao termo “lugares de memória”, há o texto clássico de Pierre Nora, *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1985), que abre os sete volumes do empreendimento editorial coletivo que foi *Les lieux de mémoire*, organizado por Nora e publicado entre 1984 e 1992 (GONÇALVES, 2012). Nesse texto, Nora discute muitas questões relacionadas à história e à memória no contexto da França e usa “lugares de memória” de forma ampla, referindo-se não apenas sobre locais, mas também sobre outras possibilidades culturais da recordação (ele cita, por exemplo: um depósito de arquivos, um manual escolar ou um testamento, o ato de fazer um minuto de silêncio), o termo parece surgir abrindo questionamentos, mas que fechando possibilidades interpretativas. No decorrer das décadas, segundo Janice Gonçalves, no artigo “Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural” (2012), o conceito foi ganhando outras acepções e o próprio Pierre Nora tentou rever a definição em textos posteriores: “A trajetória da recepção da noção de ‘lugares de memória’ tornou-a atravessada por apropriações diversas, críticas e controvérsias” (GONÇALVES, 2012, p. 29).

Desse modo, por um lado, as considerações de *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1985), de Pierre Nora, tornaram-se mais confusas que elucidativas para o que proponho analisar neste capítulo; por outro lado, porém, o termo “lugar de memória”, em português, e *sitio de memoria*, em espanhol, ainda é comumente usado em alusão a espaços como o do Memorial da Resistência de São Paulo, o *Museo de Sitio Parque por la Paz Villa Grimaldi*, e o *Museo Sitio de Memoria ESMA*, os últimos levam a designação

²³⁸ seres humanos que “trabalham” sobre e com as memórias do passado (tradução nossa).

no próprio nome, em uma espécie de apropriação do conceito pelo patrimônio cultural de que falava Janice Gonçalves. No livro *Memorial da Resistência de São Paulo* (2009), organizado por Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno, explica-se a trajetória do edifício que abrigou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS/SP) de 1940 até 1983, testemunhando tanto a ditadura varguista (1937 – 1945), quanto a cívico-militar (1964 – 1983), expõem-se as propostas museológicas que marcaram o espaço e discute-se o conceito de lugar de memória:

Palcos da repressão e da resistência, presídios, hospícios, campos de aprisionamento, praças, ruas, teatros e tantos outros lugares testemunharam atrocidades e conquistas, maus tratos e solidariedade, mas poucas pessoas conhecem essas histórias. Que lugares são esses? Porque foram escolhidos para campos da repressão ou palcos da resistência?

O reconhecimento desses lugares pode ser um importante instrumento de educação para a cidadania pela aproximação, graças ao contato cotidiano, a essas informações. No entanto, acreditamos que, para que se promova de fato a educação da memória, é necessário que esses lugares da repressão e da resistência, suportes de informação, sejam mais que sinalizados: é necessário tratá-los sob uma perspectiva museológica, ou seja, por intermédio de pesquisa, salvaguarda e comunicação patrimonial. (ARAÚJO; BRUNO, 2009, p. 161).

A visão do Memorial da Resistência de São Paulo está mais alinhada à perspectiva que penso aqui os lugares de memória, a partir de uma concepção física, geográfica e material, como espaços que testemunharam as ditaduras cívico-militares. Na concepção de Nora, expandindo a rede para outros suportes e locais de memória, prefiro a denominação genérica de Aleida Assmann (2011) de “espaços da recordação”, em que tanto os romances analisados quanto os diferentes espaços de memória compõem um conjunto de elementos da memória cultural que permite o trabalho com a memória e a transmissão geracional. Sendo assim, neste capítulo, ao falar de “lugar de memória” me refiro, especificamente, a locais que presenciaram acontecimentos das ditaduras e uso “espaço de memória” para fazer referência a outros espaços (físicos, geográficos e materiais) onde funcionam empreendimentos de memória, embora não sejam marcados por ações da repressão ou da resistência na época ditatorial. E, por fim, utilizo, de acordo com Assmann (2011), a denominação “locais traumáticos” para enfatizar os lugares de memória onde ocorreram tortura e/ou morte. Para ficar completamente claro, pensemos em conjuntos matemáticos, todos os locais a que me refiro e todas as obras (literárias e de artes visuais) que eu cito constituem o grupo dos espaços da recordação, os espaços físicos compõem o grupo de espaços da memória, mas apenas alguns locais são lugares de memória e neles apenas alguns seriam locais traumáticos. Tanto na Argentina quanto no Chile os estudos sobre lugares de memória estão centrados em

locais traumáticos, diferente do que se coloca no livro do Memorial da Resistência de São Paulo que considera também os lugares da resistência.

É nesse sentido de lugar de memória que Marisa González de Oleaga discute, no artigo “¿La memoria en su sitio? El museo de la Escuela de Mecánica de la Armada” (2019), as potências, as funções, as saturações, as ressignificações ou apropriações, que esses espaços podem desempenhar ou que estão sujeitos no contexto da Argentina, fazendo uma contextualização da emergência desses espaços na América Latina em oposição às comemorações nacionais tradicionais:

La memoria, las políticas de la memoria, las leyes de la memoria son parte de las agendas estatales de casi todos los gobiernos occidentales en el siglo XXI. Dentro de este conglomerado destaca la proliferación, en América Latina, de los lugares de memoria. Ligados a las grandes masacres y genocidios del siglo XX, la recreación y puesta en valor de estos espacios del horror se ha multiplicado en la zona. Si tradicionalmente se conmemoraban las gestas militares con su nutrida cuota de héroes y tumbas, desde fines del siglo XX se ha comenzado a recordar a las víctimas civiles de las matanzas orquestadas desde el Estado (GONZÁLEZ DE OLEAGA, 2019, p. 118)²³⁹.

Essa noção, exposta nas considerações de González de Oleaga, revela o caráter recente desses empreendimentos centrados no trauma, impulsionados pelas organizações de direitos humanos, por algumas instituições públicas, mas que se compõem como um movimento que começou nas últimas décadas do século XX e permanece com vigor, atualmente. Por isso, em outro trecho do artigo, a estudiosa enfatiza as limitações para abordar as particularidades desses trabalhos, que os pesquisadores precisamos formular novas ferramentas de análise, envolvendo tanto as diversas áreas do conhecimento (arquitetura, etnografia, antropologia, historiografia, artes visuais, literatura, psicologia etc.) como uma variedade de atores sociais para conseguir expandir o olhar e construir novos ângulos para aprofundar as discussões.

Portanto, há diferentes formas de produzir e acessar os trabalhos de memória, como iniciativas que dão novos sentidos às memórias do passado recente nos três países em análise. As histórias de cada local e as propostas museológicas que apresentam engendram diferentes experiências para os visitantes. Por um lado, há organizações centradas fundamentalmente na exploração dos espaços, de objetos e das informações que detalham dados históricos sobre os anos das ditaduras, como, por exemplo: o Memorial da Resistência de São Paulo (Brasil); o

²³⁹ A memória, as políticas da memória, as leis da memória fazem parte das agendas estatais de quase todos os governos ocidentais no século XXI. Nesse conglomerado, destaca-se a proliferação, na América Latina, de lugares de memória. Relacionados aos grandes massacres e genocídios do século XX, a recreação e o aprimoramento desses espaços de terror se multiplicaram na área. Se as façanhas militares eram tradicionalmente comemoradas com sua grande quantidade de heróis e túmulos, as vítimas civis de massacres orquestrados pelo Estado começaram a ser recordadas desde o final do século XX (tradução nossa).

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Casa Memoria José Domingos Cañas - Fundación 1367 e o *Estadio Nacional* (Chile); a *Casa Memoria Mariani Teruggi (La casa de los conejos)* e o *Museo Sitio de Memoria Esma* (Argentina). Por outro lado, há outros espaços mais ligados a ressignificar a experiência ditatorial a partir da arte, com uma preocupação específica nos desdobramentos de diversas linguagens artísticas, ainda que se explorem as informações, fica confirmada uma preocupação patente pelas artes, esse é o caso, por exemplo, de *Londres 38* (Chile), *Parque de la memoria* (Argentina) e *Museo de la memoria de Rosario* (Argentina).

Figura 2 – *Parque de la Memoria – Monumento al escape*, de Dennis Oppenheim



Fonte: acervo da autora (2018).

Como podemos ver na imagem da obra de Dennis Oppenheim, do *Parque de la Memoria*, há uma proposta de ir além das informações objetivas, que estão amplamente difundidas também nesse espaço, e através das artes visuais, nos diversos monumentos espalhados ao ar livre, proporcionar outro tipo de sensação/reflexão sobre os acontecimentos ditatoriais. No *Monumento al escape* se propõe uma ressignificação de uma casa, que remete a um centro clandestino de detenção, tortura e extermínio, mas também às casas clandestinas dos militantes. Contudo, neste caso, na forma como as figuras geométricas estão dispostas não existe confinamento, senão abertura, liberdade, proporcionada a partir de um deslocamento, da suspensão de uma perspectiva funcional, permitindo múltiplas interpretações.

Por outra parte, existe, de maneira geral, uma preocupação de conservação dos aspectos mais crus dos espaços em lugares de memória que são também locais traumáticos, por isso, é comum que centros de detenção, tortura e morte não façam tantas intervenções museológicas, na tentativa de dar ao visitante uma sensação maior de como estava/de como era esse espaço durante as violações aos direitos humanos. Contudo, alguns lugares de memória foram destruídos na tentativa de apagamento e só depois tiveram a ocupação por empreendimentos de memória, causando a perda de inúmeros vestígios e, normalmente, opta-se por uma reconfiguração a partir de testemunhos dos sobreviventes para construção de réplicas que remontam o espaço original, é o caso das celas do Memorial da Resistência de São Paulo e da completa reelaboração de *Villa Grimaldi, Museo de Sitio Parque por la Paz Villa Grimaldi*, na região metropolitana de Santiago, primeiro lugar de memória das ditaduras da América Latina, aberto à comunidade desde dezembro de 1994. Essa característica de conservação do espaço original está bem marcada na *Casa Memoria Mariani Teruggi*, que consiste na referência objetiva do romance *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba:

Figura 3 – Fachada da *Casa Memoria Mariani Teruggi*



Fonte: *Asociación Anahi*²⁴⁰.

Na foto, pode-se notar que há poucas intervenções (uma placa na parede, uma proteção de vidro e ferro acima do telhado, por exemplo) e mantêm-se as características brutais que testificam o extermínio do dia vinte e quatro de novembro de 1976, provocado

²⁴⁰ Disponível em: <https://asociacionanahi.org/casa-mariani-teruggi/> Acesso em: 6 dez. 2019.

pelas forças militares da ditadura argentina aos cinco militantes que lá estavam, incluindo a dona da casa Diana Teruggi, e ainda sequestraram/apropriaram a filha de Diana, Clara Anahí Mariani. Esse lugar de memória, que primeiramente foi um local de resistência e, depois, presenciou a extrema violência do Estado, só está aberto à visitação aos sábados, foi o último espaço de memória que visitei na Argentina, nele ainda está o carro que era usado para entregar os jornais da oposição, estão as paredes com as infinitas marcas de bala e dentro se pode ver onde funcionava a imprensa clandestina e onde se faziam as conservas que eram o disfarce da atividade militante. No dia em que fui à casa Mariani Teruggi, apenas duas militantes estavam lá, duas jovens universitárias eram as responsáveis pelas visitas, não vi outros visitantes quando percorri esse espaço, enquanto eu me lembrava de trechos de Laura Alcoba, sem acreditar que a realidade poderia ser ainda mais espantosa do que eu tinha imaginado ao ler o romance.

A experiência sensorial, de vivenciar com o próprio corpo e poder olhar com os próprios olhos um local traumático permite sentir, apreender e se sensibilizar de outra forma, já que se pode acessar fisicamente memórias da ditadura. Para mim, que já tinha o conhecimento da literatura como empreendimento de memória, foi ainda mais forte estar nos locais que apareciam nos livros e poder ser transportada para outras sensações e experimentações. Nesse sentido, há uma apropriação pessoal do saber histórico de forma efetiva segundo as reflexões de Aleida Assmann, quando pensa nos locais traumáticos como uma maneira de ancorar de modo duradouro a memória histórica e permitir um acesso distinto dos outros meios da recordação, além de desenvolver formação cultural e possibilitar veicular a história como experiência:

Espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que os lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localizem, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial. O palco dos acontecimentos históricos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *medium* algum (ASSMANN, 2011, p.351).

Concordo com as colocações de Assmann e entendo os locais como meios/mídias da memória que possibilitam o contato e as relações entre passado e presente. E a aura aparece aqui em termos de Benjamin (apud ASSMANN, 2011, p. 360), no sentido da estranheza que o local pode provocar, na ruptura categórica única, diferente da experiência de ler um livro ou ver um filme. Ainda nessa linha de pensamento sobre as experiências sensoriais provocadas pelos lugares da memória, podemos nos perguntar: o que se quer provocar nos visitantes? E

os sobreviventes ou familiares que visitam o lugar, o que sentem? Deve-se manter o formato original ou modificar com ampla intervenção museológica? Quais são as vozes que devem prevalecer: dos sobreviventes ou dos especialistas? Essas são algumas interrogações que permeiam as discussões sobre lugares de memória e que ficam ainda mais sensíveis quando se trata de um local traumático. Aleida Assmann analisa como Auschwitz tem uma posição central nesses debates, vale-se das considerações de Ruth Klüger, sobrevivente da *Shoah*, que defende a singularidade de Auschwitz: “todos que vivem nos países ocidentais depois de Auschwitz têm Auschwitz em sua história” (ASSMANN, 2011, p. 350). Assmann destaca que Auschwitz desperta afetos diversos e visitá-lo permite experiências diferenciadas, ela traz cogitações-chave para entender as particularidades de locais traumáticos:

Esses diversos afetos, ancorados no mesmo local, perfazem a complexidade dele. Para alguns grupos de prisioneiros daquela época, para os quais o local está saturado com a experiência do sofrimento vivido, ele é o sustentáculo de uma experiência concreta partilhada. Para os sobreviventes e seus filhos, que aqui pranteiam seus parentes mortos, ele é sobretudo um cemitério. Para os que não têm ligação pessoal com os milhões de vítimas, fica em primeiro plano o museu, que apresenta o local do crime, conservado, em exposições e visitas guiadas. [...] Para o historiador, o local continua sendo um cenário arqueológico da procura por vestígios e de sua assecuração. O local é tudo isso que nele se procura, que se sabe sobre ele, que se associa a ele. Se é objetivamente concreto, também é igualmente múltiplo, sob as perspectivas múltiplas (ASSMANN, 2011, p. 351).

A citação esclarece a autonomia e a subjetividade que há em cada visitante que vai a um lugar de memória, reflete sobre como se configura de forma particular essa experiência dependendo da história que cada pessoa carrega e das intenções que tem ao visitar um local traumático. Dessa forma, os lugares de memória não são apenas materiais e objetivos, carregam as tramas do simbólico e se constroem a partir das subjetividades no vai e vem entre as memórias individual e coletiva.

Apesar do desejo de falar de cada espaço da memória que visitei, vou centrar os relatos nos dois locais onde fui recebida oficialmente como pesquisadora. Primeiramente, com todo protocolo das inscrições periódicas que o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* possui, mantendo-se aberto e difundindo o espaço para pesquisadores de todo o mundo, fui recebida na área de *Educación y Audiencia*, com supervisão de Claudia Videla, em Santiago, durante o mês de maio de 2018. Depois, estive no *Museo Sitio de Memoria ESMA*, que embora não tinha uma organização prévia e contínua para a recepção de pesquisadores, acolheu minha proposta com entusiasmo e me recebeu com um conjunto de pesquisadoras e ações que foram essenciais para a produtividade do período em que estive lá, cerca de dez

dias, destaco o apoio e a disponibilidade de Lucía Sosa, da área de conteúdos, e de María Rosenfeldt, diretora de produção museográfica e de conteúdos. Esses dois espaços são referências nos estudos de memória na América Latina e têm propostas diferentes, o que também ajuda para aprofundar algumas questões.

O *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* aparece focado no romance *La dimensión desconocida* (2010), de Nona Fernández. No capítulo dedicado à análise das obras literárias chilenas, fiz algumas considerações sobre os questionamentos e as críticas que a narradora-protagonista elabora sobre esse espaço de memória, que não se conforma como um lugar de memória. No entanto, há um trecho do romance que descreve um pouco a organização do museu e aprofunda reflexões sobre a narrativa curatorial que está imbuída em cada proposta museológica:

Visitamos todos los pisos. Entramos en la Zona Once de Septiembre, a la Zona Lucha por la Libertad, a la Zona Ausencia y Memoria, a la Zona Demanda de Verdad y Justicia, a la Zona Retorno a la Esperanza, a la Zona del Nunca Más, a la Zona del Dolor de los Niños. Vimos la parrilla donde se aplicaba corriente a los detenidos y la puerta de la ex cárcel pública. Vimos la torre de vigilancia del centro de detención y tortura de la calle República, y la cruz del Patio 29 del cementerio donde fueron a dar muchos cuerpos NN, y también las fotografías de varios crímenes. Todo así, en un orden algo desestructurado, sin atender bien a los antes o 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. Todos los crímenes parecen como uno solo. Un par de líneas para las explosiones, otra para los degollamientos, otra para los incinerados, otra para los baleados, otra para los fusilados. Y las causas y los efectos, ya lo dije, no circulan en ningún relato. 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 (FERNÁNDEZ, 2016, p. 40)²⁴¹.

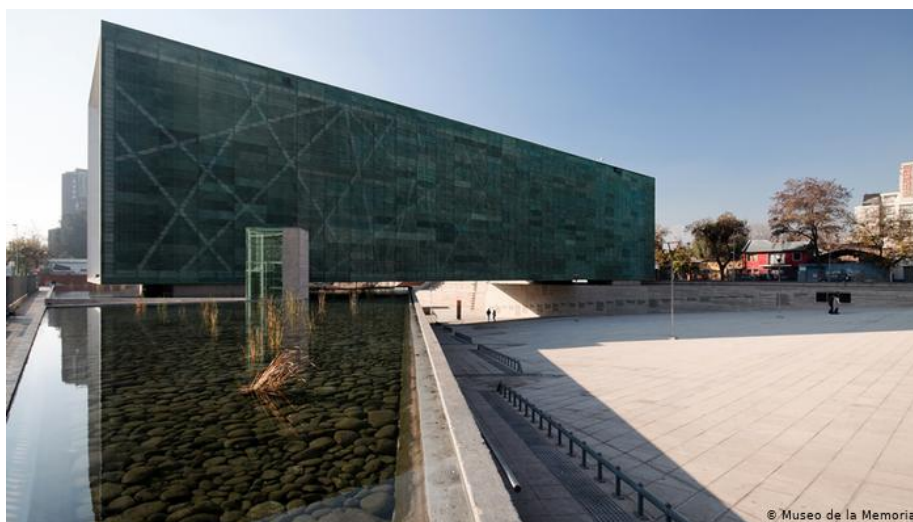
Assim, a narradora de Nona Fernández apresenta o museu de forma a demonstrar a quantidade de informações, que é realmente desnordeadora, espalhada em seus andares e em variados meios (gravações sonoras, filmes e documentários, fotografias, jornais e revistas, diversos objetos cotidianos, objetos da tortura etc.), e como, na perspectiva da protagonista,

²⁴¹ Visitamos todos os andares. Entramos na Zona Onze de Setembro, na Zona de Luta pela Liberdade, na Zona Ausência e Memória, na Zona Busca por Verdade e Justiça, na Zona de Retorno à Esperança, na Zona do Nunca Mais, na Zona da Dor Infantil. Vimos a cama gradeada onde se aplicavam descargas elétricas nos detidos e a porta da antiga prisão pública. Vimos a torre de vigilância do centro de detenção e tortura da rua República, e a cruz do Pátio 29 do cemitério, onde eles levaram muitos corpos NN, e também fotografias de vários crimes. Tudo isso, em uma ordem um pouco desestruturada, sem prestar atenção aos antes ou 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 das quais é melhor poupar-se. Todos os crimes parecem um. Um par de linhas para as explosões, outro para os degolados, outro para os incinerados, outro para os baleados, outra para os fuzilados. E as causas e os efeitos, como eu disse, não circulam em nenhum relato. É um grande massacre, uma luta entre maus e bons, onde é muito fácil identificar cada um, porque os bandidos têm uniforme e os mocinhos são civis. E não há termos intermediários. Não há cúmplices, não há outros envolvidos e os cidadãos parecem livres de responsabilidades, inocentes, cegos, vítimas absolutas (tradução nossa).

esse excesso de memória está organizado de forma pouco contextualizada e crítica, já que não expõe as complexidades inerentes ao golpe, ao sistema ditatorial e à redemocratização, em seus conflitos e contradições. O projeto de construção do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* foi grandioso, com um profundo estudo, engajamento de organizações de direitos humanos e profissionais de diversas áreas, o que não o isenta de polêmicas e críticas. A partir das colocações que são abordadas em *La dimensión desconocida*, penso sobre a minha experiência no espaço, nas contínuas visitas durante uma semana que fiz, em como a sensação que eu vivenciava era de uma oportunidade única de apreender os dados históricos, ao mesmo tempo em que o volume de informações era tão grande que resultou, algumas vezes, em enfado e dispersão.

Um ponto importante que não aparece no romance de Nona Fernández consiste na possibilidade de conversar com os monitores do educativo ou, também, fazer uma visita guiada. Nesse momento, o contato com o museu passa por outra construção a partir da mediação humana e da elaboração de outras narrativas através da interação entre visitantes e dos visitantes com os profissionais do museu. Observei e participei de algumas visitas guiadas, experiência bem diferente de percorrer o museu autonomamente ou com o audioguia, e pude presenciar o quanto os monitores são críticos, atualizam as reflexões sobre as violações de direitos humanos e relacionam a ditadura chilena a outras ditaduras da América Latina, tornando, portanto, a visita ainda mais rica.

Figura 4 – Vista externa do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*



Fonte: Made for Minds²⁴².

²⁴² Disponível em: <https://www.dw.com/es/museo-de-la-memoria-y-los-derechos-humanos-de-chile/g-45123034>. Acesso em: 6 dez. 2019.

No mês em que estive no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, presenciei, além da exposição permanente, outras exposições relacionadas aos direitos humanos, que trabalhavam assuntos do passado e do presente não apenas do Chile, mas em diversos países latino-americanos e, algumas vezes, até com referências globais. Nenhum outro espaço de memória que visitei apresenta uma organização museológica tão vasta, com uma fortuna ampla de arquivos e com tantos caminhos para possibilitar o contato com a memória, através da mostra permanente, das exposições temporárias e de diferentes meios de memória, como a biblioteca, o centro de documentação e o arquivo audiovisual. Apesar das perspectivas críticas que aparecem em Nona Fernández (2016), sem dúvidas, há muitos méritos do museu, o que inclusive é evidenciado pela hispanista estadunidense Katherine Hite, estudiosa de espaços de memória, que em entrevista explicou algumas particularidades que viu no museu chileno, no que tange ao turismo e à participação da sociedade civil:

Los propios museos de la memoria son lugares de encuentro con las historias individuales, con los procesos nacionales de violencia. Hoy día, a pesar del proceso insular que creó el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, las organizaciones de derechos humanos usan mucho este espacio para realizar sus talleres, seminarios, foros y para atraer a personas de fuera para explicar lo ocurrido durante la dictadura de Pinochet. Si bien pueden existir temas congelados en la memoria traumática, también hay situaciones dinámicas y cambiantes. Los museos varían en sus roles.

[...] transcurrido un tiempo, un espacio de memoria es apropiado por la gente cuando ve posibilidades. Es lo que he visto en el Museo de la Memoria de Chile, al que acuden más de 10.000 visitantes al mes, lo que no era seguro hace cinco años, cuando se inauguró. Importa mucho que cualquier memorial tenga actores sociales clave que lo respalden. Se puede conformar un cuerpo pequeño y serio que se apropie de estos espacios y le puedan dar vida²⁴³.

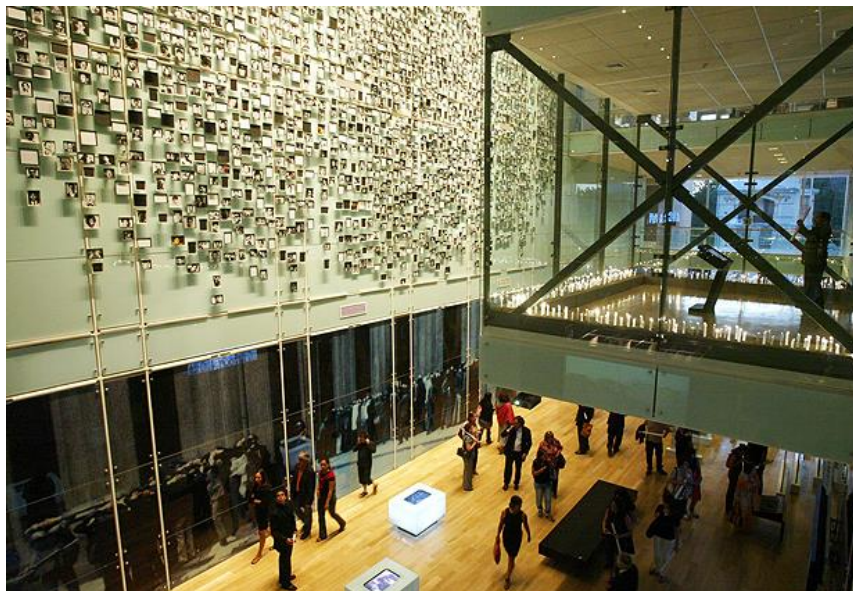
Nesse sentido, conforme esclarece Hite, o museu da memória do Chile ocupa uma posição emblemática nos trabalhos de memória, tornou-se um espaço que está permanentemente cheio de estudantes e turistas, visitantes variados, que está ocupado pelas organizações de direitos humanos e que se configura como um espaço dinâmico, onde se promovem eventos, onde as pessoas circulam e vivem as memórias das violações dos direitos humanos das mais diversas formas, também conectadas ao presente e ao futuro.

²⁴³ Os próprios museus da memória são locais de encontro com histórias individuais, com processos nacionais de violência. Hoje, apesar do processo insular que criou o Museu da Memória e dos Direitos Humanos no Chile, as organizações de direitos humanos usam muito esse espaço para realizar suas oficinas, seminários, fóruns e atrair pessoas de fora para explicar o que aconteceu durante a ditadura de Pinochet. Embora possa haver temas congelados na memória traumática, também existem situações dinâmicas e mutáveis. Os museus variam em seus papéis.

[...] depois de um tempo, um espaço de memória é apropriado pelas pessoas quando elas vêem possibilidades. Foi o que vi no Museu da Memória do Chile, que conta com mais de 10.000 visitantes por mês, o que não era certo há cinco anos, quando foi aberto. É muito importante que qualquer memorial tenha atores sociais centrais que o apoiem. Um grupo pequeno e sério pode ser formado, apropriando-se desses espaços e dando-lhe vida (tradução nossa). Disponível em: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/entrevistas/katherine-hite-no-podemos-esperar-todo-de-un-museo/> Acesso em: 2 dez. 2019.

Recentemente, por exemplo, o grande pátio do museu foi palco para as manifestações contra Piñera, tomado pelas feministas que reclamam sobre a violência patriarcal com a performance *Un violador en tu camino*, com uma canção protesto que viralizou mundialmente: *el violador eres tu*²⁴⁴.

Figura 5 – Vista interna do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*



Fonte: Federación Internacional de Museos de Derechos Humanos (FIHRM-LA)²⁴⁵.

No entanto, apesar do claro papel social e de possibilitar vias de trabalhos com a memória, a própria Katherine Hite, no livro *Política y arte de la conmemoración: memoriales en América Latina y España* (2013), destaca os movimentos contra as oficializações, ações que se opõem às construções de monumentos em um ângulo tradicional, e esclarece que em todo o mundo há uma tendência a atos “antimonumentos/contramonumentos”, que problematizam as políticas de memória oficiais e buscam um caminho outro de construção de ações coletivas.

Régine Robin, em *A memória Saturada* (2016), aprofunda esse esvaziamento da memória pelo excesso e pela banalização, o que causa um desgaste no que se refere às memórias do trauma, sobretudo, no contexto da *Shoah*. A autora pensa no turismo da memória e cita casos em que os jovens já foram atravessados por tantas narrativas que ficcionalizam os acontecimentos traumáticos e pelas experiências violentas do próprio cotidiano que, algumas vezes, não se sensibilizam ao visitar, por exemplo, um campo de concentração nazista, um local traumático: “a autenticidade do lugar não provoca nenhum pavor” (ROBIN, 2016, p. 331). No exemplo específico que Régine Robin alude, vemos um

²⁴⁴ Disponível em: https://elpais.com/sociedad/2019/12/07/actualidad/1575742572_306059.html. Acesso em: 8 dez. 2019.

²⁴⁵ Disponível em: <https://www.fihrm-la.org/museos-en-accion/>. Acesso em: 9 jan. 2020.

adolescente que visitou o campo de Sachsenhausen, no norte de Berlin, e afirma que *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg, é superior. Nas considerações que a autora faz, pergunta-se sobre a capacidade desse adolescente em diferenciar realidade e ficção, entender as particularidades desses dois meios de memória diferentes que vivenciou. Pode-se notar, nesse caso, por um lado, a relativização da importância dos lugares de memória, já que são passíveis de um esvaziamento, de uma visita desinteressada ou de uma sobrecarga de memória com propósito turístico que causa excesso e dispersão; por outro lado, os situa em uma rede maior de empreendimentos da memória que pode significar diálogos positivos quanto ao não esquecimento, mas também pode provocar apatia.

Sobre o aspecto do audiovisual, apesar da cultura massiva dos filmes e documentários, eles também não estão imunes ao desinteresse do público, sobretudo, quando se trata de adolescentes. Em *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, apresenta-se um caso semelhante ao jovem apático citado por Régine Robin, mas nesse caso em um contexto escolar. No romance, alguns alunos não se sensibilizam com *La batalla de Chile*, documentário de Patricio Guzmán sobre a ditadura chilena²⁴⁶, o que revolta o presidente do Centro de Alunos que mediava uma atividade com o filme, o presidente argumenta sobre a importância singular desse artefato cultural, desse meio de memória, e o narrador-protagonista de Zambra se recorda desse evento:

Hoy vi La batalla de Chile, el documental de Patricio Guzmán. Conocía nada más que unos fragmentos, sobre todo de la segunda parte, que pasaron alguna vez, en el colegio, ya en democracia. Recuerdo que el presidente del Centro de Alumnos comentaba las escenas y a cada cierto tiempo detenía la cinta para decirnos que ver esas imágenes era más importante que aprender las tablas de multiplicar. Entendíamos, por supuesto, lo que el dirigente quería decirnos, pero igual nos parecía raro el ejemplo [...] Desde la última fila del auditorium alguien interrumpió para preguntar si ver esas imágenes era más importante que aprender a dividir con decimales, y en seguida alguien preguntó si en lugar de memorizar la tabla periódica podíamos mirar muchas veces esas imágenes tan importantes. Nadie rió, sin embargo. El dirigente no quiso responder, pero nos miró con una mezcla de tristeza e ironía. Entonces intervino un delegado y dijo: hay cosas sobre las que no se puede bromear. Si entienden eso, pueden quedarse en la sala (ZAMBRA, 2011, p. 67)²⁴⁷.

²⁴⁶ O documentário é composto por três filmes: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1976), e *El poder popular* (1979).

²⁴⁷ Hoje vi La batalla de Chile, o documentário de Patricio Guzmán. Eu não conhecia nada além de alguns fragmentos, especialmente da segunda parte, que passaram em algum momento, no colégio, já na democracia. Lembro que o presidente do Centro Estudantil comentava as cenas e, de tempos em tempos, parava a fita para nos dizer que ver essas imagens era mais importante do que aprender a tabuada.

Nós entendemos, é claro, o que o presidente queria nos dizer, mas o exemplo nos pareceu estranho [...] Da última fila do auditório, alguém interrompeu para perguntar se ver essas imagens era mais importante do que aprender a dividir com decimais, e então alguém perguntou se, em vez de memorizar a tabela periódica, poderíamos ver muitas vezes essas imagens importantes. Ninguém riu, contudo. O presidente se recusou a responder, mas olhou para nós com uma mistura de tristeza e ironia. Então, um delegado interveio e disse: há coisas com as quais não se pode brincar. Se entendem isso, podem ficar na sala (tradução nossa).

O narrador-protagonista de *Formas de volver a casa* atesta o valor do documentário ao afirmar que, anos depois do que aconteceu na escola, foi assisti-lo. Mas, ele recorda a dificuldade, naquela época, que ele e os colegas tinham em entender, de fato, o que o presidente do Centro de Alunos queria dizer com “ver essas imagens é mais importante que aprender a tabuada”, há um conflito geracional, alguns adolescentes ainda não compartilham do valor simbólico do documentário, da memória coletiva partilhada e fomentada por esse trabalho de memória. Tanto o problema relatado por Régine Robin sobre os lugares de memória, quanto o elaborado na narrativa de Zambra sobre o audiovisual remete aos desafios da transmissão da memória traumática às novas gerações, entendendo que algumas pessoas podem se identificar mais com alguns meios de memória que com outros e que, por isso, precisa-se difundir em diferentes frentes empreendimentos de memória contra o esquecimento.

Nesse ponto, podemos considerar que há um mercado da memória, o que aparece tematizado em *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011), de Ernesto Semán, em que se reflete sobre os lugares de memória e se apresenta a proposta de se fazer um *Reconciliation Tour*, para que os visitantes possam conhecer os pormenores da ditadura argentina nos locais onde ocorreram, usando os carros de militares (*el Falcon*), inclusive com a presença de algumas dessas pessoas (mortas):

[...] lo importante es que los turistas tengan ahí una idea de cómo fue la cosa. El grupo recorre todas las instalaciones, cada sala, y listo. Y donde termina ponemos una tienda con todo el material que te puedas imaginar, desde dvds con películas sobre la dictadura hasta remeras del museo, libros, postales, fotos, todo, todo. (SEMÁN, 2011, p. 265)²⁴⁸.

A ideia revolta a personagem militante Abdela, mas dialoga de forma bastante crítica com a exploração que o turismo faz de alguns locais traumáticos, com posturas pouco éticas tanto de algumas propostas museológicas quanto de alguns visitantes, o que González de Oleaga (2019) se refere como *Dark Tourism*, um interesse (mundial) de explorar/visitar lugares relacionados à morte e à dor. Nesse sentido, contesta e fissa uma harmonia conciliatória e a monetarização desses espaços, o consumo no plano de fundo de alguns empreendimentos de memória. Essas considerações também aparecem em *La dimensión desconocida*, em que a narradora-protagonista, mesmo com todo arsenal de julgamentos que tece ao museu, confessa ter se emocionado inúmeras vezes durante a visita e que, obviamente,

²⁴⁸ O importante é que os turistas tenham uma ideia de como foi. O grupo percorre todas as instalações, cada cômodo, e pronto. E onde termina o percurso, colocamos uma loja com todo o material que você pode imaginar, de DVDs com filmes sobre a ditadura a camisas do museu, livros, cartões postais, fotos, tudo, tudo (tradução nossa).

não sairia do espaço sem alguns *souvenirs*. Demonstrem-se as contradições que marcam esses espaços da memória, que têm pontos positivos e negativos nos trabalhos que desenvolvem e na forma que interagem com a sociedade.

A minha experiência no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* foi positiva porque estava centrada no que eu queria encontrar no espaço, na ampliação de conhecimento que ele me permitiu, nas conversas compartilhadas com funcionários e visitantes e na pesquisa tanto na biblioteca quanto no acervo audiovisual. Além disso, o museu funcionou como uma ponte para outros espaços da recordação e pesquisadores da memória. De forma parecida, ocorreu minha experiência no *Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex-ESMA*, apesar de ter estado como pesquisadora no museu, principal lugar de memória, circulei por boa parte do espaço, composto por 17 hectares e onde funcionam diversas associações de direitos humanos, como a *Casa por la identidad – Abuelas de la Plaza de Mayo* e o *Archivo Nacional*, os quais tive a oportunidade de visitar. Sobre as polêmicas dos lugares de memória em relação à reconciliação que é apresentada no livro de Semán (2011), talvez haja uma referência implícita à Ex-ESMA, já que se tentou demolir esse local traumático para a construção de um monumento pela união nacional – a ideia fez parte do governo do presidente Carlos Menem e foi anunciada em 1998, recebendo ampla rejeição social.

Por isso, pode ser que Semán traga essa referência nas entrelinhas do seu *Reconciliation Tour*, que aponta para as políticas e as manipulações que se podem fazer com a memória. No caso da ESMA, somente no governo do presidente Néstor Kirchner ela é reconhecida como um lugar de memória, como parte de um projeto maior do Estado de implementar uma política da memória centrada em verdade, justiça e reparação, em que se reconhecem vários outros centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio da Argentina. A ESMA aparece como local traumático em *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, já que seria o lugar onde a mãe foi presa e assassinada e onde, supostamente, teria nascido o irmão do narrador-protagonista. Além disso, a organização *H.I.J.O.S.* está enfocada no romance de Bruzzone e também tem sua sede no *Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex-ESMA*.

As vivências nesse lugar de memória foram únicas e me trouxeram de forma prática a posição singular da Argentina no que se refere aos estudos e às conquistas nos trabalhos de memória e na difusão dos direitos humanos. Fiz a visita guiada ao *Espacio de Memoria* no meu segundo dia de pesquisa. No primeiro, organizei minhas atividades com Lucía Sosa e Maria Rosenfeldt. Essa visita guiada foi especial porque acompanhei crianças de onze, doze anos, que articulavam perguntas e considerações junto à monitora do educativo, fiquei espantada pela profundidade de informação e reflexão que revelavam, associando, por

exemplo, as técnicas de tortura da Argentina à Escola do Panamá e à Guerra da Argélia, citando com naturalidade princípios e artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Se, por um lado, encheu-me de esperanças conhecer essas crianças tão bem situadas e conscientizadas politicamente, por outro, entristeceu-me a constatação de que essa realidade está muito distante da conjuntura brasileira sobre o tema.

Figura 6 – Escuela de Mecánica de la Armada, *Cuatro Columnas*



Fonte: acervo da autora (2018).

Reunidas, sentadas no chão do prédio central desse espaço de memória, as crianças conversavam e debatiam sobre diversos acontecimentos e interrogações sobre a ditadura argentina. No interior do edifício, cartazes, *banners*, pinturas, diversas intervenções recordavam os trinta mil desaparecidos e mais de cinco mil detidos na ESMA (menos de duzentos sobreviventes)²⁴⁹. Ao lado do prédio que aparece na foto, está o *Archivo Nacional de la Memoria*, que visitei. Conversei com os funcionários, que me informaram sobre as diferentes técnicas e os procedimentos utilizados na conservação de objetos materiais e da

²⁴⁹ González de Oleaga (2019, p. 121) explica essa cifra: “Las cifras de 5000 personas secuestradas y 200 sobrevivientes son cifras emblemáticas que no se corresponden con la realidad y que han quedado fijadas en el relato colectivo. Durante sucesivas asistencias a los juicios ESMA he podido comprobar, una y otra vez, el número de personas que testimoniaban por primera vez o que por vez primera daban cuenta del secuestro y desaparición de familiares, amigos o de su propio secuestro”. As cifras de 5.000 pessoas sequestradas e 200 sobreviventes são cifras emblemáticas que não correspondem à realidade e foram fixadas no relato coletivo. Durante a participação sucessiva nas audiências jurídicas da ESMA, pude verificar repetidamente o número de pessoas que testemunharam pela primeira vez ou que pela primeira vez relataram o sequestro e desaparecimento de familiares, amigos ou seu próprio sequestro (tradução nossa).

documentação, apesar de apenas poder observar de longe filmes fotográficos e alguns documentos, pois não pude tocar em nada e nem ver/ler diretamente porque esse arquivo integra os processos judiciais que continuam a pleno vapor no país. De toda forma, tive acesso a um universo completamente desconhecido, de uma dinâmica arquivística complexa e de valor inestimável.

Outra experiência que me marcou profundamente foi a visitação à *Casa por la identidad – Abuelas de la Plaza de Mayo*, não pelo espaço físico, mas pelo contato e pela possibilidade de escutar pessoalmente a voz, a história, a dor de um filho apropriado/sequestrado pelas forças militares e que há poucos anos e por conta do trabalho contínuo da *Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI)*, conquistou seu direito à identidade.

Figura 7 – visita guiada à *Casa por la Identidad/Las abuelas de la Plaza de Mayo*



Fonte: acervo da autora (2018).

Guillermo Martín Amarilla Molfino foi quem se responsabilizou pela visita guiada, junto às informações genéricas, ele acrescentava o ângulo de sua memória individual, construindo uma narrativa de si completamente conectada à narrativa coletiva dos filhos apropriados e da militância pela identidade que permitiu o reencontro de Guillermo com os seus verdadeiros familiares²⁵⁰.

²⁵⁰ Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/caso/amarilla-molfino-guillermo-martin-312?orden=c>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Guillermo, na foto anterior, está encostado na parede, de cachecol. Ele contou que um dia, assistindo a um documentário sobre a busca das avós, emocionou-se e acreditou que a sensação de não pertencimento que sentia sobre sua família (apropriadora), devia-se ao fato de ele ser uma dessas crianças sequestradas na época ditatorial. Procurou a CONADI em dezembro de 2007, disse que seu pai tinha sido militar e que ele suspeitava não ser filho dele, fez exames de DNA e se atestou que seu DNA não combinava com nenhum daqueles que compunha o *Banco Nacional de Datos Genéticos* (BNDG), o que lhe foi comunicado em março de 2008, ou seja, ele não seria uma criança apropriada. No entanto, em agosto de 2009, uma sobrevivente de *Campo de Mayo*, centro de detenção, tortura e morte, apresentou-se à *Secretaría de Derechos Humanos* e testemunhou que a militante Marcela Esther Molfino tinha dado a luz a um menino durante o cativeiro, não se sabia que Marcela estava grávida quando foi sequestrada pelos militares, por isso os dados genéticos de sua família não faziam parte dos arquivos do BNDG. Com essa descoberta, o CONADI se comunica com a família Molfino e a de seu marido, Guillermo Amarilla, para a coleta do material genético dos familiares dos militantes desaparecidos, enquanto o *Equipo Argentino de Antropología Forense* (EAAF) comunica às avós sobre as novas informações. As famílias Molfino e Amarilla fazem formalmente a denúncia na associação das avós sobre o desaparecimento do bebê. Com a incorporação do DNA das famílias, possibilita-se um novo cruzamento de dados que aponta a combinatória com o DNA de Guillermo (Martín) e, em outubro de 2009, confirma-se o que Guillermo sentia sobre sua identidade. Ele pôde encontrar-se com seus três irmãos e demais familiares.

Figura 8 – foto de painel na *Casa por la Identidad* – *Las abuelas de la Plaza de Mayo*, em que Guillermo aparece com seus irmãos, ao centro, de casaco preto.



Fonte: acervo da autora (2018).

Na minha visão pessoal, não há filme ou livro que possa se comparar a essa experiência de escuta, de conversa, de abraço e de olhos nos olhos. Recordo que antes de começarmos a visita em si, ficamos conversando, Guillermo, eu e uma funcionária. Ele disse que o aniversário dele seria na próxima semana e citou uma data. A funcionária contestou perguntando como ele sabe se nasceu nesse dia mesmo e ele explicou que, segundo a mãe apropriadora, ele teria chegado ainda com o cordão umbilical nesse dia. Eu escutei tudo isso sem conseguir mensurar as especificidades dessa experiência, completamente desarticulada na compreensão. Mas Guillermo, extrovertido e brincalhão, dá leveza ao tema e diz que quer comemorar, que vai festejar com as avós e eu digo que isso é o importante, comento: “comemora a semana inteira”. Ele ri e concorda.

Essa esfera de apropriação e, posterior, recuperação da identidade pelos filhos de detidos-desaparecidos configura-se como algo muito típico da ditadura argentina. Ao entrar na *Casa por la identidad – Abuelas de la Plaza de Mayo* já vemos um painel que explica a situação e faz a contagem permanente dos filhos/netos recuperados. Quando eu visitei o espaço, em 2018, eram 127, agora volto a olhar no *site*, em novembro de 2019, e já são 130. Essa permanente política de memória torna-se fundamental para se reparar os danos causados pela última ditadura e centra-se em particularidades genéticas, jurídicas e psicanalíticas que também conformam polêmicas. No que diz respeito às controvérsias, um dos casos mais representativos é o de Guillermo Rodolfo Fernando Perez Roisinblit, que nasceu durante o cativeiro da mãe, Patricia Julia Roisinblit, na ESMA, e foi apropriado por um casal de origem humilde e pouca instrução. As avós recebem uma denúncia anônima sobre esse sequestro e sua irmã, Mariana Eva Perez, entra em contato com ele, apresenta-se, entrega-lhe uma carta e um livro com uma foto do pai (eles são muito semelhantes fisicamente) e lhe explica sua origem. Guillermo Perez não aceita bem a descoberta, procura *las abuelas* e acaba por confirmar que foi uma criança apropriada, no entanto, não deseja que seus pais apropriadores sejam punidos e não quer abdicar dessa filiação. Nesse primeiro momento, ele é crítico à postura das avós e problematiza as complexidades das dicotomias na recuperação da identidade. Em entrevista a *La Nación*, em 2001, declara: “Quiero ser hijo de mis padres, no de gente que no conocí”²⁵¹.

A identificação e a recuperação, portanto, não são processos harmônicos e consistem em algo construído paulatinamente na (nova) família. Mariana Eva Perez, a irmã de

²⁵¹ Quiero ser hijo de mis padres, no de gente que no conocí (tradução nossa). Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/politica/quiero-ser-hijo-de-mis-padres-no-de-gente-que-no-conoci-nid52827>. Acesso em: 9 dez. 2019.

Guillermo Perez, que é dramaturga e escritora, em 2002, escreve *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, um monólogo inspirado nos acontecimentos biográficos da família e tematiza sobre esse encontro com o irmão, enfocando nas oposições entre a idealização e a concretude do encontro, nas dificuldades de compreensão da negação à identidade e à memória que Guillermo desenvolveu. Com o passar do tempo, Guillermo Perez vai mudando de postura e entendendo, acolhendo, a sua filiação verdadeira²⁵².

Dessa forma, visitar a *Casa por la identidad – Abuelas de la Plaza de Mayo* foi um momento único entre todas as experiências proporcionadas pela pesquisa da tese, porque conectou de forma íntima e sensorial o que eu já vinha construindo a partir das leituras literárias e teóricas, dos filmes e documentários, do curso na *Universidad Nacional de Rosario* (em que também pude escutar Florencia Garat, artista visual, filha de Eduardo Garat, detido-desaparecido) e das visitas aos espaços de memória. Compreendi na própria pele a dificuldade da escuta, o que já tinha lido a partir de vários estudiosos que, como Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2009), e Didi-Huberman, em *Imágenes pese a todo* (2018), enfatizam essa característica tanto no que concerne à dor compartilhada quanto na importância da transmissão da memória traumática, em imaginar a particularidade da experiência:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).²⁵³

La existencia misma y la forma de los testimonios contradicen poderosamente el dogma de lo inimaginable. Por ser una experiencia trágica, lo inimaginable requiere su propia contradicción, el acto de imaginar pese a todo. [...] Porque la palabra de los testigos desafía nuestra capacidad para imaginar lo que nos cuenta, debemos tratar, pese a todo de hacerlo, precisamente con el fin de entender mejor la palabra del testimonio (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 100)²⁵⁴.

²⁵² Pode-se também ver um vídeo em que ele comenta a sua experiência de recuperação da identidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0x16KcqU7S4>. Acesso em: 9 dez. 2019.

²⁵³ Esta citação já foi feita anteriormente na página 100, voltamos a apresentar aqui porque é relevante, mais uma vez, para a discussão que está sendo proposta. Além disso, a organização da tese arquitetada autonomia dos capítulos, portanto, tornaram-se válidas propositalmente algumas repetições.

²⁵⁴ A própria existência e a forma dos testemunhos contradizem poderosamente o dogma do inimaginável. Sendo uma experiência trágica, o inimaginável exige sua própria contradição, o ato de imaginar apesar de tudo. [...] Como a palavra das testemunhas desafia nossa capacidade de imaginar o que ela nos diz, devemos tentar, apesar de tudo, precisamente para entender melhor a palavra do testemunho (tradução nossa).

Como testificam as citações, precisa-se de uma postura ativa dos membros da comunidade tanto no exercício da escuta quanto no da imaginação, como forma de ampliar o trauma individual à coletividade. No que diz respeito aos filhos, que são vítimas diretas dos horrores ditatoriais, muitos deles elaboram o trauma a partir da arte, da militância política, do contínuo exercício dos testemunhos, como declarou Florencia Garat que, apesar de ter participado da fundação de *H.I.J.O.S.*, afastou-se depois porque lhe incomodava a ideia que pairava na associação de “*todos los hijos una historia*”, mas continuou a trabalhar com a memória em seu fazer artístico e permanece dando seu testemunho como dever de memória. Nesse sentido, a atitude de Florencia, de Guillermo Amarilla Molfino, de Mariana Eva Perez está bem alinhada às reflexões de Gagnebin (2009) e possibilita que mais pessoas acessem a memória traumática e possam imaginar, apesar de tudo, como coloca Didi-Huberman (2018), e seguir repassando, nos fluxos das memórias individual e coletiva, as memórias da dor.

Contudo, o espaço principal que me fez desejar conhecer o *Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex-ESMA* foi o *Museo Sitio de Memoria ESMA*, que foi o antigo *Casino de los Oficiales*, o lugar de memória em si, que encarcerou cerca de cinco mil pessoas, a maioria desaparecida porque foi jogada ao mar nos voos da morte. É o principal centro de detenção, tortura e extermínio dos mais de 750 centros clandestinos da ditadura Argentina e também tem uma posição icônica dentro dos lugares de memória da América Latina.

Figura 9 – *Museo Sitio de Memoria ESMA*



Fonte: acervo da autora (2018).

De todos os lugares de memória, o que eu tinha lido e escutado mais relatos foi sobre a ESMA, o que naturalmente gerou muitas expectativas. Houve, no entanto, uma dissonância

entre o que escutei e li para o que vivenciei, pois o que eu sabia sobre esse lugar traumático remetia à sua organização anterior à implementação do museu (a exposição permanente se inaugura em maio de 2015), quando o lugar de memória tinha poucas informações/intervenções, a visitação era obrigatoriamente acompanhada, comumente feita com a presença de um sobrevivente e não se permitia tirar fotos. Atualmente, há uma forte intervenção museológica no espaço, com a presença de muitos atributos tecnológicos (projeções, gravações sonoras, inúmeros painéis informativos – *estaciones* – etc.), a visitação pode ser guiada ou autônoma, há possibilidade de se usar audioguia e permite-se fotografar e filmar. Foi uma surpresa a distância do que eu esperava encontrar para o que de fato existe hoje.

A ESMA configura-se como o principal lugar de memória da ditadura argentina, funcionou como campo clandestino durante todo período do regime militar, concomitantemente existia nas dependências o centro educativo de formação de oficiais, o que dá um caráter peculiar ao espaço que está geograficamente situado em um ponto visível da cidade, em uma das avenidas mais movimentadas de Buenos Aires. Marisa González de Oleaga (2019) reconstrói a história da ESMA desde 1928, quando foi fundada, até o papel que desempenhou nos anos ditatoriais. Ela enfatiza que antes mesmo de terminar o período de opressão, os sobreviventes, os familiares e a sociedade civil já pensavam nos lugares de memória e que a ESMA sempre ocupou uma posição de destaque. González de Oleaga explica a funcionalidade que se vislumbra para esse lugar traumático e como se deu o primeiro momento de abertura ao público:

En 2004 todo el espacio fue declarado Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos y la escuela trasladada a la Base Naval de Puerto Belgrano, aunque el traspaso no se haría efectivo hasta el 20 de noviembre de 2007, una vez que las Fuerzas Armadas desocuparon definitivamente el lugar. Desde ese momento, la ESMA, considerada como parte del patrimonio cultural, debía contribuir a la preservación de la memoria colectiva, “para enseñanza de las actuales y futuras generaciones de las consecuencias irreparables que trajo aparejada la sustitución del Estado de Derecho por la aplicación de la violencia institucional más absoluta”. Y también debía servir a la “reparación simbólica frente a la detención-desaparición”, contribuyendo a “la garantía de no repetición de los crímenes aberrantes y la impunidad de la que gozaron los responsables”. Esto es, en la Ley que regula los Espacios de Memoria se identifican dos funciones: reparación (para las víctimas) y transmisión de esa memoria a las futuras generaciones. Con este horizonte legal, —los primeros pasos del Casino de Oficiales—, el edificio central de la represión, como lugar de memoria, se podía visitar como un espacio despojado, tal y como lo habían dejado los marinos en su retirada, con visitas acompañadas por los sobrevivientes que compartían los relatos de su experiencia

apoyados en las discretas cartelas dispuestas en cada dependencia (GONZÁLEZ DE OLEAGA, 2019, p. 123)²⁵⁵.

A partir da citação, podemos ver o caminho que foi feito pela ESMA para se converter oficialmente em um lugar de memória, as partes que aparecem entre aspas se referem à Lei 26.415, de 2008, que trata do convênio do Estado com a cidade de Buenos Aires para criação, organização e funcionamento do espaço de memória ESMA. As primeiras leis que tratam do tema remontam a 1998 (*Ley 46*), quando se decide por criar um monumento em homenagem aos desaparecidos, já nos anos 2000 (*Ley 392* – da cidade de Buenos Aires) se rescinde a autorização da Marinha em usar os prédios da *Escuela de Mecánica de la Armada* porque nesse lugar deve funcionar um Museu da Memória. Em 2002 (*Ley 961*), aprova-se a criação do *Instituto Espacio para la Memoria*, que deu autonomia para concepção da regulamentação do próprio espaço. E entre 2000 e 2007 houve uma série de jornadas, encontros e discussões com sobreviventes, familiares, especialistas e sociedade civil a partir do questionamento “*El museo que queremos/¿Qué museo queremos?*”, para então ir conformando cooperativamente e com ampla participação social a constituição desse lugar de memória (GONZÁLEZ DE OLEAGA, 2019).

A ideia do museu foi central nessas jornadas, pois parecia assegurar tanto a possibilidade de reparação para as vítimas quanto de transmissão geracional, além de permitir a construção da cidadania e a promoção dos direitos humanos. Desconsideraram-se perspectivas críticas que associam os museus, pelo menos em seus formatos tradicionais, a locais que resguardam emblemas nacionais e nacionalistas. Contudo, os caminhos possíveis para a implementação do museu também foram diversos e polêmicos. Alguns grupos preferiam menos intervenções museológicas, que se priorizassem aspectos mais tradicionais, e se centrassem na experiência das vítimas; outros defendiam a construção de uma narrativa que contasse com dispositivos modernos, dados historiográficos e considerações de especialistas. Pelo que entendi, o *Sitio de Memoria ESMA* passou pelos dois momentos: primeiro uma visitação mais crua que enfocava as dores e as vivências das vítimas; depois, uma proposta

²⁵⁵ Em 2004, todo o espaço foi declarado Espaço para a Memória e Promoção e Defesa dos Direitos Humanos e a escola foi transferida para a *Base Naval de Puerto Belgrano*, embora a transferência não fosse efetivada até 20 de novembro de 2007, quando as Forças Armadas deixaram o local definitivamente. A partir desse momento, a ESMA, considerada parte do patrimônio cultural, deveria contribuir para a preservação da memória coletiva, “para ensinar às gerações atuais e futuras as consequências irreparáveis que a substituição do Estado de Direito implica na aplicação da violência institucional mais absoluta”. E deveria também servir à “reparação simbólica diante da detenção e do desaparecimento”, contribuindo para “a garantia da não repetição de crimes aberrantes e da impunidade de que gozam os responsáveis”. Ou seja, na Lei que regula os Espaços de Memória são identificadas duas funções: reparação (para as vítimas) e transmissão dessa memória para as gerações futuras. Com esse horizonte legal, “os primeiros passos do Cassino dos Oficiais”, o edifício central da repressão, como lugar de memória, poderia ser visitado como um espaço despojado, como os marinheiros haviam deixado quando desocuparam, com visitas acompanhadas pelos sobreviventes que compartilhavam as histórias de sua experiência, apoiados pelos discretos pôsteres dispostos em cada unidade (tradução nossa).

mais aberta e informativa que, além da experiência do local traumático, revela muitas informações sobre o sistema ditatorial e os posteriores julgamentos da pós-ditadura.

No que se refere à minha experiência, preciso confessar que me espantei mais com a estrutura tecnológica que dispõe o lugar que com a possibilidade de presenciar aquele local traumático, também me incomodou o excesso de informação. Fiz a visita guiada com um grupo de adultos, alguns professores, a maioria voltava à ESMA, já tinha feito a visita anteriormente, mas queria conhecer o novo formato como museu. Independente de se fazer visitação com guia ou autonomamente, só há um trajeto que pode ser percorrido e que passa pelas dezessete *estaciones* em que está dividida a exposição: *Hall de Entrada o Recepción, Sala Contexto Histórico, Sala Historia de la ESMA, Sala Juicios, Hall Central, Dormitorio de Oficiales, Capucha, Capuchita, Pieza de las Embarazadas, Baños, Pañol, Pecera, Los Jorges, Casa del Almirante, Sótano, Traslados, Salón Dorado* (GONZÁLEZ DE OLEAGA, 2019, p. 134). Na sala do contexto histórico, que consiste na primeira parada da visita, assistimos a uma exibição audiovisual sobre a ditadura argentina também ligada aos acontecimentos da América Latina:

Figura 10 – Projeção da *Estación Sala Contexto Histórico*



Fonte: acervo da autora (2018).

Nessa sala, as paredes são tomadas pelas projeções e há uma abundância de informações sobre as manobras ditatoriais, as mortes políticas, os desaparecidos, as crianças apropriadas/sequestradas, entre outros temas, como podemos ver na imagem que apresenta os ditadores Videla e Pinochet e, no canto, menciona a Operação Condor. Depois de alguns minutos, continua-se a visitação nas outras dependências do lugar de memória – as diferentes estações apresentam os painéis, algumas delas mais material audiovisual e também imagens fotográficas. Como muitos dados eu já conhecia, não me surpreendi com as ferramentas que proporcionavam a difusão enciclopédica sobre a ditadura, emocionei-me com a leitura de alguns depoimentos. Entre todas as *estaciones*, a que me afetou mais foi a *estación 9*, a parte da exposição que mostra os quartos dedicados aos partos e ao cárcere das mulheres grávidas. Um cômodo pequeno era reservado para os partos e dois quartos para as prisioneiras em gestação. O questionamento provocado pela construção narrativa museológica, junto ao vazio do espaço, além da janela tapada com madeira provoca angústia ao imaginar que ali estiveram mulheres e crianças em uma situação impensável de vulnerabilidade e violência:

Figura 11 – Quarto das grávidas



Fonte: González de Oleaga (2019, p. 137).

A pergunta “Como era possível que neste lugar nascessem crianças?” aponta não apenas para a crueldade da violação dos direitos humanos, mas também para a impossibilidade de sua representação, em como os trabalhos de memória precisam lidar com essa limitação: “los espacios de memoria son lugares imposibles como imposible es superar y

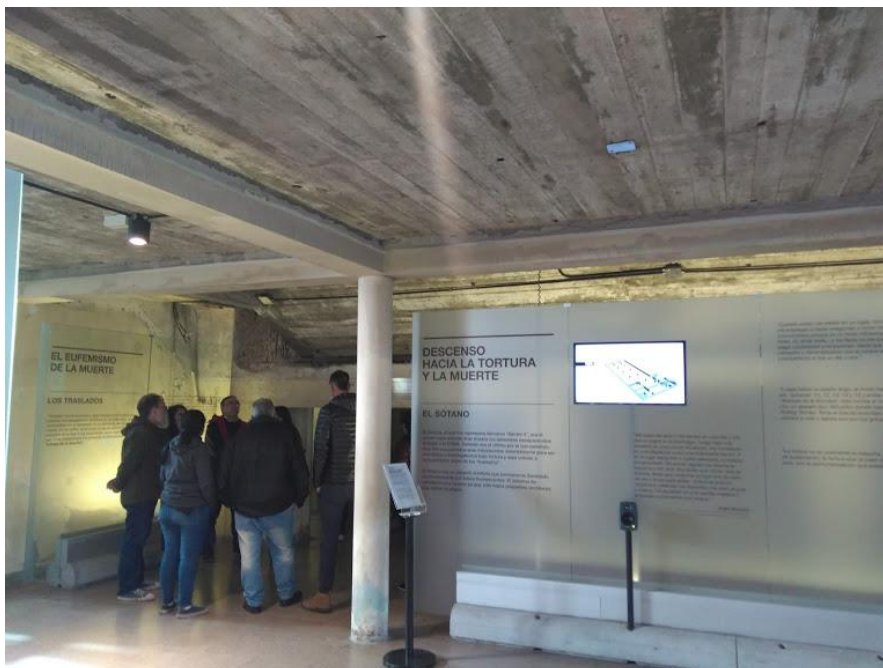
revertir los sucesos que allí tuvieron lugar” (GONZÁLEZ DE OLEAGA, 2019, p. 120)²⁵⁶. Essa incompreensão e perturbação que senti, nessa *estación*, configuram-se como o objetivo principal da visitação aos lugares traumáticos: é fundamental que eles mantenham a aura de violência e dor que remonta aos anos de sofrimento. Ao mesmo tempo, torna-se essencial distinguir o local dos visitantes do local dos prisioneiros. Há um hiato entre as vítimas e os visitantes que precisa ficar evidenciado:

Os locais da recordação remodelados em memoriais e museus estão sujeitos a um paradoxo profundo: a conservação desses locais em favor da autenticidade significa inegavelmente uma perda de autenticidade. Enquanto se preserva o local, também não se pode evitar ocultá-lo ou substituí-lo. Apenas uma pequena parte do acervo pode ser preservada como representativa, e também nesse tipo de prédio é preciso reformar e substituir as partes em ruínas. Com o tempo, a autenticidade se retrairá, passará dos elementos remanescentes ao “aqui” da localidade. Quem dá muita importância à força memorativa do local corre o risco de confundir o local memorativo remodelado, o local dos visitantes, com o local histórico, o local dos prisioneiros (ASSMANN, 2011, p. 354).

Essas considerações de Assmann, na conjuntura dos judeus, também podem ser pensadas no concernente a lugares da memória como a ESMA, pois existe o medo de alguns estudiosos e de algumas organizações de direitos humanos que o espaço perca suas particularidades de lugar traumático com o tempo. Alguns, como González de Oleaga (2019), pensam como pode ser negativa essa ampla visitação, já que permite remover vestígios que ainda não temos tecnologia para descobrir e estudar, mas que se pode desenvolver futuramente, por isso ela defende o mínimo de intervenção possível e maior restrição às visitações. Os especialistas que desenvolveram a proposta museológica da ESMA afirmam que todas as modificações do material museológico são móveis, facilmente retiráveis, e que não mexeram na estrutura deixada pelas forças armadas, pela Marinha. Ainda, sobre a citação, fala-se sobre historizar os usos desse espaço no decorrer do tempo para que se possa entender que não há uma experiência compartilhada totalmente, que o local das vítimas não se confunde com o local dos visitantes, estes últimos têm apenas resquícios do passado traumático.

²⁵⁶ os lugares de memória são locais impossíveis como impossível é superar e reverter os acontecimentos que ocorreram nesses lugares (tradução nossa).

Figura 12 – Registro da visita guiada e do material informativo (móvel)



Fonte: Acervo da autora (2018).

No que se refere à visita à ESMA, essas marcas do período ditatorial estão evidenciadas, porém, há um extenso material informativo tanto nos painéis como nos demais suportes de áudios e projeções audiovisuais. No final do percurso da visita, na *estación 17*, no salão *El Dorado*, mais uma vez se disponibiliza um espaço com aparato tecnológico moderníssimo, em que se pode assistir e escutar sobre os processos jurídicos que envolvem vítimas e perpetradores da ESMA, centrados principalmente nas punições aos agressores.

Figura 13 – *El dorado*



Fonte: González de Oleaga (2019, p. 147).

A visita é intensa e revérbera. No entanto, pelo que vivenciei, o espaço não marcou tanto quanto a estrutura dos suportes escrito e audiovisual, algo que destoava da proposta de outros emblemáticos lugares de memória que priorizam a manutenção do aspecto original, o que deixa uma atmosfera de precariedade e deterioração, como é o caso do *Estadio Nacional de Chile*. Ou ainda, quando foram destruídos e refeitos, mantêm o foco nas experiências dos prisioneiros com aquele espaço, apresentando de maneira mais elementar essa relação, como se pode ver em *Villa Grimaldi*. Nesse sentido, concordo com González de Oleaga quando critica o excesso informativo do *Museo Sitio de Memoria ESMA*, como se o lugar de memória tivesse sido tragado pelo museu:

Una representación plagada de información, saturada de texto, como está la muestra del museo de la ESMA, corre el riesgo de “naturalizar” el terrorismo de Estado al hacerlo comprensible, al proporcionar o querer proporcionar todas las claves que permiten reinsertar el genocidio en el curso de la experiencia histórica. Es necesaria la falta, el vacío, cierta incompreensión, un grado importante de perturbación para hacer de la visita un evento trascendente. Pero la incomodidad que debe provocar no debería remitir con el recorrido del Museo, como sospecho que hace la exposición al hacer comprensible — contextualizando históricamente, repartiendo responsabilidades civiles — la feroz represión militar. Algo de lo que aconteció tiene que quedar en suspenso, resistirse a la memoria, rehuir la comprensión, adquirir una cierta trascendencia, entrar en el ámbito de lo que no se puede explicar del todo, en el ámbito de una cierta sacralidad cívica, de una cierta trascendencia humana (GONZÁLEZ DE OLEAGA, 2019, p. 157)²⁵⁷.

As colocações de González de Oleaga veem a ESMA como um lugar único, sagrado em termos sociais e de construção cidadã e traz uma concepção coerente aos lugares traumáticos, no sentido de manter lacunas que representam o incompreensível, o que não se pode apreender da experiência traumática, o que não se pode saber por que os mortos não podem contar, por isso é tão importante o vazio, entrar no espaço e ver o vazio, algo que não é bem explorado na atual proposta museológica. Ainda assim, discordo de González de Oleaga quanto à totalidade ou entendimento absoluto que estaria presente na narrativa construída pelo museu, entendo que é importante contextualizar, imaginar os porquês que tornaram possível o processo ditatorial. No entanto, me alinho à crítica ao excesso, em colocar o foco em uma sobrecarga de informações que limita a experiência com o espaço em si.

É curioso notar que o que González de Oleaga critica no *Museo Sitio de Memoria Esma*, quanto ao excesso de contextualização, configura-se exatamente no que a narradora-

²⁵⁷ Uma representação abarrotada de informações, saturada de texto, como é a exposição do museu da ESMA, corre o risco de “naturalizar” o terrorismo de Estado, tornando-o compreensível, fornecendo ou desejando fornecer todas as chaves que permitam reinserir o genocídio no trajeto da experiência histórica. É necessária a falta, o vazio, alguma incompreensão, um importante grau de perturbação para tornar a visita um evento transcendente. Mas o desconforto que deve causar não deve remeter ao percurso da visita do Museu, como suspeito que a exposição torne compreensível – contextualizando historicamente, distribuindo responsabilidades civis – a feroz repressão militar. Algo do que aconteceu deve ficar em suspenso, resistindo à memória, evitando a compreensão, adquirindo certo significado, entrando no âmbito daquilo que não pode ser totalmente explicado, no âmbito de certa sacralidade cívica, de uma transcendência humana (tradução nossa).

-protagonista de *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández, cobra no caso do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Nesse caso, o museu chileno não é um lugar de memória, o que possibilitaria uma maior liberdade quanto à exploração do espaço museológico. Por outra parte, a ideia de usar a lacuna para a construção de significado também aparece em *Los Topos*, de Bruzzone, o romance que cita a ESMA e que arquiteta uma narrativa que rejeita uma compreensão fechada, porque ela mesma está marcada pela incompletude e o sem sentido como alternativa estética.

Como podemos ver a partir das análises da minha experiência pessoal em alguns espaços de memória, das reflexões teóricas e das citações às obras literárias de alguns autores, o tema dos lugares e espaços de memória causa muitas controvérsias e está permanentemente em discussão na comunidade. Nunca houve tanta atenção como atualmente às políticas de memória e aos espaços que representam a memória coletiva sobre as últimas ditaduras. Essa situação remete à rede de trabalhos de memória e ações comemorativas que são cobradas e fomentadas pelos familiares, pelas organizações de direitos humanos e também pela sociedade civil. Katherine Hite (2013) afirma que não se pode esperar tudo de um museu²⁵⁸. Eu acrescento que nem de um lugar de memória, assim como são importantes, também são falíveis, mas ainda assim compõem uma pauta fundamental das políticas comemorativas e, de acordo com Hite quando pensa nos memoriais, esses espaços de memória “[...] de formas imprevistas o previstas, pueden ser tan catárticos y capacitantes como conflictivos, en su condición de catalizadores del diálogo político, de la solidaridad y de la acción” (HITE, 2013, p. 19)²⁵⁹. Para o meu processo de pesquisa e para a minha formação humana foram de um valor inestimável, porque eu não só refleti ou raciocinei sobre o tema, eu vivi outra ordem de experimentação a partir das emoções que senti nesses espaços, o que eu senti com o corpo está além da supremacia da racionalidade.

Por isso, quero ainda apresentar algumas considerações sobre artistas visuais que desestabilizaram minhas perspectivas, promovendo outro tipo de acesso às memórias da ditadura, cultivando minhas meditações interrogativas. No Chile, conheci a obra de Alfredo Jaar em uma exposição intitulada *Grandes artistas latinoamericanos. Colección FEMSA no Centro Cultural La Moneda*, estavam expostas algumas fotografias de uma intervenção urbana que ele fez na época da ditadura. A obra me tocou profundamente pela “simplicidade” com que abordava a complexidade cotidiana e íntima, ao mesmo tempo em que social, de se

²⁵⁸ Disponível em: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/entrevistas/katherine-hite-no-podemos-esperar-todo-de-un-museo/>. Acesso em: 2 dez. 2019.

²⁵⁹ de maneiras imprevistas ou previstas, eles podem ser tão catárticos e fortalecedores quanto conflitantes, na sua capacidade de catalizadores do diálogo político, da solidariedade e da ação (tradução nossa).

viver em um país ditatorial. O artista espalhou por Santiago, em cartazes e *outdoors*, o questionamento:

Figura 14 – Intervenção de Jaar *Estudios sobre la felicidad*, 1979 – 1982



Fonte: Pieza de Paisaje²⁶⁰.

Figura 15 – Imagens de *Estudios sobre la felicidad*, 1981, na exposição de 2018



Fonte: acervo da autora (2018).

²⁶⁰ Disponível em: <http://proyectosdelugar.blogspot.com/2014/08/estudios-sobre-la-felicidad-entre-1979.html>. Acesso em: 18 dez. 2019.

Além das imagens, da interrogação espalhada pela cidade, o artista interpelava oralmente os transeuntes, pedia uma posição, uma elaboração sobre por que se é ou não feliz naquele determinado contexto espaço-temporal do Chile de Pinochet. Como se pode ser feliz na ditadura? É a pergunta implícita ou, ainda, evidencia-se a impossibilidade de felicidade para qualquer pessoa que esteja atenta à situação político-social. Comentei sobre Alfredo Jaar em uma visita a *Londres 38*, lugar de memória de Santiago, e uma das monitoras me informou sobre a obra dele no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, que eu frequentei continuamente por mais de uma semana, fiz visitas guiadas, mas, simplesmente, não soube sobre Jaar porque a obra não faz parte nem da visita guiada nem do roteiro do audioguia. Quando fui novamente ao museu, pedi a um dos monitores para me levar até o espaço onde estava a obra de Jaar, especialmente feita para o museu da memória, também inaugurada em 2010, no entanto, fica à parte, no subterrâneo, como uma ilha, isolada, inclusive me disseram que algumas pessoas vão apenas para presenciar a instalação de Jaar e não visitam o museu. Nessa ocasião, eu solicitei a visita na recepção e disponibilizaram um monitor para me acompanhar – só é possível acessar a obra com supervisão do educativo. Fomos apenas o funcionário e eu. Enquanto andávamos, ele me explicou: “você vai entrar sozinha na sala da instalação, a visita dura cerca de quatro minutos” (acredito ter sido bem mais que isso, cerca de dez minutos). Apesar de o monitor querer dar mais detalhes, eu pedi para não me dizer e sugeri para conversarmos depois, então, veio o aviso: “muitas pessoas se apavoram com a experiência e, por isso, existe um botão de segurança dentro desse espaço, em caso de problema, você pode apertar para suspender o processo e sair”. Fiquei entusiasmada com aquele suspense e gostei da ideia de entrar sozinha (sem o burburinho de outros visitantes).

Após descer as escadas cercadas por um concreto cru, abriu-se uma porta e adentrei na escuridão, em um cubo completamente negro. Entrei e a porta se fechou atrás, fiquei com os olhos abertos mais não via nada. Foi estranho, apesar de o racional dizer que estava segura, a sensação foi de medo. Decidi andar um pouco mais para frente, abaixei-me e me sentei no chão esperando o que iria acontecer, o tempo passava devagar na escuridão – o que gerou mais angústia. Em um determinado momento, comecei a ver silhuetas de rostos na minha frente. Elas foram iluminando-se aos poucos, a sala também ganhou luz e vi um mural de rostos sem face. Aproximei-me do mural de silhuetas que se formou no centro da sala e, ao olhar para o lado, vi as paredes de espelhos que multiplicavam infinitamente os rostos sem face e a minha imagem. Eu estava no meio dos desaparecidos. Enquanto fiquei desorientada pela situação, o mural se apagou subitamente e voltamos todos para a escuridão, eles e eu. Mais uma vez a angústia, o silêncio, a espera, o vazio, que não pareceram durar apenas cerca

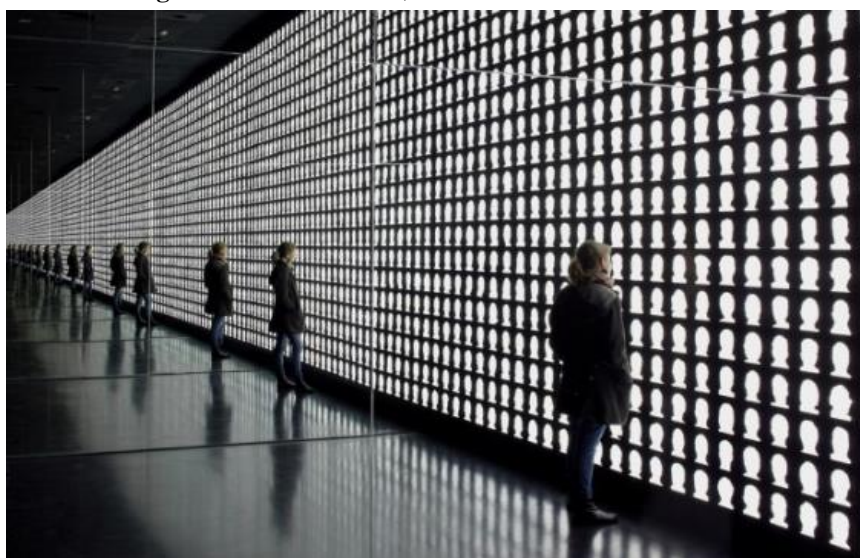
de um ou dois minutos até que a porta se abriu. Saí da sala, mas a obra permaneceu em mim, martelando de inúmeras formas. O monitor tentou conversar novamente, eu falei rapidamente que ainda não conseguia verbalizar o que senti, pensei, vivenciei. Disse a ele que entendi a necessidade de um botão de emergência, apesar de nem sequer tê-lo visto.

Figura 16 – Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*



Fonte: Acervo da autora (2018).

Figura 17 – Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*



Fonte: Stgo Adicto²⁶¹.

²⁶¹ Disponível em: <https://www.santiagoadicto.cl/2018/11/14/la-impresionante-obra-de-jaar-que-nadie-conoce-en-santiago/>. Acesso em: 5 jan. 2019.

A proposta de Jaar trabalha com o sentir, com o afeto, na mesma linha de *Estudios sobre la felicidad*, mas agora com uma iniciativa sensorial, corporal, para além das reflexões. Trata-se de uma experiência multissensorial para trabalhar com as imagens dos desaparecidos da ditadura chilena. Apesar de um momento tão rápido, pode-se pensar que apenas alguns minutos são insuficientes, mas ele alude ao cárcere, ao medo, à angústia, ao desaparecimento/aparecimento, traz uma imagem da silhueta tão utilizada nos protestos das ditaduras da América Latina, só que ressignificada na estrutura estética que ele compõe. Configura-se como a proposta artística mais física e perturbadora que conheci sobre os desaparecidos.

Nancy Nicholls, em *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible* (2013), discute *Geometría de la conciencia* e traz algumas informações e interpretações importantes:

La obra de Jaar se encuentra ubicada bajo la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Está compuesta de “(...) 500 siluetas, todas reconocibles e identificables, que aparecen y desaparecen (...) son las de chilenos y chilenas; una gran proporción de ellas corresponde a los detenidos desaparecidos, pero otras son de personas vivas”. [...] apela a un doble vacío, a una doble inexistencia, la de los detenidos desaparecidos y la de su posible olvido. [...] Jaar ha incorporado a las siluetas de aquellos, las de los vivos, tal vez como un gesto de vinculación entre la memoria y el presente, entre los chilenos que murieron y desaparecieron y los chilenos que permanecemos vivos (NICHOLLS, 2013, p. 55)²⁶².

Além dessas considerações mais descritivas, Nicholls também faz um relato pessoal da sua experiência na instalação, enfatizando o caráter inconcluso, a abertura que Jaar deixa para que o público interprete e finalize a relação com a obra a partir de sua própria experiência. Outro ponto que a estudiosa levanta se concentra nas camadas infinitas causadas pelo espelho, um *mise en abyme* que promove profundidade visual e pode estar relacionado à ideia de dar magnitude ao tema, tanto da repressão quanto dos detidos-desaparecidos. No entanto, ainda cabe crítica à obra de Jaar pelo lugar de vítima em que ele coloca os detidos-desaparecidos (nesse caso, também precisaríamos pensar na sociedade chilena em geral, já que a instalação usa também silhuetas de pessoas vivas). A crítica está, sobretudo, em não aprofundar as subjetividades dos militantes, sem considerá-los como pessoas com um cotidiano, com

²⁶² O trabalho de Jaar está localizado sob a explanada do Museu da Memória e dos Direitos Humanos. É composto por “(...) 500 silhuetas, todas reconhecíveis e identificáveis, que aparecem e desaparecem (...) são as de chilenos e chilenas; uma grande proporção delas corresponde aos detidos-desaparecidos, mas outras são de pessoas vivas”. [...] apela a um duplo vazio, a uma dupla inexistência, a dos detidos desaparecidos e a de seu possível esquecimento. [...] Jaar incorporou as silhuetas daqueles, a dos vivos, talvez como um gesto de conexão entre a memória e o presente, entre os chilenos que morreram e desapareceram e os chilenos que continuamos vivos (tradução nossa). As citações dentro da citação com dados sobre a obra se referem às informações do folheto de divulgação de *Geometría de la conciencia*, disponibilizado pelo museu.

vínculos afetivos, com uma história específica. Acredito que também em uma obra de artes visuais não podemos encontrar tudo. O artista precisa optar por uma proposta determinada e a de Jaar trata de forma genérica os detidos-desaparecidos. Já outros projetos como *Déjame que te cuente*, do *Museo de la Memoria de Rosario*, estarão centrados exatamente na humanização das vítimas do terrorismo de Estado, na visão pessoal e cotidiana para trabalhar com as memórias a partir de uma abordagem da literatura biográfica²⁶³. Ambos os empreendimentos da memória têm seu valor e estão passíveis às críticas.

Na Argentina, no *Museo de la Memoria de Rosario*, ao qual também fui algumas vezes, tive a oportunidade de encontrar obras de outros artistas visuais, dois deles eu já conhecia, Lucila Quieto e Gustavo Germano. No entanto, a obra que mais me impactou no momento da visita, talvez porque era completamente desconhecida até então, foi a de Graciela Sacco, com *Entre Nosotros* (2010) que está no *hall*, em uma posição central da exposição permanente:

Figura 18 – Graciela Sacco, *Entre nosotros*



Fonte: acervo da autora (2018).

Fiquei olhando para esses olhos/olhares que me olhavam incessantemente, com o sugestivo título “entre nós”. Graciela Sacco apresenta uma instalação composta por espelhos e acrílicos que reproduzem um conjunto de olhares humanos e de animais (cachorros?). O que provocam esses olhares? O que sugerem? Fiquei remoendo a ideia de testemunho, de perplexidade, de vigilância, por exemplo. Mas por que os olhos de animais? Esse trabalho com os olhares foi desenvolvido primeiramente em 2001, na Bienal de Veneza, quando a

²⁶³ Disponível em: https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/centro_de_estudios/id/2/title/Dejame-que-te-cuente. Acesso em: 23 dez. 2019.

artista espalhou mais de dez mil olhos pela cidade, em acrílico e decalques (*calcomanía*), gerando a sensação de permanente observação que vinha de qualquer lugar. Nessa ocasião, ela distribuiu postais com os olhos/olhares e pediu que o público também enviasse para um *site* fotos de seus olhos e do que testemunharam com eles²⁶⁴. Nas cidades da Argentina e em outras cidades do mundo, Sacco também fez intervenções como essa, ao que ela chamava de interferências urbanas, contestando os espaços da rua e dos museus para a arte contemporânea, tensionando também o público e o privado. Na visita ao museu de Rosário, deram-me alguns adesivos com os olhos dessa instalação. Não vi esses olhos nas ruas de Rosário, mas encontrei depois um desses adesivos colados na porta da *Casa Memoria José Domingo Cañas – Fundación 1367*, em Santiago, no Chile, e mencionei que conheci a obra da artista em Rosário para Bernardo Castro, o responsável pela visitação no espaço *Domingo Cañas*. Ele disse não saber quem era, mas que, como artista visual e estudioso da memória, tinha interesse em saber mais sobre Sacco. Então, enviei um *e-mail* depois para ele com algumas fotos e *links* do *Museo de la Memoria de Rosario*. Os olhos de Graciela Sacco são completamente coerentes aos espaços de memória, independente de se saber profundamente sobre eles ou sobre a artista. Por isso, decidi citá-los ainda que sem uma análise mais pormenorizada.

Nessa mesma linha, considero importante aludir à obra de Gustavo Germano, que também faz parte da exposição do museu de Rosário, *Ausencias*. Nesse projeto, demonstra-se o vazio através da reelaboração da fotografia familiar, no universo cotidiano dos parentes e amigos dos detidos-desaparecidos. Ele é irmão de Eduardo Raúl Germano, detido-desaparecido, e construiu *Ausencias* a partir da ideia de ilustrar com as fotografias dois momentos históricos diferentes da estrutura familiar: o primeiro, a partir de uma fotografia que compõe o álbum familiar e representa um momento espontâneo; e o segundo, trinta anos depois, a partir de uma fotografia que recria a imagem original, buscando o mesmo lugar, pose, expressão, para expor o vazio ocasionado pelo terrorismo de Estado, a presença na ausência do desaparecido:

Las primeras son fotografías de álbumes familiares, son fotos de momentos cotidianos en las que alguien posa frente a la cámara (con naturalidad y sinceramente) y que fueron tomadas espontáneamente con el deseo de guardar ese instante en la memoria de quienes lo han vivido”, relata Germano em diálogo com Página/12. Las segundas no son parte de un álbum familiar, son fotos “de

²⁶⁴ Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/donde-esta-el-lugar-del-arte-las-preguntas-de-graciela-sacco-vuelven-a-abrirse-en-el-hotel-de-inmigrantes-nid2115249>. Acesso em: 18 dez. 2019.

situaciones generadas premeditadamente en las que alguien posa frente a la cámara – con naturalidad y sinceramente – y que fueron tomadas con una intencionalidad clara y definida: guardar/revelar en ese instante treinta años de ausencias”, completa Germano, quien afirma que “del diálogo entre el instante de ayer, que se atesora como recuerdo de un momento feliz, y el instante de hoy, que se buscó como conciencia de lo que no pudo ser, nace la evidencia de lo sucedido en los treinta años que los separa²⁶⁵.

O trabalho de Germano tornou-se bastante popular. Ele já fez diversas exposições em diferentes países do mundo e, além da Argentina, a produção das fotografias que expõem a ausência dos entes queridos desaparecidos pela violência institucionalizada se expandiu para outros países, como Uruguai, Brasil e Chile. Importante notar como Germano usa a lacuna, a ausência, o vazio para construir sentido sobre esse passado que desemboca no presente, como uma deformidade do presente, no contínuo tormento dos familiares de detidos-desaparecidos.

Figura 19 – Gustavo Germano, *Ausencias*, no Museo de la Memoria de Rosario



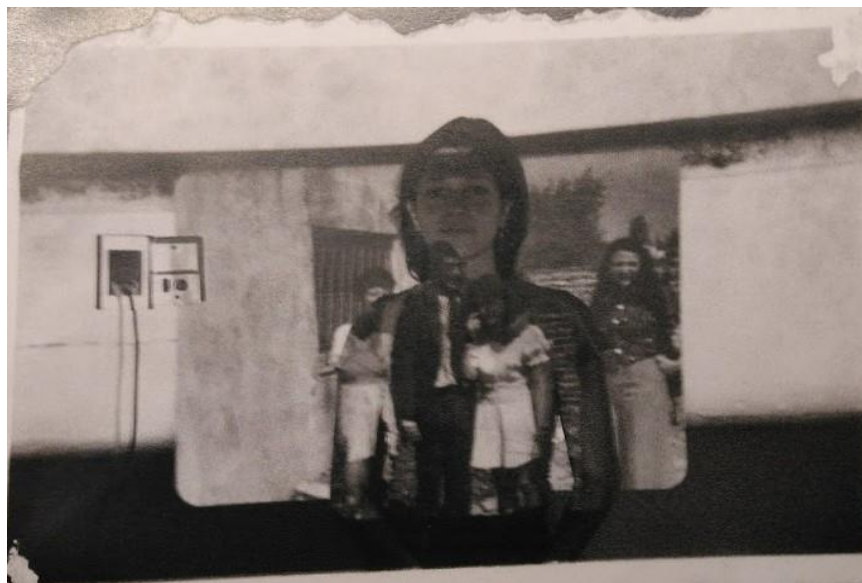
Fonte: acervo da autora (2018).

Em outra posição – mas também pensando o vazio, tentando lidar com ele a partir da possibilidade de preenchê-lo com um encontro impossível, só imaginado a partir da ficção, da construção de um terceiro tempo-espço, para além dos dois momentos antes/depois com que

²⁶⁵ “As primeiras são fotografias de álbuns de família, são fotos de momentos cotidianos em que alguém posa na frente da câmera (natural e sinceramente) e foram tiradas espontaneamente com o desejo de manter esse momento na memória daqueles que a viveram”, relata Germano em diálogo com Página/12. As segundas não fazem parte de um álbum de família, são fotos “de situações geradas premeditadas nas quais alguém posa na frente da câmera – natural e sinceramente – e que foram tiradas com uma intencionalidade clara e definitiva: guardar/revelar, naquele momento, trinta anos de ausências”, completa Germano, que afirma que “a partir do diálogo entre o momento de ontem, que é valorizado como lembrança de um momento feliz, e o momento de hoje, buscado como conscientização do que não pode ser, se evidencia o que aconteceu nos trinta anos que os separam (tradução nossa). Disponível em: <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/8/title/Ausencias>. Acesso em: 23 dez. 2019. O artista também conta com página própria com bastante informação: <http://www.gustavogermano.com/gg-bio-2/>.

trabalha Germano, para além da referência ao real que pode se encontrar na fotografia familiar, mas construindo o álbum das fotografias inexistentes – estão Lucila Quieto e sua obra *Arqueología de la ausencia* (1999 – 2001):

Figura 20 – Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*.



Fonte: acervo da autora (2018).

Essa imagem consiste em uma foto de um material que estava disponibilizado no *Museo de la Memoria de Rosario*, que reúne um conjunto de obras e artistas que trabalham com o tema da memória, em um fichário impresso para manuseio do público. Eu já conhecia o trabalho de Quieto a partir do artigo *Efectos transmediales en las construcciones de memoria* (2017), de Susana Rosano, em que a autora discute os suportes e as textualidades da memória a partir, sobretudo, de três artistas visuais: Carlos Altamirano (chileno), Gustavo Germano e Lucila Quieto (argentinos). Lucila Quieto é filha de Carlos Alberto Quieto, que foi detido em 1976, quando sua mãe ainda estava com cinco meses da sua gestação, ou seja, ela não conheceu o pai, por isso propõe o encontro, centrado no desejo, dos filhos de desaparecidos com os pais que não conheceram, de quem não têm nem lembranças nem registro. Essa vontade de ter uma foto com o pai foi compartilhada com vários outros integrantes de *H.I.J.O.S.* Daí nasce *Arqueología de la ausencia*, segundo a declaração da artista, o projeto parte da constatação de que precisava criar a imagem almejada: “Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella” (QUIETO apud LOGONI, 2009, p. 56)²⁶⁶.

²⁶⁶ O que tenho que fazer, disse a mim mesma, é me meter na imagem, construir eu mesma essa imagem que sempre tinha procurado, fazer-me parte dela (tradução nossa).

Figura 21 – Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*



Fonte: Agência Nacional de Notícias Jurídicas (InfoJus)²⁶⁷.

A alternativa para o que desejava Lucila Quieto veio à tona enquanto estudava algumas possibilidades de trabalho com as fotos do pai e um dia, quando projetava as imagens na parede, decide aproximar-se e se colocar à margem da fotografia para se retratar junto à imagem projetada, então, descobre o recurso para tornar possível uma fotografia, um encontro, com seu pai. Ana Logoni enfatiza no seu artigo “Apenas, nada menos” (2009) o caráter desse empreendimento:

Al colarse entre el proyector y la pared, el efecto fue prodigioso: cuando la piel se evidencia y se vuelve por un instante pantalla, o – mejor – soporte para que esas imágenes de otro tiempo se hagan cuerpo, ocurre el encuentro. En el registro de esa performance inesperada, se produjo “una imagen que los contenía (por primera vez) a los dos”, padre e hija. Aparecieron – sin preverlos – los gestos parecidos, las mismas poses, las resonancias familiares en la risa, la emoción, la mirada. *Mis ojos son tus ojos*. “Lejos de quitar las almas de los hombres, estas fotos las devolvían. Sucedió lo inverso que en 1976: *aparecían*”. “Lo que *aparece* entonces es como una revelación: algo de lo que se ve ha estado siempre en el espejo. Algo de lo que no se ve permanece como una certeza mutante”. “Y vuelvo a pensar que sólo *desaparece* lo que no deja huella” (LOGONI, 2009, p. 56)²⁶⁸.

²⁶⁷ Disponível em: <http://www.infojusnoticias.gov.ar/especiales/lucila-quieto-la-fotografa-de-la-ausencia-58.html>. Acesso em: 24 dez. 2019.

²⁶⁸ Ao colocar-se entre o projetor e a parede, o efeito foi prodigioso: quando a pele se evidencia e se torna uma tela por um momento, ou – melhor – suporte para que imagens de outra época se transformem em um corpo, o encontro ocorre. No registro dessa performance inesperada, havia “uma imagem que continha (pela primeira vez) os dois”, pai e filha. Apareceram – sem antecipá-los – gestos semelhantes, as mesmas poses, ressonâncias familiares em risadas, emoções e olhares. *Meus olhos são seus olhos*. Longe de remover as almas dos homens, essas fotos as devolveram. Aconteceu o contrário do ocorrido em 1976: eles apareceram. “O que aparece então é como uma revelação: algo que é visto sempre esteve no espelho. Algo que não é visto permanece uma certeza mutante”. “E penso novamente que apenas o que não deixa vestígios desaparece” (tradução nossa).

A materialidade dessa imagem permite que Carlos Quieto reapareça e, pela primeira vez, promove o encontro entre pai e filha, através da montagem, da manipulação da fotografia em camadas que subvertem o tempo. Lucila Quieto oferece a outros integrantes de *H.I.J.O.S.* a possibilidade dessa experiência, coloca um cartaz divulgando a ideia e, convidando interessados, entre 1999 e 2001, realiza com o apoio coletivo – primeiramente as treze fotografias que compõem a exposição, depois esse número se amplia para trinta e cinco e, em 2011, o projeto se converte em livro, pela editora Casa Nova²⁶⁹. Destaque-se na obra a construção de outro caminho a partir de um meio tão presente e utilizado durante a construção dos arquivos e também nos protestos que remetem às ditaduras: a fotografia em Quieto não se relaciona estritamente à dor. Ela constrói o desejado momento de felicidade que seria o reencontro com o pai, uma alternativa que pode estar ligada ao perfil geracional. Como filha ela busca possibilidades outras, inusitadas e surpreendentes para empreender esse trabalho de memória, que justapõe temporalidades em um exercício de realidadeficção, em termos de Ludmer (2010).

Como argumenta Nicolás Prividera (2019, s.n), referindo-se a *Los Topos*, de Bruzzone, podemos considerar *Arqueología de la ausencia* como um exemplo de “obra aberta, imperfeita e de múltiplas caras”, relacionada ao modelo de “filho mutante”, que procura alternativas para lidar com o vazio no presente, ou até mesmo no futuro, mais que no passado, e está preocupado com a construção de um mundo próprio que ressalta sua posição de filho de detido-desaparecido como um leque de possibilidades de construção de memórias.

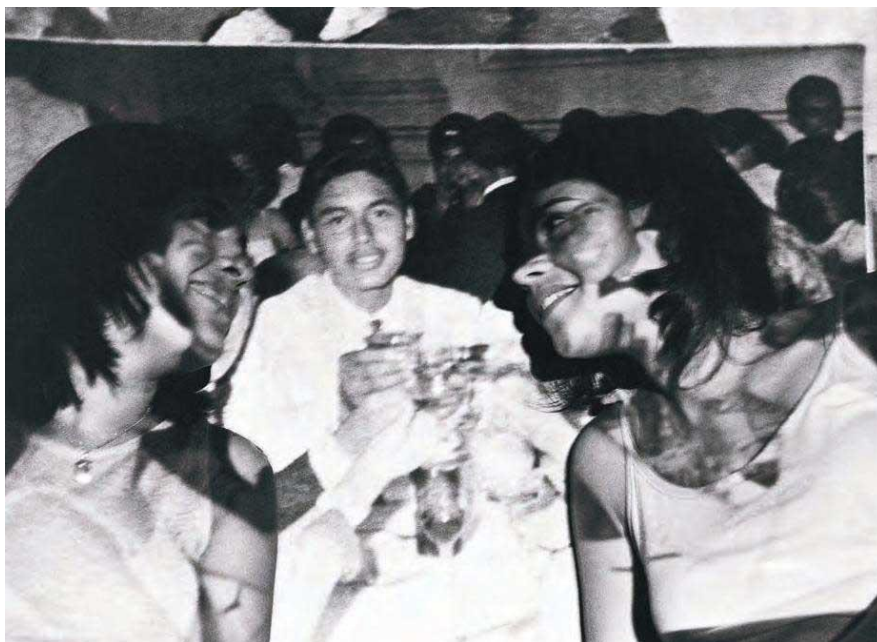
Nesse sentido, Marianne Hirsch (2015) discute algumas questões vinculadas ao que ela denomina estética da fotografia posmemorial, pensando em como a segunda geração utiliza as fotografias dos pais de diversas maneiras para construir sentido sobre o passado e rejeitar o silêncio e o esquecimento:

La imagen sobre el pasado parece residir en algún otro sitio, en el campo ciego que señalara Barthes, fuera del marco de la fotografía. Dado que se trata de poderosos canales que aúnan el entonces con el ahora, vehículos performativos de afectos transmitidos entre generaciones, lo único que pueden hacer las fotografías es, como mucho, apuntar hacia ese otro lugar (HIRSCH, 2015, p. 102)²⁷⁰.

²⁶⁹ Disponível em: <http://revistaerrata.gov.co/contenido/el-montaje-de-la-ausencia-las-fotos-reconstruidas-de-lucila-quieto>. Acesso em: 23 dez. 2019.

²⁷⁰ A imagem sobre o passado parece residir em outro lugar, no ponto cego que Barthes apontou, fora da moldura da fotografia. Como esses são canais poderosos que combinam o então com o agora, veículos performativos de afetos transmitidos entre gerações, a única coisa que as fotografias podem fazer é, no máximo, apontar para esse outro lugar (tradução nossa).

Figura 22 – Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*



Fonte: Revista Errata²⁷¹.

Hirsch coloca luz sobre as limitações da fotografia, sobre o que não está nela, sobre a permanente insuficiência dos meios de memória em captar o passado, ainda que ajudem na orientação das construções de memória. Releio *A Câmera Clara*, de Roland Barthes (2018), e imagino quais considerações poderiam ajudar a pensar a obra de Lucila Quieto, quando diz, por exemplo, “O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”, parece como tantos outros trechos que a fotografia a que se refere Barthes não tem tantas ligações ao proposto por Quieto, se considerarmos que o encontro físico de pais e filhos nunca existiu, o que realmente aconteceu foi o espaço em que ambos se encontram a partir da sobreposição das imagens. Logo depois leio que “A fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição” (BARTHES, 2018, p. 71), então, vejo uma aproximação mais acentuada ente Barthes e Quieto. A ressurreição em si já seria um ato fantástico, um confronto à realidade, algo que de alguma forma Lucila Quieto consegue sugerir com *Arqueología de la ausencia*. No final do livro, Barthes delineia com mais liberdade as concepções de fotografia, afirmando e contestando a referencialidade ao mesmo tempo, o que me parece que se acerca ainda mais à obra de Quieto:

A fotografia torna-se então, para mim, um médium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível de percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está

²⁷¹ Disponível em: <http://revistaerrata.gov.co/contenido/el-montaje-de-la-ausencia-las-fotos-reconstruidas-de-lucila-quieto>. Acesso em: 24 dez. 2019.

lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* de real (BARTHES, 2018, p. 96, grifo do autor).

No caso das fotografias de Quietto o “realmente esteve” se verifica na imagem que se cria, embora nunca houve a referencialidade quanto ao encontro físico entre pais e filhos, a fotografia inaugura outro tempo que, se por um lado, permite o encontro através das imagens sobrepostas em uma nova fotografia, por outro, tensiona a impossibilidade da união entre os familiares, inclusive porque nessas fotos pais e filhos têm idades próximas, são fotografias feitas depois de vinte e cinco anos de desaparecimento. Para Quietto, em consonância com Ana Logoni (2009), *Arqueología de la ausencia* inaugura outro tempo, o terceiro tempo, que não se refere nem às fotografias antigas dos pais nem às que são capturadas a partir da projeção e da presença dos filhos, mas ao momento de realização de um anseio: “un tiempo inventado, onírico, ficcional, ‘una temporalidad propia’ en la que puede ocurrir la ‘ceremonia de encuentro’. La artista decide subvertir el tiempo, alterar, desde el lenguaje del arte, el destino que le fue impuesto” (LOGONI, 2009, p. 58)²⁷². Nesse sentido, suas fotografias estariam mais alinhadas à alucinação com pinceladas de real de que falava Barthes.

O que mais me encanta na obra de Lucila Quietto consiste na opção pelo encontro, por ter conseguido vislumbrar a possibilidade do encontro, por ter criado esse encontro. A maior parte das fotografias remonta momentos felizes, apesar de todo o horror e de toda a dor da ausência dos pais detidos-desaparecidos, ela e os filhos que participaram da exposição conseguem elaborar o trauma e criar um espaço de alegria e “efetivação” de um desejo através da arte. Com isso, confirma-se que “son precisamente los lenguajes del arte y la crítica, los de la creación y del pensamiento los que permiten desordenar los roles y escenarios habitualmente relacionados a los objetivos políticos de la denuncia” (ROSANO, 2017, p. 160)²⁷³. Dessa forma, Lucila Quietto propõe uma alternativa para além da denúncia, do discurso oficial e das cristalizações no que se refere à tradição fotográfica e às políticas da recordação.

²⁷² Um tempo inventado, onírico, fictício, ‘uma temporalidade própria’ na qual a ‘cerimônia de reunião pode ocorrer’. A artista decide subverter o tempo, alterar, a partir da linguagem da arte, o destino que lhe foi imposto (tradução nossa).

²⁷³ São precisamente as linguagens da arte e da crítica, as da criação e do pensamento que nos permitem desorganizar os papéis e cenários geralmente relacionados aos objetivos políticos da denúncia (tradução nossa).

Figura 23 – Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*



Fonte: Museo de Arte y Memoria (MAM)²⁷⁴.

Apesar de uma apreciação mais panorâmica sobre os trabalhos de memória em relação às artes visuais, fica clara a associação de vários projetos artísticos ao processo coletivo de empreendimentos que cultivam as memórias das últimas ditaduras da América Latina. Infelizmente, não vivenciei nenhuma exposição nem soube de artistas visuais brasileiros da segunda geração que têm desenvolvido atividades específicas sobre o tema da ditadura. No entanto, em 2018, ocorreu a exposição *AI-5 50 ANOS – AINDA NÃO TERMINOU DE ACABAR*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Adquirit o catálogo da exposição, de organização de Paulo Myada, e observei que se tratou de um projeto de curadoria em que se reuniu, principalmente, a produção de vários artistas que atuaram durante a ditadura, com uma perspectiva bastante informativa sobre os acontecimentos ditatoriais no Brasil e na experiência do exílio.

Para aprofundar o tema das ditaduras da América Latina, além da leitura da literatura, os espaços da memória e as artes visuais foram fundamentais para meu envolvimento e para a sensibilização com o assunto da pesquisa. O audiovisual também contribuiu bastante, os documentários de Patricio Guzmán se sobressaltam na poesia e na complexidade com que meditam sobre memória. Mas não se pode esperar tudo de uma tese. Consegui neste capítulo elaborar um momento de partilha da minha experiência com a arte e com os espaços de memória, que atravessaram o processo de pesquisa e escrita da tese, e por isso se tornou

²⁷⁴ Disponível em: <http://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/arqueologia-de-la-ausencia/>. Acesso em: 24 dez. 2019.

coerente que eles estivessem presentes nas reflexões desse produto “final” que, de alguma forma, permanece aberto a outros atravessamentos e tensionamentos da ampla rede de trabalhos da memória.

6 COMO PREENCHER LACUNAS: BREVES CONSIDERAÇÕES (FINAIS)

Na elaboração da tese, valorizei o percurso, o processo, não apenas “o produto final” que poderia ser apresentado de forma menos contextualizada. Entendo que o doutorado consiste em uma experiência mais complexa que a versão final da tese. Por isso, o capítulo introdutório expõe o trajeto e as mudanças próprias do procedimento de pesquisa, como forma de demonstrar os contatos que possibilitaram a formação do *corpus* literário e o aprofundamento das reflexões teóricas. Neste capítulo final, retomo alguns aspectos da análise, ressaltando os pontos de encontro e os desvios entre os três países que compõem o estudo, pensando também nas lacunas, não apenas no sentido de preenchê-las, mas em como elas são sintomáticas da conjuntura das memórias das últimas ditaduras latino-americanas, como aparecem construindo sentido na literatura, nas artes visuais e nos espaços de memória e, ainda, estão presentes naquilo que não foi abordado, nas obras, nos temas ou nas perspectivas analíticas que esta pesquisa não conseguiu alcançar.

Cada capítulo dedicado às literaturas nacionais ofereceu introdução e considerações finais como uma maneira de explorar mais intensamente a situação literária da Argentina, do Brasil e do Chile. Em alguns momentos, fiz considerações comparativas sobre os países, mas sem focalizar estritamente nesse aspecto. Ao propor uma comparação entre as três literaturas, o ponto-chave que ficou demarcado na pesquisa consiste na constatação de que Argentina e Chile têm uma literatura da segunda geração reconhecida pelos autores e pela crítica como a literatura de *hijos* (e *H.I.J.O.S.*). As memórias das últimas ditaduras aparecem sendo construídas como um projeto literário de uma geração, de alguns escritores e escritoras, unidos num ponto de vista comum. O mesmo não acontece no Brasil. No caso brasileiro, a crítica refere-se a uma literatura pós-ditatorial, mas sem fazer um recorte geracional específico, provavelmente, porque a quantidade de publicações de autores jovens (e filhos de pessoas desaparecidas ou mortas durante a ditadura) seja bem menor quando confrontada aos outros dois países analisados.

Ainda assim, na linha da pós-memória familiar (HIRSCH, 2015), fica claro que a Argentina tem uma produção literária que explora o vínculo sanguíneo, o quantitativo de escritores que são filhos de detidos-desaparecidos é maior no país, o que também desemboca em narrativas autoficcionais com narradores-protagonistas e personagens que possuem essa mesma característica. Não só os romances analisados da segunda geração argentina possuem essa relação com a pós-memória familiar, *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, e *Soy un*

bravo piloto de la Nueva China (2011), de Ernesto Semán; mas também os que foram lidos durante a pesquisa (a trilogia de Laura Alcoba; *Aparecida* (2015), de Marta Dillon; e *Pequeños Combatientes* (2013), de Raquel Robles) e outros que li parcialmente no curso da Universidad Nacional de Rosario (*Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012), de Mariana Eva Perez, e *¿Quién te crees que sos?* (2012), de Ángela Urondo). Há, por outro lado, projetos que vão pelo caminho tangencial, por exemplo, *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela, que conecta passado e presente trabalhando o papel da família durante a ditadura, mas sem os pais se configurarem como vítimas, nem militantes nem detidos-desaparecidos. A Argentina, entre os três países, conta com a conjuntura literária e crítica mais sólida e a figura do detido-desaparecido é central, a partir do vazio que os filhos sentem porque ou não conheceram ou conviveram pouquíssimo com os pais.

Do outro lado, a literatura chilena explora, sobretudo, a pós-memória afiliada (HIRSCH, 2015), que não se limita às relações verticais e sanguíneas do núcleo familiar, amplia o ângulo de forma horizontal e considera os danos da ditadura em toda a trama social e une, em uma perspectiva geracional, as crianças que cresceram durante os anos ditatoriais. Isso foi analisado em *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, e em *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández, em que os narradores-protagonistas embora não sejam filhos de militantes, de vítimas diretas da opressão, desenvolvem os prejuízos do regime militar na vida cotidiana de todas as pessoas que partilharam aquela realidade social, no sentido que os danos dos anos ditatoriais não se restringiram às vítimas diretas ou tampouco ao passado, ou seja, eles reverberam no presente pós-ditatorial e chegam as mais diferentes pessoas da sociedade. Essa mesma linha afiliada, também é cultivada por autores como Diego Zúñiga, em *Camanchaca* (2012), Álvaro Bisama, em *Ruido* (2012), e Ivonne Coñuecar, com *Coyhaiqueer* (2018). Mas há, ainda, as narrativas que trabalham os conflitos entre os militantes sobreviventes e seus filhos, demonstrando as dificuldades da infância marcada pela militância do pai, por exemplo, com Alejandra Costamagna no romance *En voz baja* (1996) ou no conto “Nadie nunca se acostumbra” (2016)²⁷⁵. No Chile, explora-se menos a questão dos desaparecidos, há mais atenção aos conflitos intergeracionais entre pais e filhos, às particularidades da infância no contexto ditatorial, ao universo fantasmagórico, à desestruturação familiar marcada pelo incesto ou por filhos fora do casamento e à presença de óvnis ou extraterrestres, características que provocam um sentido singular à literatura da segunda geração chilena.

²⁷⁵ O conto faz parte do livro *Imposible salir de la tierra* (2016) e está disponível na página *Letras Libres*: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/nadie-nunca-se-acostumbra> Acesso em: 19 nov. 2019.

Na conjuntura brasileira há uma dispersão entre os escritores com vínculo sanguíneo, ou seja, os que têm familiares militantes, e os que produzem a partir da linha da memória afiliada. Entre os filhos, o maior destaque está em Marcelo Rubens Paiva e seu livro *Ainda estou aqui* (2015), já que ele retoma a figura do pai desaparecido e se centra na ditadura brasileira. Os outros filhos que têm relevo não tratam necessariamente do contexto brasileiro porque são de famílias exiladas, principalmente, da Argentina e do Uruguai, mas reivindicam a memória familiar e trabalham com a pós-memória, por exemplo: *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal; o conto *Violeta* (2012), de Miguel del Castillo; e *A Resistência* (2015), de Julián Fuks. A literatura brasileira, dessa forma, expõe uma conexão com a América Latina de forma mais explícita. Tanto os citados autores da segunda geração quanto aqueles que vivenciaram os anos de ditadura trazem essas ligações nas obras, como em *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, e em *Outros Cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende. Além disso, há as escritoras que não demonstram ligação genética com as vítimas da ditadura, mas ainda assim constroem narrativas em que as narradoras-protagonistas são filhas de militantes, o que se pode ver em: *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa, que propõe uma parentalidade diferenciada, já que Vanja (narradora-protagonista) não é filha biológica de Fernando (o ex-militante do Araguaia, que a registrou e se converte, de fato, em sua figura paterna); e *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, que desenvolve a história da filha apropriada/sequestrada de uma militante da ditadura argentina, que vive com o pai ex-militar apropriador no Brasil.

Seja a partir da pós-memória familiar seja com a pós-memória afiliada, os diferentes projetos literários se debruçam sobre as memórias da ditadura e tentam trazer luz à obscuridade, como Zambra e Fernández colocam em seus romances, ou, além disso, questionam a forma de recordar os anos de horror e sua relação com o presente, como propõe Bruzzone. Na maior parte das narrativas analisadas, tanto os escritores quanto os narradores-protagonistas viveram a época ditatorial e têm memórias dos seus pais, ou seja, nos parâmetros de Marienne Hirsch (2015), são da chamada geração intermediária, Geração 1.5 – apenas *Los Topos* e, de forma ainda mais delineada, *Azul Corvo*, apresentam protagonistas sem memórias dos pais nos anos ditatoriais – Geração 2.0 – o protagonista de Bruzzone não conviveu nem com a mãe nem com o pai, já a protagonista de Lisboa nasce cerca de duas décadas depois da ditadura e, apesar de morar com o pai, Fernando/Chico, não tem recordação direta do período, apenas as mediadas por Fernando e outros meios de memória.

A atualização das violações dos direitos humanos e a violência que reverbera no presente aparecem como característica das narrativas – somente Zambra não se alinha tão

fortemente a esse traço. Bruzzone e Paiva trabalhavam associando os desaparecidos da ditadura com os pós-desaparecidos da democracia, através da figura das personagens Trans*, em *Los Topos*, e na menção ao pedreiro Amarildo, detido pela polícia militar brasileira e desaparecido desde então, em *Ainda estou aqui*. Bruzzone e Lisboa focam na marginalização social dos corpos que não são reconhecidos como seres humanos, como vidas que importam (BUTLER, 2016), a partir das Trans*, dos imigrantes ilegais nos EUA e das pessoas que são submetidas à escravidão moderna no Brasil, respectivamente. Já Semán imprime o mesmo traço assassino do pai torturador no filho, por isso o parricídio no final do romance.

Nesse sentido, ao ler o que defende a Declaração Universal dos Direitos Humanos, podemos nos perguntar por que até hoje o tema dos direitos humanos causa polêmica em determinadas esferas da sociedade, por que há pessoas que se dizem contrárias aos direitos humanos (ou há pessoas que não consideram todos os humanos como humanos). Os romances analisados demonstram como há corpos perseguidos historicamente, há pessoas específicas que estiveram e que estão no alvo da violência institucionalizada, seja no passado ditatorial quando se perseguia o corpo subversivo, seja no passado escravocrata quando se torturou e obrigou a trabalhos forçados o corpo negro, seja na dizimação da população indígena no passado colonial, seja no atual genocídio do jovem negro e pobre pela polícia militar no Brasil, ou na constante perseguição aos mapuches no Chile, por exemplo. De nossa história e do nosso presente jorra sangue (GINZBURG, 2012), sangue de determinadas pessoas, que serviram de liga e base para a construção dos estados nacionais na América Latina, essas comunidades imaginadas, que até hoje continuam com a persistência da violência e do autoritarismo. Ou seja, há um rechaço aos direitos humanos porque há uma elite (uma classe dominante) mancomunada com o Estado que se acredita no direito de excluir, explorar e dizimar boa parte da população. Na análise, essas questões aparecem na literatura contemporânea que elabora o passado recente, ressignificando a violência constitutiva da nossa trajetória latino-americana.

Além desses pontos, e compreendendo a violência sistemática como sintoma social, Semán e Fernández se encontram na atenção que dão em suas narrativas aos personagens torturadores. Ambos trazem complexidades aos perpetradores e humanizam essas figuras ao apresentá-los como seres traumatizados, são torturadores atormentados, que participam de uma rede maior de instrumentalização da tortura como procedimento cotidiano do regime militar. Por outro lado, a descrição e o detalhamento dos processos de tortura aparecem de forma mais demarcada nas escritas de autoria feminina. Lisboa e Fernández esmiúçam relatos de tortura, inclusive com uma preocupação de pensar sobre o corpo feminino e a participação

e o tratamento diferenciado das mulheres no contexto ditatorial. As duas escritoras também problematizam a relação entre memória e história, entre memória coletiva e história oficial, expõem uma desconfiança da história oficial, dos mecanismos de poder que possibilitam encobrimentos e permanecem fomentando uma visão do poder hegemônico contra as vozes minoritárias, subalternizadas.

Entre os romances, pode-se notar que alguns, como os argentinos, trazem de uma maneira mais pontual a “retórica do resto e da ferida”, numa perspectiva da “experiência normalizada da catástrofe” (GATTI, 2011), o que se vê, principalmente, em Bruzzone a partir do desencanto, mas que também está em Semán com a redenção pela vingança literária/simbólica. No Brasil, Paiva não normaliza o horror, segue em uma perspectiva de denúncia e registro da memória familiar em sua relação com a memória coletiva, enquanto Lisboa trabalha o desamparo, a falta de esperança a partir da quebra das convicções ideológicas, o que a aproxima de Bruzzone. No Chile, tanto Zambra quanto Fernández trazem na proposta literária, na produção cultural, o meio de reagir e se colocar diante da catástrofe. Nenhum dos dois constrói narrativas esperançosas, mas eles conseguem colocar luz na obscuridade como pretendiam e, apesar de todo o horror, encontram nos meios de memória uma alternativa à inércia.

Na fusão da perspectiva infantil com a visão elaborada quando adultos, constrói-se a maior parte dessas narrativas. Algumas ainda estão ligadas à denúncia e a um perfil informativo que marcou o primeiro momento da literatura pós-ditatorial. Os romances brasileiros ressoam esse traço com ampla exploração de acontecimentos e personagens históricos, por exemplo. Por outro lado, os argentinos e, em menor medida, os chilenos se distanciam da crítica e da denúncia, elaboram obras mais irônicas que evitam uma mensagem clara, permitem-se o humor e a burla, de forma a desenvolver novas perguntas, novos contextos e construir novos sentidos sobre o passado traumático recente (BASILE, 2016).

Nessa teia de trabalhos de memória, não apenas a literatura se delineia como produto cultural fundamental, mas também os espaços de memória e as artes visuais, como podemos ver no último capítulo. Como as diferentes propostas literárias, os espaços e as artes se desenvolvem de maneira diversificada, alguns com propósito informativo mais acentuado, outros com experimentações sensoriais ou provocações mais abertas que buscam distintas conexões para afetar o público, para além do conhecimento factual. Museus, memoriais, lugares de memória, instalações, fotografias, filmes, documentários, literatura fomentam a rede de exercícios da recordação, que permitem a memória prostética, uma experiência com a memória em segunda mão, ter acesso a uma vivência com memórias que não são próprias,

mas que a partir desse contato vão compor o universo de memórias individuais que se conecta à herança da memória coletiva (LADSBURG apud PASOL, 2014).

Na produção e no acesso a esses trabalhos de memória, e na mesma esteira da memória prótica, está a memória conectiva (HIRSCH, 2015), afirmando que a memória não é construída só por sujeitos e instituições, mas também pelos meios tecnológicos. Visão que aparece tanto em Semán como em Fernández de forma detalhada e crítica, além de ser o meio que permite a efetivação de obras como *Arqueología de la Ausencia*, de Lucila Quieto, e *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar. Através dos diferentes meios tecnológicos e, nas últimas décadas, também com as possibilidades da era digital se desenvolvem novos projetos e espaços da recordação como alternativas para acesso e cultivo de memórias.

Nos romances, nos espaços de memória e nas obras de artes visuais analisadas, pode-se ver também a relação da memória com a imaginação, “para recordar é preciso imaginar”, como diria Didi-Huberman (2018), algo que já era evocado por Paul Ricoeur (2007). Essa propriedade ganha ainda mais matizes nos projetos autoficcionais dos filhos, em que se busca mais que uma posição de vítimas, a postura ativa de artistas que se aproximam de formas diversas à história dos pais e ao passado traumático nacional para a construção da própria identidade. Não se trata de recordar em si ou somente, mas de investir criativamente no desafio que consiste na (re)construção de memórias, aceitando as lacunas, as incompreensões, as impossibilidades e produzindo a partir delas novos contextos e sentidos que vinculam o passado ao presente.

Como podemos ver, os trabalhos com as memórias da ditadura se dão de forma diferente nos três países e isso desemboca na literatura. As batalhas no Chile e no Brasil são mais acaloradas porque não existe consenso, o campo de disputa, em termos de Jelin (2002), continua agitado e convive-se no dissenso em que grupos com perspectivas contrárias tentam (re)situar as memórias da última ditadura no plano público. A Argentina conseguiu um patamar de apoio mais concreto a uma narrativa coletiva que respeita e defende os direitos humanos, talvez por ter uma maior experiência com os danos ditatoriais e por ter estabelecido punições de forma exemplar, além de uma ampla discussão tanto na esfera escolar quanto na sociedade em geral sobre direitos humanos. É comum escutar que, quanto às punições e às políticas de memória, o caso da Argentina é único no mundo.

As três literaturas se unem, no entanto, nos trabalhos de memória que são desenvolvidos para fomentar uma posição ética e de respeito aos direitos humanos, já que as memórias do passado recente não são únicas nem inequívocas, precisa-se fomentar permanentemente o dever de memória (RICOEUR, 2007), a memória exemplar (TODOROV

apud JELIN, 2002), para honrar os mortos do passado e garantir o futuro das novas gerações. Para isso, deve-se evitar a saturação (ROBIN, 2006), a banalidade (GINZBURG, 2012) e fazer um bom uso da memória, ou seja, utilizá-la para causas justas, que nas colocações de Tzvetan Todorov (2013) esse uso está ligado, mais que a um dever de memória, a um dever de verdade e justiça, ainda que entendamos que nunca será conquistado de forma plena. Contudo deve ser desejado, em uma compreensão ampla da comunidade, lidando com a presença do mal como algo humano, intrínseco da trama social, de forma que não podemos isolá-lo, construir muros entre o mal e os heróis admiráveis e as vítimas inocentes, senão buscar caminhos para acolher as complexidades humanas e sociais, em suas contradições e ambiguidades, para criar novas formas de convivência que impeçam a repetição do passado traumático, infinitamente, para que possamos vislumbrar outro futuro.

A literatura, os espaços de memória e as artes, portanto, são meios da memória cultural (ASSMANN, 2015) que elaboram empreendimentos de memória das últimas ditaduras da América Latina, explorando autoritarismo e violência, com fragmentação e descontinuidade, promovendo uma “perturbação empática” (HITE, 2013) para que nesse contato com os artefatos culturais se promova uma inquietação, para que se afete o leitor/a leitora, o público, apelando para uma reflexão íntima em um compartilhamento da memória como prática social da comunidade, de forma a evitar o esquecimento como apagamento histórico que as políticas de opressão ditatoriais pretendiam. Há múltiplas vozes e ângulos, que se desdobram em expressões plurais na construção de memória, que resguardam subjetividades pessoais e coletivas (SALOMONE; GALLARDO, 2017), centrados na posição dos filhos, na segunda geração, na elaboração do passado traumático ditatorial, em sua relação com o presente e com o futuro.

REFERÊNCIAS

- ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Tradução de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- ALCOBA, Laura. *El azul de las abejas*. Tradução de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014.
- ALCOBA, Laura. *La danza de la araña*. Buenos Aires: Edhasa, 2017.
- AMABILE, Luís Roberto. *Pode uma ditadura calar um escritor?* Conto, 2014. Disponível em: <https://homoliteratus.com/tag/luis-roberto-amabile/>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- AIRA, Cesar. *Cómo me hice monja*. Barcelona: Mondadori, 1998.
- BISAMA, Álvaro. *Estrellas Muertas*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2010.
- BISAMA, Álvaro. *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- BRACHER, Beatriz. *Não Falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BRIZUELA, Leopoldo. *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- BRUZZONE, Félix. *Los Topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- BRUZZONE, Félix. *76*. Buenos Aires: Momofuku, 2014.
- BRUZZONE, Félix. *Paciencia de tenedores y cucharas*, 2016. Disponível em: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/paciencia-de-tenedores-y-cucharas/>. Acesso em: 27 set. 2018.
- CASTILLO, Miguel Del. Violeta. *Revista Granta — Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, pp. 242-249, 2012.
- CASTILLO, Miguel Del. Violeta. In: CASTILLO, Miguel Del. *Restinga: Dez contos e uma novela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- COÑUECAR, Ivonne. *Coyhaiqueer*. Coyhaique: Ñire Negro, 2018.
- COSTAMAGNA, Alejandra. *En voz baja*. Santiago: Editorial LOM, 1996.
- DILLON, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2013.

- FERNÁNDEZ, Nona. *La dimensión desconocida* (2016). Santiago de Chile: Random House, 2018.
- FERNÁNDEZ, Nona. *Mapocho*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008.
- FERNÁNDEZ, Nona. *Chilean Electric*. Barcelona: Editorial minúscula, 2018.
- FREIRE, Wilson. *A Única Voz*. Recife: Mariposa Cartonera, 2016.
- FUKS, Julián. O Jantar. *Revista Granta 9 – Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.
- FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- HEKER, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- JEFTANOVIC, Andrea. *Escenario de Guerra*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2000.
- KUCINSKY, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKY, Bernardo. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKY, Bernardo. *Os Visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEAL, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Rio de Janeiro: Motor, 2015.
- LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Barcelona: DeBolsillo, 2014.
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Barcelona: DeBolsillo, 2016.
- LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LIU, Ezter. Manual para viver em outubro. IN: CAJU, Fred (org.). *No entanto: dissonâncias*. Paulista: Castanha Mecânica, 2019. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/0009218466b40df7237d6>. Acesso: 20 out. 2019.
- LOJO, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- MIGUEL, Salim. *Primeiro de Abril: narrativas da cadeia*. Palhoça: Editora Unisul, 2015.
- MONTERO, Rosa. *La hija del canibal*. España: Alfaguara, 2012.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PEREZ, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

PILLA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PRADELLI, Ángela. *La respiración violenta del mundo*. Buenos Aires: Emecé, 2018.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ROBLES, Raquel. *Pequeños Combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

SEMÁN, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.

SKÁRMETA, Antonio. *Los días del arco iris*. Barcelona: Planeta, 2011.

URONDO, Ángela. *¿Quién te crees que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

VIDAL, Paloma. *Mar Azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

ZAMBRA, Alejandro. Camilo. In: ZAMBRA, Alejandro. *Mis Documentos*. Barcelona: Anagrama, 2014. pp. 29-50.

ZÚÑIGA, Diego. *Camanchaca*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

AMARO, Lorena. *La pose autobiográfica: Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (Diagramación Digital: Ebook Patagonia).

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexão sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Marcelo Matos; Bruno, Maria Cristina Oliveira (Orgs.). *Memorial da Resistência de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

ARENDRT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BADAGNANI, Adriana Paula. *La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Perez y Ángela Urondo Raboy* [en línea]. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3839/ev.3839.pdf. Acesso em: 1 out. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASILE, Teresa. La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone. *CELEHIS*, 25 (32), pp.141-169. En *Memoria Académica*. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf. Acesso em: 12 out. 2019.

BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto de historia*. Disponível em: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

BENTO, Berenice. Brasil: do mito da democracia às violências sexual e de gênero. *In: Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017. pp. 63-64.

BENTO, Berenice. Los límites de los Derechos. *In: BENTO, Berenice. Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017. pp. 63-61.

BLEJMAR, Jordana. *Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en Soy un bravo piloto de la nueva China*. Disponível em: http://www.academia.edu/19550238/Copyright_de_la_memoria_autoficci%C3%B3n_y_novela_familiar_en_Soy_un_bravo_piloto_de_la_nueva_China?auto=download. Acesso em: 14 dez. 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Boltmann. São Paulo: Martins (Coleção Todas as Artes), 2009.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CALVEIRO, Pilar. *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

COLONNA, Vincent. Tipologia da Autoficção. *In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaios sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. pp. 39-66.

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. In: *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#>. Acesso em: 10 ago. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Planeta, 2018.

DUTILLEUX, Christian. Além do tecido dilacerado (o testemunho pós-bárbarie na Argentina). In: DUTILLEUX, C.; PATRICIO FERNANDES, M.; SCHITTINE, D. (Orgs.). *Veredas Argentinas: ensaios à margem da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

ESPACIO MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS [EX ESMA]. *Donde hubo muerte, hoy hay vida*. Buenos Aires: Espacio Memoria y Derechos Humanos [Ex Esma], 2016.

FERREIRA, Mariene. Uma Antígona brasileira: a construção da memória de Eunice Paiva e da sua atuação em defesa da dignidade humana para além da lei. *Psicanálise & Barroco em revista*, v.15, n. 02, p. 32-55. dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/viewFile/7264/6395>. Acesso em: 28 dez. 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Lucas. *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FONTES, Izabel. *Narrativas de uma memória assustada: escrita de si e ficcionalização do trauma na literatura pós-ditatorial de segunda geração no Brasil e Argentina*. 2017. Tese (Doutorado em Letras). Universität Hamburg. 2017. Disponível em: <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/8906/index.html>. Acesso em: 23 dez. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GASPARI, Elio. *A ditadura Escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GATTI, Gabriel. *Identidades Desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. IN: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura? A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (FAPESP), 2012.

GÓMEZ, Leticia. *El concepto de posmemoria en tres novelas argentinas recientes*. 2014. Disponível em: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/2877/2491>. Acesso em: 6 nov. 2018.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. In: *Historiae*. Revista de História da Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260> Acesso em: 2 dez. 2019.

GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa. ¿La memoria en su sitio? El museo de la Escuela de Mecánica de la Armada. In: GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa; MELONI, Carolina. Topografías de la memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio. *KAMCHATKA*. Revista de Análisis Cultural 13, 2019. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>. Acesso em: 2 dez. 2019.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HITE, Katherine. *Política y arte de la conmemoración: memoriales en América Latina y España*. Santiago: Mandrágora ediciones, 2013.

HIRSCH, Marienne. *La Generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

KEHL, Maria Rita. Tortura e Sintoma Social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura? A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KEHL, Maria Rita. A ironia e a dor. (Prefácio) In: KUCINSKY, Bernardo. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de Si, Escritas do Outro: o Retorno do Autor e a Virada Etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LOGONI, Ana. Apenas, nada menos. *Revista Ramona*. Chile, pp. 56-61, 2009.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2015.

LUDMER, Josefina. *Notas para Literaturas Posautônomas III*. Blog da Autora. Jul. 2010. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em: 21 out. 2019.

NICHOLLS, Nancy. *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Colección Signos de la memoria. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução de Yara Khoury. São Paulo: PUC, 1985.

PASOL, Bertha Mendlovic. ¿Hacia una “nueva época” en los estudios de memoria social? *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva Época, Año LIX, n. 221, p. 291-316, mai./ago. 2014.

PAZ-MACKAY, María Soledad. *Historia, memoria y novela en la argentina de la posdictadura: la cuestión de la responsabilidad extendida*. Buenos Aires: Biblos, 2017.

PIRES, Thula. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. *Direito & Práxis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1054-1079, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdp/v9n2/2179-8966-rdp-09-02-1054.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

PORTELA. M. Edurne. Como escritor, no me interessa tomar partido: Félix Bruzzone y la memoria anti-militante. *A Contracorriente: una revista de historia social y literatura de América Latina*. v. 7, n. 3, p. 168-184, 2010. Disponível em: <http://docplayer.es/39626603-Como-escritor-no-me-interesa-tomar-partido-felix-bruzzone-y-la-memoria-anti-militante-m-edurne-portela-lehigh-university.html>. Acesso em: 6 nov. 2018.

PRIVIDERA, Nicolás. *Plan de evasión*. Texto leído en la presentación de *Los Topos*, 2009. Disponível em: <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/plan-de-evasion.html>. Acesso em: 29 ago. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. Tradução de Flávia Ragazzo do artigo *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*. *New Left Review*, NLR 14, p. 133-15. mar./abr. 2002. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/a-revoluc3a7c3a3o-estc3a9tica.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. *Introdução aos estudos da narrativa*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

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

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Tradução de Cristiana Dias e Greciely Costa. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y postdictadura chilena: ¿Qué y cómo leer?* Santiago: LOM ediciones, 2016.

ROSANO, Susana. Efectos transmediales en las construcciones de memoria. In: *El taco en la brea*. Año 4, n. 06. 2017. p.158-173. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/696>. Acesso em: 20 abr. 2018.

SALOMONE, Alicia. Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina. *América sin nombre*, n. 16, p. 121-130, 2011. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/20645>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SALOMONE, Alicia; GALLARDO, Milena. Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas. In: *HELIX. DOSSIERS ZUR ROMANISCHEN LITERATURWISSENSCHAFT*. HeLix 10, pp. 193-213, 2017. Disponível em: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/42031/35748>. Acesso em: 5 jan. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno: 2005. Disponível em: <http://biblioteca.cefyl.net/node/16039>. Acesso em: 1 jun. 2015.

TEIXEIRA, Thaís de Souza. Delírio, fantasia e devaneio: sobre a função da vida imaginativa na teoria psicanalítica. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. v. 4 n. 3 São Paulo July/Sept. 2001 pp. 67-88. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1415-47142001003007>. Acesso em: 11 out. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *Los usos de la memoria*. Colección Signos de la memoria. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIEIRA, Beatriz. (Des)Memória de perplexidades: Brasil, década de 1970. *CONFLUENZE* v. 5, n. 1, pp. 48-65, 2013. ISSN 2036-0967, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/viewFile/3756/3088>. Acesso em: 18 jul. 2016.

APÊNDICE A – PANORAMA DAS OBRAS DA PÓS-DITADURA

Neste espaço, apresento um panorama das obras de literatura contemporânea latino-americana que trabalham com o tema da ditadura – as que foram lidas e estudadas até a finalização da pesquisa de doutorado. Trata-se de um catálogo parcial, que não pretende enumerar todas as narrativas que tratam da ditadura. Estruturei esse registro a partir do detalhamento das obras em fichas que exibem: título; nome da autora ou do autor; ano de publicação; pequeno trecho da narrativa; resumo de cerca de cem palavras sobre o livro; apreciações sobre a narrativa e o trabalho com a memória; dados bibliográficos da edição que tive contato; e palavras-chave que situam a obra em relação à pesquisa. O objetivo consiste em: organizar um material de divulgação de tais textos para que outros interessados no tema tenham mais facilidade de ter acesso a essas obras, já que foram necessários anos de pesquisa e leitura para ter conhecimento sobre algumas dessas narrativas; situar a leitora ou o leitor na produção literária da América Latina que se desenvolve a partir do tema das memórias e das ditaduras.

ARGENTINA

EL FIN DE LA HISTORIA (1996) — Liliana Heker



Mi horror. Porque mi horror consistía en que estaba viva y cruelmente, ferozmente, me seguía hostigando el insoportable deseo de vivir, y de reírme, y de ser feliz. Y la intolerable culpa de estar viva. Ése era el horror que yo tenía para contar: la alegría, y el miedo, y la culpa, y la furia, y la impotencia, y el asco, todo junto, conviviendo dentro de mí en este despiadado invierno del setenta y siete (HEKER, 2010, p. 201).

Resumo: O livro reúne fragmentos da ditadura na Argentina a partir das vivências de duas amigas: Leonora e Diana. Uma envolvida com a militância, presa e torturada; a outra acompanha aflita as dificuldades e os conflitos da amiga militante, com a angústia das piores expectativas. O relato traz detalhes sobre as principais facetas da ditadura na Argentina: a perseguição aos militantes, os mecanismos de tortura, a pressão para que militantes capturados contribuam para as investigações militares, as possíveis “traições”, o horror de todo contexto ditatorial a partir de diferentes ângulos com um final surpreendente.

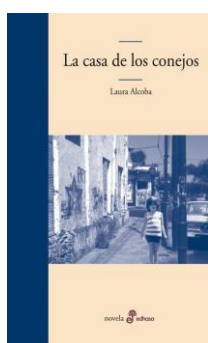
Narrativa e trabalho com a memória: Há uma construção em *mise en abyme* com uma narrativa em itálico dentro da narrativa principal, que pode ser interpretada como o livro que Diana Glass estaria fazendo sobre a vida de Leonora. Ora em primeira pessoa ora em terceira pessoa, a narrativa confunde em vários momentos o leitor pela constante fragmentação de histórias em diferentes tempos, torna-se possível a dúvida inclusive sobre quem está narrando determinado trecho. A memória aparece como um recurso obscuro nesse distender de tempos sobrepostos e de narradoras que se confundem. A adolescência das personagens se mistura com o ápice da ditadura e com a situação pós-ditatorial, no que concerne ao falar sobre a ditadura, ao recordar. É um livro que não faz referência a personagens ou a acontecimentos históricos específicos desse período ditatorial.

Referência bibliográfica:

HEKER, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura Argentina; Mulher e literatura; Memória coletiva.

LA CASA DE LOS CONEJOS (2007)²⁷⁶ — Laura Alcoba



Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemem con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (ALCOBA, 2008, p. 11).

Resumo: A partir das recordações de experiências vivenciadas quando criança, a narradora Laura conta o cotidiano da militância *montonera* durante a ditadura argentina. A relação com os pais militantes, o pai preso, a mãe procurada, e a personagem-narradora em meio a essa convivência com a resistência, inclusive com outros integrantes dos *Montoneros* que dividem a *casa de los conejos*, casa onde passa a viver com a mãe clandestina. O medo e o horror são enfocados de forma ora ampla ao citar as perseguições e os assassinatos ora microscópica no medo que assombra as interações cotidianas.

Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa se organiza em dois tempos históricos, a narradora já adulta (pós-ditadura) começa explicando a necessidade de narrar o ocorrido, logo depois passa a estruturar a trama a partir da perspectiva narrativa da criança de sete anos no presente da ditadura argentina, apenas no final volta à personagem-narradora adulta para fazer o desfecho da história. O fato de ter optado por dar a voz majoritária na construção da narrativa à perspectiva de Laura quando criança institui uma aproximação aos horrores da ditadura a partir de uma posição bem peculiar, o que causa por si só uma comoção na leitura. Fluida e concatenada, a narrativa trabalha diretamente com a experiência da autora durante a ditadura argentina, faz diversas menções a pessoas públicas como Isabel Perón e El Brujo López Rega, aos militantes assassinados e desaparecidos, e à avó que busca pela neta, Chicha Mariani. Memória e história caminham juntas na organização dessa obra literária com claros índices de testemunho.

Referência bibliográfica:

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Tradução de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Escritas do eu; Literatura e História.

²⁷⁶ A obra foi publicada primeiramente em francês em 2007 e apenas em 2008 é publicada na Argentina em espanhol.

76 (2014) — Félix Bruzzone

(Conto: *Sueño con medusas* – publicado anteriormente em 2008 – na nova versão o livro conta com dois novos contos)



Pero los de HIJOS tenían razón. Estas cosas nunca terminan, siempre siguen, hay que esperar y están ahí, como las verrugas que siempre vuelven. Y si no vuelven, desconfiar, aparecerán de una forma o de otra (BRUZZONE, 2014, p. 99).

Resumo: Esse livro de contos de Bruzzone enfoca diferentes perspectivas da cotidianidade da vida de filhos de detido-desaparecidos da última ditadura argentina. Como as memórias incidem e tomam o presente? Como as histórias dos pais agem sobre a vida, a forma de entender e atuar no mundo de um filho de mãe e pai desaparecidos? Bruzzone traça vários caminhos para explorar essas perguntas, percorrendo narrativas fragmentárias, marcadas pela impotência, pela desorientação, pelo trauma, pelos paradoxos. Entre os contos de *76*, destaco: *Unimog*, *El orden de todas las cosas* e *Fumar abajo del agua*.

Narrativa e trabalho com a memória: Em *Sueño con medusas* aparecem personagens e algumas características que vão ser cultivadas no romance posterior de Bruzzone, *Los Topos*: a militância na agrupação *H.I.J.O.S.*, a presença da avó, o filho de pais desaparecidos que se converte em pai com filho desaparecido (inversão e união de posições antagônicas). Narrado em primeira pessoa, com narrador-protagonista anônimo, vê-se um trabalho de memória que parte do individual e vai até a coletividade da associação *H.I.J.O.S.*, mas não há uma exploração de personagens e dados históricos. Nesse conjunto de contos já aparece uma aproximação peculiar na forma de imaginar e apresentar possibilidades de construção de sentido sobre as memórias a partir de uma reflexão que subverte os tempos, passado-presente-futuro, e propõe configurações outras para entender os resíduos e os ruídos da última ditadura no presente, na vida dos filhos.

Referência bibliográfica: BRUZZONE, Félix. *76*. Buenos Aires: Momofuku, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Escritas do eu; *Literatura de los hijos/H.I.J.O.S.*

LOS TOPOS (2008) — Félix Bruzzone

FÉLIX BRUZZONE

Los topos



Mi abuelo murió sin nunca darle importancia a lo que decía mi abuela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio. Pero ella siempre insistió, sola, y supongo que ya en el velorio de mi abuelo pensaba en salir a buscarlo. Era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano (BRUZZONE, 2008, p.12).

Resumo: A singular e surpreendente narrativa de Bruzzone trabalha com a procura e a ausência, em um constante sem sentido no ser, estar, agir. O relato se estrutura em primeira pessoa e o narrador-protagonista, filho de detidos-desaparecidos, conta suas peripécias por diferentes cidades, nas mais diversas situações (pouco comuns). A narrativa se mantém aberta e a sensação permanente é a de não saber, o personagem protagonista vive o ápice das ambiguidades e dos vazios de sentido.

Narrativa e trabalho com a memória: Bruzzone constrói uma trama que está em permanente mudança, há muitos personagens, espaços, acontecimentos e reviravoltas. O relato se desenvolve nos anos pós-ditatoriais e conta ora os eventos do presente da narrativa ora alguns fatos anteriores e, rapidamente, a história dos pais. Diversas questões referentes à segunda geração, a partir da posição de filho de pais detidos-desaparecidos, estão enfocadas: a militância na agrupação *H.I.J.O.S.*, a vivência com os avós, a ida constante ao psicólogo, a busca pela história e os corpos dos pais, o filho que pode se tornar pai, a possibilidade de também ter um irmão desaparecido. Há uma constante atmosfera de impotência e fracasso, além de uma tensão que acaba com uma espécie de desamparo, no qual nada importa. Discussões de gênero, como a realidade das pessoas Trans*, por exemplo, também aparecem enfatizadas na trama de Bruzzone, como em uma teia entre as graves violações dos direitos humanos ontem e hoje.

Referência bibliográfica:

BRUZZONE, Félix. *Los Topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Escritas do eu; *Literatura de los hijos/H.I.J.O.S.*

SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA (2011) — Ernesto Semán



“¿Papi, estás en China?” “Sí, ahora sí.”

“¿Y no querés que vayamos para allá? Vamos con mami y Agustín. Mami dice que acá hubo un golpe.”

“No, no Rubencito. Espérame que ya vuelvo.”

“Pero mami dice que si volvés nos van a matar a todos. Yo no quiero que nos maten papi. Yo quiero ir a China” (SEMÁN, 2011, p. 116).

Resumo: Dividido em três esferas específicas, o livro de Ernesto Semán propõe diferentes perspectivas sobre o passado e a ditadura argentina. Os capítulos se dividem entre três espaços e focos narrativos específicos: “La Ciudad” que trata da relação familiar entre os irmãos Rubén e Agustín com a mãe doente de câncer, Rosa, no presente; “El Campo” narrado em terceira pessoa e se passa durante a ditadura argentina quando o pai Abdela foi sequestrado, preso, torturado e assassinado pelos repressores, representados nesse caso pelo conflituoso policial Capitán; e na “Isla”, um lugar à parte do mundo como o conhecemos, uma espécie de arquivo de memórias da ditadura, em que os vivos podem ver os mortos, e os mortos também se encontram, para uma tentativa de conciliação, a apresentação desse espaço é confusa. O relato escancara questões polêmicas da militância, os horrores da repressão com as torturas e os voos da morte, e os conflitos entre pais e filhos que viveram e ainda vivem, pelo menos os ecos, da ditadura.

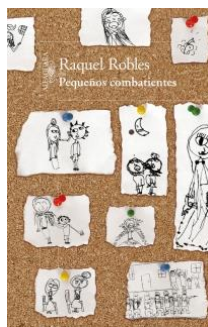
Narrativa e trabalho com a memória: Rubén é o narrador principal, em determinado momento da narrativa descobre-se que “Ernesto Semán” seria seu nome de guerra. O enfoque na memória aparece desde o início do relato, as recordações, os objetos de memória, as hipóteses de interpretações do passado, a necessidade de revisitar as pessoas e as demandas do passado. A memória familiar, entre as gerações, a perpetuação da memória também aparecem reivindicadas na narrativa. Não há a presença de muitas datas em relação a acontecimentos históricos ou a personagens que remetem a personalidades públicas. O fio que une as diversas memórias individual, familiar e coletiva está enfocado a partir do questionamento de como esses caminhos — algumas vezes opostos — integram a história da Argentina.

Referência bibliográfica:

SEMÁN, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-memória; Memória coletiva; Ditadura argentina.

PEQUEÑOS COMBATIENTES (2013) — Raquel Robles



Tenía que mostrarse dócil y hacer lo que le dijeron, pero no confesar nuestra verdadera identidad. Podíamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes (ROBLES, 2013, p. 16).

Resumo: O imaginário da militância revolucionária a partir da perspectiva da infância conforma o foco do livro de Raquel Robles. O cotidiano de duas crianças, filhas de desaparecidos, que passam a viver com os tios e as avós vai se desdobrando em diversas histórias que mesclam questões corriqueiras da infância com toda a atmosfera da revolução e da clandestinidade. Elas veem o mundo a partir dos olhos dos pais e acreditam – como uma fantasia, uma brincadeira de meninice (ou como o único mundo palpável?) – que também são militantes e devem manter a resistência.

Narrativa e trabalho com a memória: Narrada em primeira pessoa, a narradora conta os episódios que ela e o irmão mais novo viveram logo após a detenção e o desaparecimento dos seus pais; ambos militantes de Montoneros, a adequação à clandestinidade que passam a experimentar, já que seus tios não são militantes e os colegas do novo bairro e escola também não são companheiros. A narrativa está estruturada no passado, a narradora conta acontecimentos já vividos, mas não se localiza em outro tempo para narrar, apesar de ficar subentendido, não é dito que ela narra já adulta em tempos de pós-ditadura. A questão do “dar-se conta/cair a ficha” de que os pais não retornarão aparece de forma gradativa em diversos momentos do livro e está bem construída a partir do ponto de vista infantil. As vivências, os preconceitos e os medos por serem filhos de pais desaparecidos e, também, por serem judeus estão relacionados e ganham espaço na obra. Não há nem um aprofundamento de fatos e personagens históricos da ditadura argentina nem uma preocupação em contar as histórias de militância dos pais ou o que aconteceu com eles. A autora se centra em contar uma história a partir da perspectiva do que aconteceu com os filhos diante da tragédia que acometeu os pais, a família.

Referência bibliográfica:

ROBLE, Raquel. *Pequeños Combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Escritas do eu; *Literatura de los hijos/H.I.J.O.S.*

TODOS ÉRAMOS HIJOS (2014) — María Rosa Lojo



De las treinta caras que sobresalían de los pupitres, una se borraría antes de terminar el secundario, reclamada por la maternidad imprevista. Otras dos se hundirían para siempre, dieciséis años más tarde, quizás en el fondo barroso del Río de la Plata, o en una fosa sin nombre ni número, de dónde nadie podría rescatarlas (LOJO, 2014, p. 15).

Resumo:

Em *Todos éramos hijos*, a trama da autora argentina se desenvolve a partir de três eixos: as vivências da protagonista Frik (Rosa — homônima com a autora); a relação da personagem protagonista com a história de seus colegas e professores da escola (que estavam envolvidos na produção e encenação da peça “*Todos eran mis hijos*”, de Arthur Miller); e a história da família de Frik, filha de imigrantes espanhóis fugidos da guerra civil e de Franco. Dessa forma, há, por um lado, uma permanente comparação, uma análise das semelhanças, entre o regime opressor na Argentina e o despotismo na Espanha; enquanto, por outro, faz-se um relato dos graus de envolvimento com os acontecimentos da ditadura, com os diferentes níveis de militância dos amigos, vítimas diretas do regime.

Narrativa e trabalho com a memória:

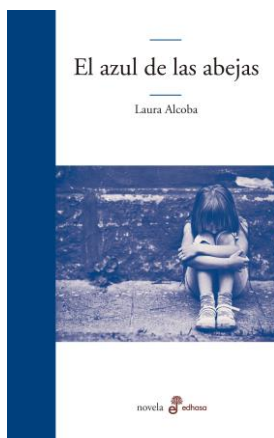
A narrativa se dá em terceira pessoa e já no início a autora explica — em nota introdutória — que algumas personagens realmente existiram empiricamente, mas que recebem outros nomes no romance. A obra caracteriza-se pela necessidade de preencher lacunas e contar as histórias dos mortos e desaparecidos durante a última ditadura argentina. Por isso, vemos uma constante exploração dos acontecimentos ditatoriais, personagens históricos são retomados na narrativa tanto os ditadores quanto as vítimas, há datas e detalhes para marcar esse registro. O trabalho com as memórias individual e coletiva dá-se na evidenciação da proposta de narrar o trauma de uma geração.

Referência bibliográfica:

LOJO, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura Argentina; Memória familiar; Memória coletiva.

EL AZUL DE LAS ABEJAS (2014) — Laura Alcoba



Y por un instante al menos el mundo quedó atrás, la escena se congeló... de golpe todos volvimos a estar un poco allá, un poco en aquella época, como suele decirse. Angustias, miedos e imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestras mentes, pero ninguno los mencionó. Y nadie los nombrará, nunca, aunque los sepamos diferentes pero a la vez comunes, porque así es el exilio, no hay por qué decir más. Basta y sobra quedarse un momento en silencio, junto a un arenero en el cual, aquí y allí, brillan todavía unos charquitos de escarcha (ALCOBA, 2014, p. 77).

Resumo: *El azul de las abejas* (2014) compõe a trilogia autoficcional de Laura Alcoba sobre a última ditadura argentina. A trama dá continuação à perspectiva da infância clandestina da menina narradora-protagonista de *La casa de los conejos* (2008) – agora se altera a posição do discurso da experiência para o exílio na França. O fio condutor da trama está nas cartas trocadas entre a criança narradora e o pai preso na Argentina, além dos desdobramentos como imigrante refugiada na Europa.

Narrativa e trabalho com a memória: A década de setenta constitui o tempo da narrativa, já o espaço se distende entre Argentina e França. Nesse livro, há pouco aprofundamento na recordação, já que a jovem narradora tem apenas onze anos e Alcoba não explora o recurso da sobreposição de tempos. O valor da obra está na narrativa leve que continua a valer-se da visão da criança sobre os fatos e as consequências ditatoriais, nesse caso, a partir do exílio, das vivências como imigrante refugiada, das dificuldades em relação ao ser deslocado e ao (não)pertencimento. Destaco, ainda, que uma das principais personagens da trama é a língua francesa, em uma relação que se estabelece ora no estranhamento ora no encantamento da narradora-protagonista que se aproxima, primeiramente, da língua do outro para aos poucos conquistá-la e torná-la sua. A obra de Laura Alcoba traz luz a esse ponto de vista ainda pouco cultivado na literatura da segunda geração, a experiência do exílio.

Referência bibliográfica:

ALCOBA, Laura. *El azul de las abejas*. Traducción Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Escritas do eu; Literatura e exílio.

APARECIDA (2015) — Marta Dillon



Marta Angélica Taboada, 1941-1977. No llegó a cumplir 36 porque la mataron en febrero, exactamente el 2 de febrero a las 3.15 de la madrugada y ella es de Leo, como yo y como mi hija, cumplía años el 5 de agosto; yo el 29 de julio; Naná, el 3 de agosto. Las tres nacimos en la misma semana. Mamá me parió a los 25, yo parí a los 21, Naná a los 19, pero su hija no nació bajo la constelación de Leo. Buena suerte para Jade, la taurina, tal vez a su generación no la alcance el hilo negro de los efectos colaterales aunque ella sepa la historia y hable de los huesitos de la bisabuela Marta, ‘nosotros tenemos los huesitos de la bisabuela Marta’, dice y después se corrige: ‘Bah, de la bisa’ (DILLON, 2015, p. 74).

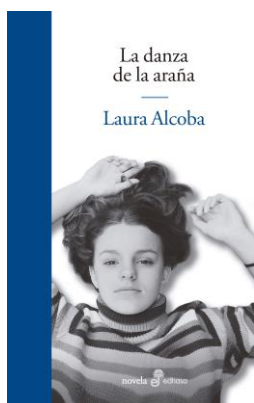
Resumo: Não se trata somente da vida, mas da morte, dos anos sem notícias, do vazio pela falta do corpo, da necessidade de reaver os ossos do ente querido, de saber o que aconteceu, de enterrá-lo, de viver o luto. O livro de Marta Dillon conta a história da recuperação do corpo de sua mãe a partir da perspectiva de uma filha militante de *H.I.J.O.S.*, extrapola a esfera pessoal para esse coletivo de filhas e filhos que buscam reconstruir a história dos pais e reivindicam, no presente, os corpos dos desaparecidos da última ditadura argentina, em um grito de “memória, verdade, justiça e reparação”.

Narrativa e trabalho com a memória: Narrada desde o presente pós-ditatorial, a narradora destrincha aspectos do passado em vários tempos, da infância à idade adulta, mesclando camadas de memórias superpostas, não apenas as suas, mas as dos irmãos, as dos familiares, as dos amigos e as dos companheiros, seus e de sua mãe. Aspectos da vida íntima da narradora são revelados, a descoberta de ser portadora do vírus HIV e seu casamento com Albertina Carri, por exemplo, e se mesclam com documentos dos antropólogos forenses e com as notas jornalísticas de *H.I.J.O.S.*, tudo em um só entrelaçado de fatos e sentimentos. Destaca-se a questão de reaver o corpo, os ossos, o processo feito para identificar o corpo desaparecido e restituí-lo, o pouco que sobrou dele, para a família. Um relato testemunhal, ora dramático ora bem humorado, em que Marta Dillon cria uma configuração para entender o universo dos filhos, da militância dos filhos, como forma de expandir o pessoal para o coletivo e reivindicar a história da mãe como parte do todo, como história da última ditadura argentina que ecoa no presente, nas novas gerações. Essas vivências, no presente, também são exploradas, a neta Naná que acompanha a mãe até o instituto dos antropólogos forenses, e a bisneta que faz piada com os ossinhos da bisa. A memória geracional e os locais de memória aparecem de forma forte neste livro.

Referência bibliográfica: DILLON, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Memória geracional; Escritas do eu; *Literatura de los hijos/H.I.J.O.S.*

LA DANZA DE LA ARAÑA (2017) — Laura Alcoba



Charlar entre los suburbios de París y la cárcel argentina en la que se encuentra papá, la Unidad Nueve de La Plata, es un poco como el tiro al arco – con cierto entrenamiento y algo de aplicación, se llega a dar en el blanco, el punto preciso del calendario en el que tenemos cita. Cuánto más pasa el tiempo, con más facilidad nos encontramos exactamente allí donde nos habíamos imaginado. Tal día, a tal hora frente a los casilleros de las cartas, al pie del edificio A. De acuerdo, allí estaré. Tan sólo hay que esperar que introduzca mi nueva llavecita en el casillero metálico de las cartas, luego que abra el sobre. Ya llevo, ves. Ya está, estoy con vos (ALCOBA, 2017, p. 16).

Resumo: Último livro da trilogia de Laura Alcoba – iniciada com *La casa de los conejos* (2008), depois continuou com *El azul de las abejas* (2014) e finalizada com *La danza de la araña* (2017) – segue com a perspectiva da criança, agora já adolescente, permanece com os diálogos através das cartas trocadas com o pai preso, mas o cotidiano e a imersão na França, com as experiências típicas de uma adolescente também são enfocados. As questões sobre a última ditadura argentina aparecem como eco na rotina da família, nas histórias de Amalia (amiga que mora com Laura e a mãe) e, sobretudo, nas vivências do pai.

Narrativa e trabalho com a memória: A personagem-narradora e a autora são homônimas, Laurita conta suas experiências de término da infância para início da adolescência: primeira menstruação, os primeiros interesses amorosos, a compra do primeiro sutiã. Essas vivências do cotidiano de adolescente comum mesclam-se com as cartas trocadas com o pai na prisão, com as histórias de militância compartilhadas nas sessões de mate em casa, com as lembranças da época em que morava na Argentina. A narrativa não traz tanto trabalho com a memória, já que se centra no presente da ação, embora revise recordações da última vez que viu o pai, na prisão, antes de imigrar para França, ou costumes da avó, recordações da primeira infância na Argentina. Trata-se do encerramento deste projeto literário de aproximação à ditadura a partir do ponto de vista da criança, Alcoba finaliza sua proposta, mas este último livro não revela novidades.

Referência bibliográfica:

ALCOBA, Laura. *La danza de la araña*. Buenos Aires: Edhasa, 2017.

PALAVRAS-CHAVE: Escritas do eu; *Literatura de los hijos/H.I.J.O.S.*; Literatura e exílio.

LA RESPIRACIÓN VIOLENTA DEL MUNDO (2018) — Ángela Pradelli



Todos los chicos están durmiendo menos Emilia, que bosteza y da vueltas en la cama abrazada a Emy. Se pregunta cuándo van a venir su mamá y su papá a buscarla y quién va a avisarles que ella está en este lugar. Bosteza otra vez y ya está por dormirse, cuando ve los pies descalzos sobre las baldosas frías. Una oscuridad repentina se traga todo. Ella ya no puede ver los pies por la negrura que los cubre, pero sabe que están ahí y dentro de la opacidad en la que quedó, vuelve a llamar a su madre. Entonces, en el recuerdo, oye la memoria de su propia voz llamando a su mamá (PRADELLI, 2018, p.52).

Resumo: A trama se desenvolve a partir da história de Emilia que “se torna” Florencia. O cotidiano na clandestinidade com sua mãe, Adriana, e as raras visitas de seu pai, Ernesto, dão lugar a uma vida conservadora e católica junto aos seus pais apropriadores, logo depois de uma breve passagem em um orfanato. A procura da avó Lina – das avós de *Plaza de Mayo* – e as angústias, as recordações e as dúvidas da criança apropriada/ sequestrada estão no centro da narrativa.

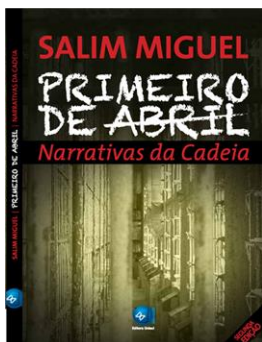
Narrativa e trabalho com a memória: Narrada em terceira pessoa, a narradora onisciente conta, a partir de capítulos divididos por anos e entradas tituladas com nomes de lugares, as transformações da família Tappatá, com o desaparecimento, em 1976, de Adriana, que estava grávida, e Ernesto, pais da menina apropriada, Emilia. A avó, Lina, encarrega-se junto a outras avós de procurar seus familiares, sobretudo, seus netos. Exploram-se a sobreposição de tempo, o ponto de vista infantil e as artimanhas da memória traumática que insiste em reaparecer contra as tentativas de apagamento da família apropriadora. A obra destaca-se exatamente nesse trabalho com as memórias da menina apropriada até se tornar adulta, além de desenvolver também a perspectiva da avó e dos pais usurpadores de forma sensível e emocionante. Há poucas referências históricas, mas em um determinado capítulo aparece a personagem Norberto Freyre, uma referência ao codinome de militância de Rodolfo Walsh.

Referência bibliográfica:

PRADELLI, Ángela. *La respiración violenta del mundo*. Buenos Aires: Emecé, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: Memória geracional; Ditadura Argentina; Memória coletiva.

BRASIL



PRIMEIRO DE ABRIL: NARRATIVAS DA CADEIA (1994) —
Salim Miguel

Dia 2.5.1964. completas trinta dias preso, fechado, engaiolado, sem perspectiva de saída. A teu redor cerca de sessenta criaturas com poucos desejos e muitos sonhos. O mais imediato: sair. Depois, para a maioria, tentar reconstruir a vida (MIGUEL, 2015, p.141).

Resumo: A prisão do personagem principal, assim que ocorre o golpe no Brasil, no dia 02 de abril de 1964, constitui o tema da narrativa. O narrador desvenda os pormenores da prisão e do cotidiano no cárcere do protagonista anônimo, aparece apenas como “Tu”, um jornalista ligado ao cenário cultural de Florianópolis. As questões são levantadas a partir de “Tu” e a obra é construída como se fosse esse discurso direto, na segunda pessoa do singular. No entanto, a história de “Tu” se mescla com a de várias outras personagens que convivem com ele na prisão e que buscam tentar entender o que está acontecendo, especulando sobre quanto tempo passarão no cárcere, os motivos que podem levar a prender ou a soltar alguém, além das reflexões sobre o que está sucedendo no restante do País e a constante pergunta: quanto tempo durará esse pesadelo?

Narrativa e trabalho com a memória: O narrador se dirige à personagem “Tu”, sabe tudo da vida dele, mas não das outras personagens, parece um diálogo interno em que se conversa consigo mesmo. A estruturação em diário com datas que marcam as partes testifica essa hipótese. A construção da narrativa considera os diferentes tempos: a época da prisão; o período de liberdade; uma espécie de exílio, quando “Tu” vai viver no Rio; e o momento da leitura das anotações e feitura do relato. A memória aparece no jogo individual-coletivo, como se o narrador quisesse dar conta não apenas da história de “Tu”, mas da totalidade do momento histórico e dos sujeitos envolvidos nos primeiros dias da ditadura cívico-militar no Brasil. Há várias personagens que se referem a personalidades históricas, aparecem nomes de políticos, militares e artistas. Apesar disso, não se explora tanto os resíduos da ditadura nos tempos atuais, o trabalho de recordação não está enfocado.

Referência bibliográfica:

MIGUEL, Salim. *Primeiro de Abril: narrativas da cadeia*. Palhoça: Editora Unisul, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História; Escritas do eu; Ditadura brasileira.

NÃO FALEI (2004) — Beatriz Bracher



Vejam então. Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares. Não denunciei, quase morri na sala que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias depois da sua morte e deixaram-me continuar diretor de escola (BRACHER, 2004, p. 8).

Resumo: O tema que norteia o relato centra-se na figura do educador Gustavo, de 64 anos, que durante a ditadura foi preso e torturado, nessa ocasião teria denunciado o cunhado (Armando) que foi assassinado pelos militares. Por conta dessa situação: a mulher do narrador-protagonista (Eliana) acaba por exilar-se na França/Paris, onde morre em pouco tempo vítima de pneumonia. A sogra, mãe de Eliana e Armando, sem suportar a situação, suicida-se. Um clima de culpabilização pelas mortes, ao mesmo tempo de uma constante negativa de ter denunciado Armando durante a tortura permeia a obra, que apresenta uma narrativa bastante fragmentada, cheia de outras histórias, a partir da técnica do *mise en abyme*.

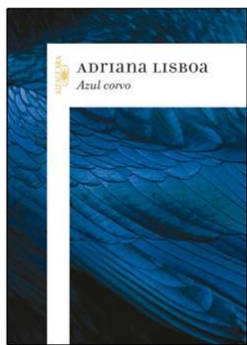
Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa se dá em primeira pessoa e o narrador-protagonista Gustavo conta sobre seu cotidiano e suas lembranças, seja em referência à ditadura seja em relação à experiência como educador. Muitas reflexões sobre as relações familiares e as questões envolvendo educação (ensino-aprendizagem) são abordadas. Há diversas citações de outros autores literários, de músicas, de documentos, de notas do narrador-protagonista e trechos do livro inédito do irmão de Gustavo, José, que escreve a partir da memória familiar. A narrativa estrutura-se a partir desses fragmentos de lembranças e de textos, em um mosaico que trata da experiência de Gustavo, a memória individual, mas os assuntos sobre a ditadura não são aprofundados, talvez pelo amontoado — a constante interferência — de textos e temas outros que compõem a trama.

Referência bibliográfica:

BRACHER, Beatriz. *Não Falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura brasileira; Memória individual; Memória coletiva.

AZUL CORVO (2010) — Adriana Lisboa



Você está mesmo querendo falar desse assunto.

Eu estava. Queria saber tudo o que tinha acontecido com ele, queria ver aqueles dias-fantasmas do seu passado na minha frente, diante dos meus olhos, queria saber se os fantasmas de fato assombravam ou se eles apenas eram fantasmas por falta de alternativa.

Eu estava mesmo querendo falar daquele assunto. Muita gente não estava, era um assunto que ficava melhor fora da história oficial, mas a dúvida às vezes rói como um bicho (LISBOA, 2014, p. 115).

Resumo: O romance de Adriana Lisboa está centrado na figura de Vanja, menina de 13 anos que deixa o Brasil depois da morte da mãe, para tentar encontrar seu pai biológico nos EUA. Para isso, passa a morar com Fernando, que a registrou legalmente e se responsabiliza por ela, oferecendo apoio para encontrar seu pai biológico. As experiências da menina no novo país e sua vontade de conhecer o pai biológico se mesclam com as memórias da guerrilha do Araguaia de Fernando, que lhe conta vários episódios de sua vida. Com uma narrativa bem arquitetada, Lisboa desvenda aos poucos as histórias de Vanja e de Fernando.

Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa está estruturada em primeira pessoa. Vanja relata a história alguns anos depois, já com 22 anos. Há uma clara relação de pós-memória, já que ela quer saber e também contar a história de Fernando, ex-guerrilheiro do Araguaia. Muitos pontos de crítica social, não apenas sobre a época da ditadura, mas também de acontecimentos atuais dos EUA e do Brasil são enfocados: migração, o apoio dos EUA às ditaduras na América Latina, a dificuldade brasileira com os trabalhos de memória. A narrativa, dessa forma, aborda as memórias individual e coletiva, a pós-memória e a história. Cita muitos nomes próprios que se referem a personagens históricos, além de mencionar diversos acontecimentos de conhecimento amplo. Os ângulos explorados para reflexão são múltiplos e de uma forma muito crua, por exemplo, ao citar: tortura, fuga da militância, prisão, treinamento militar na China, aperfeiçoamento da tortura nos EUA, aborto obrigatório para as militantes, assassinato de civis.

Referência bibliográfica:

LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-memória; Literatura e História; Ditadura brasileira.

K. RELATO DE UMA BUSCA (2011) — Bernardo Kucinsky



Esse rabino quer dizer que minha filha não era pura? O que ele sabe da minha filha... nada. Para K., o rabino falava palavras vazias, já lhe haviam dito na Sociedade do Cemitério, a Chevra Kadisha, que sem corpo não se podia colocar matzeivá. Ele retrucara ao Avrum, o secretário da Sociedade, que na entrada do Cemitério do Butantã há uma grande lápide em memória dos mortos do holocausto, e debaixo dela não há nenhum corpo. Avrum o admoestara por comparar o que aconteceu com sua filha ao Holocausto, nada se compara ao Holocausto, disse; chegou a se levantar, tão aborrecido ficou. O Holocausto é um e único, o mal absoluto. Com isso K. concordou, mas retrucou que para ele a tragédia da filha era continuação do Holocausto. (KUCINSKY, 2011, p. 79).

Resumo: A busca desesperada de um pai pela filha desaparecida durante a ditadura brasileira configura a base do enredo de Kucinsky. As relações entre a *Shoah* e a Ditadura estão presentes constantemente pelo fato de a família ser judia. Explora-se, também, a pluralidade de personagens e perspectivas que envolvem o acontecimento da opressão militar no Brasil.

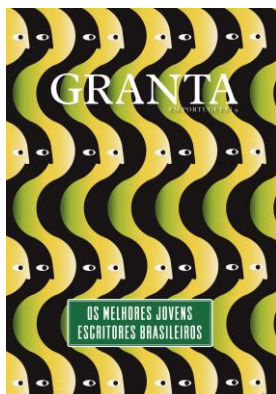
Narrativa e trabalho com a memória: Bernardo Kucinsky elabora uma obra em que, como autor, coloca-se explicitamente apenas no início e final do livro: em uma espécie de prefácio — “As cartas à destinatária inexistente”; e em um *post scriptum*. Nessas ocasiões, o autor explica que a história a qual o livro se refere é a da sua família, a da sua irmã desaparecida na ditadura brasileira e como as ressonâncias desses acontecimentos ainda estão presentes no cotidiano da família. No que concerne ao enredo da obra em si, o trabalho de narração e de memória ganha múltiplas facetas e vozes através das personagens diversas que compõem o contexto ditatorial, por exemplo: os militantes, os torturadores, os familiares, “os agentes duplos”, a moça responsável pela limpeza da casa onde aconteciam as torturas. Há um detalhado processo de “autópsia” da ditadura que se demonstra através da pluralidade de vozes que tem espaço nesse relato que flui ora em relação aos acontecimentos do período ditatorial, ora na denúncia dos horrores que persistem no presente da narrativa, na atualidade.

Referência bibliográfica:

KUCINSKY, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; História e Literatura; Ditadura no Brasil.

O JANTAR (2012) — Julián Fuks



Sebastián nada pode fazer senão recolher-se ao abrigo de seu prato, querendo expressar em um mutismo exagerado sua profunda contrariedade. Será franca e consciente a disposição de provocá-los? Como ela é capaz de defender abertamente aqueles carrascos, como ela se permite tal insensibilidade, se também a família dela, se a irmã dela foi por eles vitimada? E como ela se atreve a jogar esses despautérios em sua cara se os tais velhos indefesos e desamparados foram os responsáveis pelo destino errático dele, subproduto do destino de seus pais, sendo em certa medida também os seus carrascos? [...] (FÚKS, 2012, p. 118).

Resumo: O conto narra a aflição e a perturbação de um encontro familiar entre pessoas que não compartilhem da mesma visão sobre a ditadura, entre pessoas que na atualidade, anos após o período, atuam de forma bem diferente diante do horror de ontem e de hoje. O sobrinho brasileiro que vai visitar a tia na Argentina não consegue suportar a defesa que a tia faz em relação aos responsáveis pelo regime opressor. O clima de desconforto e injustiça ganha contornos específicos pela presença muda daqueles que representam os abusos da ditadura.

Narrativa e trabalho com a memória: O narrador onisciente desse conto de Fuks consegue, fragmentariamente, deslocar a narrativa a partir de vários eixos e espaços, da sala de jantar da tia aos corredores da *Escuela Superior de Mecánica de la Armada* (ESMA), ambos espaços parecem representar a tortura e o controle. As memórias da ditadura apresentam-se enlaçadas com as questões contemporâneas, as vidas das personagens estão interligadas em relação direta entre passado e presente, por isso estão marcados o medo e a revolta constantes durante o texto.

Referência bibliográfica:

FUKS, Julián. *O Jantar*. IN: *GRANTA 9: Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Pós-memória; Ditadura Argentina.

RESTINGA (2015) — Miguel del Castillo(Conto: *VIOLETA* - publicado primeiramente na Revista Granta, 2012)

Quando ingressou na Escola de Belas Artes, Miguel Angel provavelmente não sabia o que lhe esperava, o golpe militar, a vida de revolucionário. [...] Dias depois seria colocado no segundo voo da morte: todos os presos políticos dentro do avião, a rampa de lançamento abrindo e logo todos no ar girando, o que ele pensaria naquele momento (na Violeta, na casa do Prado, na filha?).
Meu pai (CASTILLO, 2015, p.46).

Resumo: Miguel, personagem-narrador do conto, filho de imigrante uruguaio — exilado no Brasil por conta da ditadura — apresenta um processo de escavação do passado familiar, configurando a narrativa como uma espécie de paleontologia das memórias da família, em uma dedicação em diminuir as lacunas sobre o que aconteceu, ao mesmo tempo em que desenvolve um trabalho em termos do dever de memória de Paul Ricoeur (2011).

Narrativa e trabalho com a memória: Elaborado em quatro partes, o conto parte da constatação do personagem-narrador sobre a homonímia com o seu tio (que não é irmão, senão primo de seu pai) e do vazio em sua memória sobre a história familiar e, conseqüentemente, sobre a ditadura uruguaia. Existe uma superposição de tempos, espaços e falas que marcam a narrativa: o passado se apresenta em diferentes momentos, por exemplo: durante a ditadura uruguaia; no convívio com a tia Violeta, pós-ditadura; nas conversas com seu pai, pós-ditadura; nas viagens para o Uruguai quando criança e depois já adulto; além do presente da narrativa, com a tia Violeta morta. Brasil e Uruguai são os espaços principais do narrador-personagem, mas Chile e Argentina ganham relevância no relato por terem sido locais também com regimes ditatoriais por onde o tio passou; diferentes personagens ganham voz na narração, a tia Violeta, o pai e até os torturadores da tia. Esses recursos dão vigor à narrativa por apresentar uma variedade de planos, apesar de usar a narração em primeira pessoa. Há, claramente, um trabalho com a pós-memória, de retomada da história familiar e do registro dos horrores das ditaduras na América Latina (Em *Restinga*, o único texto que aborda a ditadura é *Violeta*).

Referências bibliográficas:

CASTILLO, Miguel del. Violeta. IN: *Revista Granta — Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012. pp.242-249.

CASTILLO, Miguel del. Violeta. In: *Restinga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Pós-memória; Ditaduras na América Latina.

MAR AZUL (2012) — Paloma Vidal



Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado (VIDAL, 2012, p.74).

Vicky desapareceu no dia 26 de junho de 1976. O desenho dessas cifras é ainda hoje para mim um signo a ser decodificado (VIDAL, 2012, p.77).

Resumo: As questões referentes à ditadura são secundárias nesta obra de Paloma Vidal, não estão no foco da narrativa. As memórias e o cotidiano da narradora-protagonista anônima constroem a intriga que parte de uma conversa quando adolescente e se desenvolve até a velhice da personagem principal, em uma vida que se dá a partir da relação Brasil e Argentina. A ausência do pai que imigrou para o Brasil e o laço afetivo com a melhor amiga, Vicky, são explorados pela narradora.

Narrativa e trabalho com a memória: Estruturada a partir de poucas personagens, desenvolvendo os acontecimentos cotidianos, a narrativa se constrói de forma seca. O que começa como um diálogo entre adolescentes, sem precisar exatamente quem fala o quê, encaminha para outros capítulos de narrativa em primeira pessoa, muitas recordações, monólogos interiores e quase nenhum diálogo. A memória individual é bastante evidenciada, nas dificuldades em lidar com o pai ausente e a partir das relações da juventude da protagonista: com a amiga Vicky e sua mãe, e com o envolvimento amoroso com R e Luis. A perspectiva feminina sobre o corpo, as experiências marcadas por violência de gênero, o cotidiano e a solidão constituem atributos da obra. Não há memórias explícitas das ditaduras, seja argentina seja brasileira, tampouco referências históricas, aparecem apenas algumas alusões ao desaparecimento da amiga ou a uma notícia de jornal, que logo são tragadas pelo cotidiano esmagador.

Referência bibliográfica:

VIDAL, Paloma. *Mar Azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PALAVRAS-CHAVE: Memória individual; Mulher e literatura; Escritas do eu.

VOCÊ VAI VOLTAR PRA MIM (2014) — Bernardo Kucinsky



A audiência foi curta. Um coronel leu o indiciamento. Ela se declarou inocente de todas as acusações, menos da guarida ao estudante, por dever humanitário, não tinha nada a ver com o que ele fazia. Respondeu como o advogado havia recomendado. O juiz auditor a interrompeu.

— Não é o que está na confissão que a senhora assinou, tomada a termo pelo delegado.

Foi então que ela perdeu o controle e gritou:

— Assinei sob tortura! Esse delegado filho da puta me pendurou sete vezes. (KUCINSKY, 2014, p. 70)

Resumo: O livro é composto por vinte e oito contos que tratam das diversas vivências da ditadura e de suas memórias, as relações entre as pessoas, sobretudo os familiares, são focalizadas. Temas como exílio, tortura, crueldades da militância, também são abordados de uma perspectiva que enriquece as visões sobre o tema. Há uma multiplicidade de personagens e ângulos que permite possibilidades de interpretação sobre questões polêmicas: heroísmo, liberdade, luta, traição, trauma. Kucinsky desvirtua o sentido mais comum e traz possibilidades outras de interpretar as memórias e construir sentidos sobre o passado ditatorial.

Narrativa e trabalho com a memória: A maior parte dos contos é narrada em terceira pessoa, narrador onisciente. Mas alguns exploram o narrador-personagem. São diversos os espaços e tempos abordados nos contos, alguns se passam durante a ditadura militar em si, outros são memórias de sobreviventes ou de amigos que lidam diretamente com as vítimas ou apenas se recordam do que viveram na época. Há uma referência constante a algumas personagens e a fatos que remetem à história objetiva, à memória coletiva: Alberto Molina, Fleury e o sequestro do embaixador americano, por exemplo. Dessa forma, a construção do livro mantém a ambiguidade sobre o relato, no que pode realmente ter acontecido historicamente e do que é apenas ficção.

Referência bibliográfica:

KUCINSKY, Bernardo. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História; Memória coletiva; Ditadura brasileira.

PODE UMA DITADURA CALAR UM ESCRITOR? (2014) —

Luís Roberto Amabile



O que está morto, vamos chamá-lo de homem anterior, se lhe permitem caminhar pela cidade é apenas para facilitar a emboscada. Depois do golpe militar de 1976, com a ajuda de um amigo que trabalhava na polícia, o homem anterior passou à clandestinidade. Seu nome falso era Norberto Pedro Freyre e ele se fazia passar por mais velho do que os seus recém-completados cinquenta anos.

O outro, que tal o homem posterior?, quer chegar à agora decadente Plaza Constitución, pois ela é citada na primeira frase de “O Aleph”. Mas por que ele está em Buenos Aires? (AMABILE, 2014, s/n).

Resumo: No conto de Luís Roberto Amabile, dois homens caminham por Buenos Aires, o narrador brasileiro, homônimo com o autor, e o escritor militante emblemático da última ditadura argentina Rodolfo Walsh. Em uma abordagem jornalística vai se desenrolando a trama que traz vários dados históricos sobre a repressão argentina, com destaque para a ESMA, os voos da morte e o assassinato de Walsh. O mais interessante na proposta de Amabile é o possível encontro do jovem escritor brasileiro com o ícone da literatura e da última ditadura argentinas.

Narrativa e trabalho com a memória: Narrado em primeira pessoa, o texto elabora um relato autoficcional durante a viagem do narrador à capital argentina. Há um evidente trabalho com a memória, com dados da memória coletiva e da história, mas não uma preocupação com aspectos da recordação. Trata-se de um texto curto, sem maiores aprofundamentos na técnica narrativa ou na linguagem.

Referência bibliográfica:

O texto está disponível em: <https://homoliteratus.com/pode-uma-ditadura-calar-um-escritor/>

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura Argentina; Literatura e História; Memória Cultural.

A RESISTÊNCIA (2015) — Julián Fuks



Toda a vida fui infenso a esses objetos, incômoda influência entre a ameaça efetiva e o símbolo funesto, toda a vida me quis um pacifista. Agora penso nessas armas e não entendo a euforia que sinto, a vaidade que me acomete, como se a biografia do meu pai em mim se investisse: sou um 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. (FUKS, 2015, p.38).

Resumo: Trata-se de um romance arquitetado a partir das memórias da família. As personagens centrais do relato: pai, mãe, irmã e irmão não têm nome próprio no livro, são as funções, os laços familiares que são marcados. A obra se configura no emaranhado de lembranças familiares, o irmão adotado e os pais exilados têm destaque. Nesse sentido, há também uma constante divagação do narrador-personagem que se questiona permanentemente em uma espécie de busca sobre quem é ele nessa história, qual o seu papel, como ele se insere e pertence à família e à história dos pais, à história das ditaduras no Brasil e na Argentina.

Narrativa e trabalho com a memória: Em primeira pessoa, com uma narrativa elaborada nos diversos artifícios do trabalho com a memória, os vazios e as dúvidas aparecem como estratégias para compor o relato das recordações. O foco está na história dos familiares contada pelo narrador-personagem (seria ele protagonista ou a família é a grande protagonista?), uma história que também é sua. Faz questão de retomar a narrativa sobre a família desde os avôs europeus, com destaque aos paternos que migraram para fugir do começo da perseguição aos judeus na Alemanha/Romênia, o avô que registrou a cor fúcsia (Fuks), eles aparecem com nomes próprios, assim como o sobrinho (Miguelito) e o narrador, Sebastián, que é nominado apenas no final do livro. A memória familiar – os pais exilados da ditadura argentina, o irmão adotado – distende-se em uma narrativa que extrapola o individual e chega à memória coletiva. Aborda-se, por exemplo, as avós da *Plaza de Mayo*, a amiga da mãe desaparecida, expõem-se nomes próprios dessas personagens que se referem à realidade empírica (Martha Brea, psicóloga amiga da mãe que foi desaparecida e assassinada durante a ditadura, recentemente teve os restos mortais identificados; e Estela de Carlotto, a representante das avós da Praça de Maio que recuperou o neto — ambas aparecem como personagens em seu livro). O romance apresenta momentos metaficcionalis, já que o narrador-personagem é escritor e está fazendo um livro sobre a família.

Referência bibliográfica:

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

PALAVRAS-CHAVE: Pós-memória; Ditaduras argentina e brasileira; Literatura e História.



VOLTO SEMANA QUE VEM (2015) — Maria Pilla

Com o coração aos saltos cruzei o controle de passaportes. Não fui barrada, meu nome ainda não chegara ali. Respirei uma grande golfada de ar. Ao ocupar minha poltrona no avião, tinha a mão tão crispada que as unhas marcavam as palmas. Não conseguia respirar, a ameaça estava ali, suspensa no ar. Mesmo no meio do oceano, horas mais tarde, ela não ia embora. E demorou a passar. Foram mais de vinte anos de exílio e oito de divã (PILLA, 2015, p. 52).

Resumo: Obra escrita com a estrutura de diário, no entanto apresenta as entradas para os relatos datadas pelos anos e não por dias. A narrativa engloba memórias que vão da infância ao presente da rememoração, com foco nos acontecimentos que envolvem a ditadura no Brasil e na Argentina. A narradora protagonista, Maria, verifica-se a homnímia com a autora, foi exilada e presa, participando ativamente da resistência e, por isso, há um detalhamento do cotidiano da militância. Podem-se notar vários matizes que constituem o foco da obra de Pilla, por exemplo: o medo constante como consequência das perseguições, as particularidades da prisão feminina na Argentina, o vazio do exílio na França e as dificuldades de lidar com as feridas da ditadura após a abertura democrática.

Narrativa e trabalho com a memória: Com uma narração direta, chocante e detalhada, apresentam-se relatos ora pessoais de experiências da narradora-protagonista, ora que se valem da memória coletiva e da História. Dessa forma, há o desdobramento de episódios simbólicos do período, inclusive com a presença de várias personagens baseadas em personalidades históricas, além da menção às datas históricas marcantes. O relato está composto, também, por outras escritas, usa-se, por exemplo: trechos de jornais e cartas que foram publicados durante a ditadura; e várias citações de poemas e poetas representativos da época. Na elaboração da narrativa nota-se um distender-se do individual para o coletivo. Valendo-se do artifício metonímico, a narração flutua entre as memórias pessoais e as histórias dos outros e constrói uma fotografia das ditaduras latino-americanas, a partir da luz que traz para as ditaduras no Brasil e na Argentina. Os elementos paratextuais do livro (orelha, pequena biografia da autora, foto da capa, foto da autora no final do livro) indicam que o mesmo pode ser lido como um testemunho.

Referência bibliográfica:

PILLA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Ditaduras latino-americanas; Literatura e História; Escritas do eu.



MULHERES QUE MORDEM (2015) — Beatriz Leal

Nesse monopólio de informações - seja do governo ou dos sindicatos - não dá pra saber se existe um lado que está genuinamente apurando a verdade. Todos querem angariar credores e fica difícil depositar toda sua confiança em um dos lados. Mas escolhi acreditar nas avós da Praça de Maio.

Voltei a buscar (LEAL, 2015, p. 47).

Resumo: Rosa, Clara, Elena e Laura. O entrelaçar da vida dessas quatro mulheres com a teia da ditadura argentina compõe o centro da narrativa de Beatriz Leal. O relato se ramifica em diferentes sentidos o que dá uma característica bem diferenciada à trama: as histórias de Elena e Laura são contadas por uma narradora onisciente, como se fossem capítulos independentes. E há, ainda, duas outras formas narrativas: as cartas trocadas entre Rosa (mãe de Clara) e Roberto (namorado da juventude de Clara); e as transcrições de gravações de sessões de terapia do pai adotivo de Laura, Ramiro García de los Ríos, que relata sua participação enquanto militar torturador durante a ditadura na Argentina. A autora apresenta várias facetas do horror em diferentes épocas desde a década de setenta, na Argentina, até os anos 2000, no Brasil. Desdobra-se o tempo e percebem-se os rastros de vazios e angústias que permanecem entre os que vivenciaram o período de opressão militar. O que ecoa no livro como uma espécie de “moral da história” é: “nada está sob nosso controle”.

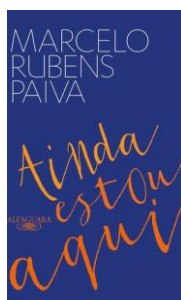
Narrativa e trabalho com a memória: A construção da narrativa a partir desses diversos caminhos torna o relato bem interessante por oferecer diferentes ângulos. Através da narrativa onisciente, as personagens Laura e Elena são construídas; já nas cartas, escritas em primeira pessoa, vemos a perspectiva das personagens Rosa e Roberto, sobretudo no que concerne a Clara; e, também, mostra-se a visão do torturador que conversa com a médica nas sessões de terapia e revela pormenores do que acontecia nos “porões da ditadura”. Narrativa fluida, envolvente e impactante. A memória aparece no ir e vir do tempo entre as décadas, as personagens vivem com os fantasmas e consequências da ditadura. As mães e avós da Praça de Maio aparecem no livro como referências objetivas e pontos centrais da obra, inclusive em nota paratextual a autora esclarece que elas são reais, que a ditadura argentina foi real e que as mais de quinhentas crianças sequestradas também são reais, mas que o restante é ficção. Não há muitas referências a personagens ou datas históricas.

Referência bibliográfica:

LEAL, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Rio de Janeiro: Motor, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Memória coletiva; Memória cultural; Ditaduras brasileira e argentina.

AINDA ESTOU AQUI (2015) — Marcelo Rubens Paiva



— A tática do desaparecimento político é a mais cruel de todas, pois a vítima permanece viva no dia-a-dia. Mata-se a vítima e condena-se a família a uma tortura psicológica eterna. Fazemos cara de fortes, dizemos que a vida continua, mas não podemos deixar de conviver com esse sentimento de injustiça (PAIVA, 2015, p. 165).

Resumo: A simbiose entre as histórias de si, do pai e da mãe é explorada pelo narrador do livro de Marcelo Rubens Paiva, que enfoca a memória familiar dos anos da ditadura cívico-militar brasileira até a época atual. Há uma discussão central na questão da memória, não apenas em relação à necessidade de lembrar os crimes contra a humanidade durante a última ditadura, mas também na fragilidade da memória ao explorar a doença da mãe, Eunice Paiva, que sofre de Alzheimer. Toda a família é retratada como vítima da repressão política ditatorial, delineiam-se os pormenores do sequestro, da tortura, do assassinato e do desaparecimento do pai, Rubens Paiva, e como Eunice e os filhos lidaram com essa situação.

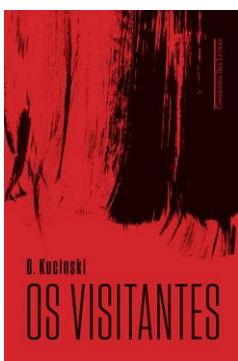
Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa apresenta uma sobreposição de tempos e de histórias, seja referente ao distender dos anos do narrador, de criança à idade adulta, cerca de cinquenta anos de acontecimentos, seja em relação ao foco narrativo ora explorando as vivências e os sentimentos individuais ora em relação ao que foi experienciado pelos pais. Além dessa micronarrativa familiar, há também a apresentação de vários personagens que fazem alusão a pessoas públicas, políticos e autoridades jurídicas e militares, por exemplo, a menção aos ex-presidentes Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva. Eventos representativos para a história da ditadura também aparecem compondo a trama. Verifica-se uma intenção de pós-memória, contar as histórias dos pais, e tanto Eunice como Rubens, pai e mãe do narrador, são vistos a partir de uma perspectiva heroica de luta pela democracia e rejeição à política ditatorial. O livro explora os discursos oficiais e midiáticos e traz muitos gêneros textuais que integram esse campo, por exemplo, através de trechos de: depoimentos, denúncias jurídicas, notícias de jornais, canções e documentários. História, memória e literatura se integram para conformar a obra de Marcelo Rubens Paiva e lançar mais uma luz sobre personagens emblemáticas da ditadura brasileira: Eunice Paiva e Rubens Beyrodt Paiva.

Referência bibliográfica:

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Pós-memória; Literatura e História.

OS VISITANTES (2016) — Bernardo Kucinsky



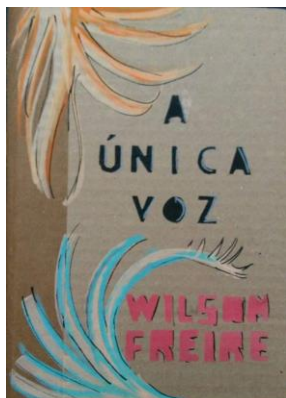
Vi que ele estava alterado e, no tom mais sincero que encontrei, lhe disse: Desculpe, Mané... Sem me ouvir ele continuou. E você inventa um torturador que diz que nem precisou acender um cigarro! Senti-me um bosta. [...] A primeira coisa que todos dizem é que não entregaram ninguém, mas a maioria entregou, e sabe por quê? Porque eles nos levavam à loucura! À loucura! Você porventura sabe quantos ficaram loucos pra sempre? Quantos acabaram se matando? O que você sabe sobre a tortura? Nada! Absolutamente nada! (KUCINSKY, 2016, p. 35).

Resumo: Em referência a um livro (um romance) publicado, o narrador-protagonista de *Os visitantes* relata a experiência de conviver com as críticas e reclamações ocasionadas por uma narrativa autoficcional. O tema da ditadura aparece no conflito entre realidade e ficção que permeia o livro, já que há uma constante alusão a essa outra obra de ficção (que está implicitamente associada a *K. Relato de uma busca*). Nesse caso, as personagens (a maior parte dos visitantes) seriam as pessoas da realidade empírica que se sentiram diretamente representadas na obra anterior enquanto personagens da trama e vão cobrar correções por se sentirem prejudicadas, agredidas. Muito interessante, mais uma vez, o ângulo que Kucinsky traz para refletir sobre a ditadura e a recordação.

Narrativa e trabalho com a memória: Em primeira pessoa, a narrativa traz o escritor como personagem de ficção — traço que se repete tantas vezes na narrativa contemporânea. Embora o foco seja, supostamente, a realidade empírica com “seus visitantes” (que demonstram as características específicas da relação com a literatura autoficcional, que usa muitos fatos e personagens de conhecimento coletivo para a elaboração do romance), pode-se pensar que a grande protagonista dessa novela seja a literatura, com seus ambíguos e plurais caminhos de leitura e interpretação. A narrativa mostra-se fluida, rápida e criativa. Existem muitos pontos que remetem à memória coletiva e à história: a menção à irmã do escritor, Ana Rosa Kucinsky; a participação da Universidade de São Paulo; Fleury aparece mais uma vez representado; e tantos outros nomes próprios que remetem a personalidades públicas continuam pulsantes na nova obra. Contesta-se a autoridade do escritor em contar histórias que não vivenciou, inclusive, a narrativa acaba por tecer muitas críticas à obra anterior por esse motivo específico. Apesar de não se dizer o título da obra que dá o mote à trama, pode-se ler, nas entrelinhas, pelos trechos que são transcritos e pelos comentários das personagens, as referências a *K. Relato de uma busca*.

Referência bibliográfica: KUCINSKY, Bernardo. *Os Visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. PALAVRAS-CHAVE: Escritas do eu; Memória coletiva; Literatura e História.

A ÚNICA VOZ (2016) — Wilson Freire



À noite, a cela fria. Pelo rádio do carcereiro a Voz conta quem sou, a qual organização clandestina pertença. Dá detalhes do objeto cortante do crime que pratiquei. Testemunhas oculares dão depoimentos da minha frieza, selvageria, brutalidade do meu ato.

Desvende-se para mim toda a intriga (FREIRE, 2016, p. 12).

Resumo: A obra de Wilson Freire constrói da apresentação/dedicatória até o epílogo imagens da ditadura militar brasileira e das ditaduras na América Latina. O livro pontua diferentes regiões geográficas da América Latina, desde Pesqueira — interior de Pernambuco — até os Andes Chilenos, citando os países da Operação Condor. O relato se centra em dois irmãos gêmeos, um militante da resistência e o outro militar, e desdobra-se em diferentes ângulos do regime opressor, mesclando o drama pessoal do militante preso e torturado com as notícias oficiais da “Voz do Brasil”, mascarando os acontecimentos em prol da “segurança nacional”. Uma das partes do livro apresenta um diário ilustrado — uma espécie de HQ (história em quadrinhos) — o diário do irmão preso. Há experimentação com a linguagem e o uso de vários recursos na construção da narrativa.

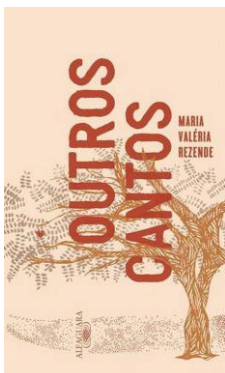
Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa está em primeira pessoa, narrada pelo irmão militante, apresenta vários vazios que vão sendo preenchidos no decorrer da leitura. Enfatiza-se a prisão e a tortura, a solidão do cárcere, a lua e a aranha no quarto se tornam personagens e companhia para o militante privado da liberdade e entregue às agonias da tortura. A história se passa durante a ditadura, portanto, não há uma exploração da recordação. No entanto, a questão da memória familiar aparece como uma sombra desde a apresentação/dedicatória no que concerne à autoria (a autoficção), já que os elementos paratextuais indicam o uso de algumas vivências e memórias pessoais na narrativa. Concernente à história, são muitas as personagens e os fatos históricos mencionados no livro que fazem alusão à realidade empírica.

Referência bibliográfica:

FREIRE, Wilson. *A Única Voz*. Recife: Mariposa Cartonera, 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Escritas do eu; Literatura e História; Ditadura Latino-americana.

OUTROS CANTOS (2016) — Maria Valéria Rezende



Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar as condições para a vinda dos outros. Assim tinha sido planejado, e eu, corajosa ou insensatamente, havia aceitado a missão. Depois de meu longo périplo, praticamente sozinha, por três continentes, acreditava-me pronta para tudo. Saberá, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão (REZENDE, 2016, p. 105).

Resumo: *Outros Cantos* enfoca a experiência pessoal da narradora-protagonista, Maria, em um pequeno povoado do sertão nordestino durante a última ditadura cívico-militar no Brasil. O romance não destaca os protestos, as prisões, as torturas e as mortes, mas mostra como era a vida daqueles que estavam afastados das grandes capitais. Diferentemente da maior parte da literatura que versa sobre a ditadura, em vários trechos do livro há leveza e até esperança nas memórias. O livro subdivide-se em três capítulos, mas somente no último o tema da ditadura configura-se com destaque. Nesse momento final, acontecimentos relativos às perseguições e opressões do regime autoritário são tratados.

Narrativa e trabalho com a memória: Narrado em primeira pessoa pela protagonista homônima da autora, Maria, a narrativa se estabelece, fundamentalmente, em dois tempos com ramificações para outros tempos e espaços em uma organização em *mise en abyme*, que permite também o compartilhamento da voz narrativa para outras personagens que narram suas, tanto engraçadas quanto infelizes, histórias. Rezende constrói uma narrativa com fluidez e poeticidade, que prioriza a perspectiva pessoal. A experiência da narradora-protagonista tem espaço basilar na trama que conjuga a época da ditadura no povoado (fictício) de Olho d'Água com as lembranças de outros tempos e lugares. Não há referência explícita na obra aos dados empíricos, não se registra nem o nome de personagens históricas do período nem datas específicas. Assim, a memória individual é mais explorada, a partilha do material rememorado se dá através da vivência individual que, algumas vezes, está relacionada ao coletivo da militância e à sociedade de Olho D'água.

Referência bibliográfica:

REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura brasileira; Memória individual; Escritas do eu.

CHILE

EN VOZ BAJA (1996) — Alejandra Costamagna

Nunca me sentí morbosa. A veces pienso que no tengo sentimientos, porque soy incapaz de establecer si las cosas me faltan o me sobran. Si me faltó o mi sobró mi padre, por ejemplo. Era todo tan frágil (COSTAMAGNA, 1996, p. 43).

Resumo: O romance está marcado pela história familiar, o caos e desmembramento familiar. A personagem-principal, Amanda, relata sua vida a partir da prisão e “desaparecimento” do pai (no decorrer da narrativa descobre-se que não se trata de um desaparecimento apenas fruto de uma detenção e repressão ditatorial). As relações e os conflitos entre a mãe Cali, a *nana* Carmen, a tia Berta, a prima Camila e a irmã Virgínia estão no foco da trama, que traz algumas questões relacionadas à visão do ser mulher. A ausência do pai, Gustavo, frente à presença de um padrasto detestável, Lucas, constitui outro assunto desenvolvido na trama, que está centrada no sofrimento causado pela ditadura no interior do cotidiano da família.

Narrativa e trabalho com a memória: O relato de Costamagna se desenvolve a partir de duas perspectivas narrativas: a visão pessoal de Amanda, narradora-personagem, que em alguns capítulos revela seu drama quando criança e adolescente, primeiramente, com a prisão, depois com o desaparecimento do pai; há, também, capítulos de narrador onisciente, como um intento de preencher as lacunas na história familiar, apresentam-se momentos em que a personagem Amanda não está presente. O trabalho com a memória se dá a partir do ponto de vista da filha que sofre a ausência do pai desde o primeiro momento e que carrega o peso da desestruturação e segredos familiares de forma enferma e dolorida. A história se passa ainda na época da ditadura, de forma que não se observa uma focalização no processo de recordação.

Referência bibliográfica:

COSTAMAGNA, Alejandra. *En voz baja*. Santiago: Editorial LOM, 1996.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Escritas do eu; *Literatura de los hijos*.

ESCENARIO DE GUERRA (2000) — Andrea Jeftanovic²⁷⁷



- Dime.Cuál es la leyenda de tu personaje, su enunciado —pregunto.
 — ¿En primera o tercera persona?
 — Da lo mismo.
 — <<Yo me equivoco>>. ¿Y el tuyo?
 — <<Yo recuerdo>>- afirmo.
 — ¿Qué lógicas operan en ti? — interrumpo.
 — Las de la memoria. Vivo en el pasado, no alcanzo a entrar en el presente.

(JEFTANOVIC, 2000, p. 132)

Resumo: Obra subjetiva, confusa, que trabalha as particularidades da família de Tamara, narradora-protagonista. A relação conturbada dos pais atravessa as vivências dos três filhos, e o livro se desenvolve através de atos, como uma peça de teatro, em que os diferentes momentos da infância e da idade adulta de Tamara, também em relação à convivência conflituosa entre os seus pais e seus irmãos, são explorados. Não há alusão à ditadura, o cenário de guerra que alude o título se refere à experiência do pai refugiado. Não há menção clara de qual país era o pai, mas se conta a sua história e de seu irmão gêmeo, aprofunda-se no seu trauma e em como isso ultrapassa para sua filha Tamara, já que os outros dois irmãos são de outro pai, apenas ela vive a constante busca sobre o passado de seu pai e até viaja para o país natal dele na tentativa de conhecer mais e entender. Há um relato numa perspectiva feminina de vivência do corpo e de ser mulher na sociedade.

Narrativa e trabalho com a memória: Narrativa em primeira pessoa, Tamara conta a história. O foco está na memória pessoal e familiar. Sem referências à história ou à memória coletiva de forma contundente.

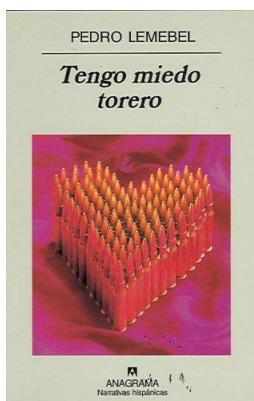
Referência bibliográfica:

JEFTANOVIC, Andrea. *Escenario de Guerra*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2000.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Mulher e Literatura; Escritas do eu.

²⁷⁷ Sem dúvidas, o romance de Jeftanovic trabalha com a memória. Mas, em minha opinião, não trabalha com as memórias da ditadura chilena, senão do pai refugiado judeu. No entanto, parece consenso entre os estudiosos chilenos considerar essa obra como uma das primeiras que trabalha o ângulo da segunda geração, dos filhos. Coloco aqui porque respeito essa tradição, embora não consiga entender realmente esta “classificação”.

TENGO MIEDO TORERO (2001) — Pedro Lemebel



La primavera había llegado a Santiago como todos los años, pero ésta se venía con vibrantes colores chorreando los muros de grafitis violentos, consignas libertarias, movilizaciones sindicales y marchas estudiantiles dispersas a puro guanaco. A todo peñasco los cabros de la universidad resistían el chorro mugriento de los pacos. Y una y otra vez volvían a la carga tomándose la calle con su ternura Molotov inflamada de rabia. [...] (LEMEBEL, 2001, p. 19).

Resumo: A história de amor da personagem *La Loca del Frente* com um militante da resistência da ditadura chilena conforma o enredo central da obra de Lemebel, que a partir desse ponto desprende-se para outros assuntos e personagens. O cotidiano do “Ditador” e da “Primeira Dama” tem espaço no relato, as personagens aparecem perturbadas por pesadelos e com extrema covardia, no caso de “Pinocho”; e como o cúmulo da frivolidade, no caso de Lucía. O universo e a linguagem dos/das gays e travestis também são explorados, o que torna essa obra ainda mais interessante. Além do permanente diálogo da personagem principal, *La Loca*, com a música, inclusive, uma delas dá título ao livro.

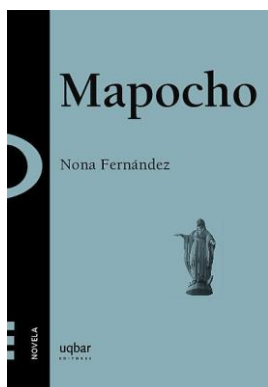
Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa se apresenta em terceira pessoa e está estruturada em uma organização que vai, gradativamente, transformando-se, de capítulos isolados — ou sobre a história de *La Loca* e Carlos ou sobre o ditador e a primeira dama — em um emaranhado que interliga as duas esferas. Não há trabalho de rememoração, o relato se dá absolutamente durante o período ditatorial no Chile, o presente da narrativa. Mas há detalhamento do cotidiano da repressão e da luta da resistência armada. A obra em si, nesse caso, configura-se como um exercício de memória cultural.

Referência bibliográfica:

LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama, 2001.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória cultural; Literatura e História.

MAPOCHO (2002) — Nona Fernández



No es verdad que los muertos no sientan. Yo por lo menos lo sigo haciendo. Pero debe ser un asunto de mala cueva, la última patita de una cueca mal bailada. No hay fin, no hay alivio ni paz en todo eso. Qué más puedo pedir. Nací cagada y esta muerte de mierda es el broche de oro. No aplaudo ni me quejo, sólo me dejo llevar por el Mapocho. No hay otra posibilidad, nunca la hubo (FERNÁNDEZ, 2008, p. 17).

Resumo:

O romance de estreia de Nona Fernández já evidencia sua potência literária, seu projeto de escrita, a invenção de outras criativas formas de olhar para a história chilena, com bastante imaginação e sarcasmo. Rucia é a personagem principal, morta, e também narra boa parte da obra, revisitando seu país depois de anos de exílio, precisando lidar com encontros entre vivos e mortos, reavivando a memória familiar e a memória coletiva, enquanto boia rumo ao mar pelo Mapocho. O rio conduz os diferentes enfoques narrativos.

Narrativa e trabalho com a memória:

O Mapocho configura-se como a principal testemunha das constantes opressões, torturas e mortes que marcam a história chilena, da chegada de Pedro de Valdivia até a ditadura de Pinochet. Com a corrente do rio vai-se encadeando diferentes episódios históricos com versões distantes da história oficial, inclusive este consiste em um dos pontos centrais da proposta da obra: criticar e refletir sobre o fazer do historiador. Fausto, pai de Rucia, é encarregado de escrever a História do Chile em inúmeros volumes, de acordo com as exigências do regime autoritário. A forma como a história é manipulada por interesses específicos está enfocada, Fernández usa da estratégia do “dizem que” e conta diferentes versões do mesmo fato histórico. Narrativa alucinante, fantasmagórica, marcada pelo horror, o incesto, o estupro, a perseguição e o assassinato, não só na ditadura de Pinochet (que não aparece bem marcada cronologicamente) como em outros episódios históricos do Chile. Há várias vozes e enfoques narrativos, além de sobreposição de tempos.

Referência bibliográfica:

FERNÁNDEZ, Nona. *Mapocho*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória Coletiva; Literatura e História.

ESTRELLAS MUERTAS (2010) — Álvaro Bisama



Me había olvidado del futuro, el futuro había salido corriendo, se había evaporado. A mitad de los noventa en Chile no había futuro alguno, a comienzos de la era Frei Júnior, con Pinochet vivo, todo era marasmo, el aburrimiento de días iguales a otros y lo único que nos quedaba, que me quedaba, dijo ella, era anestesiarme, doparme con música tocada por sujetos que estaban tan trizados que solo podían representarse en el ruido, que eran sólo gritos, que estaban hechos de terror, dijo ella (BISAMA, 2010, p. 82).

Resumo: o romance de Bisama delinea algumas fotografias obscuras da década de 90 no Chile. Em uma perspectiva geracional, a partir de uma notícia de jornal, um casal que está se divorciando, e conversa em um café, passa a recordar momentos de sua juventude em uma época de ressaca da ditadura. A mulher conta, então, sobre a história de Javiera – militante que tinha sido presa, estuprada e torturada pelos milicos –, sua colega de faculdade que retorna ao Chile depois do exílio com quase quarenta anos para terminar a universidade e passa a se relacionar com outro colega de curso, Donoso. O relato do relacionamento de Javiera e Donoso se desenvolve junto a outras lembranças do casal anônimo, sobretudo, a partir de recordações da mulher. Todos imersos nas consequências da ditadura, na atmosfera de desencanto e desamparo dos anos 90 no Chile.

Narrativa e trabalho com a memória: Narrativa em *mise en abyme*, o narrador não é protagonista, mas aquele que escuta o relato da ex-mulher sobre suas vivências na década de noventa, sobre a história desse casal de amigos que irrompe do passado ao presente através da foto de Javiera no jornal, ele faz apenas alguns comentários e acompanha o relato. Há recordação e há um aprofundamento na visão geracional sobre o Chile dos 90, também com espaço para pontuações factuais referentes a Pinochet e à sua prisão na Inglaterra, por exemplo. Narrativa fluida, com capítulos sintéticos, alguns de apenas duas ou três linhas, bem poéticos.

Referência bibliográfica:

BISAMA, Álvaro. *Estrellas Muertas*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2010.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Literatura e História; Memória Geracional.

FORMAS DE VOLVER A CASA (2011) — Alejandro Zambra



Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura — siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento.

Pero nunca, ni tu padre ni yo, estuvimos a favor o en contra de Allende, o a favor o en contra de Pinochet. [...]

Bueno, mamá, pero las dictaduras no caen así como así. Esa lucha era necesaria.

Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años (ZAMBRA, 2011, p. 132).

Resumo: *Formas de Volver a casa* (2011) trabalha com as lacunas da memória ao mostrar o processo de rememoração e investigação familiar desenvolvido pelo narrador-protagonista que era criança durante os anos da ditadura de Pinochet e — no presente pós-ditatorial da narrativa — busca ressignificar as próprias memórias para descobrir mais sobre a postura dos pais durante a ditadura cívico-militar chilena e contar a história da família da companheira, que participou ativamente da resistência.

Narrativa e trabalho com a memória: O livro está escrito em primeira pessoa e é composto por duas narrativas em paralelo através do procedimento de *mise en abyme*: a narrativa 1 é constituída por dois capítulos, *Personajes Secundarios* e *La literatura de los hijos*, em que se narra a época da infância durante a ditadura; e a narrativa 2 apresenta mais dois capítulos, *La literatura de los padres* e *Estamos bien*, que funciona como um diário da produção da outra narrativa (o relato da construção do relato) que se passa no presente da narrativa, o narrador-protagonista manifesta que é escritor e que está produzindo uma obra memorialística em que remonta as memórias da infância — as suas memórias, as memórias de seus familiares e as memórias da companheira (ex-mulher). O trabalho com as memórias configura-se como um exercício de pós-memória, já que o foco não é exatamente a história de si, mas a história familiar dos seus pais e da sua ex-companheira. Há também uma constante reflexão sobre a memória coletiva e os acontecimentos e personagens históricos.

Referência bibliográfica:

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória familiar; Memória coletiva.

LOS DÍAS DEL ARCO IRIS (2011) — Antonio Skármeta



— Ahora todo será a pedir de boca. Queremos que el plebiscito del 5 de octubre sea irreprochable e insospechable. Se admitirá a opositores en las mesas de votación, se contará con equipos de nuestros enemigos políticos en los centros computacionales, no rechazaremos a los observadores extranjeros, y a partir de mañana se levantará el estado de sitio en todo el país.

— ¡Qué bien! ¿Y qué se va a votar?

— «Sí» o «No».

— ¿«Sí» o «No»? (SKÁRMETA, 2010, p. 201).

Resumo: O ponto central da obra de Skármeta consiste no plebiscito de 1988 no Chile, em que tiveram que votar sim ou não para a permanência do ditador Pinochet que já levava quinze anos no poder. A narrativa se desenvolve em dois eixos: entre a questão da detenção do professor Rodrigo Santos diante dos alunos e do filho, Nico Santos, na escola, ficando desaparecido; e na elaboração da campanha do Não! por Adrián Bettini, que fica encarregado da publicidade e tem muitas dificuldades e angústias na produção da campanha. O livro é extremamente poético, forte e leve ao mesmo tempo, os momentos pesados sobre a ditadura se intercalam com outros cheios de ternura e bom humor.

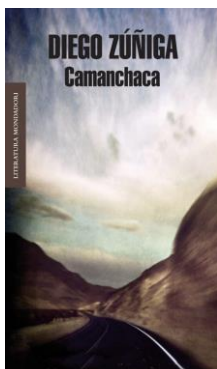
Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa oscila entre capítulos em que Nico narra em primeira pessoa e outros capítulos em que o narrador é onisciente, sobretudo nas partes sobre a campanha de Adrián Bettini. Com muitos diálogos e bastante fluidez, o livro está estruturado em capítulos episódios que prendem a atenção do leitor/da leitora com a expectativa do que irá acontecer no próximo capítulo. O relato se dá no presente, portanto, não há um trabalho efetivo de memória com as personagens. No final do romance, faz-se uma menção sobre os mártires e sobre a necessidade de não esquecer o que aconteceu. A obra em si, nesse caso, configura-se como um artefato de memória que reivindica a recordação. No que concerne à história, exibem-se várias referências aos dados verificáveis do passado recente do Chile, inclusive com a presença da figura de Pinochet.

Referência bibliográfica:

SKÁRMETA, Antonio. *Los días del arco iris*. Barcelona: Planeta, 2011.

PALAVRAS-CHAVE: Memória coletiva; Literatura e História; Ditadura chilena.

CAMANCHACA (2012) — Diego Zúñiga



Me gustaba la historia de un hermano en especial. Se casó muy joven, tuvo tres hijos, luego se perdió en la carretera que une dos pueblos al sur de Chile. No recuerdo sus nombres, pero se perdió. Según mi mamá, lo raptaron los ovnis. Eso era lo que contaba mi tío. Aunque a veces mi mamá cambiaba la versión y contaba que lo detuvieron los milicos. Lo torturaron, pensando que era miembro de un grupo subversivo, y cuando entendieron que no tenía nada que entregarles, lo soltaron en medio de un bosque y sobrevivió, quién sabe cómo (ZÚÑIGA, 2012, p. 44).

Resumo: A citação anterior configura-se como o momento mais explícito sobre a ditadura chilena no livro de Zúñiga, no mais, apenas névoa e entrelinhas. O personagem-principal, narrador, conta em duas narrações divididas entre páginas pares e ímpares – sua vida em Santiago com a mãe e sua viagem com o pai, as duas esferas narrativas se mesclam no começo e no final do relato – seu cotidiano marcado pela obesidade e um problema nos dentes, sua tentativa de descobrir questões do passado familiar, sua relação incomum com os pais.

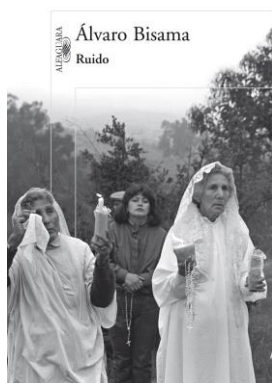
Narrativa e trabalho com a memória: A proposta literária de Zúñiga se destaca no não-dito, na insinuação e na reiteração de imagens que parecem marcar a geração *de los hijos* no Chile: os problemas de saúde relacionados às dificuldades no relacionamento com os pais; a imagem dos desaparecidos associada aos óvnis. O livro não está dividido em capítulos, mas por páginas, normalmente o relato não completa uma página e já passa para a outra, no começo e no final da obra não está tão clara essa divisão, mas na maior parte da trama vê-se intercalada a continuidade das narrativas em duas esferas: nas páginas pares desenvolve-se a relação com a mãe, sua vida em Santiago, as entrevistas que fazia com ela simulando um programa de rádio etc.; nas páginas ímpares lê-se sobre a viagem com seu pai a Buenos Aires, Iquique e Tacna, o deserto, a relação com seu Tata etc. Diferente e atraente a forma como apresenta o trabalho com a memória, exatamente no difuso, no que não se diz, no que não se vê — na *camanchaca*, uma névoa, como já indica o título. O autor traz isso para a proposta estética da obra.

Referência bibliográfica:

ZÚÑIGA, Diego. *Camanchaca*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2012.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Ditadura chilena; Escritas do eu.

RUIDO (2012) — Álvaro Bisama



Así comienza todo. Nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzle, las voces que fingen ser fantasmas.

Ahí, la pieza más visible es la que falta: el momento en que unos muchachos aspiran pegamento en la punta del cerro. Uno es el vidente (BISAMA, 2012, p. 28).

Resumo: Ditadura militar chilena, Pinochet discursa para crianças, um menino abandonado, o vidente, começa a ver Nossa Senhora. A narrativa de Bisama se desenvolve a partir de duas esferas: a geração de crianças que cresceram com a ditadura cívico-militar chilena, sua adolescência, até chegar à idade adulta; a história do vidente, o menino que dizia ver a Virgem durante os anos do regime autoritário, as reviravoltas dessa biografia, uma personagem que alude a uma pessoa pública real. Trata-se de uma visão geracional sobre a ditadura de Pinochet e os acontecimentos paralelos que estruturavam e ressignificaram esse passado, essas memórias. Como o título indica, o ruído em suas múltiplas e ambíguas possibilidades está como linha de raciocínio da obra, aparece em diferentes momentos, atravessado de diversos sentidos.

Narrativa e trabalho com a memória: Nós, o narrador do romance de Bisama, é plural, o que testifica a ideia de “testemunho” geracional. O autor utiliza uma matéria real, a história do vidente Miguel Ángel, para criar sua personagem “o vidente”, um dos focos da trama, que de maneira inusitada revela muito das artimanhas da ditadura de Pinochet. Por outra parte, há o relato daqueles que cresceram durante a ditadura, seus costumes e crenças, ou descrenças, e como foram lidando com o tema até o presente. O livro atualiza e discorre sobre o 11 de setembro após as Torres Gêmeas e pergunta-se também “Por que lembrar agora?”. O romance de Bisama participa da tradição especular e sombria da pós-ditadura chilena, com os óvnis e desaparecimentos, mas vai além e reflete sobre diferentes mecanismos de ontem e de hoje que atuam sobre a sociedade e constroem ou destroem memórias. Há várias personagens e diversos acontecimentos históricos, sobretudo, vale-se da memória coletiva.

Referência bibliográfica:

BISAMA, Álvaro. *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória geracional; Literatura e História.

SPACE INVADERS (2013) — Nona Fernández



FERNÁNDEZ

A veces soñamos con ella. Desde nuestros colchones desperdigados por Puente Alto, La Florida, Estación Central o San Miguel, desde las sábanas sucias que delimitan nuestra situación actual, refugiados en los catres que sostienen nuestros cansados cuerpos que trabajan y trabajan; de noche, y a veces hasta de día, soñamos con ella. Los sueños son diversos como diversas son nuestras cabezas, y diversos son nuestros recuerdos, y diversos somos y diversos crecimos (FERNÁNDEZ, 2013, p. 14).

Resumo: Nona Fernández apresenta um relato geracional sobre a ditadura chilena baseado em um fato histórico: os três professores, membros do partido comunista, degolados em 1985, já nos últimos momentos de Pinochet no poder. A trama se baseia em recordações vinculadas ao universo onírico e associadas ao jogo de *vídeo game Space Invaders*. A narradora anônima guia a trama e apresenta a personagem central: Estrella González. Trata-se da filha de um dos seis *carabineros* responsáveis pelo assassinato dos professores, que na época era uma criança, uma companheira de escola das demais personagens apresentadas – apenas com o sobrenome, em suas diferentes vivências da ditadura a partir da realidade familiar. Estrella some de um dia para o outro, vai com a família para Alemanha, e os colegas se perguntam sobre ela e sobre tantas outras ausências. O livro está dividido em cinco partes: *Primera vida, Segunda Vida, Tercera Vida, Gamer over* e um epílogo de Jaime Pinos (*Aprender a Despertar*).

Narrativa e trabalho com a memória: Uma narrativa criativa que utiliza diversos artifícios: narração em primeira pessoa do singular (a partir de um “eu” anônimo e de um eu que se identifica com a personagem Zúñiga), narração em primeira pessoa do plural, faz uso de cartas trocadas entre as amigas (Estrella y Maldonado) e de relatos isolados de acontecimentos históricos. O tempo aparece dividido, sobreposto, entre os capítulos e bem marcado por anos: 1980, 1982, 1985, 1994, 1991. Há um trabalho minucioso na reflexão da memória a partir da perspectiva dos filhos que presenciaram o horror da ditadura, personagens históricos, acontecimentos e os julgamentos pós-ditadura também aparecem enfocados. No entanto, trata-se de um relato breve, não passa de oitenta pequenas páginas, de forma que não há um aprofundamento nas personagens. Fato esse que não diminui o valor da obra e da construção narrativa como um trabalho de memória bem singular de Fernández.

Referência bibliográfica:

FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2013.
PALAVRAS-CHAVE: Memória geracional; Ditadura chilena; Literatura e História.

MIS DOCUMENTOS (2014) — Alejandro Zambra
(Conto: *CAMILLO*)



Pero era verdad, mi papá había sido muy amigo del papá de Camilo, Camilo grande: jugaban fútbol juntos en la selección de Renca. Hay fotos del bautizo, con el niño llorando y los amigos mirando solemnemente a la cámara. Durante algunos años todo estuvo bien, mi padre era un padrino presente, se preocupaba del niño, pero hubo una pelea y más tarde el golpe, Camilo grande cayó preso y luego partió al exilio — el plan era que tía July y Camilito se reunieran con él en París, pero ella no quiso y el matrimonio, de hecho, terminó. Así que Camilito creció extrañando a su padre, esperándolo, juntando dinero para ir verlo. Y un día cuando acababa de cumplir dieciocho, decidió que si no podía ver a su padre al menos debía encontrar a su padrino (ZAMBRA, 2014, p. 29).

Resumo: O conto constitui-se a partir da relação da família do narrador-personagem com dois amigos, Camilo pai e Camilo filho. O foco da narrativa centra-se na história dos dois “Camilos” que está diretamente interligada à ditadura de Pinochet, no Chile: Camilo pai vive o exílio e foi perseguido, preso e torturado antes de conseguir sair do país; Camilo filho, como consequência, sofre a ausência do pai e, por isso, ao completar dezoito anos procura a família do narrador como forma de atenuar esse vazio ao conviver com os amigos que eram próximos ao pai. Os diferentes matizes e as implicações da ditadura são enfocados não somente em relação à época do regime opressor, mas também às consequências que ela ainda impõe no presente.

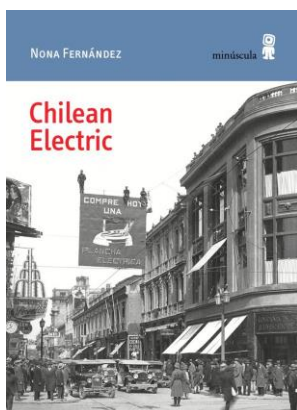
Narrativa e trabalho com a memória: A narração dá-se a partir de um narrador que conta a experiência individual concatenada com as histórias que escutou nas narrações dos familiares e amigos, de episódios pessoais e coletivos na conjuntura específica da opressão ditatorial. O enredo desdobra-se, assim, em dois tempos com a política como ponto central: primeiramente, a partir da amizade do narrador com Camilo filho, na época da infância e da adolescência, durante os anos de ditadura no Chile; e, no final do conto, já adulto, o narrador encontra-se com Camilo pai na Holanda, pós-ditadura. Mais uma vez, Zambra trabalha com pós-memória em uma narrativa em que o fundamental é contar a história dos outros, logicamente, a micro-história que se relaciona à macro-história coletiva.

Referência bibliográfica:

ZAMBRA, Alejandro. Camilo. In: *Mis Documentos*. Barcelona: Anagrama, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória Coletiva; Literatura e História.

CHILEAN ELECTRIC (2015) — Nona Fernández



Quizá el misterio de ese pasado es lo que le vuelve necesario.

Una especie de ojo que nos mira hacia dentro. Uno que nos ve desde otro ángulo. Como el del niño de la plaza de Armas, ese que observaba a su dueño por primera vez a la cara, en primer plano desde el suelo, entremedio de la sangre. Un ojo que ve nuestra sangre, nuestras muecas de dolor, nuestra peor pesadilla. Despiadado y cruel como un proyectil, curioso como una sonda de esas que lanzan al espacio, pero rastreando información ahí, en esa galaxia oscura como la pieza de mi abuela, donde guardamos pedazos de un ayer que no sabemos recordar (FERNÁNDEZ, 2015, p. 28).

Resumo: Na mesma linha de *Space Invaders* (2013), Nona Fernández parte de um fato histórico para encandear sua narração memorialística de diferentes momentos do Chile: a chegada da luz elétrica à cidade de Santiago, em 1883 – na verdade, a narradora-protagonista anônima conta a memória de sua avó sobre a chegada da luz. O curioso da trama é que apesar de a avó relatar como se estivesse presente no dia em que a *Plaza de Armas* de Santiago se ilumina pela primeira vez, a neta sabe que se trata de uma memória inventada, pois a avó nasceu vinte e cinco anos após o acontecimento. O descompasso proposital de Fernández convida à imaginação, à construção de memória, à reflexão sobre o recordar.

Narrativa e trabalho com a memória: Romance curto, cerca de cem pequenas páginas. O relato da narradora-protagonista se desenvolve a partir de diferentes enfoques narrativos: faz menção às memórias e às experiências de seus avós, sobretudo da avó; foca também em memórias pessoais de quando testemunhou ainda adolescente episódios da ditadura de Pinochet, por exemplo; e ainda se desenrola em relação a outros acontecimentos históricos como a guerra contra o Peru, os discursos e a exumação de Salvador Allende. Os episódios enfocados passam pela reflexão dos meios de memória, uma fita cassete com a voz de Allende, uma máquina de escrever na qual a avó registrou vários relatórios do Estado no governo da Unidade Popular, o próprio livro de literatura que “eterniza” personagens e narrativas. Como iluminar a memória? Fernández responde que é necessário “*iluminar con la letra la temible oscuridad*”, e coloca a narradora-protagonista que escreve – também utilizando a máquina desgastada da avó que outrora registrou/arquivou memórias – com esse poder.

Referência bibliográfica:

FERNÁNDEZ, Nona. *Chilean Electric*. Barcelona: Editorial minúscula, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: Memória familiar; Ditadura chilena; Literatura e História.

LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA (2016) — Nona Fernández



Volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro. La luz de ese foco iluminó mi recorrido y tuve la certeza de que todos los datos entregados por el hombre que torturaba no sólo estaban ahí para sorprender al lector de esa época y abrirle los ojos a la pesadilla, sino que también habían sido lanzados y publicados para detener la mecánica del mal. Eran una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo este universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo (FERNÁNDEZ, 2018, p. 21).

Resumo: A ideia de portais e diversas dimensões interconectadas marcam a proposta literária de Nona Fernández nessa obra. As relações entre passado e presente são feitas de forma sofisticada entre as personagens do livro que se referem às pessoas históricas que marcaram os anos de ditadura e pós-ditadura no Chile, como uma das personagens centrais: “o homem que torturava”, Andrés Antonio Valenzuela Morales. Da mesma forma, personagens do universo íntimo da narradora nominados apenas com letras (M e D, seu companheiro e seu filho, por exemplo) também integram o cenário contrapondo vivências, memórias e possibilidades imaginativas. Nesse sentido, lembrar e imaginar se conectam na construção do relato, enchendo o enredo de uma dinâmica própria, como se convidasse também a leitora a trazer para si e se permitir lembrar e imaginar a partir de sua experiência de vida.

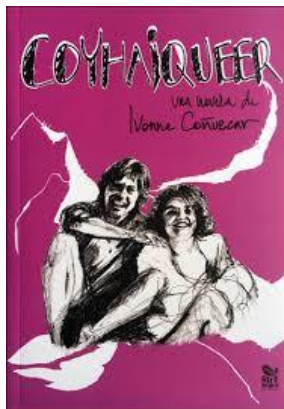
Narrativa e trabalho com a memória: A narrativa em primeira pessoa se organiza em quatro partes, quatro zonas de: ingresso, contato, fantasmas e escape. O fio condutor da obra está no testemunho do “homem que torturava” a uma jornalista chilena, contando os pormenores das detenções, dos desaparecimentos e dos assassinatos da última ditadura chilena. Há uma preocupação em contar histórias baseadas em fatos históricos objetivos, humanizando os envolvidos, explorando ângulos, imaginando seus dilemas e suas dores. História, memória, justiça e ficção além de uma crítica explícita às políticas de memória no país estão presentes na obra de Fernández de forma harmônica e muito bem elaborada.

Referência bibliográfica:

FERNÁNDEZ, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago de Chile: Random House, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória geracional; Literatura e História.

COYHAIQUEER (2018) — Ivonne Coñuecar



Y pensaba que tenía el papá más comprensivo, pero había un hombre dañado. Qué le iba a importar el exitismo si estudió antes de la dictadura y todo ese Chile había desaparecido. Llegó a la Patagonia mientras sus amigos desaparecían. Qué le iba a importar si pasó años de pánico, nació yo, luego vinieron mis hermanos y los miedos se multiplicaban y la dictadura no terminaba nunca (COÑUECAR, 2018, p. 31).

Resumo: A Patagônia, o povoado de Coyhaique, é o cenário da maior parte da obra de Ivonne Coñuecar, que explora os pormenores do cotidiano interiorano, preconceituoso e opressor. Como o título remete, há uma estética *queer* que está enfocada, desenvolvida, por exemplo, a partir de personagens com sexualidades e comportamentos não normativos, não padronizados. Elena, narradora-protagonista, e seus amigos Jota, Oscar e Mateo tentam sobreviver, resistir à fria realidade patagônica em suas diferentes vertentes ambientais e sociais, ambas nocivas e mortais. Questões ligadas à descoberta sexual, aos relacionamentos amorosos e de amizade, ao suicídio, ao HIV/AIDS, à LGBTfobia estão em evidência na obra.

Narrativa e trabalho com a memória: Elena narra suas experiências e interliga ao grupo de amigos, formado por Jota, Oscar e Mateo. Há uma ênfase nas dificuldades de convivência em Coyhaique – em relação ao isolamento –, na pouca atenção despendida pelo governo chileno e na situação de controle e sufocamento que uma cidade pequena pode provocar em adolescentes. Na primeira parte do livro, destacam-se alguns acontecimentos ditatoriais em âmbito público e privado, por exemplo, ao citar a visita de Pinochet à Patagônia, para tratar da *Carretera Austral*, e a rotina dos amigos Oscar e Mateo que tinham o pai militar e autoritário. Experiências sexuais, de vida noturna, de amores e desencontros também são articuladas à narrativa. Na segunda parte da obra, há menos referências à memória coletiva e a personagens históricos, e mais aprofundamento nas vivências individuais das personagens.

Referência bibliográfica:

COÑUECAR, Ivonne. *Coyhaiqueer*. Coyhaique: Ñire Negro, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura chilena; Memória geracional; Literatura queer.

APÊNDICE B – BREVE PANORAMA DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO COM O TEMA DAS ÚLTIMAS DITADURAS LATINO-AMERICANAS

Neste material complementar, apresento filmes e documentários feitos a partir dos anos 2000 que ajudaram nas reflexões da pesquisa sobre as últimas ditaduras da América Latina. Não foram objetos de análise, decidi organizá-los nesse apartado como forma de divulgar as obras para os interessados no tema.

ARGENTINA

H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS (2002)

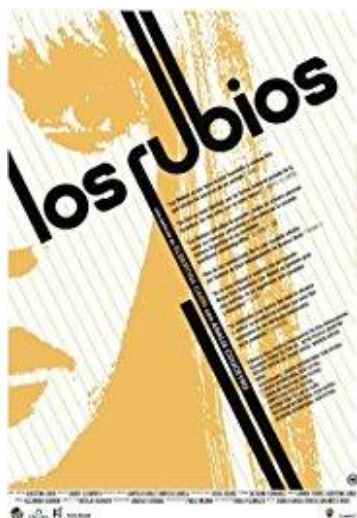
Marcelo Céspedes e Carmen Guarini



O documentário apresenta a criação e organização da associação *H.I.J.O.S.*, não apenas em relação aos grupos da Argentina, mas também em outras partes do mundo, com destaque para Paris. Discute-se a questão da construção da identidade e da elaboração da memória dos pais a partir das propostas da associação, as reuniões e congressos, as ações educativas e os escrachos, além de contar a história de alguns integrantes, como o projeto artístico de Lucila Quieto (*Arqueología de la ausencia*). Esse filme evidencia as relações entre memórias individual e coletiva, demonstrando também a ligação entre a luta por verdade, memória e justiça das Mães e Avós da Praça de Maio com *H.I.J.O.S.*, como grupos de familiares que seguem nas batalhas de memória.

LOS RUBIOS (2003)

Albertina Carri



Usando-se de metalinguagem, o filme dentro do filme, documentário e ficção, busca-se refazer as pegadas dos pais desaparecidos. Não há tanto uma perspectiva da militância ou da clandestinidade, mas das consequências da militância dos pais na vida das três filhas, Albertina é uma delas. É um clássico do cinema argentino no tema da ditadura e um dos mais representativos da perspectiva dos filhos.

PAPÁ IVÁN (2003)

Maria Inés Roqué



O documentário explora o quebra-cabeça da clandestinidade e a morte do pai da diretora. As perguntas que norteiam o roteiro são: por que ele fez isso? Será que ele se questionava? Com o pai morto, corpo nunca encontrado, o documentário é feito como possibilidade de entender o que aconteceu e tentar fazer uma tumba simbólica do pai. Testemunhos fortes, crus e uma narrativa fluida.

INFANCIA CLANDESTINA (2012)

Benjamín Ávila



A perspectiva da infância na clandestinidade, durante os anos da última ditadura argentina. Os desafios para uma criança tentar entender a situação, ao mesmo tempo em que se vê como um militante, estão no centro dessa proposta cinematográfica. A infância militante, o medo e o desajuste frente aos colegas, uma criança que deve assumir um novo nome, lidar com mentiras e segredos. O filme apresenta uma narrativa envolvente, é híbrido também com a animação, algumas cenas de violência valem-se desse artifício. Uma forma de dar luz à questão das crianças que viveram na clandestinidade, seus problemas e conflitos.

LA GUARDERÍA (2016)

Virginia Croatto



Trabalha com a experiência de crianças argentinas que ficaram em Cuba enquanto os pais – que estavam no exílio – retornam para a Argentina para a contraofensiva de *Montoneros*. A ausência e o abandono estão enfocados. Há muitos testemunhos dos filhos, da geração que viveu a experiência. No entanto, o filme apresenta uma atmosfera mais controlada, não sei se pelo tipo de edição ou recorte, mas não se aprofunda no que está sendo mostrado.

KÓBLIC (2016)

Sebastián Borensztein

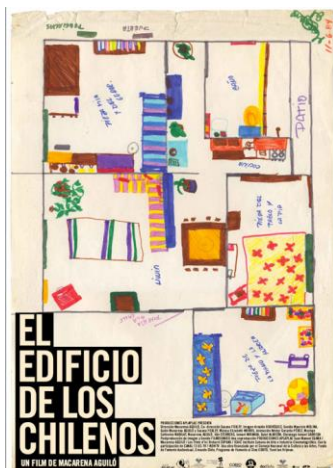


O filme, estrelado por Ricardo Darín, traz a perspectiva de um piloto arrependido por sua participação nos vôos da morte da última ditadura Argentina e, por isso, tenta se refugiar em um povoado interiorano. A trama se desenvolve durante os anos de opressão e não consegue se aprofundar nas questões que são levantadas pelo relato, propondo aproximações e hipóteses desinteressantes, superficiais e, ainda, pouco convincentes.

CHILE

EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS (2010)

Macarena Aguiló



Interessante o recorte da narrativa que parte da história pessoal de Macarena, que chegou a ser sequestrada durante a ditadura chilena, e vai se ampliando até a experiência coletiva de uma parentalidade social entre os chilenos que vão viver com pais sociais em Cuba. Poético e plural, demonstra as várias perspectivas dos filhos que passaram por essa situação: alguns não entendem, não perdoam e nunca conseguiram se reconectar afetivamente com os pais; outros apoiam e acreditam que foi a melhor escolha possível.

NOSTALGIA DE LA LUZ (2010)

Patricio Guzmán



A proposta estética de Guzmán é pura poesia. Nostalgia da Luz consiste em um documentário muito bem narrado, cheio de silêncios, imensidão e vazio. O centro do relato, de onde vão partindo os diferentes focos narrativos interconectados é o deserto do Atacama. Neste espaço e a partir dele, desenvolvem-se as reflexões e as imagens sobre memória em três eixos: os astrônomos (o Chile tem o céu mais límpido do planeta), os arqueólogos (dedicados aos diferentes vestígios do tempo no deserto) e as mulheres que buscam os corpos de seus entes queridos desaparecidos na ditadura de Pinochet com as próprias mãos, remexendo as areias infinitas do Atacama (*Las mujeres de Calama* são o grupo mais conhecido, mas há muitos outros).

Todos trabalham com o passado, todos constroem memórias. E Patricio Guzmán esclarece: *“los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte.”*

NO (2012)

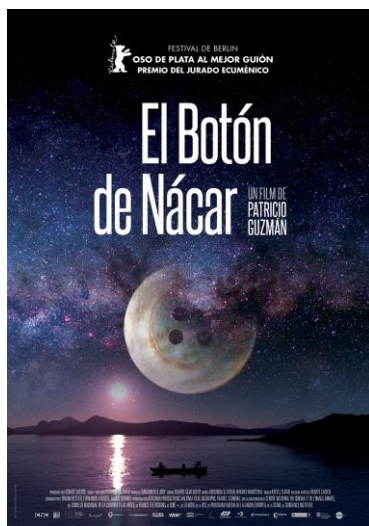
Pablo Larraín



Filme mais comercial, uma narrativa truncada, que conta a história do plebiscito de 1988, quando a população chilena deveria escolher entre continuar com Pinochet (*Si*) ou colocar fim ao seu governo para serem feitas eleições presidenciais (*No*). Está baseado na obra de teatro de Skármeta, *El plebiscito*, e conta com Gael García Bernal como protagonista.

El Botón de Nácar (2015)

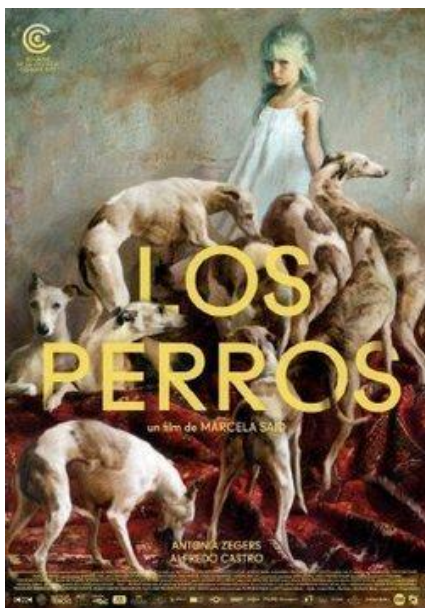
Patricio Guzmán



Com sensibilidade e poesia, na mesma linha de *Nostalgia de la luz*, narrado em primeira pessoa, o documentário se distende do extermínio indígena originário, na colonização, até o terrorismo de estado da ditadura cívico-militar chilena de fins do século XX. Rostos e vozes, línguas indígenas, fotos de cadáveres, água e espaço, diferentes elos/ecos que vão construindo a linha narrativa de Guzmán, que revela uma perspectiva singular da história do Chile, da construção da identidade latino-americana. Obra emocionante, roteiro incrivelmente elaborado e registros sensíveis das memórias individuais e coletivas.

Los Perros (2017)

Marcela Said



O longa-metragem de Said trabalha com as memórias da última ditadura chilena a partir das intrincadas tramas do passado-presente-futuro, enfatizando as relações afetivas. A personagem central, filha de um empresário que apoiou a ditadura tem que lidar, por um lado, com a comprovação de que seu pai estava envolvido na repressão e, por outro, com seu interesse afetivo-sexual por um ex-torturador indiciado por crimes de lesa-humanidade. Em uma narrativa do desencanto, exploram-se com maestria os ecos da ditadura no presente.

...Y DE PRONTO EL AMANECER (2017)

Silvio Caiozzi



Impactante aproximação à velhice e à memória. Um homem idoso, escritor, volta à Patagônia para rever lugares e pessoas de sua infância e juventude, em uma viagem em busca de respostas e de identidade. O filme de mais de três horas consiste em uma apresentação poética das relações que percorrem tempos e espaços. A paisagem e a cultura patagônicas são exploradas em suas singularidades. Há vários planos narrativos e microrrelatos dentro do filme e um deles se passa durante a ditadura militar. O horror da repressão apresenta-se nas prisões arbitrárias, nos estupros, na perseguição e na destruição de amores e de amizades.

BRASIL

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS (2006)

Cao Hamburger



O enredo do longa-metragem se desdobra a partir da perspectiva de Mauro, filho com cerca de doze anos de um casal de militantes durante os anos 70, no Brasil. A criança deveria ficar na casa do avô judeu para que os pais tirassem férias, na verdade, fugissem da perseguição dos militares, mas, com o falecimento repentino do avô, acaba sendo cuidada pelo vizinho idoso, também judeu. As tradições judias e os costumes de São Paulo aparecem representados, conjuntamente ao cotidiano atravessado pela repressão. O abandono, a dor e a incompreensão em que Mauro está imerso dão o tom da obra.

CAMPONESES DO ARAGUAIA – A GUERRILHA VISTA POR DENTRO (2010)

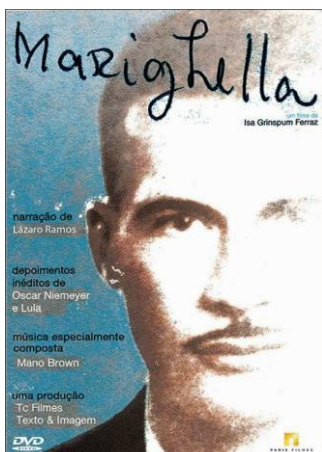
Vandré Fernandes



O documentário explora as memórias dos camponeses do Araguaia que tiveram contato com “os paulistas”, como eram conhecidos os guerrilheiros e as guerrilheiras que participaram da militância na região norte do Brasil. Alguns dos entrevistados também sofreram perseguição, prisão e tortura pelo terrorismo de estado. Há, ainda, entrevistas a alguns políticos e professores sobre o tema. O que se destaca na proposta consiste na possibilidade de entender a vivência dos camponeses e das camponesas, em como as vidas deles e delas foram afetadas, primeiramente, com o trabalho de educação e saúde popular dos militantes do Partido Comunista do Brasil e, posteriormente, com o horror da chegada dos militares à região.

MARIGHELLA (2012)

Isa Grinspum Ferraz



O documentário de Isa Grinspum, sobrinha de Carlos Marighella, revela diferentes facetas de um dos principais líderes da resistência brasileira: político, escritor e guerrilheiro. O filme se desenvolve a partir das questões familiares, íntimas, e as posturas públicas do autor do *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* (1969). Há muitos depoimentos, trechos de discursos e livros de Marighella, fotos e uma série de documentação. Por vezes, torna-se cansativo pelo enfoque narrativo escolhido, em vários eixos, micronarrativas que não estão bem articuladas ao todo.

TATUAGEM (2013)

Hilton Lacerda



O filme traz um roteiro peculiar que se desenvolve a partir da liberdade de uma trupe teatral de Recife, Chão de Estrelas, em oposição à repressão ditatorial. Destaca-se pelo ângulo que escolhe para desenvolver a trama: os artistas representam uma resistência cultural às coibições do controle militar dos anos de chumbo. No entanto, Clécio, o líder do grupo, interpretado por Irandhir Santos, apaixona-se pelo soldado do exército, Fininha. A partir dessa relação afetiva e da proposta de amor livre que está presente nas vivências da trupe, o filme aprofunda e contesta a ideia de controle/liberdade dos corpos e coloca em xeque a hipocrisia militar, enfocando os múltiplos laços afetivos, a liberdade sexual e a homossexualidade.

UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA (2013)

Luiz Bolognesi

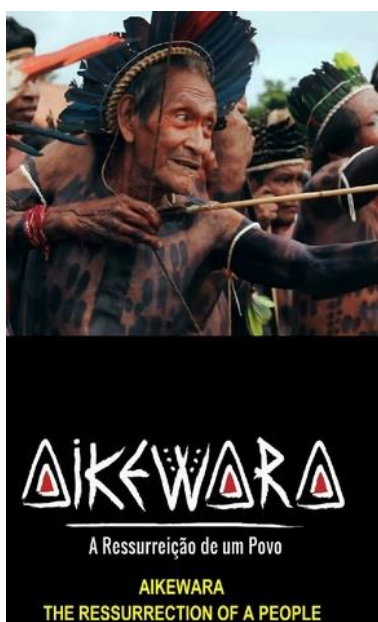


proteger a memória coletiva.

A animação delinea uma narrativa que parte de um guerreiro Tupinambá, na época da chegada dos europeus ao Brasil, até um futuro distópico, em 2096, quando se luta pelo direito à água. O índio tupinambá se metamorfoseia em pássaro e reaparece em vários momentos da história do Brasil concatenado ao seu amor, Janaína. Ao encontrar Janaína no decorrer dos séculos, retoma o corpo enquanto homem. O roteiro recorta momentos de opressão e resistência, numa linha de violência extensa e constante, com destaque para a questão dos genocídios indígena e negro (retrata a revolta da Balaiada, século XIX) e também da ditadura cívico-militar. Interessante a perspectiva crítica sobre a memória, o rechaço à exaltação de heróis nacionais como Duque de Caxias, por exemplo, e a constante marcação da necessidade de se recordar, de se

AIKEWÁRA (2016)

Célia Maracajá e Luiz Arnaldo Campos

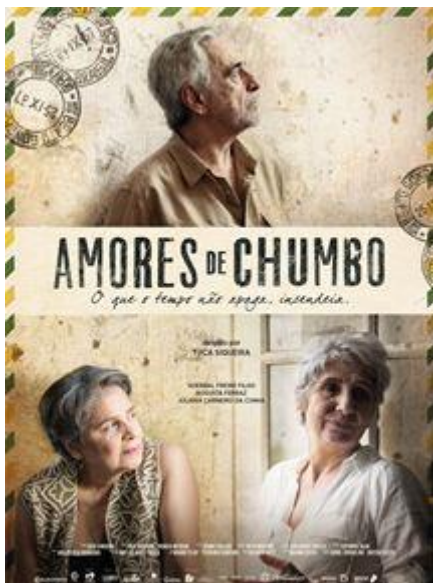


O documentário narra a história da etnia Aikewára Suruí em relação à violência dos militares durante o combate à guerrilha do Araguaia. A resistência indígena está enfocada a partir do testemunho de várias gerações sobre os acontecimentos traumáticos que o povo Aikewára Suruí vivenciou, quando foram invadidos pelos militares durante a ditadura e obrigados a cooperar com as investidas contra os guerrilheiros, já que a aldeia também era refém da opressão ditatorial. Muito interessante e emocionante escutar a memória dos indígenas, acompanhar a elaboração da história na perspectiva dos indígenas, que também apresentaram relato na Comissão Nacional da Verdade, negando a versão dos militares (que a comunidade indígena teria apoiado as ações de truculência e assassinato, quando, na verdade, também foram vítimas da ditadura). O filme mostra, ainda, outros testemunhos da comunidade civil dos entornos da aldeia, sobre as torturas e

desmandos dos militares no período. Outro mérito do documentário está em mostrar como as ações ditatoriais continuaram reverberando durante décadas, e até o presente, nos costumes da comunidade, afetando as novas gerações.

AMORES DE CHUMBO (2018)

Tuca Siqueira



O roteiro tem uma proposta incomum. A partir de um triângulo amoroso da época da última ditadura no Brasil, três idosos encaram suas memórias e suas atitudes quando jovens, apaixonados. Exílio, perdas, mentiras estão em evidência a partir das estruturas da família e do afeto. Apesar da narrativa lenta, o filme é delicado e aborda a ditadura em uma perspectiva pouco cultivada: a velhice. A terceira idade está representada como um momento ativo que permite redescobertas, a revisão e a ressignificação do passado pessoal e afetivo.

DESLEMBRO (2019)

Flávia Castro

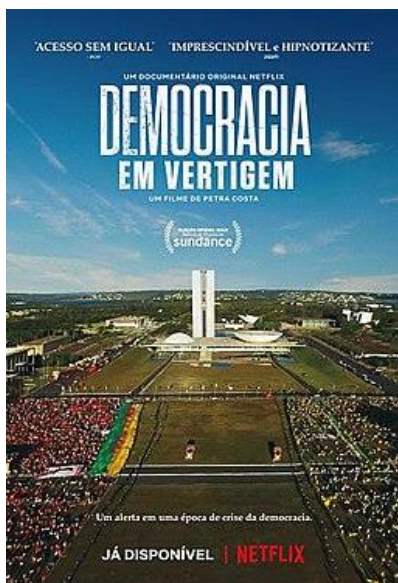


Como a gente sabe que ele morreu? Pergunta Joana, a protagonista, sobre o pai desaparecido político durante a última ditadura brasileira. O filme se desenvolve a partir do retorno da família de Joana ao Brasil, depois da lei da anistia, deixando o exílio em Paris. A adolescente não queria voltar, cresceu em Paris e contesta os pormenores e os vazios de informação sobre a memória familiar. Com a ausência do pai, a mãe de Joana encontra outro companheiro, um chileno também militante que tem um filho. Juntos eles geram mais uma criança, de forma que a família retorna ao Brasil, mas as questões sobre as ditaduras chilena e brasileira continuam constantes. A memória, principalmente a da avó paterna e a de Joana, é bastante explorada e o filme traz a perspectiva da segunda geração. Poético, há várias referências musicais e literárias

da época, além de um apelo a sons e imagens sensoriais.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019)

Petra Costa



Filha de pais militantes da última ditadura cívico-militar brasileira, Petra Costa traz uma leitura do passado recente do país, com ênfase no golpe de 2016, que destituiu a presidenta legitimamente eleita Dilma Rousseff, em relação a outros fatos históricos, como o processo de redemocratização, e as eleições de Lula e Bolsonaro. As memórias pessoais da roteirista e diretora se conjugam com as memórias coletivas do país em uma reflexão sobre nossa política: “temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”, “eu não sei como isso deve ser contado”, “Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como os meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos pelo regime militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios e por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento”. Esses trechos compõem a narração de Petra, que com sua voz delinea um fio que concatena as diferentes imagens, entrevistas, momentos do documentário. Uma visão discursiva da segunda geração, marcada pelo fluxo passado-presente-futuro e que entra propositalmente nas batalhas de memória, proporcionando matéria e ferramenta para elaborar as memórias do mais recente golpe à democracia no Brasil.

TORRE DAS DONZELAS (2019)

Susanna Lira



A proposta do documentário configura-se em mostrar a experiência de um grupo de mulheres que foram detidas durante a última ditadura brasileira no Presídio Tiradentes (SP), entre elas estava a ex-presidenta Dilma Rousseff. O objetivo de exclusivamente retratar a vivência das mulheres em suas particularidades durante a última ditadura brasileira é o ponto alto do filme. A narrativa que se conforma a partir de trechos de depoimentos que priorizam a forma que essas mulheres encontraram para resistir ao cárcere, de uma maneira que os horrores da tortura e das agressões de cunho de gênero ficam em um segundo plano, já que o foco está nas articulações para formação política, discussão das particularidades femininas/feministas e construção de laços afetivos que as mulheres desenvolveram na prisão.