



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

**A DESCONSTRUÇÃO NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA PÓS-DITADURA:
UMA OUTRA ESTRATÉGIA DISCURSIVA?**

Cátia Maria de Araújo Oliveira

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

Brasília - DF
Agosto de 2022

CÁTIA MARIA DE ARAÚJO OLIVEIRA

**A DESCONSTRUÇÃO NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA PÓS-DITADURA:
UMA OUTRA ESTRATÉGIA DISCURSIVA?**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Área de concentração: Literatura e Política

Linha de pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

Brasília - DF
Agosto de 2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

OOL48d Oliveira, Cátia Maria de Araújo
A desconstrução na ficção latino-americana pós-ditadura:
uma outra estratégia discursiva? / Cátia Maria de Araújo
Oliveira; orientador Paulo César Thomaz. -- Brasília, 2022.
205 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura do pós-ditadura. 2. Desconstrução da
linguagem. 3. Memória e ficção. I. Thomaz, Paulo César ,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Tese de doutorado intitulada **A DESCONSTRUÇÃO NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA PÓS-DITADURA: UMA OUTRA ESTRATÉGIA DISCURSIVA?**, de autoria de Cátia Maria de Araújo Oliveira, para defesa sob julgamento de banca constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Paulo César Thomaz – Universidade de Brasília
Orientador

Prof. Dr. – Universidade
Membro Externo

Prof. Dr. – Universidade de Brasília
Membro Interno

Prof. Dr. – Universidade de Brasília
Membro Suplente

Data da defesa:

Brasília, 16 de setembro de 2022.

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Federal de Piauí – IFPI, por conceder meu afastamento das atividades docentes durante o período de 4 anos.

À Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues e Ao Prof. Dr. Daniel Teixeira da Costa Araújo, por seus comentários e sugestões apresentadas no exame de qualificação.

À professora Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva pelas correções do texto final.
Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo César Thomaz, pela paciência em me orientar

A todos os professores da Universidade de Brasília – UnB, por suas ricas discussões durante o percurso da pesquisa.

Ao amigo Paul Aguilar Sánchez, pelas leituras atenciosas de meu texto, o que ajudou no processo de reescrita.

À amiga Perpétua, pelo acolhimento inicial em Brasília.

Aos amigos da turma, carinhosamente intitulada “Master Chef”, pelos momentos de descontração.

À minha família (Alighieri, Clara, Ponty, Cacau e Jojo), por ser meu porto seguro.

A Pontyarelle Pacheco, pelos momentos de leveza que me fizeram suportar todo o processo.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é realizar uma análise sobre a abordagem memorialística utilizada na ficção literária recente que trata da experiência das ditaduras chilena, brasileira e argentina. O intuito é verificar nos textos literários as estratégias narrativas e os procedimentos textuais que tentam atualizar e manter ativa a discussão sobre a temática do regime militar. *La dimensión desconocida*, da chilena Nona Fernández; *Cabo de guerra*, da brasileira Ivone Benedetti; e *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, do argentino Sebastián Hacher, são as obras analisadas que buscam por essa forma de lidar com a memória. Além dessas obras mencionadas, a pesquisa estabelece diálogo com outras obras como *Formas de volver a casa*, do chileno Alejandro Zambra; *La resta*, da chilena Alia Trabucco; *Noite dentro da noite*, do escritor brasileiro Joca Reiners Terron; *Kramp* da chilena Maria José Ferrada; e *A ocupação*, de Julián Fuks, que se articulam com as teorias acerca da linguagem literária e dos estudos sobre a memória. A hipótese deste trabalho é que, nessas narrativas recentes, tem-se observado que a memória, como elemento narrativo, vem sendo empregada para atualizar e manter sobretudo o caráter agonístico em torno da representação do período militar. A partir de uma perspectiva ampliada da noção de “desmonte”, buscamos demonstrar, por exemplo, como o relato mnemônico enquanto narrativa ficcional e testemunho passa por uma inventiva desarticulação sistemática. Entre os críticos e teóricos que norteiam o trabalho estão Paloma Vidal, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Peter Pál Pelbart, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Leonor Arfuch e Idelber Avelar.

Palavras-chave: Literatura do pós-ditadura. Desconstrução da linguagem. Memória e ficção.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es realizar un análisis al acercamiento a la memoria que utiliza la ficción literaria actual, y que trata de la experiencia en las dictaduras chilena, brasileña y argentina. El propósito es verificar en los textos literarios las estrategias narrativas y los procedimientos textuales, que a su vez mantienen activa la discusión sobre la temática del régimen militar. *La dimensión desconocida*, de la chilena Nona Fernández; *Cabo de guerra*, de la brasileña Ivone Benedetti; y *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, del argentino Sebastián Hacher, son las obras analizadas que buscan por esa forma de lidiar con la memoria. Además de ellas, la investigación establece diálogo con otras obras, como *Formas de volver a casa*, del chileno Alejandro Zambra; *La resta*, de la chilena Alia Trabucco; *Noite dentro da noite*, del escritor brasileño Joca Reiners Terron; *Kramp*, de la chilena María José Ferrada; y *La ocupación*, de Julián Fuks, las cuales se articulan con las teorías acerca del lenguaje literario y de los estudios sobre la memoria. La hipótesis de este trabajo es que, en esas narrativas contemporáneas, se ha observado que la memoria como elemento narrativo ha sido empleada para actualizar y mantener, sobre todo, el carácter agnóstico en torno a la representación del periodo militar. A partir de una perspectiva ampliada de la noción de desmonte, buscamos demostrar cómo, por ejemplo, el relato mnemónico, en cuanto narrativa ficcional y testimonio, pasa por una inventiva desarticulación sistemática. Entre los críticos y teóricos que sustentan este trabajo están Paloma Vidal, Jaques Derrida, Maurice Blanchot, Peter Pál Pelbart, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Leonor Arfuch y Idelber Avelar.

Palabras-clave: Literatura de la posdictadura. Deconstrucción del lenguaje. Memoria y ficción.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the memorialistic approach used in recent literary fiction that deals with the experience of the Chilean, Brazilian and Argentine dictatorships. The aim is to verify in the literary texts the narrative strategies and textual procedures that try to update and keep the discussion on the theme of the military regime active. *La dimensión desconocida*, by Chilean Nona Fernández; *Cabo de guerra*, by Brazilian Ivone Benedetti; and *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, by the Argentinian Sebastián Hacher, are the analyzed works that search for this way of dealing with memory. In addition to these works mentioned, the research establishes a dialogue with other works such as *Formas de volver a casa*, by the Chilean Alejandro Zambra; *La resta*, by the Chilean Alia Trabucco; *Noite dentro da noite*, by the Brazilian writer Joca Reiners Terron; *Kramp*, by the Chilean Maria José Ferrada; and *A ocupação*, by Julián Fuks, which articulate with theories about literary language and studies on memory. The hypothesis of this work is that, in these recent narratives, it has been observed that memory, as a narrative element, has been used to update and maintain, above all, the agonistic character around the representation of the military period. From an expanded perspective of the notion of “dismantling”, we seek to demonstrate, for example, how the mnemonic account as a fictional narrative and testimony undergoes an inventive systematic disarticulation. Among the critics and theorists who guide the work are Paloma Vidal, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Peter Pál Pelbart, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Leonor Arfuch and Idelber Avelar.

Keywords: Post-dictatorship literature. Deconstruction of language. Memory and fiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1. ASPECTOS SOBRE VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO NA LITERATURA DO PÓS-DITADURA. SITUANDO O PROBLEMA	18
1.1 A violência sistêmica e estrutural e a relação com a arte literária	18
1.2 A memória e a representação da violência	31
1.3 A literatura de testemunho na representação das ditaduras	36
1.4 Sobre linguagem e representação das ditaduras	41
CAPÍTULO 2. SOBRE O TEXTO LITERÁRIO NA RELAÇÃO DE PRODUÇÃO DE SENTIDO E A QUESTÃO DA SIGNIFICAÇÃO. ASPECTOS DA LINGUAGEM NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA	52
2.1 A linguagem social de Bakhtin e a questão da (super) interpretação em Umberto Eco. Como essas questões refletem hoje na ficção memorialística do pós-ditadura?	52
2.2 A desautomatização da função instrumental da linguagem literária a partir dos conceitos de Maurice Blanchot	64
2.3 A literatura no espaço da arte contemporânea: reflexões em César Aira	74
2.4 Aspectos do contemporâneo na literatura latino-americana	79
2.5 O tempo histórico e a anulação da linha diacrônica como uma estratégia narrativa. A ficção latino-americana	88
CAPÍTULO 3. A DESCONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM MEMORIALÍSTICA	99
3.1 A provocação de Paloma Vidal. O início	102
3.2. Os desdobramentos do conceito derridiano de desconstrução. Uma leitura a partir da crítica literária	104
3.3. As estratégias de desconstrução de sentido da ficção latino-americana pós-ditadura. .	111
CAPÍTULO 4. LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA, CÓMO ENTERRAR A UN PADRE DESAPARECIDO E CABO DE GUERRA. O QUE ESSAS OBRAS APRESENTAM DE NOVO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA?	121
4.1 O tempo e a desconstrução da museificação do passado na novela <i>La dimensión desconocida</i>	121
4.1.1 As zonas da dimensão desconhecida	126
4.2 O desmonte do testemunho como estratégia para reabilitar a memória em <i>Cómo enterrar a un padre desaparecido</i> , de Sebastián Hacher	140
4.2.1 De como surge <i>Cómo enterrar a un padre desaparecido</i>	140
4.2.2 Sobre a trama	144
4.2.3 O desmonte do relato testemunhal como estratégia narrativa para reconstituir uma memória a partir do presente em <i>Cómo enterrar a un padre desaparecido</i>	150

4.2.4 O testemunho em <i>Cómo enterrar a un padre desaparecido</i>	152
4.2.5 Algumas questões a partir do ensaio <i>Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva</i>	158
4.3 Memória e perdão em <i>Cabo de guerra</i> . O protagonismo sob outra perspectiva	167
4.3.1 Observações iniciais. A obra, a trama, a memória	167
4.3.2 O romance <i>Cabo de guerra</i>	170
4.3.3 Reflexões sobre o perdão em <i>Cabo de guerra</i> a partir da memória em Paul Ricoeur	180
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
REFERÊNCIAS	200

1 INTRODUÇÃO

Parte da produção literária da América Latina, foco da presente pesquisa, que trata sobre questões do passado pelas vias da memória, tem produzido continuamente reflexões e questionamentos acerca dos períodos políticos autoritários da história dos países do Cone Sul. Ora por meio do relato testemunhal, ora pela representação alegórica, as obras que fazem parte desse conjunto de narrativas procuram reelaborar, em muitas ocasiões, o esgotamento das fórmulas discursivas literárias anteriores para pensar o presente em sua relação com aspectos catastróficos, como as consequências dos regimes ditatoriais, por exemplo, enquanto episódio que se estabelece no passado como catástrofe do processo histórico desses países que continua reverberando no presente.

Compreender como se pretende manter uma memória agonística em torno dos regimes ditatoriais por meio da ficção literária é o ponto de partida desta pesquisa, que busca investigar, nos procedimentos textuais e narrativos empregados, de que modo se constroem as representações sobre esse passado. O estudo centra-se especificamente em obras de autoria chilena, argentina e brasileira. Parte-se da hipótese de que a memória tradicional com a qual a ficção do pós-ditadura lidou e ainda lida, seja na narrativa testemunhal (1970) ou alegórica (1980), tem cedido lugar a outro tipo de elaboração memorialística, na busca por atualizar os procedimentos literários que narram sobre essa temática, apresentando também outro modo de perceber a experiência. A desconstrução da memória tradicional, pensada por Paloma Vidal em *Memória e desconstrução, da ditadura à pós-ditadura*, é a ideia central por onde esta pesquisa se encaminha ao analisar as obras selecionadas.

Observa-se que embora a representação literária sobre os regimes ditatoriais ainda traga questões acerca dos entraves da linguagem testemunhal, nos romances mais recentes esse problema tem dividido o foco com outros modos de pensar sobre o evento. Privilegia-se, por exemplo, a reflexão sobre o passado a partir das subjetividades e das relações com questões atuais. Dessa forma, vê-se que o modo de lidar com a memória apresenta algumas modificações, tais como a presentificação do tempo como foco narrativo e temático e a desmuseificação do passado, que se caracteriza pelo modo como a memória dialoga com a atualidade para ressignificar o olhar em torno dos regimes ditatoriais.

O modo de ficcionalizar a experiência das ditaduras tem sido dar centralidade a questões acerca do presente, conforme observamos em obras como *La dimensión desconocida*, *La subtracción*, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, *Formas de volver a casa*, *Kramp*, *A*

ocupação, Os visitantes, entre outras. Tais textos circulam por esta tese ao apresentarem um modo diferente de recuperar a memória, ao optarem por estabelecer uma relação com o presente para refletir sobre o passado.

O intuito, portanto, de nossa pesquisa é demonstrar – a partir do diálogo com outros textos literários e, posteriormente com a análise das obras *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández, *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, e *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher – de que modo a memória, como via de acesso a esse passado, tem sofrido modificações, tanto na centralidade temática quanto na forma de narrar, para recuperar a discussão sobre a experiência dos regimes, sem cair no lugar comum.

A escolha dos textos literários que servem de referência para pensarmos sobre esses aspectos na pesquisa recaiu, em sua maioria, em obras de escritores jovens, com exceção de Ivone Benedetti. Trata-se de um rol de obras atuais, publicadas entre 2012 e 2019, produzidas por escritores que embora não tenham vivenciado o período ditatorial, são filhos desse tempo e que, por isso, oferecem outro olhar sobre a experiência a partir de suas subjetividades.

A temática foco da pesquisa é um assunto caro à memória coletiva que não se esgotou, haja vista inúmeras pesquisas que continuam sendo realizadas nos Programas de Pós-graduação *stricto sensu* no Brasil em torno do assunto, com foco em questões sobre o testemunho e a violência¹. Esses aspectos encontram na literatura um espaço de resistência que pode atualizar a discussão sobre as práticas de autoritarismo que se estabeleceram sob o signo do estado de exceção².

¹ Segundo levantamentos do Grupo de Estudos sobre a Ditadura Militar da UFRJ, entre 1971 e 2000 foram produzidas 214 teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre a história da ditadura militar, sendo 205 delas no Brasil e as restantes no exterior. O crescimento paulatino do número de estudos sobre a temática é visível, cotejando-se a produção de teses e dissertações em alguns quinquênios: no período 1971-1975 foram defendidos apenas dois trabalhos; entre 1986 e 1990, as defesas chegaram a 47; no final do período, entre 1996 e 2000, registraram-se 74 teses e dissertações. Os principais focos de interesse foram os movimentos sociais urbanos (27 trabalhos), os temas da arte e da cultura (também com 27 trabalhos), a economia (25) e os assuntos relacionados à esquerda e à oposição em geral (20 teses e dissertações). Em seguida vêm a imprensa (15), a censura (13), a crônica dos diversos governos (11), o movimento estudantil (8) e o estudo do próprio golpe (6), entre outros temas. Fonte: FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, 2004. Em breve pesquisa em Programas de Pós-graduação em Teoria Literária, no Brasil, observou-se que a pesquisa em torno da violência perpetrada durante o regime militar, no Brasil, continua sendo objeto de estudo em linhas de pesquisa em que há eixos de interesse em torno da temática. Atualmente na UnB – Universidade de Brasília, o professor Paulo César Thomaz pesquisa sobre as figurações da violência na narrativa latino-americana; na UNICAMP – Universidade de Campinas-SP, o professor Seligmann-Silva mantém pesquisas sobre a teoria do testemunho e os escritos da prisão e violência; na USP – Universidade de São Paulo, o pesquisador Jaime Ginzburg também desenvolve pesquisas sobre Literatura e Violência, assim como na UFPE, na UFF, na PUC de Minas, e na UFSM em que há estudos sobre História e Memória em torno da temática.

² De acordo com Giorgio Agamben, a própria definição do termo tornou-se difícil por situar-se no limite entre a política e o direito. Segundo opinião generalizada, realmente o estado de exceção constitui um "ponto de desequilíbrio entre direito público e fato político" (SAINT-BONNET, 2001, p. 28) que – como a guerra civil, a

No Brasil e nas democracias latino-americanas, um discurso negacionista em torno desse período tem expandido, atualmente, o debate antes restrito ao espaço da academia para a esfera popular, onde as manifestações populares têm se tornado cada vez mais constantes³. A elaboração ficcional sobre esses eventos tampouco se trivializa, porque ainda traz questões não resolvidas que, devido ao momento atual, vêm à baila inevitavelmente, pois, como acredita o historiador Nicolau Sevcenko, o intelectual engajado se ocupa em falar aquilo que escapa à história. Em sua obra *A literatura como missão*, que analisa a produção literária no Brasil e o envolvimento dos escritores, a figura do intelectual tem um lugar de enunciação que, ao longo do processo histórico, contribuiu para compreender aquilo que não estava aparente na narrativa histórica. E, como afirma o autor, “a arte é um instrumento particularmente eficaz e predestinado. Sua correta utilização tem efeito decisivo sobre a comunidade humana” (SEVCENKO, 2003, p. 200).

Embora a profusão desse tipo de narrativas tenha ocorrido nas décadas posteriores ao golpe, principalmente entre finais de 1960 e os anos 1980, revisitando as reflexões de Regina Dalcastagnè sobre a literatura engajada, em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, percebe-se que nas narrativas do final do século XX, a maior parte romances da década de 2000, ainda existe certo grau de engajamento nas obras publicadas. A principal característica para serem assim consideradas, de acordo com Dalcastagnè, é que elas “se pretendem a isso, porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país [...], porque se propõem, mesmo, ser documento de horror” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 25). Apesar de ser apontada como tímida, em comparação com países como a Argentina, a nossa produção literária pós-ditadura de 1964 possui obras que ainda insistem nessa temática por outras vias estéticas. A exemplo, as produções recentes de Daniela Lima (*Sem importância coletiva*, de 2018), Rosângela Vieira (*O indizível sentido do amor*, de 2017), Maria José Silveira (*Felizes poucos*, de 2016), Ivone Benedetti (*Cabo de guerra*, de 2016), Luciana Hidalgo (*Rio-Paris-Rio*, de 2016), Maria Pilla (*Volto semana que vem*, de 2015),

insurreição e a resistência – situa-se numa “franja ambígua e incerta, na intersecção entre o jurídico e o político” (FONTANA, 1999, p. 16).

³ Atualmente (2019) se presencia o acirramento político por meio de diversas manifestações populares em países da América do Sul, como Bolívia, Argentina e Chile. No Chile, os protestos são contra as políticas neoliberais implementadas pelo presidente Sebastián Piñera. O movimento intitulado “O Chile acordou” mobilizou, durante 27 dias consecutivos, os populares para pedir uma mudança estrutural do modelo neoliberal implementado na ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990) e que mantinha o sistema vigente pelas raízes da própria Constituição, não substituída no retorno à democracia. Após uma semana de mobilizações, que se iniciaram em outubro de 2019, a primeira reação tardia do mandatário foi de anunciar reformas pontuais. O anúncio, no dia 22 de outubro, não calou as vozes das ruas, que seguiram mais mobilizadas, a cada dia.

Fonte: <https://www.diariodo.centrodomundo.com.br/>

Julián Fuks (*A resistência*, de 2015), Marcelo Rubens Paiva (*Ainda estou aqui*, de 2015), Sônia Bischain (*Nem tudo é silêncio*, de 2010), têm ajudado, de certo modo, a manter uma atualização em torno da temática, pois o escritor reage com seu texto às disputas que ocorrem em sua época.

Esses são exemplos de que a temática dos regimes ditatoriais não se esgotou, que ainda é preciso falar sobre isso. Como acredita Eurídice Figueiredo, essas narrativas funcionam como uma espécie de arquivo da memória⁴. De acordo com a escritora, “na maioria dos casos, os autores que escrevem nos dias de hoje foram afetados, de maneira direta ou indireta, pela ditadura” (FIGUEIREDO, 2017, p. 42).

Isso exposto, vale ressaltar que as obras que dialogam com a questão da hipótese desta tese são, em parte, escritas por filhos da ditadura, e a partir desses olhares, observa-se que aspectos tais como a noção de memória conciliatória e reparadora, a memória como embate, ou como denúncia sobre o passado não prevalecem mais como centralidade nesses textos. A experiência das ditaduras na ficção latino-americana, que foi problematizada nas primeiras narrativas pelas vias da rememoração, construiu uma tradição de memória sobre o evento a partir da problemática do trauma em que, muitas vezes, reclamava para si o direito de verdade frente ao discurso imprimido pela memória oficial. Esse aspecto tem se deslocado para questões residuais como racismo, questões de identidade, pertencimento, memória geracional, política dos afetos, entre outros.

Partindo dessas questões, a presente tese visa desenvolver um diálogo a partir de algumas obras recentes que ficcionalizam aspectos das ditaduras brasileira, chilena e argentina cujo trato com a memória como procedimento narrativo atualiza, em certo grau, o modo de construir novas reflexões sobre esse período das ditaduras nesses países. Para isso, autores como Paloma Vidal, Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer, que desenvolvem estudos acerca dessas questões, formam o arcabouço teórico para elaborar tais reflexões, bem como Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Peter Pál Pelbart.

O texto da tese está organizado da seguinte forma:

⁴ No livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, da escritora Eurídice Figueiredo, publicado em 2017, a literatura é compreendida como um dos arquivos da memória em torno da ditadura. A autora dialoga com a história e entende que embora sua pesquisa se situe no campo dos “vetores culturais”, não dispensa a leitura da produção de historiadores e jornalistas. Sua pesquisa objetiva pensar os elementos relacionados ao trauma como experiência estética compartilhada. Nesse sentido, ela aponta os modos de produção desses arquivos de memória sobre o evento, como o livro *Brasil: Nunca mais*, produzido por juristas, religiosos, advogados e jornalistas; as Comissões (Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e a Comissão Nacional da Verdade) e a Lei da Anistia. Eurídice, na seção intitulada “A noção de arquivo”, chama atenção para a necessidade de se reelaborar hoje o conceito. Segundo sua percepção, “o arquivo não se confunde com a memória, pelo contrário, ele existe no lugar da memória. O arquivo é hipomnésico, ele é documento ou monumento, ou seja, os documentos escritos de toda ordem funcionam como elementos de arquivos.

O primeiro capítulo intitula-se “Aspectos sobre violência, memória e testemunho na literatura do pós-ditadura: situando o problema” e está subdividido em 4 seções, a saber: “A violência sistêmica e estrutural e a relação com a arte literária”, “A memória na representação da violência”, “A literatura de testemunho na representação das ditaduras” e “Sobre linguagem e representação das ditaduras”.

Esse capítulo inicial foi desenvolvido para traçarmos uma linha de entendimento que busca contextualizar a violência, representada pelos regimes ditatoriais, como parte constituinte da história de formação desses países (Chile, Argentina e Brasil) e sobre como a literatura ficcional tem elaborado isso, inscrevendo, por meio da memória via relato testemunhal, uma percepção sobre o evento.

Na seção 1.1, a proposta foi situar a ditadura civil-militar dentro de uma cultura de violência que sistematizou os processos político-sociais nos países da América Latina, demonstrando, com isso, que o percurso histórico, como aponta Eduardo Galeano em *As veias abertas da América Latina*, foi construído sobre a lógica da violência. A questão da violência é apresentada a partir da perspectiva de sociólogos, filósofos e críticos literários, tais como Malcolm Silverman, Regina Dalcastagnè, Tânia Pellegrini, Idelber Avelar, Luís Felipe Miguel, Marilena Chauí, além de textos mais conservadores como os de Eduardo Galeano e Darcy Ribeiro, que fornecem uma base para reflexão sobre a formação da sociedade latino-americana.

Na seção seguinte apresentamos uma breve descrição acerca dos estudos sobre memória, como modo de demonstrar o fato de que há uma tradição estabelecida que tem relacionado a representação memorialística na ficção literária e os regimes ditatoriais com as seguintes noções: “memória individual e coletiva”, desenvolvida por Maurice Halbwachs; “memória simulada”, termo empregado por Primo Levi; e “memória manipulada”, expressão cunhada por Paul Ricœur. Essas formulações figuram nos estudos acerca dos processos ditatoriais como base para pensar as formas de enunciar sobre esse passado e outros que envolvem trauma e violência, como genocídios, guerras e ditaduras.

Na última seção, o problema do relato testemunhal surge como parte dessa violência que esbarra na palavra. As vastas reflexões dos professores Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg acerca dessas questões são fundamentais para compreendermos como os estudos na ficção literária têm sido desenvolvidos, sobretudo no Brasil, pela linguagem memorialística e testemunhal. O diálogo com os textos de Beatriz Sarlo encerra o capítulo com reflexões em torno do dilema da linguagem do imponderável e a experiência do regime.

O segundo capítulo – Sobre o texto literário na relação de produção de sentido e a questão da significação. Aspectos da linguagem na ficção contemporânea latino-americana –

trata especificamente sobre questões relativas à linguagem literária, à interpretação textual, à obra e suas relações com fatores externos como o leitor e os componentes ideológicos. Embora os autores utilizados como base teórica nesse capítulo não estejam necessariamente alinhados à ideia de desconstrução, uma vez que nossa hipótese é de que a memória em desconstrução seja o meio que a ficção atual encontrou para lidar com a temática das ditaduras, há algumas discussões que se não estão no texto para corroborar essa ideia, existem como modo de descrever as diferentes formas de se conceber o texto literário enquanto obra. Portanto, dialogamos tanto com textos como *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, assim como *Interpretação e Superinterpretação*, de Umberto Eco, que desenvolvem ideias distintas sobre os processos de apreensão textual. Já na seção 2.2 é possível perceber, a partir da noção de “obra mais aberta”, desenvolvida por Maurice Blanchot, que esse pode ser um meio para pensar sobre a obra e a imanência do textual dela, e, portanto, uma forma de desconstruir estruturas mais tradicionais e consolidadas no modo de recuperar a memória. Estabelecemos esse diálogo a partir de *A escritura do desastre* e *O espaço literário*. Nas seções seguintes, o texto da tese adentra nos aspectos acerca da literatura na contemporaneidade; e autores como o argentino César Aira e o estadunidense Daniel Noemi trazem olhares sobre a literatura e os processos tecnológicos, relacionando-a também a outras artes, como a fotografia. Ainda sobre a questão do contemporâneo, a seção 2.3 traz uma descrição sobre a literatura latino-americana a partir dos estudos de Noemi e, por fim, algumas considerações a respeito do tempo enquanto embaralhamento, com base no pensamento de Peter Pál Pelbart e Jorge Luis Borges.

A desconstrução da linguagem memorialística é o título do terceiro capítulo desta tese, que se debruça sobre os aspectos que podem caracterizar algum tipo de desconstrução no modo de narrar pelas vias da linguagem memorialística. Ele está organizado em três seções. Inicialmente adentramos a discussão a partir da concepção estabelecida por Paloma Vidal, a partir do texto *Memória e desconstrução, da ditadura à pós-ditadura*, pois é de acordo com a noção empreendida por ela que buscamos, nas obras selecionadas, pelos procedimentos textuais que recuperam a memória sobre os regimes ditatoriais. Esse artigo de Paloma Vidal foi o ponto de partida para pensarmos a respeito de como a memória na ficção do pós-ditadura continua sendo trabalhada na atualidade. Embora Vidal não tenha desenvolvido um amplo estudo nesse sentido, entendemos que as questões analisadas por ela na obra de Rodolfo Fogwill aludem a um novo modo de construir representações acerca dos regimes ditatoriais, como é a questão das obras literárias que compõem esta tese.

Em seguida, o sistema derridiano intitulado “desconstrutivismo” é inserido ao texto da tese como modo de realizarmos uma descrição das ideias do filósofo que possuem relação com

a noção de desconstrução ligada à ideia fixa da estrutura do texto literário memorialístico. Como tentamos demonstrar na leitura de duas obras de Derrida, a desconstrução não se trata, portanto, de desconstruir noções, mas de ressignificar o texto (no caso, o texto memorialístico) a partir de um olhar sobre o que estava dissimulado. Utilizamos, além das obras *Gramatologia* e *A escritura e a diferença*, artigos do filósofo Rafael Haddock-Lobo, que é um estudioso da obra de Derrida, a fim de facilitar o entendimento.

A seção 3.2 – Os desdobramentos do conceito derridiano de desconstrução: uma leitura a partir da crítica literária – traz nas ideias de Beatriz Sarlo desenvolvidas em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, uma atenção sobre as questões acerca da escrita memorialística do pós-ditadura, sobretudo do relato testemunhal e o tabu em torno dele, que o tornou por muito tempo inquestionável. Entendemos nas ideias contidas no ensaio de Sarlo um modo de desconstrução quanto à forma de lidar com o texto testemunhal, pois as polêmicas apresentadas pela escritora, que dialoga com o pensamento de Walter Benjamin e Paul de Man, culminam com a proposta de ressignificar o olhar acerca de processos históricos. Consideramos que as condições culturais e políticas têm funcionado como estrutura de esquecimento, buscando, nesse sentido, aspectos residuais que ficam de fora da experiência coletiva. Essas questões são primordiais para percebermos se se mantêm, ou não, no *corpus* selecionado, os mesmos problemas quanto ao relato testemunhal.

O quarto e último capítulo da tese traz três obras de ficção, de autoria de uma chilena, um argentino e uma brasileira. Respectivamente, *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher, e *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, finalizam nossa pesquisa com três análises em que buscamos verificar de que modo a memória é desenvolvida para construir representações acerca dos processos ditatoriais nessas três realidades: Chile, Argentina e Brasil.

Sabendo que apenas três obras não são suficientes para demonstrar cabalmente como a ficção memorialística na atualidade se comporta com relação a essa temática, os três romances selecionados apenas visam ilustrar/reforçar, na pesquisa, algumas observações que são mencionadas em outros textos literários descritos ao longo da tese. São textos que tentam, também, demonstrar que há um movimento de desconstrução do modo de forjar a memória sobre a experiência dos regimes ditatoriais que possui íntima relação com um olhar subjetivo em torno da experiência e o diálogo com o presente.

A obra da chilena Nona Fernández inicia esse capítulo de análise abordando a questão do relato testemunhal. O segundo romance, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, é analisado com base nas questões sobre o desmonte do relato testemunhal. Já o terceiro texto

ficcional, *Cabo de guerra*, tem a construção da memória como ponto de partida para verificar como o trabalho de memória é realizado na obra, levando-se em conta os modos de desconstrução que percebemos existir atualmente nas representações acerca dos regimes ditatoriais.

CAPÍTULO 1. ASPECTOS SOBRE VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO NA LITERATURA DO PÓS-DITADURA. SITUANDO O PROBLEMA

1.1 A violência sistêmica e estrutural e a relação com a arte literária

A relação *literatura e violência* na ficção latino-americana tem propiciado espaços discursivos em que o passado é constantemente reabilitado, fazendo com que o presente seja sempre um presente com um olhar sobre o passado através do procedimento da rememoração. De acordo com o pesquisador estadunidense Daniel Noemi, “la literatura de la violencia deviene una literatura de la memoria, y como tal, literatura del presente que puede ser leída a contrapelo del discurso hegemónico neoliberal” (2007, p. 157). Para o autor, é nessa perspectiva que o retorno a um passado marcado pela violência perpetrada por regimes autoritários deve figurar no campo literário.

A memória, em boa parte da literatura latino-americana, não tem se prestado a uma tentativa de reconciliação com esse passado, uma vez que a ficção, por ser ficção, age como imagem simbólica desses processos da realidade. Não é, portanto, possível explicar a realidade ou resolver questões inerentes a ela pelo texto literário. Por isso, a realidade ficcional como simulacro da realidade factual tem operado na arena discursiva como discurso sempre inacabado e factível de interlocuções jamais esvaziadas. A representação literária, assim como a história, traz recortes a partir de percepções que não estão isentas de ideologia, como acreditou Bakhtin (2011).

No Brasil, a relação literatura e violência passa por diversas formulações. Pensando a partir da classificação que acomodou, por muito tempo, a literatura brasileira em categorias temporais, uma estética da violência figurou em todas essas categorias, de alguma forma. Do Trovadorismo (as cantigas de escárnio e mal dizer, este último com a característica de palavrões que se referiam ao criticado) ao Modernismo, a violência atravessa essas produções, mesmo que nem sempre como foco narrativo. A presença da violência na ficção brasileira contemporânea vinculada a processos históricos tem revelado sempre, de algum modo, o seu tempo. O conglomerado das grandes cidades, as consequências de um crescimento desenfreado, a violência produzida pelas desigualdades ou por processos políticos autoritários têm sido alguns dos aspectos registrados na literatura dos séculos XX e XXI. Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu, Paulo Lins, João Gilberto Noll, Marçal Aquino, são alguns dos autores que trazem a violência impressa na linguagem literária.

De acordo com a pesquisa de Malcolm Silverman, que originou o livro *Protesto e o novo romance brasileiro*, na literatura que vigorou entre as décadas de 1960 a 1990, boa parte listada por ele como os romances de protesto, se não sofreu tanta censura quanto as outras manifestações artísticas, isso se deu pelo fato de que na década de 1980, em todo o Brasil, havia apenas sessenta mil leitores de ficção, ou menos de 0,05% da população (dados contidos em *Protesto e o novo romance brasileiro*, de 1995). Ou seja, se nesse período a informação não chegava à população por intermédio do romance, que era um gênero lido apenas pela classe média, ele não seria preocupação para a repressão. Esse aspecto fez com que o gênero narrativo se desenvolvesse de forma vigorosa (SILVERMAN, 1995). Com isso,

enquanto os meios convencionais de comunicação estavam bloqueados, ele apresentava o outro Brasil, através de duro realismo, autobiografia semificcionalizada, tratamento cômico dos costumes urbanos, introspecção constrangida, épicos desmitificados, paródia, alegoria, sátira flagrante e surrealismo (SILVERMAN, 1995, p. 33).

No romance brasileiro produzido nas décadas de 1960 e 1970, uma infinidade de escritores utilizou-se de variados recursos para produzir suas narrativas de protesto acerca do período ditatorial de 1964. Embora nesse período o romance não tenha sido lido em grande escala, como aponta Silverman (1995), o autor organizou, em forma de ensaios, os tipos de literatura produzida no Brasil pós-regime ditatorial e as diversas formas que o romance brasileiro assumiu para refletir sobre esse período. Silverman conclui, em suas análises, que o gênero *romance* não tinha grande público de leitores, principalmente pelos custos na sua produção, pois era consumido por poucos; que o gênero figurou no cenário literário através de diferentes técnicas narrativas, e que os escritores se utilizaram de uma linguagem metafórica, da fragmentação discursiva, ou mesmo de uma linguagem direta, para denunciar e protestar.

Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, também realiza uma releitura de romances engajados em que o foco está na “contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 25). Ao analisar romances das décadas 1960 e 1970, Dalcastagnè alerta para o perigo das generalizações quanto ao questionamento do valor estético dessas obras, por vezes rotuladas de panfletárias. Embora a autora admita que muita coisa produzida nesse período tenha sido feito “por encomenda” pelos líderes de organizações socialistas no Brasil, como a literatura produzida pelo CPC (Centro Popular de Cultura), não se pode colocar todos na mesma vala, uma vez que muitos dos romances incorporaram várias técnicas para ficcionalizar suas narrativas.

Na mesma esteira de pensamento, o pesquisador e professor Jaime Ginzburg, em *Escritas da tortura* (2001), ao formular reflexões a respeito da violência na literatura a partir da realidade de regimes autoritários, desenvolve a ideia de que a narrativa que pretende representar eventos que envolvem traumas deve romper com as convenções da linguagem trivial para promover a estranheza e tornar singular a experiência. O autor acredita que a linguagem imagética, a suspensão da linearidade e o deslocamento do foco narrativo são algumas das possibilidades para elaborar uma perspectiva diferenciada, em que os elementos externos, ao se refletirem nos elementos estéticos da narrativa, cumpram a função de aproximar o leitor da experiência do choque.

A produção literária da América Latina que narra sobre seu passado pelas vias da memória, objeto da presente pesquisa, tem desenvolvido reflexões acerca dos períodos conturbados da história dos países do Cone Sul. Com isso, tem levado, ora por meio do relato testemunhal ou autobiográfico, ora pela representação ficcional, a elaborações que buscam refletir sobre o impacto e as consequências dos regimes ditatoriais como episódios passados de uma catástrofe no processo histórico desses países. Como marco das catástrofes humanas, o genocídio do povo judeu – a *Shoah*, como acredita Beatriz Sarlo⁵, funda uma noção de desastre que se estende à compreensão sobre os períodos de ditaduras perpetradas nos países do Cone Sul. Por isso, é tão comum a relação estabelecida entre os dois eventos quando se estuda sobre ditaduras. José Joaquín Brunner empreende, em sua obra *Tradicionalismo y modernidade en la cultura latino-americana*, uma análise cultural importante para a compreensão de aspectos sobre as sociedades latino-americanas, na qual afirma que

⁵ Em *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva* (2005), Beatriz Sarlo desenvolve a ideia de que os estudos a respeito das ditaduras na América Latina têm como base de compreensão sobre a violência e o horror, a *Shoah*. Sarlo explica que “as transições democráticas no Sul da América coincidiram com um novo impulso de produção intelectual e da discussão ideológica europeia. Os dois debates se entrelaçaram de modo inevitável, em especial porque o Holocausto se oferece como modelo de outros crimes e isso é aceito por quem está mais preocupado em denunciar a enormidade do terrorismo de Estado do que em definir seus traços nacionais específicos” (SARLO, 2007, p. 46).

(...) las culturas de América Latina no expresan un orden – ni de nación, ni de clase –, ni de ningún otro tipo – sino que reflejan en su organización los procesos contradictorios y heterogéneos de conformación de una sociedad tardía, construida en condiciones de acelerada internacionalización de los mercados simbólicos a nivel mundial. La modernidad cultural de la región ha llegado de la mano de unas profundas transformaciones en los modos de producir, transmitir y consumir cultura. En consecuencia, la cultura latinoamericana está en pleno proceso de incorporarse a la modernidad, desde el momento precisamente en que ha dejado atrás los rasgos exclusivos y excluyentes de la “ciudad de los letrados” para transformarse en vehículo multiforme de una creciente integración de masas (BRUNNER, 1996, p. 301).

A literatura que aborda esses períodos conturbados da história não prescinde ao campo da disputa ideológica onde outros discursos circulam por meio de diferentes vias narrativas (jornalística, histórica, sociológica, antropológica, psicanalítica, política), mas expande a possibilidade de várias percepções em torno desses eventos ao se utilizar de elementos da ficção para ressignificar a experiência, por meio de diferentes percepções. É necessário atentar para o fato de que o aspecto político está contido, em maior ou menor grau, em cada discurso engendrado, em especial nessas produções literárias sobre essa temática. Questionar se essas discussões sobre as ditaduras perpetradas nos países do Cone Sul e no Brasil ainda são pertinentes na atualidade tem encontrado no presente histórico, desses países, a resposta. A democracia na América Latina tem se mostrado cada vez mais frágil.

No cenário político atual, países como Equador, Peru, Venezuela, Bolívia, Chile e Brasil estão passando por processos de instabilidade política e ataque à democracia. Fatos como a deposição do presidente eleito Evo Morales, na Bolívia (10/10/2019); as manifestações e os confrontos no Chile; a tensão na Venezuela entre Juan Guaidó e o então presidente Nicolás Maduro, são episódios desencadeados por uma série de fatores analisados por André Barrocal no artigo publicado na revista *Carta Capital* (28/10/2019). Nesse artigo, Barrocal dispõe as principais razões que contribuíram para as “turbulências político-sociais” nesses países. Segundo sua análise, a política neoliberal no Chile e na Argentina, por exemplo, elevou o número de miseráveis de acordo com os seguintes dados: retração da economia argentina de 2,3% em 2016, alta de 2,9% em 2017, queda de 2,5% em 2018 e, segundo o FMI, 2019 seria de encolhimento também, de 3,1%. No Brasil, queda de 3,5% do PIB em 2015 e outra de 3,6% em 2016. Depois, crescimento medíocre de 1% em 2017 e de 1% em 2018, anos de governo do presidente Michel Temer. Em 2019, já com o presidente Bolsonaro no poder, não passaria de 1%, segundo o FMI.

Analisando os aspectos da democracia brasileira, o professor Luís Felipe Miguel, em *O colapso da democracia no Brasil*, aponta para o fato de que a retórica que sustenta um

pensamento autoritário no Brasil, e que foi utilizada para destituir em 2016 a então presidente Dilma Rousseff, continua a mesma desde o golpe de 1964. Segundo o autor, “a perseguição a intelectuais, docentes e artistas com visão crítica foi encampada por setores dentro do Estado, que, por fanatismo ou cálculo, alimentam o pânico contra a “doutrinação comunista”, a “ideologia de gênero” e o “marxismo cultural”. Miguel acrescenta como fatores para esse cenário uma “crescente desnacionalização da economia e abandono de qualquer pretensão de afirmação da soberania nacional. Segundo ele,

o Brasil não apenas vive o retorno das privatizações desenfreadas e da transferência ao capital estrangeiro do controle seja de riquezas naturais, seja de empresas estratégicas (petróleo, Embraer), mas também a emergência de um discurso que apresenta o alinhamento automático e total com os Estados Unidos como o alfa e o ômega de nossa política exterior (MIGUEL, 2019, p. 11).

Se a elaboração sobre esse período se deu, no passado, de modo abundante, durante as décadas de 1960 a 1970, especialmente no Brasil, como analisou Silverman (1995), viceja nos anos 2000 novas abordagens em torno da temática, por meio de estratégias narrativas que não mais trazem relatos de cunho testemunhal sobre as histórias dos que foram presos durante o regime, a exemplo do romance *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher. Nele, o relato testemunhal e a memória são ficcionalizados, e, portanto, o que interessa não é o relato sobre a violência individual sofrida. O fato é que o aspecto das subjetividades parece ser o caminho trilhado pelas recentes produções literárias acerca das ditaduras, uma vez que se percebem construções em que o episódio da ditadura é pano de fundo para tratar sobre questões diversas, como racismo, luto, família, neoliberalismo, identidade, entre outros.

No meio acadêmico, a discussão não está esgotada, haja vista inúmeras pesquisas que continuam sendo realizadas nos Programas de Pós-graduação *Stricto Sensu*, no Brasil, em torno do assunto, com foco em questões sobre o testemunho e a violência. Segundo levantamentos do Grupo de Estudos sobre a Ditadura Militar da UFRJ, entre 1971 e 2000 foram produzidas 214 teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre a história da ditadura militar, 205 delas no Brasil e as restantes no exterior. O crescimento paulatino do número de estudos sobre a temática é visível, cotejando-se a produção de teses e dissertações em alguns quinquênios: no período 1971-1975, foram defendidos apenas dois trabalhos; entre 1986 e 1990, as defesas chegaram a 47; no final do período, entre 1996 e 2000, registraram-se 74 teses e dissertações. Os principais focos de interesse foram os movimentos sociais urbanos (27 trabalhos), os temas da arte e da cultura (também com 27 trabalhos), a economia (25) e os assuntos relacionados à esquerda e à oposição em geral (20 teses e dissertações). Em seguida, vêm a imprensa (15), a

censura (13), a crônica dos diversos governos (11), o movimento estudantil (8) e o estudo do próprio golpe (6), entre outros temas (FICO, 2004).

Em breve pesquisa em programas brasileiros de Pós-graduação em Teoria Literária, observou-se que a pesquisa em torno da violência perpetrada durante o regime militar, no Brasil, continua sendo objeto de estudo em linhas de pesquisa em que há eixos de interesse em torno da temática. Atualmente na Universidade de Brasília – UnB, no Distrito Federal, o professor Paulo César Thomaz pesquisa sobre as figurações da violência na narrativa latino-americana; na Universidade de Campinas – Unicamp, em São Paulo, o professor Márcio Seligmann-Silva mantém pesquisas sobre a teoria do testemunho e os escritos da prisão e violência; na Universidade de São Paulo – USP, o pesquisador Jaime Ginzburg também desenvolve pesquisas sobre literatura e violência. Também na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na Universidade Federal Fluminense – UFF, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, e na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, há estudos em torno da temática, pautados em História e Memória.

Essas pesquisas têm elaborado diversos questionamentos em torno de um período conturbado da história. Há questões de ordem identitária e questões de gênero, por exemplo, como é o caso da pesquisa de Laura Lucena intitulada *Violências de gênero nas memórias traumáticas de mulheres sobre a ditadura civil-militar brasileira*, defendida em 7 de abril de 2019. Portanto, a agonística sobre os anos de ditadura não se esgota e encontra na literatura um espaço de resistência que atualiza a discussão sobre as práticas de autoritarismo, dentre outros fatores que implicam nas configurações de sociedade que se estabeleceram sob o signo do estado de exceção⁶.

No Brasil e nas democracias latino-americanas, um discurso negacionista em torno desse período tem se tornado cada vez mais recorrente, e atualmente o debate, outrora acadêmico, tem transitado na esfera popular, em parte, devido às manifestações populares que se tornaram cada vez mais constantes⁷. A elaboração ficcional sobre esses eventos tampouco se

⁶ De acordo com Giorgio Agamben, a própria definição do termo tornou-se difícil por situar-se no limite entre a política e o direito. Segundo opinião generalizada, realmente o estado de exceção constitui um “ponto de desequilíbrio entre direito público e fato político” (SAINT-BONNET, 2001, p. 28) que – como a guerra civil, a insurreição e a resistência – situa-se numa “franja ambígua e incerta, na intersecção entre o jurídico e o político” (FONTANA, 1999, p. 16).

⁷ Atualmente (2019) se presencia o acirramento político por meio de diversas manifestações populares em países da América do Sul, como Bolívia, Argentina e Chile. No Chile, os protestos são contra as políticas neoliberais implementadas pelo presidente Sebastián Piñera. O movimento intitulado “O Chile acordou” mobilizou durante 27 dias consecutivos os populares para pedir uma mudança estrutural do modelo neoliberal implementado na ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990) e que mantinha o sistema vigente pelas raízes da própria Constituição, não substituída no retorno à democracia. Após uma semana de mobilizações, que se iniciaram em outubro de 2019, a primeira reação tardia do mandatário foi de anunciar reformas pontuais. O anúncio, no dia 22 de outubro, não

trivializa, pois há neles questões caras à memória coletiva e, devido ao momento atual, vêm à baila, seja por meio de artigos produzidos pela elite intelectual, seja em produções literárias que capturam as nuances desse presente e as transforma em obra literária. Isso porque, como acredita o historiador Nicolau Sevcenko, o intelectual engajado ocupa-se em falar aquilo que escapa à história. Em sua obra, *A literatura como missão*, que analisa a produção literária no Brasil e o envolvimento dos escritores, a figura do intelectual tem um lugar de enunciação que contribuiu, ao longo do processo histórico, para compreender aquilo que não estava aparente na narrativa histórica, pois “a arte é um instrumento particularmente eficaz e predestinado. Sua correta utilização tem efeito decisivo sobre a comunidade humana” (SEVCENKO, 2003, p. 200).

Em *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar traça um panorama sobre as ditaduras no Cone Sul, analisando a imbricação entre o político e o estético e os aspectos em comum entre as ditaduras, principalmente na Argentina, no Chile e no Brasil. Para o autor, a natureza dos regimes ditatoriais no Cone Sul é hegemônica no campo social-científico e político-partidário. Diz ele que “a equivalência entre ditadura e autoritarismo é comum às democracias liberais” (AVELAR, 2003, p. 28). Nessa formulação, o autor esclarece que apesar do *boom* ter funcionado como tentativa de uma restauração aurática que buscava um lugar identitário para a literatura latino-americana, o que os escritores conseguiram foi massificar a literatura produzida por eles e a “profissionalização do escritor latino-americano”, ao invés da reconciliação entre modernização e estética. Assim, o projeto estético acabou sendo abortado pela ditadura, quando “a substituição da estética para a política se autodissolveria numa politização revolucionária da estética pela total subordinação durante as ditaduras da política à estética, uma estética da farsa e do grotesco” (AVELAR, 2003, p. 49).

Avelar compreende uma certa transição (transformação epocal) nas narrativas latino-americanas a partir dos anos de 1990, o que ele denomina como uma “topologia dos afetos”. A experiência das ditaduras que levou autores a uma retórica do exílio e depois à escrita confessional na década de 1970, cuja característica principal é um caráter coletivista, tem no testemunho uma proposta para pensar a experiência de modo mais subjetivista. E se “a literatura na América Latina tem sido (principalmente) um veículo para engendrar a um sujeito adulto, branco, varão, patriarcal e letrado, o testemunho permite a emergência de outras identidades” (*Ibid.*, p. 36).

Parece que retornar a essa temática, pelas vias da literatura, poderia soar como anacronismo, já que se publicou uma profusão desse tipo de narrativa nas décadas posteriores ao golpe, principalmente entre finais de 1960 e os anos 1980. Mas, revisitando as reflexões de Regina Dalcastagnè sobre a literatura engajada, em *O espaço da dor*, percebe-se, nas narrativas do final do século XX (a maior parte, romances da década de 2000), que ainda existiu certo grau de engajamento. Segundo Dalcastagnè, a principal característica para serem assim consideradas, é que elas “se pretendem a isso, porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país [...], porque se propõem, mesmo, ser documento de horror” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 25). Apesar de ser considerada tímida a nossa produção literária pós-ditadura de 1964, em comparação com países como a Argentina, algumas produções na literatura de ficção, atualmente, ainda insistem nessa temática por outras vias estéticas. Como exemplos, as produções recentes de Daniela Lima (*Sem importância coletiva*, 2018), Rosângela Vieira (*O indizível sentido do amor*, 2017), Maria José Silveira (*Felizes poucos*, 2016), Ivone Benedetti (*Cabo de guerra*, 2016), Luciana Hidalgo (*Rio-Paris-Rio*, 2016), Maria Pilla (*Volto semana que vem*, 2015), Julián Fuks (*A resistência*, 2015), Marcelo Rubens Paiva (*Ainda estou aqui*, 2015), Sônia Bischain (*Nem tudo é silêncio*, 2010) têm ajudado, de certo modo, a manter uma atualização em torno da temática, pois o escritor reage com seu texto às disputas que ocorrem na sua época.

Esses são exemplos de que essa temática não se esgotou e que ainda é preciso falar sobre isso. Como acredita a pesquisadora Eurídice Figueiredo, essas narrativas funcionam como uma espécie de arquivo da memória⁸. De acordo com ela, “na maioria dos casos, os autores que escrevem nos dias de hoje foram afetados, de maneira direta ou indireta, pela ditadura” (FIGUEIREDO, 2017, p. 42). Diante disso, a temática não se esgotaria, já que não se trata apenas do que foi, mas do que ainda é.

Pensando desse lugar, ou seja, da representação da violência na literatura produzida a partir da realidade da América Latina, alguns estudos chamam atenção para a gênese de tal

⁸ No livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de Eurídice Figueiredo, publicado em 2017, a literatura é compreendida como um dos arquivos da memória em torno da ditadura. A autora dialoga com a história e entende que embora sua pesquisa se situe no campo dos “vetores culturais”, não dispensa a leitura da produção de historiadores e jornalistas. Sua pesquisa objetiva pensar os elementos relacionados ao trauma como experiência estética compartilhada. Nesse sentido, ela aponta os modos de produção desses arquivos de memória sobre o evento, como o livro *Brasil: Nunca mais*, produzido por juristas, religiosos, advogados e jornalistas; as Comissões (Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e a Comissão Nacional da Verdade) e a Lei da Anistia. Eurídice, na seção intitulada “A noção de arquivo” chama atenção para a necessidade de se reelaborar hoje o conceito. Segundo sua percepção, “o arquivo não se confunde com a memória, pelo contrário, ele existe no lugar da memória. O arquivo é hipomnésico, ele é documento ou monumento, ou seja, os documentos escritos de toda ordem funcionam como elementos de arquivos”.

fenômeno. Eles apontam para o fato de que essa violência não surge e nem se instaura a partir do cerceamento da liberdade instituído durante os regimes autoritários dos períodos ditatoriais, mas já nos primeiros textos literários, ditos literatura de informação, como as cartas e os diários dos navegantes europeus. Em tais textos, o processo de colonização dos países é narrado a partir da noção de “conquista” desses territórios, em que a violência naturalizada é descrita como uma prática comum de um processo de expansão territorial e dominação dos espanhóis sobre os povos nativos. A leitura dessas cartas e diários confirma que a violência perpetrada pelos conquistadores se deu sob diversas formas, seja na aculturação desses povos, na exploração de mão de obra, na escravidão ou na matança de boa parte da população nativa. Desse modo, há a compreensão de que ela é sistêmica e faz parte da formação desses países.

Esses aspectos levaram alguns autores a pensar sobre a violência como elemento estruturante dessas sociedades. Eduardo Galeano descreve, em *As veias abertas da América Latina*⁹, esse processo de exploração e dominação que culminou com o aniquilamento das subjetividades através da violência. O autor descreve assim o horror perpetrado pelos conquistadores:

Pedro de Alvarado e seus homens arremeteram contra a Guatemala e “foram tantos os índios mortos que se fez um rio de sangue, que vem a ser o Olimtepeque”, e também “o dia se tornou vermelho pela quantidade de sangue que correu naquele dia”. Antes da batalha decisiva, “os índios atormentados disseram aos espanhóis que, se não os atormentassem mais, teriam ali muito ouro, prata, diamantes e esmeraldas pertencentes aos capitães Nehaib Ixquín e Nehaib feito águia e leão. E logo entregaram tudo aos espanhóis, que com tudo ficaram¹⁰ (GALEANO, 2010, p. 24).

Assim como ele, outros autores também desenvolveram reflexões sobre a violência como parte do processo da formação das sociedades latino-americanas. Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), analisa a constituição da sociedade brasileira, assim como também reflete sobre o processo de colonização em outros países da América Latina, mostrando que a constituição dessas sociedades ocorreu por meio de processos de extrema violência. Segundo as palavras de Ribeiro, “era a humanidade mesmo que entrava noutra instância de sua existência, na qual se extinguiram milhares de povos, com suas línguas

⁹ Nesse livro, de 1971, o escritor e jornalista uruguaio Eduardo Galeano apresenta uma análise histórica sobre a formação da América Latina desde sua ocupação pelos europeus até a contemporaneidade de quando foi lançado, fundando sua crítica na espoliação econômica, na dilapidação dos recursos naturais do continente e na dominação política, primeiro pela Europa e depois pelos Estados Unidos. A publicação era tão identificada que foi banida na Argentina, Chile, Brasil e no Uruguai, durante as ditaduras militares nesses países. Eduardo Galeano chegou a ser preso em solo uruguaio, e depois obrigado a se exilar, primeiramente na Argentina, e depois, na Espanha.

¹⁰ Os trechos entre aspas na citação são referências de Galeano a León-Portilla, da obra *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*. Não há citação do número das páginas.

e culturas próprias e singulares, para dar nascimento às macroetnias maiores e mais abrangentes que jamais se viu” (RIBEIRO, 1995, p. 39). O processo de aculturação é tratado pelo autor como uma das primeiras formas de violência que estruturou nossa sociedade. O texto é escrito de modo didático como um manual que informa sobre como ocorrem esses processos de colonização:

Com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativo, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vivida por gente verdadeira (*Ibid.*, p. 43).

Na mesma direção, a professora Tânia Pellegrini aponta a violência como elemento estruturante da formação do Brasil. Para ela, a violência é compreendida como expressão cultural e admitida como prática constitutiva de nossa formação. De acordo com a autora, a violência é “um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial” (PELLEGRINI, 2005, p. 134).

A matriz da violência como elemento estruturante é pensada pela autora a partir de um estudo que traz a violência representada pela literatura. A partir de um panorama da literatura brasileira, ela realiza uma análise que compreende desde a literatura regionalista, em que geralmente tipos nordestinos eram “caracterizados por traços ásperos e força bruta, marcado por conflitos sangrentos e nunca resolvidos” (*Ibid.*, p. 135), à representação urbana em obras literárias que apresentam outra forma de violência, que traz uma estreita relação com o processo de modernização e industrialização dos grandes centros urbanos. Nesse tipo de representação, Pellegrini levanta a questão da ambivalência na raiz da representação da violência urbana, que se configura na literatura por vezes de forma brutal, por vezes sutis, dando margem a personagens como o “herói popular”, que geralmente é o bandido da narrativa.

Desse modo, a violência no Brasil, como aponta a escritora Tânia Pellegrini, é de natureza sistemática e estrutural, como também é estrutural toda a assimetria social analisada por Marilena Chauí em *Cultura e democracia* (2008). A filósofa ordena, a partir do significado da palavra *cultura*, como se constrói todo o processo que constituiu a sociedade brasileira como sendo uma sociedade que mantém, e legitima, os processos de dominação e exploração. Chauí explica, a partir de um percurso linear histórico, que a sociedade brasileira “é uma sociedade que conheceu a cidadania através de uma figura inédita: o senhor (de escravos)-cidadão, e que concebe a cidadania como privilégio de classe, fazendo-a ser uma concessão da classe

dominante às demais classes sociais, podendo ser-lhes retirada quando os dominantes assim o decidirem” (CHAUÍ, 2008, p. 70).

Os mecanismos de poder, e conseqüentemente de dominação, são gestados exatamente no contexto descrito por Marilena Chauí, dos quais também não escapam os países do Cone Sul. Não por coincidência, os regimes autoritários se estabeleceram nesses países quase que simultaneamente¹¹. O que leva à hipótese de que os processos históricos de formação desses países têm relação direta com as formas de poder instituídas via processos políticos. Idelber Avelar descreve a experiência da ditadura no Chile também a partir da questão do autoritarismo. Ele afirma que “a identificação de antigos elementos autoritários na cultura chilena supostamente demonstraria que os valores liberais e democráticos não haviam sido construídos no país” (AVELAR, 2003, p. 29).

Esses aspectos são recorrentes ao longo da história na literária brasileira. A violência tem figurado como pano de fundo para refletir ora sobre o processo de desenvolvimento durante as transformações ocorridas no período de industrialização, ora como tentativa de repensar aspectos sociais e identitários, como ocorre na contemporaneidade. A literatura busca elaborar as práticas de violência dos grandes centros urbanos como possíveis conseqüências da formação de uma sociedade construída sobre a base de uma política de exclusão – como em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins; *Manual prático do ódio*, de escritor Reginaldo Ferreira da Silva (Ferréz); ou *Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinícius Faustini. Isso sem deixar de lado, como se verá, as questões relacionadas ao regime de 1964 e as discussões acerca de nossa democracia. No panorama realizado por Avelar, a poesia marginal brasileira está entre as construções narrativas que elaboraram sobre esse período, ao lado da retórica do exílio e da literatura confessional, na década de 1970. As narrativas pós-ditadura caracterizam-se, tanto no Chile

¹¹ No caso específico do Brasil e da Argentina, Rubén Laufer e Mario Rapoportt, do Instituto de Pesquisa em História Econômica e Social da Universidade de Buenos Aires, destacam no artigo intitulado “Argentina: os golpes militares da década de 1960”, similaridades quanto aos fatores que desencadearam as ditaduras nesses países. Segundo os pesquisadores, as relações de Brasil e Argentina com os Estados Unidos suscitam interesse especial, tanto pela gravitação de ambos os países no cenário econômico e político latino-americano, como pelo papel decisivo que desempenharam historicamente nesse cenário os vínculos com as grandes potências. No começo da década de 1960, o mundo assistia a uma verdadeira escalada do conflito bipolar. A Guerra Fria entre as superpotências e seus respectivos blocos constitui o marco de referência obrigatório para o estudo e a compreensão das relações econômicas e políticas internacionais da época. Uma dessas conjunturas é a que favoreceu o golpe de estado que derrubou João Goulart no Brasil (1964) e acabou com a presidência de Arturo Illia na Argentina (1966). Em 1962, os militares peruanos anteciparam-se à posse do populista Haya de la Torre e ocuparam o poder; em 1964, caíram os também populistas João Goulart, do Brasil, e Paz Estenssoro, na Bolívia. Em 1966, as Forças Armadas ocuparam o poder na Argentina; em 1968, novamente os militares assumiram o governo do Peru; em 1973, chegaria ao fim a experiência socialista chilena com o sangrento assalto ao poder por Pinochet, e no mesmo ano, deixava o Uruguai de ser a “Suíça da América Latina” (LAUFER; RAPOPORTT, 2000, p. 70-75).

quanto no Brasil ou na Argentina, por microcosmos textuais que só podiam ser evocados de forma alegórica, segundo Avelar (2003). O período se marca pela

proliferação de grandiosas máquinas alegóricas que tentavam elaborar mecanismos de representação de uma catástrofe que parecia irrepresentável. Retratando países ficcionais aterrorizados por tiranos sangrentos, pequenos povoados imaginários ocupados por invasores iníquos ou animais misteriosos (AVELAR, 2003, p. 84).

Na América Latina, boa parte da produção literária, principalmente referente à época do *boom* latino-americano, tem nas questões político-sociais o centro das discussões. O movimento do *boom*, amplamente discutido por Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota* (2003), surgiu como uma proposta estética e política. Avelar considera o movimento como uma tentativa de restauração do aurático, que reivindica “sua própria literatura como realização definitiva da modernidade estética da América Latina (...) na qual o presente surge como inevitável superação de um passado falido” (*Ibid.*, p. 37). No entanto, tratou-se, para o autor, de uma tentativa frustrada, uma vez que coincidiu com o advento das ditaduras, impossibilitando essa tal restauração e ativando a “economia do luto”. Ele explica que

o *boom*, mais que o momento em que a literatura latino-americana alçou sua madurez ou encontrou sua identidade, pode ser definido como o momento em que a literatura latino-americana, ao incorporar-se ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida, identidade que, é óbvio, só se constrói retrospectivamente, isto é, só tem existência enquanto identidade perdida (AVELAR, 2003, p. 47).

Por meio dessa estética, os autores buscaram refletir as instabilidades ocorridas a partir da década de 1960, quando houve ditaduras em vários países da América Latina. Essas questões contextualizam o surgimento do movimento que questionou, inclusive, a identidade nacional e regional. De Júlio Cortázar a Mário Vargas Llosa, a narrativa latino-americana desse período foi extremamente profícua ao fazer uso da arte para tratar sobre aspectos políticos. Mas mesmo antes, narrativas como as do escritor mexicano Juan Rulfo, por exemplo, que está inserido no realismo mágico, realizavam reflexões sobre questões em torno da violência e sua relação com o poder. Em *El llano en llamas* (1953) e *Pedro Páramo* (1955), há clara denúncia do descaso, da violência e da omissão do governo, em especial na região do autor, Jalisco. Nessa mesma vertente, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, traz a complexidade dos processos políticos das revoluções ocorridas no Haiti, abordada nessa obra, mesclando aspectos do real e do mágico. O processo de independência do Haiti é narrado pela perspectiva do personagem místico Tio Noel. Assim como também em *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias,

em que o foco narrativo na resistência dos povos nativos da Guatemala perante os invasores é ficcionalizado por elementos do maravilhoso.

Esse paralelo traçado por Avelar entre o *boom* e as ditaduras se estabelece na fissura que se instaura a partir de um projeto abortado pela perpetração de um regime que inviabiliza a proposta desses autores. A derrota de Salvador Allende coincide com o declínio do *boom*. Assim, “a possibilidade de reinscrever a identidade perdida, o luto pela aura, no interior de uma teologia modernizadora, receberia seu fecho histórico com as ditaduras militares dos anos 70, e por isso a decadência do boom coincide com a chegada dos regimes” (AVELAR, 2003, p. 7).

Necessário dizer que Avelar tenta estabelecer essa relação, entre o *boom* e as ficções pós-ditaduras, buscando uma relação entre o político e o estético em que uma estética a posteriori surge como reação a uma situação estabelecida por um regime político que por sua vez interrompe uma proposta estética mudando os rumos desta. Como culminação estética da literatura latino-americana, o *boom* pretendeu, de acordo com o autor, atender a uma espécie de vontade edípica no sentido de fazer surgir uma literatura que superasse o “pai europeu” com características e identidades próprias, capaz de representar de forma hegemônica a América Latina. Portanto,

não é acidental, então, a eleição do *boom* como pano de fundo histórico para a interpretação da ficção pós-ditatorial: a operação compensatória própria ao *boom* se esvazia no momento em que as ditaduras fazem da modernização o horizonte inelutável da América Latina, esvaziando-o, ao ideal de modernização que subjazia ao *boom*, de toda ilusão libertadora ou progressista (AVELAR, 2003, p. 23).

Na produção literária nos países da América Latina, além dessas narrativas já mencionadas, há uma tradição quando se trata dos regimes ditatoriais. A temática da ditadura passou por alguns períodos e formulações, de obras censuradas a elaborações mais atuais, que consideram aspectos mais abrangentes. Pensando a partir dessas transformações, a escritora argentina Paloma Vidal em *Memória e desconstrução: da ditadura à pós-ditadura* (2006), tenta formular uma proposta para lidar com essas questões, a partir da análise de obras do escritor argentino Rodolfo Fogwill. Ela aponta alguns elementos na construção ficcional do autor que surgem como novas formulações da linguagem literária para resistir ao período das ditaduras na América Latina, pelas vias da memória. A autora observa esses procedimentos estéticos como parte da desconstrução da memória a partir do deslocamento da noção de testemunha e na construção da memória. Sua abordagem busca refletir sobre as novas formas no trato com a memória histórica em que as estratégias narrativas, pela via da desconstrução, ressignifiquem e atualizem o olhar em torno das ditaduras.

Ao refletir acerca da pós-memória como um dos procedimentos narrativos mais utilizados atualmente, para fazer ficção literária a partir dos episódios de catástrofes da nossa história, a autora problematiza o conceito de autoficção e a validação do relato da testemunha. Portanto, é partindo dessas reflexões acerca dos aspectos da memória, e sua representação literária, que nossa pesquisa irá se encaminhar, analisando, sobretudo, as novas formulações estéticas que criam outros espaços de discussão em torno do evento das ditaduras. A pesquisa parte de uma compreensão mais ampla sobre a violência nos países da América Latina onde ocorreram as ditaduras e como a literatura atual elabora sobre esse acontecimento pelas vias da memória.

1.2 A memória e a representação da violência

La memoria modernista (la de Nietzsche y Benjamin) era la alternativa a un tipo de historia teleológica cargada de utopías y redenciones, pero suponía un futuro. La memoria actual sería una respuesta a la caída del futuro y a la necesidad de una doble temporalidad para construir un presente siempre dislocado y duplicado.

Josefina Ludmer

Assim como a estética literária está diretamente relacionada aos procedimentos de escrita, a escrita está condicionada por questões éticas e políticas de um passado histórico, como postula Mikhail Bakhtin (2011). A escrita do pós-ditadura e sua estética permeada por questões éticas e políticas são pensadas a partir da memória, uma via de acesso à experiência que se interpõe nessas construções. Levando-se em conta o fato de que a memória como procedimento narrativo tem sido o meio empregado para narrar sobre o passado histórico desde as primeiras construções ficcionais do pós-ditadura, é necessário que se compreendam as tensões existentes nessa práxis que apontam para algumas problemáticas discutidas pela crítica, como os estudos que mostram o embate entre a memória coletiva e a memória oficial, na tentativa pela palavra final do discurso em torno do acontecimento.

A partir da noção de “memória” enquanto construção coletiva, Halbwachs já demonstrou, em *A memória coletiva* (1990), que a memória individual tem estreita relação com a memória coletiva, pois essa é um construto de grupos que se unem por determinados fatores. Ele compreende que “a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] que muda conforme o lugar que ali eu ocupo e que este lugar mesmo muda segundo as relações

que mantenho com os outros meios” (1990, p. 50). A relação entre memória coletiva e a práxis social estabelecida pelo sociólogo sustenta a ideia de que o trabalho da memória está condicionado por fatores flutuantes que regem a sociedade, e, portanto, sujeito a modificações.

Ao tratar sobre memória e suas implicações no processo de construção de discurso é inevitável não mencionar a contribuição do sociólogo francês, uma vez que ele analisa a constituição da memória, deslindando os aspectos que a engendram, tanto no âmbito coletivo quanto no individual. Halbwachs reconhece no testemunho, uma importante fonte para a evocação das lembranças, e afirma que “fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras. (1990, p. 25). Dessa forma, a primeira testemunha à qual podemos apelar, segundo ele, é a nós próprios.

A partir de uma abordagem sociológica, o autor expõe suas concepções acerca da memória, ao definir o homem como um ser essencialmente social. De acordo com Halbwachs (1990), só nos lembramos de algo pelo fato de estarmos inseridos em grupos e de interagirmos com esses, quer na esfera das ideias ou quando fazemos parte efetivamente de pequenos grupos que formam uma comunidade afetiva. Por isso, as lembranças nunca serão produzidas individualmente. Essa questão está intimamente ligada à representação literária dos processos históricos que têm na elaboração mnemônica uma forma de reabilitar discussões a respeito de experiências coletivas.

Os estudos acerca da literatura do pós-ditadura assentem aos estudos memorialísticos, uma vez que o meio pelo qual se lida com o passado é a rememoração. Nesse sentido, um dos principais problemas apontados pela crítica tem sido sobre o testemunho e a fidelidade ao passado. O filósofo francês Paul Ricœur, que tem uma importante contribuição nos estudos sobre a memória, ajuda no exercício de compreensão acerca dos debates realizados nos estudos sobre a ficção memorialística. Segundo o autor, “a memória foi apreendida de acordo com a sua ambição de representar fielmente o passado”, “a memória é um fenômeno construído” (2003, p. 423). Mas se sabe que retratar o passado fielmente não é uma atribuição da memória, muito menos da ficção literária, pois enquanto a memória pode ser falha por diversos fatores, a ficção literária realiza recortes sobre o real e transmuda-o a fim de provocar questionamentos. Ricœur, cujos estudos têm servido de base teórica para diversas pesquisas sobre o passado que envolvem a história, aponta como aporia a necessidade da memória para que não se esqueça e, na mesma proporção, a falta de confiabilidade na memória evocada. Mesma questão apontada nos estudos da memória na ficção literária.

Nas análises de Paul Ricœur, a memória é vista a partir de relações com a história e com o testemunho. Para o filósofo, a memória não somente é matriz da história, mas, reapropria-se de um passado histórico. Ela age como acesso e reconhecimento daquilo que não está mais lá, mas um dia esteve. Segundo Ricœur,

não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela [...] o reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida. A história pode, no máximo, fornecer construções que ela declara serem reconstruções. Mas entre as reconstruções, tão precisas e próximas dos factos quanto possível, e o reconhecimento, subsiste um fosso lógico e fenomenológico (RICOEUR, 2003, p. 3).

Desse modo, a reconstrução está para a história como o reconhecimento está para a memória, e acredita o autor que tentar reduzir a memória a um simples objeto da história é um dos primeiros fatores a causar a “fratura potencial entre memória e história”. A memória para Ricœur (2003), quando se trata da anistia, funciona como promoção do esquecimento, que é o oposto do trabalho da memória e do arquivamento. Esse aspecto tem figurado de modo intenso na ficção literária que lida com a representação da experiência das ditaduras, ora demonstrando os entraves em lidar com o episódio, ora reabilitando a discussão em torno do evento para que não seja esquecido.

Ricœur, ao elaborar reflexões sobre a relação entre memória e testemunho, afirma que “o testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa” (RICOEUR, 2003, p. 5). Nesse sentido, ele entende que o testemunho só teria validade quando narrado e tornado público e que, por ser público, conteria em si uma fiabilidade, tal qual um sermão.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricœur desenvolve, no capítulo 3, algumas considerações sobre o esquecimento e reconhece a etapa do perdão como um desafio. O filósofo francês estabelece que o arquivo é uma forma de conjurar a ameaça de apagamento. Ele diz: “o passado vivenciado é indestrutível”. Assim, como se apresenta em parte da ficção literária das ditaduras, o autor afirma que o impasse da memória está entre o esquecimento e o perdão. Para ele, a última etapa do percurso do esquecimento é o perdão. Contudo na medida em que a memória luta contra o esquecimento, o perdão que parece ir contra não se efetiva, pois o esquecimento definitivo se daria apenas pelo apagamento de rastros. Nesse cenário, a literatura se impõe como forma de resistência e como espaço de construção de discurso que impede, de algum modo, esse não apagamento total, pois funciona, assim, como arquivo que busca reabilitar essa memória para que não seja esquecida.

A discussão estabelecida por Ricœur em torno desses aspectos toca em pontos polêmicos, como a memória manipulada. Para ele, a identidade fragilizada seria uma via de acesso para a manipulação ideológica. Nesse sentido, também Primo Levi admite que há falseamentos de memória. As “memórias forjadas”, termo empregado por Primo Levi refere-se às memórias que são intencionalmente construídas como verdades, com o intento de mascarar lembranças traumáticas. Enquanto a “lembrança simulada”, termo utilizado por Halbwachs, é produzida para trazer à luz as recordações parcialmente esquecidas, a memória forjada produz lembranças facciosas para causar o esquecimento de outras. Ambas são mecanismos que, de alguma maneira, falseiam a memória, embora com propósitos diferentes.

Em *Memória da ofensa* (1990), texto que aborda a temática da memória decorrente do Holocausto, Levi reflete sobre as memórias forjadas e camufladas, e sobre as verdades de conveniência. Suas reflexões são fruto da experiência como prisioneiro em Auschwitz e como testemunha dos que passaram pelas sevícias nos campos de extermínio. Ele apresenta uma analogia entre a vítima e o opressor quando reconhece que ambos sofrem com as mesmas lembranças. Essa questão está posta no romance *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, que será analisado no decorrer desta pesquisa, cuja narrativa se desenvolve a partir das memórias de um infiltrado e delator.

Para Primo Levi, nem todo opressor forja a memória por puro mau-caratismo, pois, para ele, a experiência traumática maltrata tanto o oprimido quanto o opressor. Sendo assim, há os que a falsificam friamente, mas há também os que, pela dor que causa a recordação, criam e fantasiam lembranças, fabricando “uma realidade convincente”. E nesse aspecto, Primo Levi (1990, p. 11) diz que a má-fé pode se transformar em boa fé na falsificação da realidade. Assim,

a distinção entre verdadeiro e falso perde progressivamente suas linhas, e o homem termina por acreditar plenamente na narrativa que fez [...] a má fé inicial tornou-se boa fé. A passagem silenciosa da mentira para o auto-engano é útil: quem mente de boa-fé mente melhor, desempenha melhor seu papel, adquire mais facilmente a confiança do juiz, do historiador, do leitor, da mulher, dos filhos (LEVI, 1990, p. 11).

A literatura pós-ditadura foi, por muito tempo, campo para esses debates em torno dos aspectos da memória, quase sempre atrelado a questões acerca do testemunho e da veracidade dessa memória. Mas se acredita que retratar os eventos históricos tal qual ocorreram seja uma tarefa da história, que passa também por revisões e ponderação, e não da literatura. Sendo assim, os embates em torno da veracidade dessas narrativas, e mesmo, a problemática que se estabeleceu sobre a impossibilidade de acessar a memória traumática parece ter atingido um outro nível quando se trata da ficção literária que se utiliza da memória. Isso porque ao se

admitir o evento, no caso das ditaduras, como traumático, explora-se não apenas o trauma em nível de linguagem, mas a experiência viva no presente, seja quando ela é vivenciada indiretamente, aqui pelos filhos da ditadura, seja percebida na própria estrutura social como marca indelével do passado. A experiência das ditaduras quando presentificada atualiza essa memória fazendo com que não seja esquecida, mesmo que o passado não seja trazido novamente à tona. É a partir dessa noção que parece caminhar a ficção literária recente.

Na ficção pós-ditadura, a literatura operou como engajamento intelectual ao expressar pela escrita a experiência do regime, e assim trouxe à luz questões não discutidas e invisibilizadas. Mas o que observamos atualmente é que a noção de memória que se inscreveu a partir do problema da linguagem do imponderável tem apresentado, na ficção mais recente, outras questões que não necessariamente estão relacionadas à dificuldade de narrar sobre o horror.

O modo de narrar o passado tem sofrido modificações. Parece não caber mais discutir sobre o que foi o regime, mas sobre de que forma ele se reflete no presente. Assim, embora o procedimento da rememoração seja a estratégia narrativa utilizada para falar sobre o passado, as discussões em torno do presente estão em primeiro plano nessas narrativas mais atuais. A exemplo disso, temos o romance do argentino Sebastián Hacher Rivera, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2014), que compõe nosso *corpus* de pesquisa. Ele lida com as memórias da ditadura argentina a partir de uma carta deixada por Manolo Corral à sua filha. Membro de um grupo de resistência ao regime, Manolo escreve uma espécie de carta-diário a qual é entregue a Mariana no seu aniversário de 17 anos. Após todos os anos sem saber do paradeiro de seu pai, ela decide ir em busca de informações sobre seu desaparecimento. Os elementos do passado são trazidos à tona simultaneamente a uma busca pela identidade. Mariana cresce sem conhecer o pai e apenas aos 17 anos inicia uma peregrinação rumo à verdade, deparando-se com muitas personagens que conviveram com ele, o que vai desconstruindo a imagem inicial do pai que está na carta, revelando assim facetas de um homem movido por suas ideologias. O passado é equilibrado pela personagem, que olha a partir do seu presente. O romance desconstrói a figura do herói pai e militante ao revelar as nuances que aproximam a figura de Manolo a uma ideia mais real da figura paterna. As decepções de Marina e, depois, seu entendimento sobre a complexidade da vida culminam em um enterro simbólico de Manolo, já que, após anos de busca, nenhuma resposta oficial é obtida.

O romance de Hacher lida com a memória da ditadura chilena de modo a provocar diversos questionamentos sobre o episódio que diferem das problemáticas levantadas em obras mais anteriores, como as que trabalharam questões da linguagem imponderável do trauma da

experiência ditatorial, ou na perspectiva da violência perpetrada pelo regime. A desconstrução do personagem Manolo vai sendo realizada no decorrer do texto que Mariana vai construindo a partir do texto-carta deixado por ele. É um texto palimpsesto que, de alguma forma, atualiza a estratégia narrativa de narrar sobre a ditadura, pois reescreve o passado a partir do presente. Portanto, observa-se nessa narrativa que tanto a memória quanto o testemunho (a carta) têm um outro modo de abordagem que não encontra resposta sobre o evento, pelo contrário, deixa-o em aberto como modo de provocar a reflexão sobre ele.

Desde a noção empreendida por Maurice Halbwachs sobre memória coletiva, os estudos acerca da memória têm retomado e desenvolvido questionamentos que giram em torno de problemáticas de ordem filosófica, histórica e linguística. Nos estudos sobre a ficção latino-americana, a praxe dominante desde as primeiras produções após os regimes compreende a memória do trauma a partir da experiência e dos entraves com a linguagem que tenta recuperar essa memória. É sabido que cada país refletiu sobre tal experiência à sua maneira, uns com maior intensidade, outros, não. O fato é que, ao longo do processo do trabalho de memória, a narrativa ficcional utilizou diferentes modos de representação desse passado. Não só a literatura, mas a música, os monumentos a memória dos mortos, o cinema, os arquivos documentais, foram e são espaços de conservação dessa memória.

Nesse sentido, a filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), reflete sobre o que significa elaborar o passado com base em experiências como o totalitarismo. A partir de textos de Walter Benjamin, Todorov, Adorno e Primo Levi, ela avalia as dimensões da memória enquanto imperativo para resistir ao esquecimento. Gagnebin chama atenção para o fato de que “é justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança” (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

1.3 A literatura de testemunho na representação das ditaduras

Conforme o que temos visto nas últimas décadas desde o fim dos regimes ditatoriais na América Latina, tem-se estudado a memória como recurso narrativo na ficção literária sobretudo a partir da “literatura de testemunho”. Esse termo tem origem na década de 1960 a partir de um texto do escritor guatemalteco Manuel Galich publicado no *Boletín de la Casa de las Américas*, em 1969. O conceito ganhou impulso para designar um “gênero” quando, em 1970, passou a ser uma categoria do Prêmio Casa das Américas.

A literatura de testemunho caracterizou-se, nesse sentido, pelo trabalho de expressar pela escrita a experiência dos regimes na América Latina cuja narrativa trata sobre as memórias dos que vivenciaram o regime ditatorial. Esse gênero narrativo vigorou de forma mais intensa entre as décadas de 1960 e 1970 em textos biográficos, autobiográficos, romances-reportagem, e ao longo do tempo foi se adequando a cada época e desenvolvendo novas formas de representação. De acordo com o crítico brasileiro Seligmann-Silva, que possui uma vasta pesquisa sobre essa literatura,

o testemunho é uma modalidade da memória. Se os estudos sobre o testemunho – no seu sentido não mais religioso ou meramente jurídico, mas antes como uma busca de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX – se desenvolveram nas últimas décadas é porque ocorreu neste período uma virada culturalista dentro das ditas ciências humanas. Nesta virada a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73).

Como acesso ao passado na ficção literária do pós-ditadura, o testemunho tem sido um dos modos em que, pela linguagem, a experiência do regime é representada. A linguagem que narra o passado das ditaduras quase sempre tem suscitado debates que problematizam a inoperância dessa linguagem diante de um episódio que se insere na esfera do indizível. Aquilo sobre o qual a linguagem não alcança em sua completude.

A narrativa sobre a experiência do holocausto tem servido de referência para pensar sobre o testemunho e os limites da linguagem testemunhal, como apontam alguns estudos. A obra de Walter Benjamin e os testemunhos de Primo Levi têm sido reabilitados por alguns estudiosos no assunto, como Marcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg, que possuem uma vasta pesquisa referente ao problema de como narrar sobre episódios como os das ditaduras. A exemplo, no texto “O local do testemunho”, Seligmann-Silva apresenta a problemática a partir da definição do termo “testemunho”, e em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, Ginzburg analisa a crítica que se estabeleceu em torno da linguagem do testemunho.

Para Ginzburg, o problema oscila entre a questão apontada por Beatriz Sarlo, de que o testemunho pode comprometer a interpretação da história, e a noção defendida por James Hatley, de que o testemunho é um imperativo que tem como finalidade a responsabilidade social diante do passado. Ginzburg também chama atenção para o fato de que esse tipo de escrita faz parte de um campo marcado por conflitos e que o fato de tentar separar literatura e história precisa ser revisto uma vez que “a imagem da experiência não é uma totalidade social, mas de uma totalidade relativa, fragmentária” (PENNA, 2003, p. 314, *apud* GINZBURG, 2008).

No artigo “O local do testemunho” (2010), Seligmann-Silva discorre sobre essa forma de comunicar a experiência traumática. A problemática do testemunho é analisada a partir de quatro questões: o conceito do termo, a escrita do eu, o significado político do testemunho, e a questão do Brasil. O autor passeia pelos conceitos definidos por Émile Benveniste em *O vocabulário das instituições indo-europeias* acerca do testemunho que se constrói a partir dos termos “*testis*” e “*superestis*”. O primeiro diz sobre “aquele que assiste como terceiro”, já o segundo tem o sentido de “acima de”, “além de”. Enquanto o primeiro sentido define aquele que assiste algo e que pode, por isso, testemunhar, o segundo termo seria aquele que se mantém no fato, aquele que está presente como testemunha. Desse modo, sem adentrar na questão do vocábulo, que na língua portuguesa se refere tanto ao relato como a quem relata, o testemunho, segundo a noção de Seligmann-Silva, envolve tanto quem vivenciou a experiência como aquele que viu a experiência acontecer.

Ademais, o teórico compreende o testemunho com base na experiência da *Shoah*, que se instaura como parâmetro enquanto catástrofe. Os aspectos da linguagem na experiência catastrófica é o cerne de grande parte da problemática levantada por Seligmann-Silva na crítica literária. Para ele, o testemunho é uma linguagem dinâmica e, portanto, constantemente em transição entre “o relato real e o simbólico, entre o passado e o presente”. Ele diz que “se o real pode ser pensado como um desencontro, não deixa de ser verdade que a linguagem, e sobretudo a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro possível” (2010, p. 5). Esses conceitos têm acolhida nos estudos acerca da ficção literária brasileira e a relação com a América Latina do pós-ditadura, uma vez que Seligmann-Silva aponta para diferenças quanto ao trabalho de memória nos países latino-americanos onde houve ditadura, pois o testemunho como via de representação da experiência das ditaduras se comporta de modo distinto em cada país, como se pode verificar tanto no trabalho da crítica existente sobre a temática quanto na literatura produzida por esses países. O fato é que o processo de ficcionalização dessas experiências é indissociável do modo como a memória vem sendo trabalhada na memória oficial e o que isso implica nessas produções literárias.

Os estudos acerca do testemunho têm na *Shoah*, e nas ditaduras latino-americanas, uma extensa discussão que problematiza a questão do testemunho enquanto discurso válido, verdadeiro, e a linguagem que permanece na esfera do inenarrável. Esse debate tem sido realizado por muitos pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento em que a memória de períodos conturbados da história, como as ditaduras na América Latina, são uma via de acesso à experiência.

Seligmann-Silva tem discutido tanto a questão a partir dos sobreviventes da *Shoah* quanto sobre a experiência das ditaduras latino-americanas, assim como também o pesquisador Jaime Ginzburg, que, no texto “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, esclarece:

Encontramos a acepção *literatura de testemunho* em estudos dedicados a Primo Levi, referentes à Segunda Guerra Mundial. O termo foi apropriado pelos estudos latino-americanos, com referência a autores como Rigoberta Menchú, e recentemente, a expressão carcerária, em Luiz Alberto Mendes e André du Rap. Falamos em testemunho também para referir à escrita de resistência à colonização na África, como no caso de Pepetela (GINZBURG, 2008, p. 61).

A psicanalista brasileira Maria Rita Khel, a filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin e a crítica literária estadunidense Shoshana Felman são nomes que figuram entre os principais estudiosos acerca do testemunho e sua relação com o passado histórico, com a memória, e com a narrativa ficcional pelo relato. Muitas dessas discussões acerca do testemunho e seus entraves são realizadas em *Catástrofe e Representação* (2000), obra composta por artigos e ensaios acerca da representação do passado pelas vias do testemunho.

No ensaio de 1998 intitulado “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”, Seligmann-Silva aponta alguns questionamentos a respeito da literatura de testemunho. Ele inicia seu texto recorrendo a uma afirmação de Walter Benjamin, que diz: “testemunha-se sempre uma cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9). Essa premissa serve de base para que ele aponte um impasse que estimulou o debate em torno das narrativas testemunhais: o trauma na linguagem do testemunho. Ou seja, se o trauma está na esfera do irrepresentável não se pode dar conta da experiência pela linguagem, sendo o trauma algo que fica de fora da representação então, como testemunhar sobre algo traumático? Como dar conta do irrepresentável principalmente através da palavra? Essa problemática sobre a irrepresentabilidade tem sido desenvolvida em muitas pesquisas acerca da ficção do pós-ditadura e muito se produziu, e ainda se produz, na literatura ficcional a partir desse paradoxo. A esse respeito, Jaime Ginzburg reflete:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. [...] Com o testemunho, é elaborada uma perspectiva para a compreensão do passado a partir dos excluídos. É estabelecido nesse ponto um dilema, referente à língua a ser escolhida. Um impasse aflora quando é necessário, por esforço de preservação de memória e difusão do material, utilizar a língua do colonizador para realizar o testemunho (2008, p. 63-64).

Contudo, embora não sejam tais questões o foco desta pesquisa, que busca compreender as normas e formulações de representação da memória na ficção literária pós-ditaduras, não se pode prescindir dessas discussões, já que elas têm provocado, ao longo do tempo, debates sobre a representação da memória traumática na literatura ficcional ao questionar sobre o relato dos sobreviventes das ditaduras. Percebe-se que muitas das obras, embora apresentem o problema da linguagem como parte da estratégia textual em algum nível, buscam pensar a experiência não apenas pelos entraves da linguagem, mas provocam a reflexão sobre aspectos do cotidiano, sobre questões sociais e subjetividades silenciadas. A discussão amplia-se para olhar a experiência não apenas em nível de linguagem do trauma, mas de como se tem lidado com as escolhas do passado nos dias atuais.

Que o relato da testemunha foi uma forma de acesso ao passado, seja pela experiência vivenciada, seja pela experiência compartilhada, não há dúvida. Essa via de representação do passado esteve presente em parte da ficção do pós-ditadura em estratégias narrativas que evidenciam a questão da legitimidade do discurso memorialístico (consequentemente, relacionada à infalibilidade da memória em apreender por completo o trauma). Essa discussão vicejou de forma abundante sobre as narrativas produzidas nos primeiros anos após o regime. No entanto, a literatura ficcional contemporânea tem trazido um olhar para além dos entraves da linguagem memorialística que elabora sobre a experiência das ditaduras latino-americanas a partir do testemunho. A ficção mais recente tem proposto estratégias que nem sempre estão relacionadas aos relatos testemunhais. O trato com a memória realiza, cada vez mais, reflexões sobre o presente e se afasta de representações que tenham algum didatismo sobre o evento. Pelo contrário, reabilitar a experiência das ditaduras tem encontrado em temáticas transversais o meio pelo qual a discussão se atualiza. A vida que segue após o choque da experiência, os filhos do regime e suas marcas constituem hoje o foco das representações.

1.4 Sobre linguagem e representação das ditaduras

Sobre a linguagem empreendida na ficção pós-ditadura, o processo de construção de uma memória coletiva passou pela escrita biográfica e pelo romance-reportagem, que utilizaram uma linguagem mais objetiva e linear para representar o evento. Se essa abordagem foi fértil nos primeiros anos após o regime, também figurou nessas décadas, em detrimento de uma linguagem mais direta, uma vasta produção de narrativas em que noções como “verdade”, “realidade”, “linearidade temporal” e “narrativa” foram produzidas a partir da linguagem alegórica, que nada tem de autoexplicativa. Nesse rol figuram textos como *Nadie nada nunca* (1980), do argentino José Juan Saer, *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga (1972), *Respiração artificial* (1980) e *A cidade ausente* (1992), do argentino Ricardo Piglia, e toda a obra do escritor brasileiro Raduan Nassar, por exemplo, em que a experiência do regime ditatorial é trabalhada de forma muito sutil, o que faz com que outros aspectos também se sobressaíam nessas obras. A alegoria como estratégia foi comum durante esse período por questões óbvias, como a censura e as perseguições a escritores e intelectuais.

É a respeito das estratégias que rompem com a noção de “verdade” que o artigo de Ana Cecília Olmos, “Narrar na pós-ditadura”, busca tratar, a partir de algumas obras que são analisadas, estudando os procedimentos que foram utilizados para desestabilizar o sentido pleno da narrativa. A preocupação com a linguagem já se fazia presente na busca pelo distanciamento da mimese enquanto ideia de real mesmo nos primeiros textos sobre o pós-ditadura, em 1980. Segundo Olmos, a forma alegórica de narrar foi o que prevaleceu na década de 1980, que “baseadas na elipse e na alusão, garantiam um efeito de reconhecimento do real, sem enveredar pelas vias da mimese realista” (OLMOS, 2012, p. 133). Entretanto, mesmo com o procedimento da alegoria, Olmos aponta para o fato de que nesses escritos se “sinalizou de forma obsessiva a violência das políticas de Estado”, embora tenha resistido a um realismo de denúncia e julgamento. Na pesquisa ela dá destaque às seguintes obras: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia; *Bernabé*, de Tomás de Mattos; *Nadie, nada, nunca*, de Juan José Saer; *Lumpérica*, de Diamela Eltit, dentre outras.

Como descrito na pesquisa de Olmos, a alegoria como procedimento estético não é novidade desde os primeiros textos sobre o regime, no entanto, o eixo temático ainda girava em torno da denúncia e do julgamento. Quanto a esse último aspecto, a literatura atual tem se afastado, embora a questão não esteja superada na esfera jurídica e narrativa, e ainda seja necessário o trabalho de testemunhar sobre esse passado. O fato é que diante de novas demandas no campo da disputa de narrativas, a linguagem literária teve que se adequar à linguagem da

pós-verdade e percebe-se que, ao invés de insistir em reafirmar o que foi a experiência dos regimes ditatoriais, são frequentes os olhares para o espaço íntimo, o doméstico e familiar, que assinalam debilidades da condição humana. Como entende o escritor Alejandro Zambra, a honestidade de um escritor é com seu tempo, não com sua vida. Nesse sentido, nas narrativas mais recentes, a experiência dos regimes tem sido trabalhada para além de uma memória sobre as sevícias perpetradas ou como elaboração do trauma. Para reabilitar a reflexão em torno do evento e manter a memória viva sobre o que houve, o presente se erige como via de acesso às experiências que ficaram de fora.

Constituída por algumas etapas a ficção pós-ditadura, na América Latina, nem sempre teve o relato testemunhal como modo de acesso à representação do passado. A escrita do eu serviu como forma de denunciar sobre o que houve e ao mesmo tempo como forma de resistência, pois a experiência ficaria registrada para não ser esquecida. Segundo o artigo de Andrea Candia Gajá “Narrativa de la post-dictadura argentina: Cuando a ficción assume o presente” (2020), a ficção literária pós-ditadura argentina tem semelhanças com a brasileira nos primeiros anos após o regime. A literatura enquanto arte, nesse momento da história do país, foi também uma forma de resistência contra o esquecimento. Segundo Candia Gajá, o cenário literário logo após a ditadura argentina era o seguinte:

El proceso de reunificación de una sociedad que durante años vivió fracturada entre desaparecidos, censura, violencia y distintos tipos de exilios quedó representado en una súbita proliferación de textos testimoniales, ficciones y muestras culturales que inundaron el espacio público. Algunos trabajos literarios de época comenzaron a cuestionar, por ejemplo, los errores de la lucha armada, así como el desenlace y la efectividad de episodios como la contraofensiva ejecutada por la organización Montoneros en 1979, que consistió en el regreso de un grupo de militantes en un momento en el cual la represión estatal ya había diezmado gravemente a esa agrupación político-militar. En esta exhumación de los restos de la historia, se enfrentaron voces que permitieron empezar a replantear la interpelación entre distintas miradas de la memoria, con el propósito de construir un caleidoscopio que muestre los pliegues de las historias que conformaron y que siguen constituyendo la realidad de un país que continúa en elaboración del duelo de un pasado (CANDIA GAJÁ, 2020).

No entanto, a pesquisadora ao analisar a ficção contemporânea afirma que:

Existe un quiebre con la generación que militó en la década del setenta, que se presenta a partir de una evidente cuestión temporal. Los hijos asumen que su postura frente a los hechos no es la misma que la que tuvieron sus padres. Reconocen que ellos no son los protagonistas de los movimientos de oposición a la dictadura, pero dejan ver las consecuencias que dichos acontecimientos tuvieron en sus vidas personales. Existe un distanciamiento con la generación anterior que no implica necesariamente rechazo, sino que mayoritariamente convoca al reconocimiento e incluso, en algunos casos, a la reivindicación (CANDIA GAJÁ, 2020).

Nessa mesma vertente, Ricardo Querol, em artigo publicado na coluna “Literatura” do jornal *El País*, afirma que “hoje os autores argentinos mantêm um olhar de distanciamiento dos acontecimentos daquela época, através de uma abordagem literária mais indireta do assunto” (QUEROL, 2015).

O processo de trabalho da memória na América Latina não é igual, como atesta Seligmann-Silva. A escrita do eu, embora individual, é também coletiva, assim como a memória, e nesse sentido a representação desse evento necessita de um acolhimento para um trabalho de memória coletivo, pois “a simbolização do evento implica a reconstrução de um espaço simbólico de vida. Essa simbolização deve gerar uma retemporalização do fato antes embalsamado” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12). Nesse sentido, o testemunho necessita ser feito para que o processo de não esquecimento continue sendo realizado, o que para o autor acontece muito timidamente no Brasil, onde o testemunho foi, de certa forma, aterrado pela Lei da Anistia.

A Lei da Anistia no Brasil, que colocou do mesmo lado vítimas e algozes num processo de trabalho de esquecimento, tem dificultado o trabalho da memória. Esse fator é determinante para que se compreendam as diferenças entre a literatura brasileira e a chilena, ou a argentina. No Brasil, “a transição para a democracia foi engasgada por articulações políticas como a lei da anistia” e com isso “os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12). Seligmann-Silva mostra que a cultura da memória não existe no Brasil, percepção essa confirmada pela própria historiografia quando se analisa a justiça transicional naqueles países. Segundo artigo publicado na revista eletrônica *Observatório da Imprensa*, pelo escritor e jornalista Luis Cláudio Cunha, o pós-ditadura nos países Argentina e Brasil tiveram desfechos diferentes. Conforme as informações,

mais de 600 militares argentinos já foram processados, condenados e agora cumprem pena pelos crimes da ditadura. No Brasil, apesar dos 21 anos de arbítrio, nenhum militar foi para a cadeia. Os cinco presidentes militares acantonados no Palácio do Planalto a partir de 1964 — Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo — morreram impunes, embora todos tenham sido responsabilizados pelos crimes da ditadura no contundente relatório final de 2014 da Comissão Nacional da Verdade, indiciados como comandantes supremos dos 377 agentes do Estado apontados como autores de crimes de lesa-humanidade na ditadura brasileira. Ao contrário, na Argentina, os presidentes militares sentaram nos bancos dos réus. Jorge Rafael Videla, o general mais emblemático da ditadura, que liderou o golpe de 1976, morreu na cadeia em maio de 2013, aos 87 anos, onde cumpria duas penas de prisão perpétua, além de outra de 50 anos de detenção pelo desaparecimento de bebês de presas políticas. Morreu do coração numa sexta-feira, três dias após recusar-se a depor na Causa Condor (CUNHA, 2016).

A comparação entre as ditaduras revela muitas diferenças entre os dois países, o que confirma o fato de que no Brasil a memória sobre a experiência do regime ditatorial tem entraves que vão além de questões do trato com a linguagem do imponderável. A esse respeito, o artigo intitulado “A narrativa autobiográfica e a memória da ditadura civil-militar: uma análise comparada entre Brasil e Argentina” (2019), de João Xavier e Alfredo Cordiviola, aponta que os caminhos que levaram ao regime ditatorial nos dois países foram os mesmos: a ameaça do “comunismo” e a tomada do poder pelas mãos do Exército.

Talvez por essas questões, no Brasil pós-ditatorial uma parcela da sociedade ainda nutra uma espécie de saudosismo e idolatria pelo regime, sustentado por uma política de negação, uma vez que nunca houve o reconhecimento público do Exército da sua culpa, já que historicamente “o Brasil é o único país sul-americano onde os torturadores não foram julgados” (XAVIER; CORDIVIOLA, 2019, p. 16). Esse fator contribui para que o passado ditatorial no Brasil permaneça a assombrar o presente, pois como postulou Paul Ricœur, “ao se aproximar assim da amnésia, a anistia põe a relação com o passado fora do campo em que a problemática do perdão encontraria com o discurso seu justo lugar”. Com isso, “o perdão cria impunidade, que é uma grande injustiça” (RICŒUR, 2003, p. 461).

Esses dados revelam que em nível de reparação histórica, a justiça transicional falhou no Brasil e isso não deixa de refletir no modo como o passado se coloca no presente. Enquanto no Brasil a Lei da Anistia atrapalhou o testemunho, impedindo assim que se construísse uma memória diferente da memória oficial sobre o evento, em países como o Chile e a Argentina, a memória transicional se não puniu todos os culpados, levou muitos deles aos tribunais. Fato que reflete na literatura do pós-ditadura nesses países, onde a problematização de algumas questões, como os entraves com a linguagem memorialística, deu lugar a aspectos mais individualizados da experiência. Até mesmo sobre a ausência de percepção diante do que estava

acontecendo durante o período ditatorial, como é o caso de *Formas de volver a casa* (2019), do chileno Alejandro Zambra.

No romance de Zambra, a questão é sobre como, para muita gente, a vida seguia o curso normal em meio a uma ditadura. Esse aspecto é representado de início no texto pelo contraste entre adultos e crianças, como no trecho a seguir:

Enquanto adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer (ZAMBRA, 2019, p. 54).

A proposta do autor é contar uma história sem os velhos protagonistas, “pois éramos então justamente isso, personagens secundários” (2019, p. 55), afirma o narrador. A narrativa que é construída pelo procedimento da metaliteratura centra seu enredo em subjetividades para chamar atenção para o fato de que um dos entraves de se construir uma memória em torno da experiência é que ela esteve invisível aos olhos de muitos dos que viveram sob sua égide. A infância, que é um dos aspectos explorados na obra, de certa forma alegoriza a questão da incompreensão ou inocência diante do que estava acontecendo. Dividido em quatro capítulos, o romance de poucas páginas (apenas 151) intercala a história do narrador a partir de alguns momentos de sua vida com o romance que ele está escrevendo. O eixo temático, cujo foco central é a experiência do período da ditadura, é construído por diferentes perspectivas temporais a partir dos seguintes subtemas: a tentativa de restaurar o casamento, a ditadura durante a infância, a escrita de um romance, e o reencontro com uma antiga paixão. O enredo é proposto por duas vias: a história “real” da personagem, o romance que ele escreve. Aspectos históricos como o terremoto de 1985, no Chile, figuram como mola propulsora para que se deflagre a torrente de memórias do narrador. Ademais, o texto dialoga com referências fílmicas e literárias, como romances e poesias, a fim de reafirmar a arte como espaço de resistência e reflexão que sempre cumpriu esse papel. Vale ressaltar que o narrador-personagem volta e meia se queixa pelo fato de não ter vivenciado a experiência como seus amigos a vivenciaram. Eles, que perderam parentes e que tinham em suas casas livros que marcam momentos importantes da história, destoam do narrador, que não teve a mesma infância. A literatura é representada na obra a partir de trechos recorrentes, em que o personagem atesta a ausência do hábito de leitura de seus pais, em oposição aos pais de seus amigos. A partir dessa reflexão, o personagem percebe a falta que esse hábito fez para a sua família e para ele, que custou compreender o que acontecia em sua volta.

Um dos aspectos mais presentes no romance é a preocupação em refletir sobre a escrita dessa experiência sem que ela seja repetitiva. No trecho a seguir, a relação narrador e criador, que se complementam, apresenta-se como a construção de uma proposta de escrita memorialística sobre a ditadura.

Fiquei pensando nisso e perdi o sono. É verdade. Recordamos, mais propriamente, os ruídos das imagens. E às vezes, ao escrever, limpamos tudo, como se desse modo avançássemos para algum lado. Deveríamos simplesmente descrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais. Por isso mentimos tanto, afinal. Por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro ilegível e genuíno que traduzimos, que traímos pelo hábito de uma prosa passável (ZAMBRA, 2019, p. 140).

Durante toda a narrativa se faz um movimento direcionado a uma crítica sobre esse tipo de literatura, sobre sua escrita. Observamos um desapego em continuar o embate entre o real e o ficcional, entre a verdade e a fabulação, o que não deixa dúvida de que há outras questões em jogo. Pela voz do narrador, esse aspecto se confirma: “É estranho, é tolo pretender um relato genuíno sobre algo, sobre alguém, sobre qualquer um, até mesmo sobre si próprio. Mas é necessário também” (ZAMBRA, 2019, p. 137). Embora escrever, testemunhar sobre o que houve seja necessário, a fidelidade com o que se constitui como “verdade” passa a ser elemento contestável no romance. A proposta de Zambra é a intenção em retratar o subjetivo, em olhar a partir de lugares residuais, como explica a personagem: “o que nos une é o desejo de recuperar a cena dos personagens secundários. Cenas razoavelmente descartadas, desnecessárias, que, no entanto, colecionamos sem cessar” (ZAMBRA, 2019, p. 114).

Ressalta-se, ademais, que o autor trabalha a questão do passado a partir de uma noção de descontinuidade e instabilidade. A experiência da ditadura chilena nessa obra é vista por alguns prismas e não apenas pelo olhar do narrador, que não se pretende monológico. A proposta é oferecer ao leitor uma visão estilhaçada pelos olhares de outros personagens que nem sempre estão alinhados ao do narrador. Portanto, a construção de uma memória nesse romance é, de acordo com o escritor, mutável, e por isso deve ser atualizada sempre que possível, pois como entende Michael Pollak (1992, p. 2), “a memória deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”.

As estratégias narrativas observadas no livro de Zambra são comuns a outras obras da ficção mais recente. Tanto na Argentina quanto no Chile ou no Brasil, há um deslocamento de foco temático quando se pretende refletir sobre a ditadura, embora cada país tenha as suas peculiaridades no percurso histórico e literário.

Retomando a questão da ficção do pós-ditadura na Argentina, o modo como se deu a justiça transicional e outros pontos são analisados por Laura Raso como aspectos que influenciaram decisivamente na ficção argentina. No artigo intitulado “Narrativa de posdictadura: las argucias de la memoria” (2017), a autora analisa as mudanças ocorridas na ficção argentina após o regime ditatorial, que, depois de algumas transformações, passou a ser nomeada Nueva Narrativa Argentina (NNA). A NNA passou por algumas mudanças na história recente que levou a essa classificação e teve como contexto histórico a crise de dezembro de 2001, quando uma revolta popular causou a renúncia do então presidente Fernando de la Rúa. Uma crise de dimensões política, econômica, social e institucional foi deflagrada a partir do Corralito, medida política tomada pelo presidente e seu ministro da Economia Domingo Cavallo, que decretava o bloqueio bancário de quase 70 bilhões de dólares em depósito. O intuito era evitar a retirada de depósitos em contas correntes e poupanças, que seriam trocados por dólares ou transferidos para o exterior. Para isso, congelaram os depósitos dos poupadores e limitaram a retirada de dinheiro dos bancos. Essa medida provocou uma greve geral, que se seguiu à decretação de estado de sítio e posteriormente à renúncia do presidente. Segundo Laura Raso, esse contexto político ocasionou uma mudança discursiva que centrou suas narrativas na temática do terrorismo de Estado, denominada relato.

Antes desse fato, o trabalho do testemunho e o processo de construção da memória pelo relato já eram iniciados na Argentina após o regime ditatorial (1976-1982), embora o país também tenha passado por algumas tentativas políticas que tentaram silenciar ou apaziguar o ocorrido. O fato é que três anos após o fim da ditadura argentina, em 1985, deu-se início ao Juício de las Juntas, processo movido pelo então presidente Raul Alfonsín que levou aos tribunais nove membros das três juntas militares. Com essa medida, a memória como prática política começou a ser debatida e pôde-se avaliar a experiência da ditadura, a violência perpetrada, as violações dos direitos humanos, os desaparecimentos, o que levou a uma reflexão sobre justiça e memória. Mas em 1986 e 1987 ocorreu um retrocesso nesse trabalho da memória com a tentativa de esquecimento e silenciamento a partir de medidas instituídas por Alfonsín. Com o intuito de livrar da punição militares como o General Antonio Domingo Bussi e Alfredo Ignasi Aztiz, as Leyes de Punto Final y Obediência Debida tiveram como objetivos a paralisação dos processos judiciais, a anistia dos oficiais de média e baixa patente, a prescrição dos crimes de ditadura (como a prisão ilegal, violação dos direitos, tortura e assassinato). Ademais, foi proposta a extinção da ação penal de crimes cometidos até 10 de outubro de 1983. Essas medidas foram anuladas apenas em 2004, enquanto na época foram deflagrados grandes

protestos liderados por grupos de resistência à memória, como “As Mães da Praça de Maio” e as “Avós da Praça de Maio”.

A ditadura argentina e seus resquícios, como a crise de 2001, demonstram, com base na pesquisa de Laura Raso, que a construção da memória sempre está constantemente em embate com a memória oficial, que busca o esquecimento no caso de erros cometidos pelo Estado. Diante dessa realidade, que não é demérito apenas da história argentina, o trabalho de memória é mais que o trabalho de conservar uma memória de um passado, mas sobretudo um trabalho de resistência e revisão do passado. Tanto no caso da Argentina, em que apenas em 2004 foram extintas as medidas que tentaram anistiar os perpetradores do regime, no Brasil, as medidas da Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2012, no governo da então presidente Dilma Rousseff, são tentativas de dar à memória coletiva o direito de passar a limpo o regime ditatorial, no caso do Brasil, o mais extenso da América Latina. Nesse sentido, como afirma Bakhtin (2011), a construção da memória reporta-se a uma construção social do tempo, considerando-se que está em jogo a relação passado, presente e futuro. Por isso, o presente necessita ser atualizado a partir de uma revisão do passado que apresente um olhar coletivo e não subjugado por uma narrativa oficial.

Essa questão é trazida à reflexão pelo escritor brasileiro Marcelo Rubens Paiva, que teve o pai desaparecido em 1971, durante o regime militar. Ao narrar sua história em *Feliz ano velho* (1982), o escritor retornou em 2015 com o romance *Ainda estou aqui*, em que faz uma homenagem à sua mãe, vítima do mal de Alzheimer, e esclarece aspectos obscuros sobre o desaparecimento de seu pai. Após anos de buscas pela verdade, a família de Rubens Paiva pôde enfim enterrar seus fantasmas. O narrador descreve esse momento no romance:

Naquela tarde que pegamos o atestado de óbito, em 1996, vi minha mãe chorar como nunca fizera antes. Era um urro. Não tinha lágrimas. Como se um monstro invisível saísse de sua boca: uma alma. Um urro grave, longo, ininterrupto. Como se há muito ela quisesse expelir. Pela primeira vez, me deixou falar, sem me interromper. Pela primeira vez, na minha frente, chorou tudo o que havia segurado, tudo o que reprimiu, tudo o que quis. Foi um choro de vinte e cinco anos em minutos. O rompimento de uma represa (PAIVA, 2015, p. 224).

Como afirma a crítica literária argentina Beatriz Sarlo em *Tempo passado. Cultura da memória e guinada* subjetiva (2007, p. 376), “o passado é sempre conflituoso”. Portanto, o trabalho de memória sobre um passado conflituoso pode encontrar na literatura um espaço para a resistência na disputa pela narrativa oficial, pois “la practica literária, al recrear sucesos del pasado histórico es considerado como discurso que participa en la construcción de la memoria social” (RASO, 2017, p. 78). No Brasil, refletir acerca desses conflitos e construir um espaço

de reflexão sobre o regime ditatorial implica passar por etapas que não foram concretizadas. Esse fator reflete-se na literatura que ficcionaliza o regime, a qual tem ampliado a discussão para aspectos mais atuais, embora a memória como procedimento ainda problematize o rememorar traumático. Talvez como acredita Raso (2017), o trabalho de memória, para ser eficaz, precisa que saia da esfera do imponderável, que se fale sobre os culpados sem abstração, que se nomeiem os culpados, que se supere a noção de infável que existe em torno do evento.

Na ficção argentina, como na chilena, o embate em torno da confiabilidade da memória surge no plano composicional da narrativa como estratégia e não como uma preocupação em referendar o evento. Portanto, apontar os excessos de testemunho no caso da ficção chilena e argentina não é o mesmo quando se compara a realidade do Brasil, em que, como também acredita Idelber Avelar (2003), não existe esse excesso de testemunho e sim uma falta. Por isso, Beatriz Sarlo explica, ao falar sobre a literatura argentina, que não se deve mais buscar nessas narrativas a verdade dos fatos. No caso da Argentina, a justiça transicional fez a sua parte.

Nas produções mais recentes da ficção brasileira, ao lidar com o testemunho como estratégia textual, a proposta tem sido provocar a dúvida quanto ao que está sendo dito, como modo de, ao se abster de uma pretensa verdade, também não deixar a certeza sobre o que não é. Como em *Não falei* (2004), romance de Beatriz Bracher, em que o narrador ensaia um testemunho a uma jornalista, mas não o faz, ou em *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, em que o testemunho se dá apenas em nível confessional do perpetrador para com ele mesmo e não sob a ótica da vítima do regime. No romance de Benedetti, além dessas questões, a noção de “vítima” é problematizada quando a voz que narra confessa não ter tido escolha.

O que se percebe nesses romances mais recentes é que, no nível temático e mesmo textual, a literatura que narra pelas vias da memória tem trazido outras abordagens que estão para além de uma alegorização da experiência, como antes. Percebe-se, tanto na forma textual quanto no foco narrativo, que essas obras buscam um diálogo com questionamentos relacionados ao presente. Se em *Cabo de guerra*, as reflexões se dão a partir da voz/memória de um membro da repressão quando a velhice da personagem e suas rememorações são a chance de passar a limpo a história a partir de um olhar distanciado do passado oficial, em *Não falei*, a velhice e a iminência da aposentadoria deflagram o afã da personagem em esclarecer os mal entendidos que a atormentam. Ambos os romances não caem no maniqueísmo, mas constroem uma série de questionamentos acerca da experiência a partir da relação com o presente.

Combater a desmemória e “efectuar una relectura del ayer desde una mirada: la presente” parece ser o caminho da ficção contemporânea em que novas percepções rejeitam a facilitação textual ou os embates sobre o testemunho. A literatura dos filhos permite analisar os

processos sociais a partir de um olhar inovador que oferece questionamentos e reflexões que mesmo não se ocupando mais em explicar o processo ditatorial, nos fala sobre a sociedade que continua o combate com seus fantasmas.

Desestabilizar a noção de sentido, abrir espaços para divagações que muitas vezes põe dúvida sobre o que é narrado, seja por meio da metalinguagem que questiona o próprio texto, seja pela fragmentação da linguagem ou pela imprecisão da voz narrativa, têm sido estratégias que buscam manter a discussão em torno da experiência das ditaduras sob novas perspectivas. Se como no romance *Não falei* (2004), essas reflexões são provocadas pela negação (nele tanto o narrador quanto o seu testemunho são vacilantes), o que se apresenta como procedimento textual não é mais afirmar, os questionamentos se sobrepõem às respostas.

Observamos com frequência nessas narrativas o deslocamento da temática para camadas mais profundas, nas quais a estética textual empregada cria camadas de leituras que trazem um olhar para além das problemáticas que abundam nas narrativas sobre ditaduras, como: narrar o fato histórico, buscar uma reparação/reconciliação com o passado, questionar sobre as falhas dos grupos de resistência, detalhar os horrores da tortura, analisar as causas do regime. Essas questões, mesmo quando surgem, não estão em primeiro plano temático.

A experiência do regime nas produções analisadas também é representada por meio da literatura dos filhos do regime, como em *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, ou pela narrativa autoficcional, como em *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, e *Una sola muerte numerosa* (2006), da argentina Nora Strejilevich. Seja em construções em que a temática da ditadura é mais aparente, como em *Kramp* (2017), da chilena Maria José Ferrada, ou em narrativas cujo plano temático circunda outras questões que não necessariamente adentram a experiência do regime, como em *De mim já não se lembra* (2016), de Luiz Ruffato, revisitar o passado pelo presente demonstrando, por meio de distintas experiências, que os efeitos de uma política autoritária não deixaram de influenciar na vida pública do presente tem sido uma das estratégias narrativas empreendidas nessas obras. Enquanto narrar sobre a experiência pela ótica dos grupos de resistência ou pelas vítimas diretas do regime já não prevalece na literatura recente sobre o pós-ditadura, a ficção que elabora sobre esse passado busca, a partir de outros lugares, mudar o foco para outras questões.

Na proporção em que as estratégias narrativas mais atuais têm buscado atualizar a experiência sobre o pós-ditadura a partir de novos olhares, a crítica também tem sido provocada a ver a experiência por meio de outras percepções que não necessariamente sejam de ordem da memória, ou pelo menos não mais a partir da relação memória, linguagem e trauma. Como afirma Candía Gajá (2020), “la escritura de pos-dictadura pretende efectuar una relectura del

ayer desde una nueva mirada: la presente”, a fim de evitar que a experiência se esgote no passado consolidado pela historiografia ou, pior, que seja esquecida.

Buscando pensar a partir de outro lugar que não necessariamente envolva aspectos relativos ao trauma e à violência, esse parece ser um dos caminhos trilhados por quem ainda escreve sobre o tema. O mais novo romance do escritor Julián Fuks demonstra essa busca. *A ocupação* traz uma discussão atual quanto à questão dos imigrantes e a noção de não-lugar, em que o problema do não-pertencimento se reflete na falta de moradia dos imigrantes e trata tanto sobre o espaço físico como o espaço que esse corpo (não) ocupa numa sociedade que não é a sua, o que o leva a uma espécie de diáspora moderna. No entanto, ao tratar sobre temáticas atuais como essa, o autor não se furta a realizar movimentos rumo ao passado a fim de evidenciar que as práticas sócio-políticas sustentam realidades históricas, como é o caso do problema de moradia, especialmente nos grandes centros urbanos, que é retratado em seu romance. Ele realiza reflexões tanto sobre os imigrantes estrangeiros quanto os migrantes locais, ambos não possuem lugar na sociedade.

Em *A ocupação*, os anos do período da ditadura militar no Brasil são trazidos à baila para se pensar sobre os problemas atuais em uma relação de causa e efeito. Dessa forma, temas como a oportunidade de acesso a direitos básicos, que é negada a uma parcela da população, a invisibilidade de certos grupos sociais, o não-lugar de quem vive à margem da sociedade, o problema de pertencimento tanto dos imigrantes quanto dos grupos locais marginalizados, dialogam com problemas do passado, como os resquícios do regime ditatorial ou as guerras que expulsam milhares de seus países. Embora não seja nele realizada uma discussão política, o texto de Fuks reflete a partir de contextos sócio-políticos como modo de relacionar o presente com as formas de poder do passado. As ocupações “ilegais” dos e nos grandes centros urbanos adentram nessa narrativa por meio das histórias individuais de cada personagem, ou seja, o texto privilegia histórias individuais para alcançar uma crítica coletiva sobre essas mazelas. Narradas em paralelo com as angústias do narrador-personagem, o presente recorre ao passado para especular sobre o futuro, através das personagens da esposa grávida, do pai doente e do filho que virá. Respectivamente, esses componentes misturam-se à temática da política de exclusão que traz a reflexão da herança de um passado conturbado que se reverbera no presente.

CAPÍTULO 2. SOBRE O TEXTO LITERÁRIO NA RELAÇÃO DE PRODUÇÃO DE SENTIDO E A QUESTÃO DA SIGNIFICAÇÃO. ASPECTOS DA LINGUAGEM NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA

Este capítulo apresenta algumas discussões acerca do processo de significação da obra literária a partir do diálogo com os textos de Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, Maurice Blanchot e Peter Pál Pelbart. Cada autor aponta, de maneira distinta, postulações referentes à produção de sentido do texto literário. A intenção é evidenciar elementos que influenciam ou não nas estratégias textuais recentes que trazem representações sobre temas polêmicos, como a literatura sobre o pós-ditadura. Qual o grau de comprometimento na enunciação enquanto discurso na visão desses autores e como isso se reflete na literatura? A questão do tempo na visão de Pelbart e Jorge Luis Borges se somam nesse primeiro momento do texto como modo de compreender as complexidades do tempo na narrativa memorialística. Mais adiante são tecidas algumas reflexões sobre os aspectos do contemporâneo com base na proposta de César Aira, que apresenta uma relação com a questão da ausência enquanto representação do irrepresentável, a partir do seu projeto sobre fotografias de desaparecidos e/ou mortos do regime. Dialoga-se, ademais, com autores cujos estudos têm como foco a arte contemporânea e os processos sociais e tecnológicos que influenciam na obra de arte. Isso posto, o capítulo busca demonstrar as distintas formas de conceber o processo de composição e interpretação do texto enquanto obra literária. Além do aporte teórico, algumas obras de ficção são abordadas no capítulo para demonstrar como esses elementos interferem na criação final da obra.

2.1 A linguagem social de Bakhtin e a questão da (super) interpretação em Umberto Eco.

Como essas questões refletem hoje na ficção memorialística do pós-ditadura?

Quando se busca formular uma percepção da realidade a partir de uma elaboração artística, seja essa realidade referente a aspectos históricos ou não, desde a escolha do modo de representar determinado tipo de consciência para se estabelecer um discurso, o espaço da ficção literária tem sido uma via por onde essas formulações de realidades¹² também são produzidas

¹² A respeito da relação entre ficção literária e realidade, Zélia de Almeida Cardoso desenvolve a temática no artigo intitulado “A representação da realidade na obra literária”. A partir de uma visita à tradição da crítica literária, ela lembra a posição de críticos e historiadores da literatura que afirmam se submeter a obra não somente às leis do discurso literário mas também “à realidade de que ela representa uma imagem”. Procurando esclarecer a questão, demonstra que a literatura, sendo uma forma especial de linguagem, “não se deixa submeter à prova da verdade”. “As relações entre a literatura e a realidade não são inexistentes, mas não tem o caráter dominante e simplista que

e, nesse sentido, a linguagem literária assume uma posição diante do campo de disputa de narrativas, uma vez que a arte ainda funciona como *locus* de produção e legitimação de verdades.

No ato de engendrar significações, alguns procedimentos continuam sendo levados em conta, como a questão da desautomatização da nossa relação com a realidade propriamente dita, em que há um entendimento de que o estranhamento é ainda parte constitutiva das estratégias narrativas e elemento essencial para fazer ficção, como assim pensaram os formalistas russos¹³. O estranhamento, em detrimento da linguagem cotidiana, deve tornar estranho o familiar. Como acredita Terry Eagleton, o processo ficcional depende de “uma linguagem que chame atenção sobre si mesma e exiba uma existência material” (2006, p. 3). Esses processos se desenvolvem à medida que o autor vai criando camadas simbólicas para construir blocos de significados. No contexto de um entendimento de que o texto literário é um meio pelo qual se materializam discursos e percepções de realidade, surgem discussões relativas às formas de construção daquilo que é enunciado. Os modos pelo qual o autor corporifica aquilo que depois vira texto (uma vez que o acabamento final necessita do leitor, como acredita Umberto Eco que estabelece suas reflexões em *Interpretação e Superinterpretação*), têm sido objeto de estudo por meio de diferentes abordagens, que vão desde aspectos relacionados a imanência do texto à intencionalidade do autor.

A presente pesquisa, que busca analisar as estratégias narrativas na literatura latino-americana contemporânea que narra sobre as ditaduras, pretende, a partir desses autores, analisar no texto literário como se constrói a memória nessas obras mais recentes, levando-se em conta as questões relativas à construção de sentido que se modifica com o passar do tempo. Parte desses aspectos, como o processo de refração bakhtiniano, e a linguagem como desastre, em Blanchot, serão observados no decorrer da pesquisa nos textos literários.

O campo literário, como espaço de produção de discursos e, conseqüentemente, a linguagem como campo de poder, se estabelece através de mediações extratextuais e textuais, que têm relação com as questões do mercado editorial, por exemplo, e questões sobre métodos, linguagens e axiologias. Mikhail Bakhtin entende ser, principalmente, a partir da relação entre

se quis atribuir-lhes. Portanto, não há verdades universais e absolutas. A representação da realidade é sempre fragmentária” (p. 166-167).

¹³ De acordo com Terry Eagleton, em *O que é literatura* (1983), os formalistas russos possuíam a definição do literário a partir da aplicação da linguística ao estudo da literatura. Segundo palavras de Eagleton, para os formalistas, “o discurso literário torna estranha, aliena a fala comum, ao fazê-lo (...) nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa. A história, como diriam os formalistas, usa artifícios que funcionam como entraves ou retardamentos para nos manter atentos” (EAGLETON, 1983, p. 3-4).

autor-personagem que são construídos os espaços de alteridades. De acordo com as postulações de Bakhtin (2011), uma das principais condições no processo da criação estética para o acabamento final do texto, está no que ele denomina “excedente de visão estética”¹⁴. Com base nesse conceito, nós não podemos ter acesso ao que somos verdadeiramente, a menos que um outro complete aquela visão que falta a nós, pois, como explica o autor, mesmo ao nos olharmos em frente ao espelho, o que vemos é tão somente uma imagem e não a nós mesmos. Essa relação, no *plano da vida*, em que só o *outro* pode completar a visão que tenho sobre mim e vice-versa, é estendida à criação estética, em que as emoções, as ideologias, as axiologias necessitam de alguém que as refratem. Assim sendo, o artista ao refratar determinada realidade a faz mediante o que Bakhtin (2011) nomeia de “acabamento”¹⁵, que é dado pelo excedente de visão que dou ao outro. Ou seja, nessa relação (no campo estético), o autor-criador surge como a apropriação de uma voz social. Essa apropriação é o que Bakhtin designa “refração”¹⁶. Essas vozes sociais, entretanto, como afirma o autor, são estratificadas e por isso o acabamento é provisório até o encontro com outra alteridade. A refração entende-se, portanto, como uma percepção sobre algo que é formulado a partir dessa relação autor-personagem, em que o autor atua como um excedente de visão. Essas formulações apontam para algumas questões indissociáveis do texto como produtor de significações e envolvem algumas discussões relacionadas às questões da linguagem literária e à problemática das formulações da interpretação.

O conceito bakhtiniano sobre a refração pode levar erroneamente a se pensar que ele é uma chave de acesso que possibilitaria a compreensão de qualquer texto, na medida em que bastaria recorrer aos aspectos externos a esse texto, como a vida do autor, por exemplo, e analisar seus posicionamentos ideológicos e aspectos de sua vida pessoal, para que se pudesse estabelecer significação ao texto. Nesse sentido, a tese bakhtiniana não resolve as questões em torno da obra literária, pois, como no romance de Sebastián Hacher, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, o conteúdo vivencial apresentado nada tem a ver com a vida pessoal dele. Além

¹⁴ Conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*, o “excedente de visão estética” é a possibilidade que o sujeito tem de ver mais de outro sujeito do que o próprio vê de si mesmo, devido à posição exterior (exotópica) do outro para a constituição de um todo do indivíduo.

¹⁵ Bakhtin desenvolve a noção de “acabamento” ao analisar a relação entre autor e personagem e a criação dessa última.

¹⁶ De acordo com a definição de Carlos Alberto Faraco em *Linguagem e diálogo*: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin, “refração” é o modo como se inscreve nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Sendo essas experiências múltiplas heterogêneas, os signos não podem ser unívocos.

do mais, Bakhtin afirma que “o mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico”. Desse modo, a noção de obra para o autor independe dos componentes externos.

Continuando a mesma linha de pensamento, o autor acrescenta que “a relação axiológica comigo mesmo é absolutamente improdutiva em termos estéticos, eu para mim sou esteticamente irreal” (BAKHTIN, 2011, p. 174), admitindo, portanto, que a criação estética está além de um eu. Portanto, ao afirmar de modo muito enfático a necessidade da separação desses dois campos – autor e obra, no sentido de não atribuir às axiologias do autor o caráter da obra, pode-se compreender uma desautorização de Bakhtin a esse tipo de formulação, já que ele rechaça a possibilidade da relação de causa e efeito entre autoria e significações. Isso porque, como pontua em sua tese, a visão artística é algo externo ao homem axiológico que é o escritor, ou seja, a partir do momento em que há uma produção de significado no campo artístico não há como se tentar responsabilizar, atribuir ou relacionar o produto final, ou em processo, que é a significação, ao autor.

Levando-se em conta as noções estabelecidas por Bakhtin, é possível firmar uma reflexão acerca da relação entre os relatos testemunhais na ficção e a subjetividade do autor no processo de alteridade, uma vez que, para o autor, “é na relação com a alteridade que os indivíduos se constituem”. O ser se reflete no outro, refrata-se. A partir do momento em que o indivíduo se constitui, ele também se altera, constantemente, pois “é impossível alguém defender sua posição sem correlacioná-la a outras posições” (2011, p. 13-14). Assim, pensar sobre o testemunho é pensar também a partir da relação da testemunha com o lugar de onde ele fala e do tempo.

Nas narrativas autobiográficas em que há um forte apelo ao testemunho, mesmo quando enunciadas por meio de uma instância narrativa pré-definida por suas axiologias, a noção bakhtiniana de acabamento só se dará a partir do olhar do leitor, pois a percepção da obra se constitui por um conjunto de fatores que não necessariamente são dados por aquele que enuncia. Nesse sentido, parte das obras que refratam a experiência dos regimes ditatoriais pelo gênero autobiográfico, mesmo estando carregadas de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial, não pode abarcar toda a experiência, pois se o enunciado não prescinde de sua materialidade signíca, de sua forma, tampouco pode existir sem essa articulação com outros enunciados, considerando que, cada um deles, terá sido produzido pelas fronteiras do lugar que ocupa no mundo, em uma temporalidade, cada sujeito que participa da interação com outros

sujeitos. A conclusibilidade do enunciado está nos limites entre a tomada de posição e o ato que posiciona o sujeito em relação a outros (e em reverso, em relação a si mesmo).

Pensando a partir dessas noções na obra do brasileiro Luiz Ruffato, o conteúdo vivencial é muito presente. Esse aspecto está manifesto desde a cidade natal do escritor, Cataguases, que ambienta quase todos os seus romances e é o *topos* pelo qual Ruffato reivindica, de alguma forma, a sua origem, ao mesmo tempo que é também um espaço de identificação com histórias comuns às cidades interioranas do Brasil. Seus romances, que são forjados com forte apelo às experiências individuais, estabelecem nexos com a sociedade brasileira por ilustrarem aspectos do cotidiano, transformações sociais, políticas e econômicas, quase sempre tendo o núcleo familiar e o proletariado como interlocutores. A exemplo, em um dos seus últimos trabalhos, o romance epistolar *De mim já nem se lembra* (2016), a memória que acessa o passado do autor também acessa elementos da história do Brasil, como as transformações sociais durante o período do regime militar. Essa memória se constrói a partir do olhar para o espaço familiar em que aspectos de subjetividades vão forjando a atmosfera do tempo rememorado. Mas na medida em que o autor constrói a partir da sua subjetividade, também propõe um espaço de interlocução com questões políticas e sociais.

O romance, organizado em três partes (epílogo, as cartas e prólogo) desenvolve-se a partir das cartas escritas por José Célio, o irmão vitimado em um acidente automobilístico. Encontrado pelo narrador, “intocado, o maço de cartas migrou de um móvel a outro, sucumbindo afinal à permanência das cotidianas inutilidades” (RUFFATO, 2016, p. 21), esse elemento direciona o enredo que vai sendo construído tocando em pontos delicados dispendiosos à memória da personagem. A vida dura do irmão Célio, nas fábricas de São Paulo, seus anseios, a preocupação com as irmãs, as mudanças ocorridas durante a década de 1970 com o surgimento dos movimentos sindicais, são componentes narrativos que se equilibram na elaboração do luto em que memória individual e coletiva se complementam. A memória nesse romance é evocada por apelos sensoriais presentes no excesso de descrições, procedimento recorrente nas obras de Ruffato, que dá à narrativa uma carga emocional e facilita a autoidentificação do leitor. São os detalhes a estratégia utilizada para acessar esse passado com lirismo. O caráter epistolar nesse romance é recuperado por Ruffato, que também se vale de apenas um narrador para erguer essa memória.

Em *De mim já não se lembra*, a linguagem trabalha para produzir um ambiente interacional em que a pluralidade é construída não apenas pelo relato do narrador, mas pelas imagens que recuperam o passado. Assim, a memória sobre o período em recorte, a década de 1979 no Brasil, é erigida sobretudo pelo excesso de descrições que ajudam a construir imagens

sobre esse passado a partir de aspectos residuais. O cotidiano esmiuçado lança o foco sobre subjetividades que estão na borda da experiência da ditadura brasileira. A memória nesse romance, que não tem relação com a noção da memória enquanto restituidora ou redentora, pretende dar conta dos aspectos que estabelecem e sustentam o lugar das personagens com base na experiência de cada uma. Ou seja, tudo aquilo que sustenta a ideia de apatia de parte da população diante da violência de estado e de alheamento aos acontecimentos está diretamente relacionado às demandas desse grupo que, suplantado por uma estrutura social que lhe impõe a subsistência como prioridade, sofre diretamente as consequências dessa estrutura.

A teoria bakhtiniana fornece, ademais, alguns elementos que ajudam a pensar sobre a obra e sua atualização textual quando afirma que a obra refrata um sentido dado com base no ambiente axiológico dos interlocutores. Em virtude disso, observa-se uma complexidade em torno dos discursos produzidos pelo testemunho.

Na esteira desse pensamento a obra brasileira já aqui mencionada que aborda sobre a ditadura, *Não falei*, de Beatriz Bracher, utiliza como estratégia narrativa a despretensão do testemunho. O romance propõe uma outra abordagem da temática da ditadura militar brasileira, na medida em que a iniciativa de “trocar o interlocutor” (2004, p. 56) é o meio pelo qual a sua mensagem ganha as raias da atemporalidade. A estratégia utilizada visa a uma autoidentificação, já que se trata de uma voz social e “quem sabe apenas aí a tal humanidade encontre seu rosto e possamos falar do que realmente importa” (2004, p. 56). A partir de um narrador, um professor na iminência de sua aposentadoria, a instância narrativa se dá por meio de uma simbiose entre a consciência do narrador e o passado oficial. O narrador-personagem, Gustavo, tenta contar uma história a partir da sua experiência, mas se vê na impossibilidade de fazer isso sem recorrer a outros narradores, porque a sua linguagem transita com insegurança no romance.

A aparente despretensão em afirmar a verdade pelo seu testemunho esbarra na entrevista que nunca será dada à amiga jornalista. Esses elementos são simulacros de uma narrativa que busca continuar a reflexão sobre o evento sem parecer repetitiva. O enredo gira em torno da afirmação que dá título ao romance: *Não falei*. O personagem-narrador nega insistentemente, ao longo do romance, o fato de ter delatado seu cunhado para os militares ao ser preso durante o período do regime militar de 1964. Esse fato retorna invariavelmente em todo o romance e sustenta a tensão em torno do testemunho.

Se Mikhail Bakhtin diz que a obra independe do autor, a independência da obra literária para Umberto Eco se relaciona a partir de três aspectos. O autor apresenta algumas reflexões que foram desenvolvidas ao longo de sua trajetória sobre a imanência textual e suas relações.

Algumas dessas questões estão organizadas no livro *Interpretação e Superinterpretação*. Os estudos de Eco ajudarão a traçar um panorama de inteligibilidade sobre os aspectos relativos ao texto como construto de significações.

Sobre a questão em torno do grau de independência da obra literária, Umberto Eco apresenta algumas reflexões ao longo de sua trajetória nos estudos sobre teoria literária. Algumas dessas questões estão organizadas no livro *Interpretação e Superinterpretação*. Os textos que compõem o livro foram apresentados em um seminário na Cambridge University Press, em 1990. A discussão em torno dos limites da interpretação situa o problema a partir de um aviso prévio ao leitor, sobre a natureza desse debate que tem suas raízes na filosofia da hermenêutica¹⁷, a qual se desenvolveu a partir da tentativa de interpretação dos textos da Bíblia. Dito isso, o autor dá início às reflexões a respeito da temática. As colocações de Umberto Eco sobre os limites da interpretação e a relação entre autor, obra e leitor, são complementadas por intervenções feitas por Jonathan Culler, Richard Rorty e Christine Brook-Rose, que apresentam ideias que problematizam o que Eco formula. Os primeiros capítulos (1, 2 e 3) são textos do próprio Umberto Eco, e os outros (4, 5 e 6) são dos autores que analisaram sua produção literária e/ou teórica. Ao final, Eco faz considerações a respeito dessas análises.

Alguns conceitos desenvolvidos por Eco são importantes para tentar compreender o modo como seu pensamento funda uma tradição dos estudos sobre a interpretação textual. O que o autor estabelece, nesse seminário, é a noção de que a interpretação de um texto é limitada e que isso deve assim ser por alguns fatores. Um dos principais conceitos que atravessa todas as discussões que sustentam essa premissa é o de Superinterpretação. As teses de Eco ampliam as formulações de Bakhtin, que analisava a obra a partir de uma relação dialógica. Na percepção de Eco, a significação textual se dá a partir de três instâncias e por meio dessas formulações a obra assume certo grau de protagonismo, quando Eco rechaça o que ele entende como excesso de liberdade interpretativa. Para ele, a superinterpretação muitas vezes extrapola limites ao atribuir, por exemplo, significações que nada têm a ver com o texto.

As reflexões em torno dos elementos da interpretação que remontam ao problema do significado textual surgem, como ele explica, a partir da noção de arbitrariedade do significante, desenvolvida por Saussure, em que é afirmada a instabilidade de todo significado da escrita. Os desdobramentos realizados por Derrida nos quais o autor realiza a “recusa de uma certeza epistêmica” em torno da significação textual marcam o ponto em que as teorias pós-

¹⁷ Qualquer técnica de interpretação. Essa palavra é frequentemente usada para indicar a técnica de interpretação da Bíblia (ABAGGNANO, 2007).

estruturalistas se desenvolvem, embora mais tarde Eco vá discordar de Derrida, que, segundo o autor, teria se excedido ao formular o sistema da desconstrução. Apesar disso, Eco é um dos primeiros, assim como Wolfgang Iser e Hans Robert Jaus, a defender a figura do leitor como uma peça fundamental para a construção final do significado do texto.

As ideias que Eco desenvolve sobre a interpretação passam por uma divisão de níveis de intenções, assim denominadas: *intentio operis*, *intentio auctoris* e *intentio lectoris*. Nessa formulação, a *intentio operis* “impõe limite ao alcance da interpretação legítima”, controlando a diversidade ilimitada da interpretação. Sua tese é formulada pela seguinte estrutura: a intenção da obra regularia a intenção do leitor sem necessariamente anular a intenção do autor. Nessas circunstâncias, o autor, que não anula a figura do leitor no processo de significação, categoriza os seguintes tipos: o leitor empírico, o leitor implícito e o leitor modelo.

O leitor modelo seria, para Eco, aquele que conseguiria ler o texto da maneira que esse texto deve de fato ser lido, inclusive seguindo a lógica da liberdade “limitada” de interpretação. O que fica claro a partir dessas colocações é que o percurso trilhado por Eco converge com as abordagens que serão desenvolvidas ao longo desta pesquisa. A crítica de Eco desenvolvida, sobretudo, em torno do conceito de interpretação essencialista, que se fundamenta nos elementos pré-textuais, como a vida do autor, por exemplo, estabelece um parâmetro de compreensão o qual traçará um caminho que busque o entendimento sobre a obra.

Em outra obra do autor, o conceito de “obra aberta” também é relativizado. Eco defende a liberdade da interpretação do leitor desde que o texto seja “dotado de valor estético”. Ele diz que ao se deparar com um texto nos moldes realistas que mantenha a linearidade narrativa, não há por que procurar por aquilo que não existe. Por isso, ele estabelece a divisão entre dois tipos de textos – o texto literário e os textos comuns – para afirmar que o primeiro, embora necessite de interpretações e que só se constitua como texto quando passa pela *intentio lectoris*, há uma *intentio operis* que, de algum modo, necessita de um leitor modelo que a compreenda. O que alguns críticos, como Todorov, acreditam não ganha adesão no pensamento de Eco, como, por exemplo, a noção de que “a única leitura confiável de um texto é uma leitura equivocada” (ECO, 2005, p. 46). Essa afirmação é repelida por ele, embora o autor admita que a interpretação não tem critérios públicos.

O percurso da teoria literária, segundo Umberto Eco, que se ocupou sobre os modos de se conceber a interpretação, compreende esse processo a partir da noção de que “conhecer significa entender as causas” (*Id., ibid.*). Nessa visão, tentando definir o mundo em termos de causa, o mundo do texto figura como um dispositivo que elabora sobre algo e que traz consigo algum devir-texto a ser explicado dentro de uma consciência de unilinearidade causal. Seguindo

um contexto histórico, Eco explica que “fascinada pela identidade, a civilização grega, ao lado do conceito de identidade e não-contradição, constrói a ideia de metamorfose contínua, simbolizada por Hermes” (ECO,). Essa percepção estabelece a ideia do homem como um ser ambíguo e contraditório. Também no século II surge o hermetismo e o gnosticismo textual (explorado no romance *O nome da rosa*), que instaura a ideia de texto como enigma o qual contém mensagens misteriosas e que por isso necessitariam de entidades divinas ou oráculos para que se obtivesse a revelação sobre aquilo que diz. Segundo o gnosticismo textual, “para salvar o texto o leitor, deve suspeitar de que cada linha esconde um outro significado secreto, as palavras em vez de dizer, ocultam o não-dito, a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem” (ECO, 2005, p. 46).

Desse modo, “o pensamento hermético afirma que nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto é mais particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos” (Eco, 2005, p. 37). Assim como a Hermenêutica estabelece uma corrente de pensamento que busca definir sobre a natureza da interpretação a partir da busca por definir o que é Deus, o hermetismo também o faz na medida em que tenta explicar que “não podemos definir Deus em termos muito precisos por causa da inadequação de nossa língua”. É nesse contexto, quando se instaura a ideia do texto como conhecimento secreto e conseqüentemente quando a verdade assume *status* de enigma, que são estruturadas as bases para a teoria contemporânea da interpretação.

Nesse percurso traçado, o autor organiza, em uma linha cronológica, uma lógica que demonstra o modo como se construiu a noção de interpretação a partir da filosofia, desde Aristóteles, demonstrando que a interpretação passa por diferentes estágios, que vão desde a hermenêutica à desconstrução.

É a partir dessas reflexões de Umberto Eco que iremos estabelecer uma noção de interpretação que será empreendida nas obras literárias a serem analisadas, nas quais as instâncias interpretativas descritas por Eco – *intentio operis*, *intetio lectoris* e *intentio auctoris* – dialogarão com as noções de desconstrução que operam sobretudo na inteligibilidade do texto literário. A crítica empreendida por Eco em que ele segue afirmando, após listar as correntes filosóficas e suas teorias, é sobre a noção de que todas, de certa forma, delegaram ao leitor a ideia de uma infinita possibilidade interpretativa, a qual ele rechaça, e é a partir dessas reflexões que dialogaremos sobre o grau de imanência da obra. Desse modo, toda a retórica que o autor utiliza é para tentar afirmar que a interpretação tem suas limitações, mesmo quando se trata de textos poéticos; e ainda que ele reconheça a participação do leitor, também admite a imanência significativa do texto.

O pragmatista¹⁸ Richard Rorty, estudioso da obra de Umberto Eco, estabelece, diante das ilações de Eco, uma posição contrária ao pensamento do autor como modo de entender a interpretação. Ao criticar a distinção que Eco faz entre interpretar um texto e usar o texto, Rorty diz que na verdade tudo o que de fato o leitor faz é usar o texto, que a própria interpretação já é uso. Ele rejeita a ideia de “coerência interna do texto” e “impulsos controláveis do leitor” de que porventura haveria o dentro e o fora do texto, no sentido de que apenas o dentro é válido para a interpretação. Para Rorty, a questão-chave é sobre acreditar que o texto tenha uma coerência prévia, quando ele acredita que essa coerência é dada após o seu uso, a leitura. Assim, quando Eco formula a noção de que todo texto tem uma natureza, Rorty diz que este não precisa ser perscrutado exhaustivamente na busca por essa natureza, já que ela pode ser dada de acordo com o propósito de cada leitor. Contrário tanto a Eco quanto a Rorty, o teórico estadunidense e crítico de Umberto Eco Jonathan Culler defende a noção de superinterpretação, pois, segundo ele, é exatamente essa a função do estudo literário: “desenvolver uma compreensão sistemática dos mecanismos semióticos da literatura”. Portanto, ele rejeita a ideia de *intentio operis*, que busca no próprio texto, sendo este hermético, para o autor, um sentido primário e único. Contrário também ao pensamento de Rorty, Culler diz que a forma pragmática do autor pode ser reducionista ao descartar possíveis problemas, uma vez que ele defende, em sua dissertação, o livre uso do texto na busca por uma interpretação interessante, o que de certa forma soa como irresponsável.

Essas discussões, presentes na produção teórica de Umberto Eco, estabelecem alguns lugares que se fixaram no modo de se compreender a interpretação no campo dos estudos literários. Primeiramente, a divisão entre as instâncias que constroem o processo interpretativo direciona a questão para três formas por onde se elabora esse processo: *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*. Vale refletir até que ponto essas instâncias descritas por Eco operam para a construção do texto literário atualmente.

Embora haja divergências quanto a um maior ou menor grau de envolvimento de cada uma, de antemão, temos, nas análises posteriores que se desdobram, uma formulação que encontra acolhida entre os debates em torno do assunto. Reconhece-se que a interpretação da

¹⁸ Segundo Rorty, pragmatismo é uma palavra “vaga, ambígua e estafada” (1982, p. 231), que, contudo, nomeia a principal glória da tradição intelectual norteamericana. De acordo com Daniel Luís Cidade Gonçalves, no artigo intitulado “O pragmatismo de Richard Rorty e suas consequências políticas”, “em termos gerais, falar de pragmatismo não significa falar de uma teoria bem delimitada, sobre a qual existe consenso. Mais do que isso, significa dar voz a uma frequente insatisfação com as teorias correspondentistas e coerentistas da verdade. Para os pragmatistas, o padrão das investigações morais e científicas é a deliberação acerca dos atrativos de diversas alternativas concretas. O pragmatismo, da maneira que Rorty o descreve, opõe-se ao “mito que a racionalidade consiste em ser coagido pela regra” (RORTY, 1982, p. 235).

obra passa em graus diferentes pelas três instâncias, e não se exclui nenhuma. Outro ponto é o questionamento, ponderado, sobre certo limite de interpretação e, na mesma proporção, a noção de uma potência imanente do texto. Compreende-se que não se deve atribuir qualquer significado ao texto e usá-lo para fundamentar pontos de vistas espinhosos, como acontece, sobretudo, com interpretações de conceitos filosóficos, assim como, do mesmo modo, também se entende que embora a construção de significado dependa, em parte, da intenção do leitor, há um significado latente como primeira razão de ser dessa obra.

Qualquer análise de texto tende, inevitavelmente, a passar por essas etapas, já que o exercício pela busca da interpretação ainda é o que constitui o objeto da crítica literária, apesar das novas formulações, como a desconstrução. No entanto, novas tendências de pensamento pós-estruturalistas apontam para outras possibilidades de análise interpretativa, como expõe a escritora inglesa Christine Brooke-Rose no seminário de Umberto Eco (1993), que não entra em debate com as ideias de Rorty e Culler, mas defende em sua dissertação a extinção do realismo linear quando diz que a ficção moderna inscreve um novo modo de significação que deve “trabalhar a história, transpondo modalidades de tempo e de lugar para criar versões alternativas de um passado coletivo” (ECO, 1993, p. 51). Essa abordagem da qual fala Brooke-Rose tenta romper com o modo de se refletir sobre o passado pelas vias do realismo, que ela chama de histórias palimpsestas. Nessas histórias, certo passado conflitante é reescrito de outra forma, podendo apresentar elementos fantásticos ou não, mas que contenha o absurdo e mundos alternativos como na ficção científica, por exemplo.

É a partir dessa abordagem que se desenvolve o romance de Ricardo Piglia, *Respiração Artificial* (1980), que embora não faça parte do recorte da pesquisa (obras publicadas a partir dos anos 2000), traz uma textualidade criativa para lidar com elementos do passado. Nessa obra, definida pelo autor como “livro estranho” (PIGLIA, 2001), a história da Argentina é revisitada pelo procedimento da metaliteratura. Nela Emilio Renzi, personagem que retrata o próprio escritor, elabora, a partir de uma escrita palimpsesta, reflexões acerca da literatura argentina mediante uma mistura entre gênero policial, crítica literária e revisionismo das experiências históricas, como a ditadura argentina de 1976. No romance dentro do romance, são tecidas análises críticas sobre autores argentinos, personagens da história e sobre a escrita literária.

Com o texto organizado em duas partes, no primeiro momento o gênero epistolar dita o rumo do enredo que se desenvolve por meio das cartas trocadas entre Emilio Renzi e seu tio, Marcelo Maggi, nas quais Maggi conta sobre documentos encontrados por ele que pertenciam ao intelectual Henrique Osório, exilado após trair Manuel de Rosas. A troca de cartas provoca uma espécie de revisão do passado histórico quando essas vozes dialogam sobre os

acontecimentos a partir de outros pontos de vista. Na segunda parte do romance, um rol de escritores argentinos é recuperado pelos debates entre Renzi, Tardewisk e Marconi, que esperam o retorno de Maggi numa estação de trem.

Numa narrativa densa, que elabora comparações entre a literatura argentina e a literatura universal, vão sendo tecidas análises que visam estabelecer o lugar da literatura argentina depois de Borges. Embora nunca seja nomeada, a ditadura argentina está latente ao longo das discussões entre as personagens que debatem sobre os acontecimentos do país na troca de cartas e busca-se arquitetar os novos rumos da história do país com base em elementos do passado. Tanto a história da Argentina como a literatura do país são esquadrihadas, a fim de que, a partir do velho, o novo sobrevenha de forma diferente.

O arquiteito de Piglia surge a partir de uma escrita definida por Gérard Genette como palimpsesta. Vários são os recursos utilizados a fim de se ler por transparência “o antigo sob o novo”. O recurso do metatexto é produzido a partir de índices paratextuais que perpassam a obra estabelecendo, invariavelmente, uma relação entre autor e leitor. As advertências são realizadas por Emilio Renzi, que, vez por outra, nos informa sobre como e sobre o que escreve:

Meu relato está avançando. Continuo pensando nele. Reconstruir uma época, sua densidade a partir dessas cartas dispersas vindas de outras épocas. O protagonista trabalha com esses documentos como se fossem a história do futuro. Por que ele os recebe? De que maneira? Nenhuma explicação: o relato não esclarece as razões pelas quais, de repente, isso começa a acontecer. Tudo estará dado de saída; literatura fantástica (...) Algumas cartas isoladas, quase triviais, trocadas entre talvez argentinos futuros. Cartas que parecem ter sido extraviadas no tempo. Pouco a pouco o protagonista começa a compreender. Procuro decifrar, a partir desses sinais quase invisíveis, o que está para acontecer (PIGLIA, 2010, p. 81).

A transtextualidade, ou transcendência textual, nas palavras de Genette, contida no romance de Piglia, utiliza-se de paratextos, metatextualidade, hipertextualidade, para realizar o que o crítico francês define como “literatura palimpsesta”. A partir das várias obras citadas ao longo do romance, dos diálogos estabelecidas com essas obras, seja para refutá-las, seja como base para desenvolver o próprio texto da personagem, o romance vai ganhando corpo. Esses recursos estão presentes diretamente por meio de citação de autores e obras, ou no próprio estilo de Piglia, que alude a Borges, pois, como aponta Genette, “a derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual em um texto” (GENETTE, 2006, p. 13).

Nesse sentido, o romance de Piglia apresenta um modo outro de dizer sobre o que prescinde de explicação, pois, “em literatura (...) o mais importante nunca deve ser nomeado” (PIGLIA, 2010, p. 127), como afirma o personagem Emílio Renzi. A pergunta, a qual ele

próprio responde sobre o trabalho da ficção pelas vias do realismo, o personagem entende como “uma interpretação da realidade”. Fato é que, por meio da escrita palimpsesta, a arquitecturalidade do escritor argentino elabora uma escrita transtextual que consegue estabelecer uma relação com o seu metatexto ao dialogar com a crítica literária que aponta tanto para outra compreensão acerca do realismo, como para buscar formular os rumos da ficção argentina. Essa proposta defendida por Christine Brooke-Rose tem ganhado cada vez mais adesão principalmente quando se trata de narrativas que recuperam elementos do passado já abordados com certa recorrência. Ao optar por essa estratégia, é tecido não apenas um novo olhar acerca do que já foi pensado, mas se repensa também a partir da crítica que foi construída sobre. Borges, ao construir *Pierre Mernard, autor de Quijote*, talvez tenha fornecido um dos melhores exemplos ilustrativos sobre essa estratégia de narrar.

Assim sendo, diante desses diálogos que giram em torno das obras de Umberto Eco a respeito dos limites da interpretação, observamos que o debate estabelecido por Jonathan Culler e Richard Rorty a respeito das obras de Eco apontam para a questão de que se tentou sempre definir paradigmas para justificar o texto enquanto significados. Enquanto Richard Rorty, que se intitula pragmata e antiessencialista, afirma que superou a ambição de decifrar códigos e que o texto não faz parte de um plano, Jonathan Culler defende uma superinterpretação como forma de coexistirem diversos tipos de interpretação sobre um só texto. No entanto, Brooke-Rose apresenta outra via que não o embate entre o pragmatismo de Rorty e a superinterpretação de Culler ao apontar para aspectos em torno não de como se pode ler a obra, mas de como construir uma ficção seja sobre o passado ou sobre um acontecimento irreal e trazer elementos que atualizem certas discussões. Como diz Brooke-Rose, “a tarefa do romance, diferente da tarefa da História, é estender ao máximo nossos horizontes intelectuais, espirituais e imaginativos, misturando realismo com sobrenatural e história com reinterpretação (...)” (ECO, 2005, p. 162). É nesse sentido que buscaremos compreender que estruturas levam a essas construções.

2.2 A desautomatização da função instrumental da linguagem literária a partir dos conceitos de Maurice Blanchot

Os estudos em torno da linguagem literária sempre estiveram no centro dos debates da crítica. Dentre outros elementos da literariedade, a linguagem tem provocado teorias diversas que perscrutam os mais variados usos a que ela se pretende enquanto texto literário. Na ficção

pós-ditadura, esse aspecto é dimensionado pela singularidade da experiência. Se a linguagem do trauma foi o tom utilizado em grande parte das narrativas que refletiram sobre as ditaduras, é certo afirmar também que os limites dessa linguagem influenciaram nessas representações construídas por uma memória fraturada.

Para lidar atualmente com a linguagem que pretende comunicar a experiência das ditaduras, observamos que algumas possibilidades utilizadas têm sido ler o passado a partir do olhar para o presente, reabilitando assim o evento e a relação entre memória e os vestígios provenientes das margens. Isso é feito seja mudando o protagonismo dos interlocutores, rompendo com a noção de obra acabada e provocando inoperância a partir da linguagem ou desmuseificando esse passado ao rechaçar a ideia de imponderável. Nessas propostas estéticas, as vozes que enunciam apresentam-se múltiplas como é múltiplo o olhar em torno da experiência. Tudo pode ser questionável, desde as vozes narrativas ao que é enunciado, já que, ao invés de certezas, a proposta é apresentar deformação e precariedade. É a partir desses elementos que o escritor brasileiro Joca Reiners Terron constrói o romance *Noite dentro da noite* (2017).

Aos moldes de um romance de formação, Terron propõe exatamente o oposto, uma espécie de desconstrução dessa modalidade a partir de uma história em que uma estrutura inoperante é a principal característica. Desde o embaralhamento do fio narrativo, que é conduzido pelas personagens Curt Meyer Classon, a Rata, Karl Reiners e Kurt Meier, ao espaço, tudo é nebuloso e incerto. Aparentemente, o narrador conta a saga de sua família e sua história, que inicia pela infância, passando pela adolescência e depois a vida adulta, contudo não há nenhum tipo de linearidade narrativa. Ele concede voz a outros narradores, e o emaranhado de vozes e mudanças de ambientes e tempo se sobrepõem gerando imagens de desordenamento e confusão que sugere uma memória convulsionada. Não há uma identidade em construção, mas tudo o que é enunciado distancia mais ainda a noção de autoconhecimento da personagem. A sobreposição de discursos e ambientes gera uma instabilidade na compreensão textual, e o que parece ser uma história de família descamba para uma narrativa que beira o estranho. O estranhamento no romance se instaura por diversas vias e especialmente por uma palavra que atravessa todo o texto – a pyharerypypepyhare – que pode ser tudo e, ao mesmo tempo, nada. Uma substância, a desordem, as camadas de experiências, a memória fraturada?

No contato com uma tribo indígena, o tio de Curt Meyer Clason, Karl Reiners, após se perder no Pantanal mato-grossense, depara-se com o fato de que os índios mbyá-guarani, embora não possuam nenhuma palavra para revolução, têm 25 palavras para relatarem a passagem do dia. Isso porque, segundo o narrador, “são prisioneiros do presente”. Nisso

surtem, no decorrer da descrição, várias palavras para definir cada instante, dentre elas a pyharerypypepyhare traduzida como noite dentro da noite ou “o instante mais denso de escuridão que antecede o alvorecer incerto, o instante mais negro de toda a existência, pois não se sabe se haverá o dia seguinte” (2017, p. 144). Já em outra passagem, a pyharerypypepyhare é alguma coisa “trazida da América, algo que ao chegar não se parecia com nada que conhecíamos a não ser com uma minúscula planta exótica (...) ou um líquen desenvolvido no interior de um cristal” (2007, p. 251). Assim como a pyharerypypepyhare, tudo no romance faz parte de uma construção que não se pretende elucidativa.

O romance de Terron propõe a desautomatização da linguagem literária. As mais de quatrocentas páginas não são lidas com fluidez, pois não se trata de um texto que se deixa fluir. O incômodo é sustentado por uma linguagem imprecisa e por uma estrutura desordenada. Cada elemento narrado é parte de um todo que se desintegra ao longo do que é narrado. A memória como procedimento narrativo propõe olhar para o passado a partir de uma ideia de desdobramentos múltiplos e inacabados. A história da família dos Reiners embaralha-se com recortes da história oficial, ficcionalizados.

Assim, a ditadura brasileira e outros elementos da história, como o nazismo na Alemanha, são tratados com a mesma desordem, não apresentando, em nenhum momento, compromisso com a representação do real. Metaforizados ora pela infância da personagem, ou embaralhados por delírios causados pelo fenobarbital ingerido diariamente por ele, o subtexto surge nas entrelinhas como na seguinte alegoria: “nas ruas sem pavimentação de Curva do Rio Sujo ninguém parecia preocupado com a ditadura escolar, disse Curt Meyer-Clason, com a opressão que o torturava na sexta série. Todos viviam suas vidas sem se darem conta do horror” (p. 55).

Noite dentro da noite não lida com a noção de centro, pelo contrário, as histórias que surgem se cruzam e se misturam deformando a noção de unicidade. Embora seja possível a relação entre todos os elementos, nada fecha. Tudo o que é enunciado se esvai num processo embaralhado pela memória fraturada do personagem.

A isso se soma outro elemento muito presente no romance, o fantasmagórico, que compõe invariavelmente a narrativa, sendo para referir-se aos antepassados de Curt Meyer Clason, seja descritos nas imagens opacas da infância no capítulo intitulado “O ano do grande branco”, onde a mulher-lontra é figura recorrente, assim como a aparição dos fantasmas nas histórias contadas por seu tio, Karl Reiners. Esse capítulo marcado pela perda da memória do narrador traz a informação sobre esse episódio tanto na estrutura textual, como pelo caráter obscuro da memória da personagem, que tem dificuldade em compreender sua realidade. Do

mesmo modo, textualmente inviabiliza a compreensão do leitor sobre quem é esse narrador. Tudo o que é descrito nesse intervalo de tempo parece onírico e fantasioso, estabelecendo dúvida ao relato. Nada se confirma até que nas últimas páginas do romance a história de Curt Meyer Clason seja desvelada pela personagem de nome Rata, mãe do narrador, que, de alguma forma, grava toda a história sobre a vida do narrador-personagem, em uma fita cassete, que, ao mesmo tempo, é a ferramenta utilizada por ele para conhecer a si mesmo a partir desses relatos contidos na gravação e que são transmitidos ao leitor.

O texto de Terron apresenta-se como uma proposta de construção de linguagem cujo esvaziamento de significado existe como procedimento. O uso de uma linguagem nebulosa, consequência de uma memória duvidosa, demonstra não apenas a problemática de se tocar no passado, mas, a partir das ideias de desdobramento, de duplo, do replique de identidades, a busca de sentido em torno de experiências como a do narrador mostra-se como um processo que levará a mais dúvidas do que a respostas. Uma catábase em detrimento de uma experiência redentora. Uma deformação.

Observa-se, desse modo, a partir de obras como *Noite dentro da noite*, que as estratégias narrativas utilizadas para lidar com um passado conflituoso têm buscado em elementos fantasiosos e/ou oníricos e, ademais, em uma linguagem desobrigada de um compromisso com a noção de unicidade, um caminho para construir novos modos de percepções acerca do passado conflituoso, não como redenção ou como acerto de contas com o presente.

É nesse sentido de buscar uma outra via para lidar com o passado que Christine Brooke-Rose propõe uma mescla de fantasia, mito e vida real como alternativa para a ficção, no seminário de Umberto Eco (1993). Do mesmo modo, algumas propostas pós-estruturalistas, como o New Historicism e o Desconstrucionismo, surgem como tendência da crítica literária no sentido de lidar com o texto e suas possibilidades interpretativas.

Uma mescla de fantasia, mito e vida real é o que propõe Christine Brooke-Rose como alternativa para a ficção, como foi exposto na seção anterior. As abordagens pós-estruturalistas, como o New Historicism e o Desconstrutivismo, são formulações que também surgem como tendência da crítica literária. A ideia de desconstrução, objeto desta pesquisa, se estabelece como movimento crítico a partir de uma conferência proferida por Jacques Derrida na Johns Hopkins University, em 1966 quando o filósofo leu o ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, que hoje integra o volume *A escritura e a diferença*, no qual ele questiona a ideia de centro ao afirmar que se trata de uma construção da cultura ocidental. O crítico literário Ivan Teixeira, na série de artigos intitulada “Fortuna Crítica”, que desenvolveu algumas ilações a respeito da teoria do desconstrutivismo, afirma que a teoria

desenvolvida por Derrida surge, principalmente, do rechaço do autor à noção de “centro” estabelecida pelo estruturalismo. Segundo palavras de Teixeira,

para o filósofo, centro é tudo o que preside a ordenação dos elementos de um sistema, mas que não participa da mobilidade das unidades que coordena. Nesse sentido, o centro encontra-se ao mesmo tempo dentro e fora da estrutura. Enquanto elemento interno, explica-se por sua condição coordenadora; enquanto elemento externo, explica-se por não participar do jogo e dos riscos do movimento inerente à idéia de estrutura (TEIXEIRA, 1998, p. 34).

Contemporâneo a Derrida, Maurice Blanchot desenvolve uma teoria da obra literária que surge a partir da ruptura de uma ideia de significação premeditada da obra literária em que a figura do autor mantém relação, de alguma forma, com o que é inferido no texto. Nesse sentido, como foi exposto na seção anterior, assim como Umberto Eco elege a *intentio operis* como principal elemento que dá ao texto o caráter de obra, em detrimento das instâncias leitor e autor, Blanchot nos diz, em *A escrita do desastre*, que a obra literária prescinde de um autor para afirmá-la, pois, antes de se tornar palavra, ela está alocada no pensamento do escritor, um espaço em que a linguagem permanece pura, essencial: “O pensamento é a fala pura. Tem que se reconhecer nele a língua suprema, aquela cuja extrema variedade de línguas apenas nos permite reavaliar a deficiência” (BLANCHOT, 1987, p. 32). Em *O espaço literário* e em *Ecriture du desastre*, suas teses inauguram nova forma de compreender a literatura moderna mediante ideias que tensionam o campo da inteligibilidade a partir de formulações que levam a aporias e não a respostas. Por meio de uma estética incômoda, a textualidade de Blanchot define um pensamento transgressor sobre a linguagem literária, construindo assim uma estética que é seu próprio pensamento. Nesse sentido, o diálogo com o texto de Blanchot visa estabelecer as relações paradigmáticas de compreensão em torno das narrativas literárias a serem analisadas, observando nelas se a memória que recupera parte do passado histórico interfere na imanência do texto, uma vez que as ideias do escritor francês trazem como proposta a noção da impessoalidade da obra.

A construção estética das obras *A escrita do desastre* e *O espaço literário* escapa a teorizações, pois dissolve toda a possibilidade de automatização do processo de compreensão presente na linguagem cotidiana. Construída por premissas, o formato ensaístico reverbera o pensamento do autor, que não pretende o esgotamento daquilo que diz. Sua escrita apenas diz. O processo de fruição é patente e é como ele estabelece uma concepção de literatura moderna.

Na concepção de Blanchot a literatura é definida por ela mesma. A impessoalidade da obra é uma das características que estabelecem a ideia de autonomia. Não deve haver nada além

da obra que seja capaz de definir sua razão de ser, como aspectos externos ao texto, por exemplo. Na formulação dessas ideias, o autor parece não pretender uma apreensão sobre o que ele expõe, no sentido de totalização de uma noção acabada em torno da obra como objeto de análise, porque, exatamente, não é esse o objetivo que deveria ter a obra literária. Desse modo, aquilo que o autor elabora como concepção de literatura se mostra no próprio modo e elaboração. Essa concepção da obra literária, segundo o autor, retira da ficção memorialística a prática de tentar estabelecer relação entre as ideologias do romancista e seu texto ou o condicionamento da obra ao conteúdo temático, que, no caso das ditaduras, pode soar como anacrônico. Como Blanchot acredita, a obra prescinde a sua razão de ser. Portanto, a pergunta sobre o porquê ainda construir representações acerca dos processos ditatoriais na América do Sul se torna desnecessária.

Outra questão desenvolvida por Blanchot é que a obra literária é construída em um espaço solitário em que ela jamais é concluída. A solidão a que se refere não diz sobre a solidão de estar só, mas sobre um espaço de experiência do autor em que ele não se deixa tocar pela preocupação, mas “segue em direção ao ponto que o inspira mesmo que isso possa significar a sua ruína” (1987, p. 37). Assim ele a define:

La soledad de la obra – la obra de arte, la obra literaria – nos descubre una soledad mas esencial. Excluye el aislamiento complaciente del individualismo e ignora la búsqueda de la diferencia; el hecho de sostener una relación viril em una tarea que abarca y domina la extensión del día, no disipa esa soledad. El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido (...) (BLANCHOT, 1987, p. 17).

Ao desenvolver, no campo literário, a figura do escritor no espaço da solidão, Blanchot também define a posição deste como dispensável. O autor é aquele que não ocupa nenhum protagonismo pós-obra, pois a obra independe dele para sê-la. Assim, como a concepção da figura do autor é ressignificada nas formulações blanchotianas, o conceito de significado é elevado a um nível de complexidade que gera outro modo de compreensão acerca da relação do autor com aquilo que é relatado, pois, para ele, a palavra como símbolo, que precisa ser decodificada em um processo que só é finalizado pela relação autor-leitor, só existe para o leitor. Esse lugar, em que está a obra, longe de relações exteriores a ela, instaura-se no conceito do “fora” em que o protagonismo é do domínio do ser-linguagem e não do autor.

De acordo com essa noção, quando as palavras se tornam texto literário, as convenções que a definiam não servem mais. A palavra definível, na esfera de significante e significado, só funciona, para ele, na palavra bruta, aquela que é dada ao uso, aquela que serve aos aspectos da comunicação rotineira do cotidiano. N’*O espaço literário*, ele diz: “a ideia de personagem,

assim como a forma tradicional da novela, não é senão um dos compromissos pelos quais tenta salvar suas relações com o mundo e com ele mesmo” (BLANCHOT, 1987, p. 17). Desse modo, o ato de escrever é um ato particular assim como é o ato de interpretar. De acordo com seu pensamento, a obra não fala porque ela simplesmente é.

A linguagem rotineira, diz Blanchot (1987), é automatizada. A relação entre significante e significado é o que estabelece os diálogos que são produzidos não por meio do significado verdadeiro da palavra, pois, segundo essa afirmação, jamais chegaremos a um significado dada a arbitrariedade do signo. Assim sendo, Blanchot explica que as relações que se estabelecem em torno das interpretações de uma obra se dão por meio de estruturas fixadas que se habituaram ao cotidiano, mas que se trata apenas de interpretações que damos a essas palavras, pois elas, quando palavra literária, são livres de qualquer imposição interpretativa. Portanto, ao formular a noção do “fora” como um espaço onde a linguagem pertence a si mesma, as categorias de significações são anuladas, uma vez que nesse espaço a linguagem como um ser materializa o “ser palavra”, o “ser literatura”. Esse espaço será para ele o plano da criação literária.

Desse modo, o espaço literário age como um lugar onde é possível a materialização do relato. Para Blanchot, tudo o que é relatado está no “fora” e por isso é dotado de existência e materialidade. Esse espaço não necessita de algo que o legitime, pois basta que o autor se distancie delas para que “as palavras possam fazer-se existir em outro mundo”. Esse espaço é formado pelo que ele define de coisas-linguagem (dor, felicidade, angústia) que se convertem em linguagem-imagem. Segundo a teoria blanchotiana, somente para o leitor existe símbolo, pois é ele que se sente ligado ao que ler por uma busca simbólica. Essa busca não deve haver para o escritor.

Sendo assim, a interpretação é algo que está para a realização do leitor e não do autor, pois este busca apenas relatar e dar existência às coisas-linguagens, já que o texto literário não está no devir: ele é e não busca por tornar-se. Para o autor, a obra literária não é um espaço nem de afirmação nem de negação de ideias, apenas é. Ele cria e habita seu próprio plano. Esse lugar é onde a experiência criativa se assegura como um ato de fruição que está para além do objetivo de criar significados, e somente quando há esse distanciamento, é que Blanchot acredita que a obra de fato existe.

Oposta à palavra bruta (a palavra do cotidiano), a palavra literária não estabelece nenhum vínculo com qualquer referente do mundo externo além do literário. Sendo a linguagem literária independente, para o autor ela não se rende a serventias, ela não está para dizer sobre nada, apenas diz. Deste modo, toda interpretação que o leitor realiza é uma das inúmeras que a

palavra pode adquirir, pois pela natureza fragmentária da palavra literária, não se pode inferir certeza sobre ela.

A concepção de literatura desenvolvida por Blanchot tem relação com o pensamento de alguns autores que apresentaram formulações semelhantes. Como Foucault, que recupera a ideia da literatura como instância que existe por si mesma ou com as ideias de Agamben, quando este desenvolve o conceito de testemunho ao afirmar que diante do desastre, a palavra emudece e apenas aquele que não fala pode testemunhar sobre ele. O pensamento de Blanchot, sobre a palavra como desastre, assim como também entende Agamben, admite a fala essencial (a palavra literária) no campo da impossibilidade, que apenas apresenta ao leitor seu mundo sem lhe impor nada, nem lhe garantir nada.

As circunstâncias em que surgem as reflexões de Blanchot e o conceito de espaço literário como noção de desastre são marcadas por desestabilidades nos âmbitos histórico e literário. Sua obra *A escrita do desastre*, publicada em 1980, traz aspectos de uma época assinalada por rupturas. O pensamento de Blanchot inaugura na literatura francesa um novo horizonte para a teoria literária, que tem as bases no conceito hegeliano de desastre e morte da história; e no Romantismo alemão, a base para as reflexões da sua teoria. De acordo com Marcela Almeida, em sua dissertação de mestrado sobre o autor, a essência não romântica do romantismo foi o que despertou a crítica de Blanchot. Ela explica:

O romantismo é caracterizado por ser um momento em que os sentimentos mais profundos e conflitantes do autor emergem. Momento em que a subjetividade alcança sua supremacia. (...). No entanto, Blanchot acredita que o Romantismo foi, na verdade, um movimento político. Ele afirma: “o romantismo na Alemanha e posteriormente na França, foi uma aposta política” O que aflorava ali voltava-se a uma recusa das formas tradicionais de organização política. Pois o Romantismo aconteceu num período em que ocorreram duas grandes revoluções na história da humanidade, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Ambas as revoluções geraram mudanças de atitude em diversas nações (...) as instituições políticas sofreram abalos violentos, e o nacionalismo arrastou consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais. Portanto, a visão romântica nasce em um contexto social, histórico e cultural de transição política (ALMEIDA, 2014, p. 12).

Outro aspecto presente na teoria do autor é explicada por Jefferson Eduardo Barbosa em artigo publicado na revista *Mnemosine*, que trata sobre a influência do pensamento hegeliano na teoria de Blanchot, que é visível, em especial, no texto *A parte do fogo*. Ele diz:

Os ensaios reunidos em *A parte do fogo* são atravessados por essa influência hegeliana, sobretudo o supracitado. Essa influência pode ser percebida não só no próprio universo conceitual que Blanchot utiliza, como os antagonismos entre “reino do dia” e “reino da noite”, “palavra cotidiana” e “palavra poética” etc., mas também no caráter responsivo do texto (BARBOSA, 2017, p. 70-71).

Contudo, a concepção da obra literária como ser-palavra – em relação aos aspectos históricos como *topos*, no processo da construção blanchotiana – pode ser equiparada ao pensamento de Agamben, quando em ambos a palavra literária surge em um contexto conturbado. Se em Agamben a catástrofe da *Shoah* abalou a forma de narrar, inscrevendo na literatura a palavra em fragmentos na figura do muçulmano como aquele que emudece frente à experiência, a Segunda Guerra, para Blanchot, acarreta uma escrita que enuncia não mais por elaborações dialéticas, mas por meio de uma construção que busca o desfacelamento da ideia de obra como completude de uma elaboração de qualquer experiência, pois, para ele, a obra literária não busca por uma totalidade significativa.

A crise de representação anunciada por Walter Benjamin no texto “O narrador” (1994), e reafirmada em Agamben pelo horror da *Shoah*, habita o pensamento de Blanchot, como aponta a escritora Eurídice Figueiredo, que estabelece, em artigo que compõe o livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013), a seguinte relação: “A crise da representação que se iniciara no fim do século XIX só fez se acentuar em consequência dos traumas advindos das duas guerras pelas quais passou a Europa” (FIGUEIREDO, 2014, p. 183). Essa crise apontada por Figueiredo é referente à crise da representação e da morte do poeta iniciada no fim do século XIX, especialmente na poesia de Humboldt e Mallarmé. Segundo a escritora, sobre os aspectos da poesia de Mallarmé observados por Agamben, “a palavra em Mallarmé não é capaz de representar o referente; sendo puro significante, e a designa antes a ausência da coisa, ou seja, os objetos se desvanecem junto com o poeta” (*Id.*, *ibid.*). Desse modo, a tradição romântica e o contexto histórico das duas guerras formam a base para as ideias de Blanchot¹⁹, como explica Sandra Stroparo, docente da Universidade Federal do Paraná e

¹⁹ De acordo com Stroparo, a tradição dos estudos literários, especialmente a partir da Renascença e mais especificamente a partir do século XVIII, havia feito da retórica clássica um referencial teórico que fundamentaria a criação e avaliação de discursos vários, incluindo o literário. Como se sabe, o principal referencial para essas regras eram as próprias obras clássicas, fontes supostamente perfeitas cujas cópia e repetição eram não só esperadas como estimuladas. E assim até a explosão romântica. Ao romper com as regras da *inventio* (assunto), da *dispositio* (organização) e da *elocutio* (ornamentação), a literatura romântica recusou o referencial clássico e criou novos paradigmas para a arte. Dos assuntos às formas dos textos, o romantismo inaugurou uma nova arte e, no limite, uma nova forma de pensar. Assim, com a repetição dos clássicos caindo em desuso, a sede de criação e originalidade toma conta da produção artística ao longo do século XIX, levando aos poucos às radicais inovações que a modernidade viria a instaurar. Não foi, claro, um processo simples. Os primeiros momentos românticos receberam uma resistência da crítica que se ancorava, em suas avaliações, num referencial que não servia para as novas obras. O alargamento de horizontes promovido por esses autores jovens incluía, como não podia deixar de

estudiosa da obra do autor. Essas ideias, conforme Figueiredo, situam-se na desesperança que se reflete na linguagem dos escritores do Romantismo, Mallarmé e Rimbaud. Stroparo explica assim a relação entre a estética de Blanchot e Mallarmé: “Blanchot assume o silêncio não como uma descoberta, sua ou de Mallarmé, e nem como imposição ou manifesto estético, mas, como o poeta, como uma necessidade, uma forma de dizer, uma saída para dizer o que não se pode, e a única forma para isso” (STROPARO, 2013, p. 192).

A noção de morte também é apontada pela escritora Eurídice Figueiredo, que estabelece relação entre as teorias de Blanchot, Foucault e Barthes. Em comum eles apresentam a “morte do autor” no sentido de apagamento de uma crítica autobiográfica e admitem que o autor existe apenas como instância narrativa, na medida em que o que eles postulam é o apagamento dos caracteres do sujeito que escreve.

Ao desenvolver essa concepção da literatura, o autor recusou a ideia da obra como expressão de uma subjetividade, já que, para ele, a palavra literária é compreendida como a forma de expressão por excelência, capaz de lidar com eventos que a palavra bruta não abarca, por isso, ela é o ser-palavra que a obra utiliza para dizer sobre o que está no campo do incompreensível da linguagem cotidiana.

Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot produz uma ideia da literatura a partir da oposição a uma visão centrada no autor como detentor de verdades que se expressava e expressava o mundo a partir de si, pois o foco para Blanchot não são mais as subjetividades, mas o relato em si, como também Eco quando fala da imanência da obra. Desse modo, é estabelecida a noção do ser-relato como materialização da palavra e não do Ele. Assim, tudo o que está na obra o é por si só e não é para alguém ou sobre alguém. Nesse sentido, o relato se encontra apartado do ser-autor que não exerce nenhuma influência sobre o relato. O relato passa a ser o acontecimento por ele mesmo e não o relato sobre algo. Desse modo, os personagens não são a representação de alguém, apenas o são como ser independente. Desse modo, o conceito de ficção a partir de uma noção realista dos fatos se esfacela nessa formulação blanchotiana porque aquilo que é relato faz parte da realidade, de um espaço fora que não necessita e não se relaciona com o externo, nem autor, nem enquadramentos sociais. Essa noção

ser, uma modificação no trato da linguagem e a quebra de hierarquias retóricas tradicionais – que supunham, por exemplo, que a *dispositio*, ou seja, o “dizer”, devia ser sempre subordinada à *inventio*, ao “saber”, nobre e adequado. E era o oposto disso que a literatura começava a promover. A materialidade da linguagem começava a ganhar *status* próprio e, de certa forma, independente até mesmo do próprio homem. Um dos críticos a esse primeiro momento romântico dirá por exemplo que nesse processo o homem corria o risco de perder, para si, a linguagem, ou que a ele restaria apenas o balbúcio e não mais a fala⁷. No limite, essa literatura representaria a própria morte do homem (STROPARO, 2013, p. 192).

é percebida em certo grau nas produções literárias recentes que tratam sobre as ditaduras na América latina, pois se no primeiro momento, o que prevaleceu foram as narrativas testemunhais autobiográficas, a experiência do fato tem encontrado na ficção outras elaborações que se distanciam desse matiz realista, como a autoficção ou a memória ficcionalizada, como em Julián Fuks e Beatriz Bracher, respectivamente. Nessa perspectiva tem prevalecido a obra literária enquanto um sistema autônomo em detrimento da literatura como prática social, embora haja componentes que dialoguem com as questões sociais.

Essas formulações também são percebidas na literatura hispano-americana na obra de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, como fissura a uma ficção produzida à maneira realista que reivindicava para si uma representação da realidade, cujo intento foi provocar reflexões a partir do desnudamento da sociedade. Essas novas formas de se conceber o texto literário rompem com certos procedimentos, pois a criação literária abandona o dever redentor e reclama para si o caráter libertário, enquanto esvaziamento de significado. Quanto a esse aspecto, Jaime Ginzburg esclarece:

Na modernidade, passamos a conviver com uma pluralidade de formas de pensar e modalidades de comunicação, e uma proliferação e diversificação dos modos de produção infra-estruturais, na vida econômica, política e social. Essas transformações levariam à necessidade de representação de uma consciência multiforme e aberta a contradições, que se expressaria na instabilidade de conduta de narradores, na construção de personagens marcadas por paradoxos e vazios, na inutilidade ou impenetrabilidade de ações (GINZBURG, 2000, p. 127).

2.3 A literatura no espaço da arte contemporânea: reflexões em César Aira

Assim como nas concepções de Blanchot em que a palavra se caracteriza pela noção de desastre, condição que faz com que ela jamais alcance o presente, pois morre no momento em que é enunciada, a impossibilidade de capturar o passado é uma questão observada pelo escritor e tradutor argentino César Aira, que relaciona a literatura à arte contemporânea com base em seu extenso conhecimento sobre fotografia. A partir de um projeto fotográfico, Aira desenvolveu uma percepção em torno do olhar sob a ditadura argentina ao comparar nas fotografias de familiares de vítimas do regime a ausência de pessoas retratadas, fotografias que eram cotejadas com outras produzidas no presente. A discussão que ele estabelece entre presente e passado oferece uma linha de raciocínio com a qual acreditamos poder dialogar como entendimento para analisar no texto literário essa relação na literatura memorialística. Ele define a arte contemporânea da seguinte forma:

A arte contemporânea, ao se querer contemporânea, anulou o tempo comprimindo-o no presente, e deve estar em todas as partes ao mesmo tempo. Assim anda a máquina: torna-se necessário reproduzir, o artista responde com sua própria necessidade de ocultar algo à reprodução, a reprodução se aperfeiçoa para que dela não se oculte nada... E essa corrida, precipitando-se sobre o instante presente, recebe com justiça o nome de contemporâneo (AIRA, 2010, p. 17).

Para Aira, “a literatura possui sua matéria feita nas suas ausências” (2010, p. 18). Nessa esteira, o projeto *Ausências Brasil*, uma versão realizada na Argentina, idealizado pelo argentino Gustavo Germano, traz fotografias que contrastam o passado e o presente de pessoas que tiveram alguma relação com a ditadura militar brasileira. Esse projeto é parte de uma busca pela representação do horror e da perda causada pelo regime perpetrado. O foco é na ausência impressa nas fotografias daqueles que desapareceram ou morreram durante o regime militar. É exatamente nessas ausências que ela se constitui a obra. Na concepção de César Aira sobre a arte contemporânea, a relação com a fotografia e a escultura serve de comparação para mostrar as transformações que passou a arte como um todo. Assim como Anatol Rosenfeld, que comparou a pintura com a literatura em *Analogia entre a pintura e o romance moderno*, em *Sobre a arte contemporânea* (1996), o autor argentino César Aira questiona o que Benjamin nomeou de “aura” e problematiza esse conceito a partir da relação entre a obra de arte e sua reprodutibilidade. César Aira diz que o processo é exatamente o inverso do que Benjamin postulou, pois se Benjamin diz que a obra de arte perde sua aura no momento em que é reproduzida, Aira afirma que quando aquele exemplar único existe longe dos olhares e da inquirição do outro, que anseia por algo que ele não vê aparentemente, essa obra ainda não pode ser considerada obra, pois ela tendo algo encoberto, necessita que muitos busquem por ele.

Utilizando-se de exemplos sobre a fotografia que captura obras de arte, César Aira explica que uma simples fotografia em uma revista de arte irá sempre reclamar por um algo a mais que a fotografia em si não dará e que por isso mesmo ela ganha o *status* de arte, pois é na ausência que se encontra a sua aura. Segundo o autor, a reprodutibilidade na arte contemporânea²⁰ conduziu o artista a um momento contínuo de tentar criar espaços “onde as

²⁰ Utilizaremos o termo de acordo com a definição de Giorgio Agamben no texto *O que é o contemporâneo* (2009), em que ele define o termo a partir do conceito de Nietzsche que o define como um tempo intempestivo. Agamben diz: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente essa é a relação com o tempo, que a este adere através de uma dissociação e anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que a todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (...) contemporâneo é aquele que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 59-60).

palavras podem ressoar e multiplicar a sua expressão além do utilitário”. Esses espaços, segundo César Aira, são as ausências sentidas por aquele que a aprecia.

Ainda sobre a relação entre a literatura e a fotografia, estabelecida pelo argentino, a noção de “conceito” como essência ou aura da obra existe de modo oculto sobre a imagem e é reclamada pelo espectador o seu desvelo. César Aira então afirma que quando estamos diante de uma fotografia, a inteligibilidade da aura nos escapa pois “não se pode fotografar um conceito” (*Ibid.*, p. 12), mas apenas uma imagem. Assim também o é na escultura ou na literatura, em que ambas necessitam de uma distância a qual Aira acredita ser por onde a arte se torna obra. Nesse sentido, o conceito/aura está para além do aparente, está latente à espera de alguém que o desvende, como também acredita Umberto Eco quando fala sobre a importância que o leitor construa o significado da obra.

No nono ensaio da tese de Walter Benjamin, intitulado “Sobre o conceito de História”, o autor constrói por meio da alegoria do *Angelus Novus*²¹, uma nova percepção a respeito da relação tempo e escrita da história. Nessa formulação, a história surge como estilhaços para compor o futuro. Essa alegoria traz semelhanças ao modo como César Aira também compreende a noção de arte. Para Aira, a arte insere-se no entre-lugar do “novato” e do “póstumo”, numa relação com o tempo, pois “a realidade concreta da obra” só se concretiza através do tempo. Tempo esse que envolve sua concepção e sua execução. Esse tempo “é irrepetível e, por isso irreproduzível”. A arte, nesse sentido, é a captura desse tempo que no momento em que é apreendido é o presente histórico que logo se torna passado. Se para Benjamin, o presente é construído com as ruínas do passado que forjará o futuro, a arte para César Aira é uma épica de formatos em fuga. Ou seja, Aira, ao centrar suas análises na contemporaneidade, admite que a realidade sempre escapa à percepção total porque ela sendo parte do presente, é impossível de ser captada.

Concebendo a obra literária como um palimpsesto, assim como é proposto no seminário de Umberto Eco por Christine Brook Rose, César Aira pensa a permanência dela a partir da relação com o tempo em que ela é produzida. Para ele, além da reprodutibilidade ser um fator positivo para que o texto se torne obra de fato, pois ao se expor a muitos, condiciona o autor a

²¹ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

estabelecer procedimentos que a torne não tão acessível, a figura do autor que elabora sobre certo momento do presente é um elemento essencial e faz com ela se torne única, pois aquele que soube apreender esse tempo na literatura é eternizado pelo tempo da obra. O pensamento de Aira se apoia no exemplo de Kafka como um autor que tem aceitação universal e que se tornou único por inserir dado momento da história na literatura ficando o momento eternizado. Isso porque, em suas palavras, “a obra está feita, e então tudo que se refira a ela irá pertencer a alguma forma do passado, ao certo e ao fechado” (AIRA, 2010, p. 18). Essa afirmação de Aira ao tempo em que confere ao autor um lugar de eternização, adquirida pelo que a obra representou ao longo do tempo, reivindica uma atualização da literatura.

Algumas questões de César Aira são desenvolvidas a partir de um pensamento dicotômico para explicar a arte na contemporaneidade. Ele divide em dois o processo da criação artística, o “não feito” e o “feito” que está presente nos livros, quadros e esculturas. O processo que diz respeito ao “feito” refere-se à arte como produto final que nos chega, não mais possível de ser modificada, acabado; respectivamente está o seu vazio, aquilo que irá de fato estabelecê-la como arte e que Aira chama de “o segredo utópico da arte”, as ausências. O problema surge, segundo Aira, quando, para atender a uma reprodução massiva, alguns autores tentam incorporar o não feito no feito. A arte, portanto, na medida em que transporta valores, perde seu *status* de arte, pois sua “missão” seria, ao contrário, romper com velhos paradigmas. Então, para o autor argentino, a arte está exatamente no ponto de equilíbrio entre o feito e o não feito.

O modo como o autor tensiona a arte contemporânea, apartada de enquadramentos temporais, como outrora foram os outros movimentos analisados por ele, tem profunda relação com toda a discussão em torno do que se nomeia “contemporaneidade”. Além do mais, suas reflexões apontam para um lugar em que a arte se inscreve como tal, a história. Se antes a arte artesanal existia para o deleite visual, com o surgimento do relato que prescindia o objeto emerge, então, a ideia de valores que se estabelece a partir dos relatos. O autor demonstra que os movimentos artísticos sempre tiveram uma relação de causa e efeito com a história.

Desse modo, compreendendo o *corpus* de pesquisa a partir de construções cuja estética é a desconstrução, admite-se uma estética textual que se inscreve como efeito frente à realidade em que é gestada. Como acredita o autor, “a criação de valores que a arte realiza se dá na história”, embora admita que na arte contemporânea “não há defasagem histórica (temporal)”, e assim ele diz que a arte contemporânea funda uma noção do tempo como espaço, se a obra está dentro ou fora da arte contemporânea. Quando ele analisa esses conceitos do “contemporâneo” na arte, descarta a literatura, pois diz que a literatura nega a história “ao menos a História como provedora de mitos biográficos, nos quais se sustentavam os valores

literária” (*Ibid.*, p. 35). Portanto, a literatura contemporânea é feita de ausência, porque ela não diz sobre o passado, que é ruína, nem sobre o presente, mas sobre “mundos desaparecidos”.

Na literatura, os procedimentos que marcam a arte contemporânea são estabelecidos por eventos de caos e catástrofes, como guerras, genocídios e regimes totalitários. Agamben, em *O que é o contemporâneo?* questiona os parâmetros que utiliza para definir o termo. Resgatando o pensamento de Nietzsche e de Roland Barthes, Agamben formula uma tese na qual o protagonismo é o tempo. A noção estabelecida por ele, sobre contemporâneo, tem relação com o modo de percepção do tempo presente que vivemos. O modo de olhar para esse tempo é que vai definir essa condição. O autor diz:

O 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. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 61).

O “contemporâneo” não está ligado a uma época específica, pode-se, inclusive, ser contemporâneo em qualquer época pois, ao responder a provocação inicial sobre o que significa “ser contemporâneo”, as possibilidades que o autor desenvolve dão conta de uma nova forma do sujeito se relacionar com seu tempo. O termo para o sujeito contemporâneo é anacrônico. Ele não é adequado ao próprio tempo, pois ele é aquele que não está reconciliado com o seu tempo. Ao mesmo tempo em que adere a ele, distancia-se. Seu olhar é fixo não nas luzes, mas na escuridão. Aquele que é contemporâneo, portanto, precisa estar atento para a escuridão de seu tempo. Nas palavras de Agamben, “pode-se dizer contemporâneo aquele que não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra” (2009, p. 63).

A concepção de Agamben desenvolvida sobre o que é o contemporâneo, assim como é todo seu modo de pensar, não pretende estabelecer uma definição acabada sobre esse conceito, no sentido de que possa ser possível encaixá-la de acordo com qualquer um dos componentes de uma obra literária, na tentativa de definir o seu tempo. Ao construir sua tese por meio de paradoxos, ele estabelece alguns pontos mais por dissensão que por asserções, pois logo de início ele recorre a uma noção desenvolvida por Nietzsche sobre o contemporâneo e finda suas colocações utilizando-se do “agora da moda” no qual “no instante em que essa vem a ser não é identificável através de nenhum cronômetro”(2009, p. 66). O distanciamento da relação cronológica com o conceito do que é contemporâneo parece ser o caminho para se compreender a concepção desenvolvida pelo autor. Essa parece ser a idiosincrasia dos autores que pensam sobre o contemporâneo e sobre o modo como ele se inscreve na história e na literatura. No

entanto, não apresentam nenhuma definição que encerre o assunto, apesar de seu caráter agonístico.

2.4 Aspectos do contemporâneo na literatura latino-americana

A literatura latino-americana surge de modo profuso no panorama literário mundial na década de 1960 pelo que se convencionou chamar de *Boom* hispano-americano. Existe uma gama de estudos a respeito desse apogeu da literatura dos países de língua espanhola, que, por um período, esteve no esquecimento, em desvantagem quanto à literatura europeia e estadunidense. Um dos estudiosos a respeito desse período é o chileno José Donoso, que, em *Historia personal del Boom*, traça todo um percurso cronológico para explicar como se deu o processo de chegada e legitimação da literatura latino-americana ao mundo.

Vargas Llosa, que também compõe o rol dos escritores desse período, atribui a Carlos Fuentes o posto de precursor do *Boom*, devido à boa recepção que teve, em outros países, a obra *La región mas transparente* (1958), romance que trata sobre aspectos da realidade mexicana a partir de representações a respeito das figurações socioculturais e mitológicas. Entretanto, os estudos de Jose Donoso dão conta de fatores múltiplos que atravessaram todo o processo de visibilidade e legitimidade dessa literatura, antes mesmo que escritores, como Carlos Fuentes, tivessem alguma oportunidade fora de suas fronteiras.

A hegemonia da literatura europeia dificultava que autores da língua espanhola publicassem seus livros por grandes editoras. Não havia o interesse por parte delas, principalmente para a publicação de romances. As editoras universitárias eram, então, o que restava para que esses escritores fizessem suas obras circularem. Questões apontadas por Donoso, como a adesão de um grupo de escritores à causa Cubana, foi um dos aspectos que, segundo ele, ajudaram para que essa literatura ganhasse visibilidade mundial, mas o fato é que para ir além de suas fronteiras, os escritores inicialmente só tinham uns aos outros. Segundo José Donoso, “os romancistas hispano-americanos [...] empreenderam sozinhos a curiosa aventura contra o subdesenvolvimento editorial e crítico” (1972, p. 101).

Alguns nomes são consenso quando se fala sobre a persistência dos escritores rumo a uma maior visibilidade que só viria mais tarde com o *boom* latino-americano: Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes e Júlio Cortázar são apontados como os autores que alavancaram o romance de língua espanhola para o mundo. *Cem anos de solidão*, obra célebre de García Márquez, publicada em 1967, parece ser o ápice desse momento, sendo um dos livros

mais lidos em vários países e tendo se tornado um *best-seller* nos EUA. Mais tarde, em 1982, o autor seria laureado com o Prêmio Nobel de Literatura.

Com base nesse estudo de Donoso, é necessário pensar sobre algumas questões a respeito de como se dá o processo de introdução e afirmação de uma literatura que se encontra fora do cânone. A hegemonia cultural²² que dominou boa parte do século XX coexistiu também no campo literário e eclipsou a literatura produzida em países que estavam em situação de isolamento, como os países da América do Sul, por exemplo. José Donoso conta que certa vez, em 1965, ao oferecer um curso em uma universidade nos EUA sobre o romance hispano-americano, foi-lhe sugerido que ao invés de romance, o curso fosse sobre poesia, já que os romances eram desconhecidos e não lhes interessava. Esse relato de Donoso, se por um lado evidencia a dificuldade em romper barreiras, por outro demonstra o quanto a literatura hispano-americana se consolidou, pois em pouco mais de 50 anos desde o episódio, autores como Jorge Luis Borges conseguiram levar essa literatura ao patamar do que se conhece hoje como grande literatura.

Outra questão enfatizada pelo autor chileno é a relação do mercado editorial com os escritores “desconhecidos”, onde simplesmente eles não existem. Em um sistema onde a hierarquia de valores produz desigualdades, a desigualdade nas condições de acesso a esse universo acabou por manter uma assimetria também no campo cultural, pois se sabe que a circulação massiva de uma obra literária sempre foi condicionada às grandes editoras. As relações de interesse, nos bastidores desse mercado, são de várias ordens. Para Noemi, pesquisador e professor da Michigan State University, o futuro, ou o presente, da literatura latino-americana caracteriza-se, ainda por essa relação de mercadoria. Essa questão é descrita por ele da seguinte forma: “La literatura, aquello que aún se denomina literatura, pero que ciertamente ya no es lo mismo que era, no puede, ni quiere, ni debe, escapar de su presente. Juega y participa en los circuitos y velocidades del mercado, es mercancía” (NOEMI, 2009, p. 138).

Nesse artigo (2007), especificamente, o autor estabelece algumas categorias de análise para pensar sobre a narrativa latino-americana que se encontra em uma zona indeterminada que ele nomeia de o tempo do “pós y después”. No intitulado *La narrativa latino-americana en los tiempos post... y después*, Noemi evoca inicialmente os postulados de Walter Benjamin para falar sobre a relação tempo e escrita da história, mas amplia a reflexão benjaminiana quando

²² “O conceito de hegemonia cultural envolve sempre a relação entre o Estado, a sociedade civil, as formas materiais de produção e as estruturas ideológicas e jurídico-políticas. Comumente este conceito envolve uma reflexão sobre o papel dos intelectuais, a cultura de massa e a indústria cultural” (ALVES, 2010, p. 80).

estende a discussão para os aspectos que caracterizam as transformações no mundo contemporâneo, como o avanço da tecnologia. As categorias analisadas por Noemi se articulam a uma tradição contemporânea que tem buscado estabelecer lugares de entendimento sobre os mecanismos que envolvem o processo de criação da narrativa contemporânea latino-americana. A partir da noção de velocidade, o autor desenvolve uma crítica literária que realiza uma interseção da literatura latino-americana com as artes visuais, a política e o cinema. Esquadrinhando esses aspectos, ele compreende o mercado editorial e literário como condicionado por uma relação estabelecida pelos mecanismos de uma biopolítica que opera nas camadas do universo literário engendrando uma perspectiva particular no modo de lidar com a história e a violência, elementos analisados pelo autor.

Noemi atribui ao neoliberalismo a morte da história. Para ele, o neoliberalismo se caracteriza por seu “presentismo”, ou seja, “la negación del pasado y del futuro” (2007, p. 138). A noção do tempo empreendida pelo autor, que a constrói sobre as bases da ideologia neoliberalista, traz a ideia conflitante da inevitabilidade. Ao afirmar a morte da história, Noemi desenvolve uma noção do tempo presente como eterno e imutável. Nessa conformação, o neoliberalismo transformou tudo em mercadoria, inclusive a literatura, que, por estar presa a esse tempo, só fala sobre ele porque ela é o próprio presente. Nesse sentido, ao tratar sobre o presente, a literatura estará continuamente fadada a lidar com aspectos políticos e estéticos.

A partir dessas primeiras colocações, o problema apontado por Noemi reside no fato de que se tudo está submetido à hegemonia do mercado, a literatura não escapa a isso. Pensando assim, a crítica empreendida por ele centra suas análises sobre os tipos de literaturas que estão sendo produzidas na contemporaneidade latino-americana e questiona que tipo de política está sendo gestada nesses textos, que críticas são elaboradas a partir delas e que realidades são produzidas.

A primeira seção do artigo de Daniel Noemi, dividido em quatro partes, acende algumas reflexões levantadas a partir do prólogo *Presentación del país McOndo*, da antologia de contos *McOndo*, escrita por Sergio Gomez y Alberto Fuguet. Trata-se de uma antologia literária que teve sua primeira edição publicada em 1996 e que deu origem a um movimento conhecido com o mesmo nome que dá título à antologia. A criação dessa antologia surgiu de um episódio que aconteceu com o escritor chileno Alberto Fuguet. Fuguet conta que, em uma viagem aos Estados Unidos, após participar de um evento literário, submeteu um conto seu a uma revista especializada, a revista *Iowa Review*. No entanto, após a análise dos organizadores, seu conto foi rejeitado por não conter elementos que caracterizavam a literatura latino-americana, como o maravilhoso, por exemplo. Em resposta, Fuguet resolveu organizar uma antologia de contos

com 17 autores latino-americanos e espanhóis cujos contos não contivessem nenhum elemento do maravilhoso. Desse modo, surgiu um movimento organizado por ele e por Sérgio Gómez, conhecido como McOndo. O movimento rompe com o realismo mágico da narração e passa a fazer uso da linguagem das mídias de massa. A vida urbana é o *locus* dessas narrativas que evidenciam a vida nos subúrbios das grandes cidades tendo como pano de fundo a violência, a pobreza e as identidades múltiplas. A crítica empreendida pelos autores tenta pensar sobre as consequências econômicas após o advento da política do neoliberalismo. O foco dessa vez é o meio urbano e não o rural como era no real maravilhoso.

O nome do movimento não é por acaso. A referência clara a Macondo, povoado fictício de *Cem anos de solidão*, de Garcia Márquez, é proposital, pois os autores, a partir desse movimento, instituíram uma clara oposição ao que eles chamam de ideia equivocada sobre a literatura latino-americana. Fuguet, em um ensaio, criticou a forma como o mundo editorial percebia a literatura dos países da América Latina graças aos autores do realismo mágico. Segundo ele, o modo estereotipado como eram vistos os escritores e a literatura desses países reduzia o valor universal de suas obras. Embora Fuguet reconheça o pitoresco, o exótico e o local como elementos da cultura latino-americana, a presença recorrente desses aspectos nessas narrativas encobria outra realidade desses países, pois ele entende que com a globalização surgem outros aspectos na literatura latino-americana para além de uma representação atrelada somente às prescrições do realismo mágico.

A série de contos reúne narrativas cujos enredos trazem o mesmo elemento como categoria de análise: a trama centrada nos aspectos das subjetividades dos personagens, com foco em questões individuais. A literatura que compõe o movimento McOndo busca uma representação não mais pelas vias da coletividade, mas pela fragmentação do sujeito do mundo globalizado como marca do tempo presente. A atenção voltada para o eu e não mais para uma coletividade hegemônica é a característica em comum desses contos.

No prólogo à antologia, o autor faz a defesa desses contos como sendo eles a tentativa de uma pós-literatura. Ele utiliza o termo propositalmente para problematizar o prefixo “pós” e assim ironizar a indefinição dos conceitos como pós-moderno, pós-político, pós-histórico, que segundo ele tudo seria “escribir después de y más allá” (*Ibid.*, p. 190). A escrita pós-literária assim denominada no prefácio de Fuguet constrói uma ideia de um realismo que possa dar conta da realidade contemporânea, a qual ele chama de realismo virtual. Assim, abandona o realismo mágico que, para ele, era coisa do passado.

Donoso conta que a reação de alguns autores a esse livro de contos foi de desaprovação, pois se entendeu que na medida em que se deixavam de lado aspectos do coletivo para dar

visibilidade a questões individuais, os autores estariam normalizando as consequências negativas da experiência do neoliberalismo, descrita nos contos. Noemi (2009) explica que questões externas aos contos foram a base para a crítica e não os contos em si, o que estava em questão não eram elementos estéticos, mas, políticos. A pesquisa de Noemi é realizada a partir da análise desses contos.

Se houve desagrado por uma parte da crítica, aos contos, por centrar seus enredos em questões individuais, Noemi faz o caminho inverso e tenta demonstrar que o caráter subjetivista dessas obras faz parte de um novo paradigma de criação narrativa do pós-moderno. Ao escolher situar o enredo nas questões do sujeito do mundo globalizado, esses contos acabam por representar, através dessas subjetividades, uma visão crítica sobre determinado contexto que vive a sociedade latino-americana, e atesta sua semelhança com as outras realidades.

O que Fuguet tenta esclarecer ao escrever o prólogo é que a literatura latino-americana não deve ser vista como exótica e estagnada em um tempo, pois o processo de globalização tornou coletivo todos os ônus e bônus do neoliberalismo, deixando acessíveis tanto os benefícios da tecnologia como os seus males, ocasionando com isso outros modos de pensar a realidade através da literatura. Para Noemi, representar essas mudanças não seria estar de acordo com elas mas “mostrar dicha realidade a veces deviene en una crítica mucho más efectiva (...) desde una perspectiva estética esto lleva a pensar en la posibilidad de un nuevo realismo, un realismo del neoliberalismo” (*Ibid.*, p. 142). Ou seja, para o pesquisador norte-americano, a adesão a essa forma de procedimento literário levou a literatura a desenvolver um outro realismo que evidenciaria a realidade engendrada pelo neoliberalismo, o que ele nomeia de “revolución individualista”.

As transformações estéticas das narrativas da “pós-literatura” decorrem, em parte, da velocidade imposta pelo modo de vida neoliberal. Aspectos como a ausência de descrições ou explicações, a irresolubilidade de acontecimentos na trama, diálogos breves, e muitas vezes sem conexão, assim como a ação acelerada que dá a ideia de tomadas cinematográficas, são algumas das características observadas nessas narrativas que vivenciam a velocidade da realidade neoliberal. Noemi conclui que além dos fatores internos à obra, como a escolha da trama, a escolha das estratégias narrativas também é afetada por essa velocidade. Segundo ele, “la velocidad de la literatura nos permite visualizar modos diferentes de articular la cultura, la historia y la política. Es desde esa posible articulación y mirada alternativas que la “revolución individualista” (..) no implica una necesaria empatía neoliberal” (NOEMI, 2007, p. 142).

Desse modo, exatamente por ser produto do mercado e ao mesmo tempo tratar de relações implicadas pelo mercado, essas narrativas admitem um olhar mais crítico a respeito

dessa realidade. Noemi observa, ademais, que a estética das narrativas que vivenciam essa velocidade não cria procedimentos para representar a realidade, mas as condições no processo de produção e disseminação dessas produções estão invariavelmente condicionadas a essas transformações. O que ele acredita é que o modo mesmo de pensar do sujeito desse tempo se modifica e seu olhar diante da realidade, resultando em uma forma particular de narrar sobre seu tempo porque “la velocidad establece una perspectiva artística y política determinadas” (*Ibid.*, p. 143).

Alguns aspectos das narrativas descritas por Noemi são cada vez mais recorrentes tanto na literatura brasileira quanto na hispano-americana. Sérgio Chejfec, escritor argentino, reverbera aspectos da realidade produzida pelo neoliberalismo a partir de uma textualidade que expõe as indeterminações das subjetividades e da verdade. Desestabilizando a noção de sentido na sua criação estética, flerta com o incompreensível como ferramenta de discurso. Em *Los incompletos*, o autor constrói uma narrativa que interroga constantemente a noção de identidade quando sobrepõe imagens aparentemente desconexas em um enredo constituído por estilhaços de subjetividades que ao final vão se fundindo. O processo narrativo dá-se por meio de mensagens que um narrador viajante envia a um amigo e são essas mensagens que vão criando atmosferas de interlocuções que se desdobram em notícias esvaziadas de significados que constroem um simulacro de uma realidade incompleta e misteriosa. As formas de textualidade presentes na novela de Chejfec instauram o vazio no processo de legibilidade, pois o autor desafia a ideia de apreensão da obra a partir de componentes como a dúvida e a indeterminação que levam à inoperância da obra na relação leitor-significado. De acordo com Beatriz Sarlo, “leyendo sus novelas estamos en una situación de inseguridad continua pero atenuada” (SARLO, 2007, p. 146).

O mesmo ocorre em *Teatro*, de Bernardo Carvalho. Nesse romance, o desconforto acontece pelo fato de que nada do que é narrado é possível de verificação. A noção de “verdade” proferida pelo narrador é abalada, e os limites da inteligibilidade são levados ao extremo. A desconfiança sobre tudo o que vai sendo relatado é o sentimento que acompanha a leitura. Um enredo difícil de se montar, já que o sentido é abandonado tornando o texto um exercício de compreensão em que o leitor, por vezes, precisa retornar ao que já foi narrado para construir outro significado, pois, quando pensa que consegue, enfim, estabelecer conexões, é surpreendido com informações que desconstroem toda uma linha de pensamento que se erigia.

O romance é dividido em duas partes: “Os são” e “O meu nome”. A primeira parte é composta por histórias de um policial que diz ter informações sobre atentados que acontecem através de um pó que é enviado às vítimas junto a uma carta, na fictícia País das Maravilhas,

cidade natal do policial. Após fugir de sua cidade, o policial forja a própria morte para se proteger dos atentados e para testemunhar sobre os crimes. Entretanto, para poder contar sobre os atentados, ele constrói uma linguagem particular, pois somente assim pensa ser capaz de atestar a veracidade do que narra. Esse elemento, no romance de Bernardo Carvalho, provoca questionamentos a respeito de como as narrativas são construídas para estabelecer uma verdade, e põe em dúvida o próprio conceito do que é a verdade.

A segunda parte “O meu nome”, desconstrói toda a legibilidade da primeira parte do romance, ao revelar que a história narrada se tratava de um texto que estava sendo escrito por um escritor que se encontrava em um sanatório. O absurdo é levado ao extremo na textualidade de Bernardo Carvalho, que joga com a capacidade de compreensão do leitor durante todo o romance. A reviravolta no romance mexe com um dos aspectos mais importantes de um texto: a verdade produzida pelo narrador. A partir do momento que toda a construção se desmorona diante dos olhos do leitor, a única certeza que surge é sobre a impermanência diante de uma realidade que é constantemente abalada pela confiabilidade no narrador.

Ambas as obras mencionadas instauram uma atmosfera de insegurança através dos discursos que são engendrados. A representação literária do sujeito desse tempo, tanto na construção de Chejkek como na de Bernardo Carvalho, é contemporânea de uma realidade assolada por instabilidades de várias ordens que relativizam a verdade. O grande incômodo nesses romances está na figura dos narradores que não conseguem estabelecer uma relação de confiança com o leitor, pois o discurso unísono não é acolhido principalmente quando quem o profere se encontra à margem. Nessa perspectiva, Noemi entende que “la escritura surge, desde su contradictoria negación y afirmación de la literatura, esa ventana que permite imaginar, al menos, una comunidad de perdedores” (NOEMI, 2009, p. 145).

A paranoia e distúrbios de ordem mental também são elementos recorrentes nessas construções narrativas. Talvez seja a alternativa que o escritor encontra para tentar produzir novas percepções da realidade sobre o seu tempo. Em *El padre mio*, de Diamela Eltit, a poética do absurdo tem na esquizofrenia mais que uma condição do narrador, é pela linguagem do esquizofrênico que é erguido um texto ilógico, procedimento utilizado por Eltit para elaborar a pós-ditadura no Chile, onde o principal foco não é a história oficial, mas a precariedade do sujeito. A textualidade é produzida com relatos colhidos por Eltit de um esquizofrênico morador de rua. A fragmentação social se apresenta como a própria fragmentação do sujeito que relata histórias desconexas, o que torna nula a possibilidade de produzir alguma significação. A proposta estética de Eltit provoca a ruptura no processo de produção de sentidos, pois o que ela encontra nesse narrador são apenas ruínas. Não por acaso, o contexto em que essa obra se insere

tem relação com a invisibilidade do indivíduo que vive enclausurado na própria insanidade. É a metáfora do sujeito desse tempo enclausurado pelo sistema. Alheado, esse sujeito é invisível aos olhos do Estado, que forja uma outra realidade, essa, oficial. As palavras de Noemi talvez expliquem essa estética da realidade neoliberal presente nas narrativas mencionadas. Segundo ele,

la recuperación de ese instante-momento, la aparición inesperada irrupción del tiempo en el supuesto eterno presente, del pasado, aquel “ruido de fondo” haciéndose siempre presente. He ahí una posible resistencia. En otras palabras, el fracaso funciona como productor de significados alternativos a las construcciones oficiales de la historia, ofrece otra velocidad. Se trata, así, de la recuperación de la historia, del pasado, de los residuos como propios - reconocer con Benjamín que el presente es una acumulación de desechos y ruinas (NOEMI, 2009, p. 147).

O pesquisador estadunidense atenta, na seção seguinte, para a proliferação de produções literárias que fazem interseção com a tecnologia desencadeando processos de construções híbridas. Com base na percepção do autor, compreende-se que o universo da literatura inserida na realidade trazida pela velocidade que a tecnologia disponibiliza, cada vez mais, ressignifica a ideia de texto literário que rompe os espaços das bibliotecas e livrarias e pode ser compartilhado com um número bem maior de “leitores” através dos blogs, flogs, wikis, revistas eletrônicas e as fanfics que rompem a fronteira entre leitor e autor. Desse modo,

la velocidad de esta existencia virtual borra matices, profundidades, sentidos, permanencias, surge, así, un lenguaje que se ha descrito como llano, simple, directo, parataxis predominante, pérdida del espesor moderno, ausencia de la labor interpretativa; derrota, al fin, del mismo ser en su virtualidad (que como tal no es) (NOEMI, 2009, p. 150).

A velocidade proporcionada pela tecnologia provocou transformações tanto no modo de se produzir literatura quanto no conteúdo do que se produz. Aspectos analisados por Noemi nas produções literárias de autores latino-americanos do final do século XX, mostram essas modificações em nível de enredo, como também com relação ao tempo narrativo. Um dos exemplos apontados pelo pesquisador é a produção de Edmundo Paz-Soldán, cujas representações se encontram nesse universo da realidade da era tecnológica, principalmente nos romances da década de 1990. Aspectos como realidade virtual, conspirações entre hackers e criptógrafos são elementos da linguagem de Soldán que estão inseridos no grupo dos escritores

do movimento McOndo, que, ao se oporem ao realismo mágico, aproximaram-se de uma noção da realidade a partir de elementos do pós-humanismo²³.

A migração como condição do sujeito fragmentado do mundo contemporâneo é outro aspecto que funciona na ficção desse realismo. Soldán, em *Norte*, romance publicado pela primeira vez em 2006, constrói uma trama com características de puzzle. O enredo desenvolve-se a partir do cruzamento de quatro histórias individuais que são narradas paralelamente, de forma fragmentada e enumerada. O enredo intrincado é construído a partir das histórias dos quatro personagens, sem levar em conta a linha cronológica. Michele, uma estudante boliviana de pós-graduação; Jesús, um assassino mexicano que cruza a fronteira do México com os Estados Unidos para cometer assassinatos; o policial Rafael Fernández, mexicano, radicado nos Estados Unidos que investiga a série de assassinatos; e o pintor Martín Ramírez, um camponês também mexicano que passa décadas num manicômio na Califórnia. Portanto, eventos ocorridos na década de 1930 relacionam-se, de alguma forma, a eventos ocorridos em 2006.

O ódio ao outro, no caso ao gringo, é ficcionalizado na figura de Jesús. Soldán recupera a história real do serial killer Ángel Maturino Reséndiz, imigrante mexicano executado em 2006 após ser condenado por 24 assassinatos cometidos nas proximidades das linhas férreas do Estado do Texas. Nesse sentido, ao construir esse enredo, a partir da noção de “fronteira”, representada por esses personagens que, de algum modo, têm suas experiências convergidas quando cruzam a fronteira Estados Unidos e México, Soldán estabelece uma reflexão sobre os limites da ficção, como fronteira no processo histórico e, do mesmo modo, questiona a ideia de um norte como ponto estável quando coloca a ilusão como matéria narrativa. A ilusão do imigrante, o mundo paralelo das ilusões do pintor Martín Ramírez, preso em um manicômio, tudo isso é construído por meio de um desordenamento linear que encena o processo histórico a partir de estilhaços. Nessa construção “el pasado reaparece como esos relampagueos de los cuales hablaba Benjamin” (*Ibid.*, p. 151).

No tópico “História e violência”, Noemi, ao listar uma série de autores e suas respectivas obras, tenta encontrar nas representações elementos estéticos que ilustrem o período que ele

²³ O conceito surge a partir da obra do canadense Marshall McLuhan, que desenvolveu estudos acerca da teoria da comunicação. Criador do termo “aldeia global”, o autor analisa a relação do homem com as máquinas, que, segundo eles, são extensões de nosso corpo físico. McLuhan entende a tecnologia como um poderoso elemento transcultural aglutinador: “não importa onde, ao acender uma luz elétrica, reagimos de forma semelhante”. Isso porque, segundo ele, prolongamos nosso sistema nervoso central com a tecnologia eletromagnética e agora estamos transferindo nossa consciência para o mundo digital. De acordo com McLuhan, “quaisquer extensões humanas são expressões de nosso ser e, em essência, literalmente linguísticas. Quer se trate de sapatos ou de bengalas, de zíperes ou de tratores, todas essas formas são linguísticas na estrutura e exteriorizações ou expressões do homem. Têm sua própria sintaxe e gramática, como qualquer forma verbal. (...) não há diferença entre hardware e software, (nem) entre tecnologia verbal e não verbal” (MCLUHAN, 2005, p. 341).

entende como pós-político. Na figuração da literatura como lugar onde se engendram discursos, acredita-se que as formulações tradicionais passam por transformações sobre o modo de lidar com questões relativas ao político. Desse modo, o autor acredita que o escritor não deve abandonar essas questões, mas “luchar para mantener la lucha, para mantener lo político desde una posibilidad diferente a la de la lógica. Esa política debe comenzar por el desacuerdo enemigo-amigo” (*Ibid.*, p. 151). Noemi acredita que essa literatura teria a função de expor a essência do político através da “presentización”, ou seja, romper com a hegemonia do sistema atualizando a crítica a respeito da violência, mostrando a relação dela com o tempo presente.

A violência presente nessas narrativas analisadas, embora nem sempre tenham relação direta com os regimes autoritários na América Latina, existem como elemento indissociável da realidade contemporânea, seja como consequência de um passado turbulento ou como estrutura de um modelo de sociedade. É definida por Noemi como “la violencia amébrica, viral, que puede aparecer en cualquier lugar y que está en todas partes; una violencia rizomática, podría decirse, que recorre y marca la literatura hoy”.

Retornando às observações de Daniel Noemi, uma alternativa para pensar sobre uma nova estética literária que possa refletir acerca desses aspectos é sugerida pelo autor a partir de um questionamento que parece razoável. Ele indaga se “¿no será, precisamente, en esa noción de fracaso y de derrota, de una fragmentación que rompe con la solidez discursiva y política hegemónica donde es posible hallar una salida/alternativa?” (*Ibid.*, p. 155).

Não somente dos estilhaços do passado se forjam essas narrativas que buscam construir as subjetividades que reverberam sobre um presente, mas a própria noção desse tempo presente e do tempo de modo geral são aspectos observados na ficção latino-americana. Desse modo, os estudos de Deleuze, sobre o tempo, especificamente em *A imagem tempo* (1985), podem ser uma das chaves de compreensão acerca da estética literária latino-americana que engendra uma noção de tempo indissociável da arte. Foi pensando nesses aspectos que Peter Pál Pelbart refletiu, em *O tempo não conciliado*, sobre o conceito de temporalidade revisitando também o pensamento de Bergson, Nietzsche e Borges.

2.5 O tempo histórico e a anulação da linha diacrônica como uma estratégia narrativa. A ficção latino-americana

Na ficção latino-americana, a noção de tempo é uma das particularidades que compõe os aspectos da estética literária e que tem no escritor Jorge Luis Borges o grande expoente que

desenvolveu, tanto na crítica como na fabulação literária, uma noção sobre o tempo. A textualidade de Borges tem despertado questões que são objeto de estudo da teoria literária sobre essa categoria na narrativa ficcional, principalmente nos estudos relacionados ao tempo nas construções pelas vias da memória. Nesse sentido, o escritor Ricardo Piglia ofereceu na Universidade de Buenos Aires, em 1988, uma série de palestras sobre as obras de Jorge Luis Borges, em que ele partiu da seguinte pergunta: como ler Borges? A linguagem como labirinto é lugar comum quando se pensa na ficção borgeana. Nela, a ideia do tempo como infundável e inconcluso resulta em uma imagem do tempo como uma experiência cíclica em que tudo se repete, desestabilizando a noção de real e de possibilidade ou impossibilidade sobre os acontecimentos narrados. A noção de tempo a partir de Borges ajuda a compreender a construção ficcional latino-americana que narra pelas vias de uma memória não linear.

No ensaio *La nueva refutación del tiempo*, de 1946, Borges desenvolve reflexões sobre a ideia de tempo a partir do confronto ao idealismo, de Berkeley, e o princípio da identidade dos indiscerníveis, de Leibniz. Admitindo ter tentado construir essa refutação em algumas de suas obras, o autor argentino questiona inicialmente o idealismo de Berkeley ao afirmar que os objetos não podem existir fora da mente, quando Borges admite exatamente o contrário. Berkeley não contesta a existência de percepções do mundo externo, mas nega

las percepciones que componen el mundo externo, (como se no) hubiera dolores que nadie siente, colores que nadie ve, formas que nadie toca. Razonó que agregar una materia a las percepciones es agregar al mundo un inconcebible mundo superfluo (BORGES, 1946, p. 766).

Borges argumenta que “hay verdades tan claras que para verlas no basta abrir los ojos (*Ibid.*, p. 759). Do mesmo modo, Borges refuta o idealista Schopenhauer, que define o universo como um fenômeno cerebral, assim como a René Descartes na sua proposição “penso, logo existo”, pois na formulação “penso” já está implícito um eu. Borges explica: “el pienso, logo soy cartesiano queda inválido; decir pienso es postular el yo, es una petición de principio” (*Ibid.*, p. 761). Negando esses postulados, Borges nega uma continuidade do tempo, pois negando a esses três pensamentos, ele nega o espírito, a matéria e o espaço. Sua negação efetua-se no seguinte exemplo:

En una de las noches del Misisipí, Huckleberry Finn se despierta; la balsa, perdida en la tiniebla parcial, prosigue río abajo; hace tal vez un poco de frío. Huckleberry Finn reconoce el manso ruido infatigable del agua; abre con negligencia los ojos; ve un vago número de estrellas, ve una raya indistinta que son los árboles; luego, se hunde en el sueño inmemorable como en un agua oscura. La metafísica idealista declara que añadir a esas percepciones una sustancia material (el objeto) y sustancia espiritual (el sujeto) es aventurado e inútil; yo afirmo que no menos ilógico es pensar que son términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin. Agregar al río y a la ribera *percibidos* por Huck la noción de otro río substantivo de otra ribera, agregar otra percepción a esa red inmediata de percepciones es, para el idealismo, injustificable; para mí, no es menos injustificable agregar una precisión cronológica: el hecho, por ejemplo, de que lo anterior ocurrió la noche del 7 de junio de 1849, entre las cuatro y diez y las cuatro y once. Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión (BORGES, 1946, p. 761-762).

No ensaio em apreço, o autor refuta, ademais, o contemporâneo e a noção de sucessividade linear centrada na ideia do tempo presente como ponto de partida, pois, para ele, o passado é autônomo e nenhum acontecimento ocorrido nesse tempo pode ser modificado pelo presente. Na mesma esteira, ele observa a preocupação e a esperança que existe em torno do tempo futuro, segundo ele desnecessário, já que estamos constantemente vivenciando-o, como acreditou Heráclito. Reafirmando o pensamento de Heráclito, no fragmento 91 na metáfora do rio como tempo, o escritor argentino afirma que a cada instante somos outro e não o mesmo. Assim, cada estado que vivemos é absoluto. Desse modo, a ideia de ubiquidade é refutada por ele, que acredita que cada homem vive o seu tempo, composto por um emaranhado de momentos. Portanto, o tempo de um indivíduo é todo o tempo que ele pode dispor do mundo, é único e não se soma ao tempo dos outros. Borges diz que “si mueres de inanición sufrirás toda la inanición que ha habido o que habrá. Si diez mil personas mueren contigo, su participación en tu suerte no hará que tengas diez mil veces más hambre ni multiplicará por diez mil el tiempo en que agonices” (BORGES, 1946, p. 763).

A noção de tempo em Borges, portanto, é partir do tempo presente. Compreendido como um tempo de sucessões, para ele cada momento vivido é repetido, pois a fixação cronológica que opera em qualquer acontecimento é externa a ele. As categorias de passado e presente são assim refutadas pelo escritor, que busca desenvolver sua metafísica do tempo a partir da filosofia de Berkeley. Desse modo, Borges assegura que “nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse...” (BORGES, 1946, p. 770).

Borges admitiu, assim como Henri Bergson, que o problema essencial da metafísica é o tempo. No ensaio intitulado “Tempo”, em *Borges oral & sete noites* (2011), ele reafirma a preocupação em compreender esse problema que tanto atormentou a alma de Santo Agostinho. Traçando uma analogia entre a música e o tempo e a situação de um possível sujeito desprovido de quatro dos cinco sentidos, mas ao qual ainda lhe resta a audição, Borges admite que assim como não podemos prescindir da música, também não podemos prescindir do tempo, mas sim do espaço. Retomando o pensamento de Santo Agostino, embora Borges acredite que ninguém tenha conseguido definir o tempo, ele diz que sempre poderemos dizer como Santo Agostinho: “o que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei. Se me perguntarem, ignoro”.

Seguindo o pensamento de filósofos como Plotino, que divide o tempo em presente atual, presente do passado (chamado de memória) e presente do futuro (aquilo que nossa esperança ou medo imaginam), para o autor, o grande problema está no fato de que dentre os três tempos, o presente é o único impalpável, pois ele não se detém. Por isso, ele questiona na obra *Borges oral & sete noites*, o seguinte: o que vem a ser o momento presente? Ao qual ele responde categoricamente:

O momento presente é o momento formado por um pouco de passado e um pouco de futuro. O presente em si é como o ponto fixo da geometria. O presente em si não existe. Ele não é um dado imediato de nossa consciência. Pois bem; temos o presente, e vemos que o presente está gradualmente se transformando em passado, se transformando em futuro (BORGES, 2011, p. 26).

Borges acolhe a noção de Platão do tempo como imagem do eterno mas refuta o pensamento de Aristóteles, o qual afirma ser o tempo a medida do movimento. Essa proposição não é aceita por Borges, pois ele entende que o movimento ocorre no tempo e não o inverso e o movimento não explica o tempo. O exemplo da flecha de Zenão é utilizado para demonstrar a imobilidade da flecha durante seu voo. Essa seria a aporia do imóvel também demonstrada pelo escritor por meio dos números transfinitos²⁴.

²⁴ “Agora que estamos falando do tempo, vamos examinar um exemplo aparentemente simples, o dos paradoxos de Zenão. Ele os aplica ao espaço, mas nós os aplicamos ao tempo. Consideremos o mais simples de todos; o paradoxo, ou a aporia, do móvel. O móvel está situado numa ponta da mesa e precisa chegar à outra ponta. Primeiro precisa chegar à metade, mas antes tem de passar pela metade da metade, depois pela metade da metade da metade, e assim infinitamente. O móvel nunca vai de uma extremidade da mesa à outra. Ou então podemos pegar um exemplo da geometria. Imagina-se um ponto. Supõe-se que o ponto não ocupe extensão alguma. Se em seguida tomamos uma sucessão infinita de pontos, teremos a linha. E em seguida, tomando um número infinito de linhas, a superfície. Com um número infinito de superfícies, temos o volume. Mas eu não sei até onde podemos entender isso, porque, se o ponto não é espacial, não se sabe de que modo uma soma, mesmo infinita, de pontos inextensos, pode oferecer-nos uma linha que é extensa. Ao dizer uma linha, não penso numa linha que vai deste ponto da terra até a lua. Penso, por exemplo, nesta linha: a mesa, que estou tocando. Também ela consta de um número infinito de pontos. E para tudo isso acreditou-se encontrar uma solução. Bertrand Russell o explica assim: há números finitos (a série natural dos números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e assim infinitamente). Mas depois consideramos

O fato é que nesses dois ensaios aqui dispostos a preocupação de Borges com a metafísica do tempo é demonstrada a partir de uma concatenação de ideias que se construíram ao longo dos tempos em diferentes correntes filosóficas. Entretanto, a sua obra é toda uma demonstração sobre esse tempo sem a preocupação em explicar que tempo é esse que, como Santo Agostinho afirmou, é impossível de ser explicado, a menos que não sejamos indagados.

Em *O tempo não reconciliado*, Peter Pál Pelbart refletiu sobre esses e outros aspectos à luz das concepções de Deleuze, Bergson, Nietzsche e do próprio Borges. A obra do filósofo húngaro aponta para algumas questões essenciais que ajudam a tentar estabelecer uma reflexão em torno de uma noção de tempo que se percebe em parte das narrativas latino-americanas, como as de Jorge Luis Borges, por exemplo. Dividido em três capítulos, o livro desenvolve um percurso sobre as diferentes percepções sobre tempo a partir da obra de Gilles Deleuze. A ideia inicialmente postulada sobre o tempo linear é o questionamento que inaugura as reflexões de Peter Pál Pelbart tendo como base as concepções de diversos autores que concebem a categoria do tempo de forma distinta da noção tradicional.

A formulação em torno das questões de como se entende o tempo na obra de Gilles Deleuze tem suas raízes na filosofia nietzschiana e bergsoniana, segundo Pelbart. Autores que desenvolveram concepções sobre o tempo ao longo de suas obras afirmando a noção do tempo sob a perspectiva da multiplicidade. As reflexões de Pelbart são engendradas, portanto, a partir do aprofundamento das concepções de Deleuze que possui algumas obras sobre o assunto. A concepção de Deleuze parte de três lugares, respectivamente: o tempo como duração, o tempo como um eterno retorno e o tempo como hábito. A construção dessa ideia resgata importantes pensadores da filosofia desde Platão e Aristóteles a Blanchot e Foucault. Para os estudos sobre a memória, essas reflexões são bem-vindas, uma vez que é quase impossível pensar o tempo sem associá-lo à memória. E nessa esteira, o trato com a memória na linguagem ficcional. O percurso seguido por Pelbart não se esgota, visto que o autor não pretende reflexões peremptórias, mas a provocação é antes de tudo uma forma de fazer com que a discussão seja atualizada constantemente.

Pelbart analisa inicialmente a relação que o cinema comporta dentro da tese de Deleuze sobre o tempo. De acordo com o filósofo, todo o início da teoria deleuziana sobre o tempo é

outra série, e essa outra série terá exatamente a metade da extensão da primeira. É composta por todos os números pares. Assim, em lugar de 1 temos 2, em lugar de 2 temos 4, em lugar de 3 temos 6... Em seguida vejamos outra série. Escolhamos um número qualquer. Por exemplo, 365. Em lugar de 1 temos 365, em lugar de 2 temos 365 multiplicado por si mesmo, em lugar de 3 temos 365 na terceira potência. Temos assim várias séries de números que são todos infinitos. Ou seja, nos números transfinitos as partes não são menos numerosas que o todo. Creio que isso foi aceito por todos os matemáticos. Mas não sei até onde nossa imaginação é capaz de aceitá-lo" (BORGES, 2011, p. 25).

gerado a partir de uma relação com a imagem do cinema. Por isso, é com base nas obras do autor sobre o cinema que Pelbart inicia sua análise acerca do tempo em Deleuze. O resultado dessa relação é um composto de ideias fragmentadas que buscam definir, ao final, a ideia de um todo (duração do tempo e/ou do cinema), sendo esse todo como um “conjunto infinito de imagens agindo e reagindo umas sobre as outras em os seus fasces” (2004, p. 4). Esse todo é, pois, o tempo não fechado, mas aberto. A noção de tempo aberto não surge em Deleuze, mas em Bergson, sendo esse tempo “o que muda e não para de mudar de natureza a cada instante”. Deleuze diz: “num grande filme como em toda grande obra de arte, há sempre algo de aberto. E procurem em cada caso o que é, é o tempo, é o todo” (PELBART, 2004, p. 6).

Para Deleuze, o modo de pensar sobre o tempo é compreendido como um emaranhado e não como uma linha reta em que a flecha contínua é o símbolo que rege essa noção do tempo linear. Em contrapartida, o tempo homogêneo e progressivo é definido como imagem do pensamento em que essa imagem se estabelece a partir do conjunto de postulados pré-filosóficos aos quais a filosofia obedece gerando um pensamento que é o próprio conceito filosófico. Em oposição à imagem do tempo progressivo está o tempo arqueado, que é imaginário e autêntico e tem na ideia de rizoma o axioma que Deleuze utiliza para desenvolver sua noção de tempo. Pelbart propõe um questionamento inicial que até o final será explicado por diversos caminhos. Ele diz: “o que vem a ser o tempo quando ele passa a ser pensado como diferença, ou concebido enquanto multiplicidade pura, ou mesmo operando numa multiplicidade substantiva?” (PELBART, 2004, p. 20).

A partir da ideia do tempo como um rizoma²⁵, desenvolvida por Deleuze, Pelbart problematiza como poderia esse tempo conectar-se em qualquer ponto quando se considera a tripartição diacrônica deste? De que modo as categorias de presente, passado e futuro poderiam se conectar em pontos distintos sem que nenhuma dessas existissem como um centro, uma vez que o presente tem sido uma referência de início? A esse modo de pensar o tempo Pelbart chama de historização retroativa, e é a partir desses questionamentos que se desenvolve uma análise fundada na ideia de uma não reconciliação do tempo.

²⁵ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 4).

A recorrência de alguns termos que constroem a metafísica dos autores que refletiram em torno da noção de tempo, reabilitada em Deleuze, funciona como uma espécie de estrutura do pensamento sobre esse tempo que não é o tempo da “historização”. São eles: o tempo como fluxo, o tempo como emaranhado, massa de tempo, tempo como turbilhão, como labirinto, tempo informal/plástico, tempo de alucinação. Diametralmente estão as seguintes construções: tempo como linha reta, flecha do tempo, rio de tempo, círculo de tempo, ordem de tempo, forma de tempo e consciência de tempo. Esses termos e alguns conceitos filosóficos atravessam a concepção deleuziana e nem sempre endossam o que ele busca afirmar, mas por vezes são ressignificados, como o devir, por exemplo.

Para apreender a noção do tempo deleuziano, é necessário ater-se às ideias desenvolvidas por ele, sobre o paradoxo que vai engendrar o impensável. Pelbart afirma que “o pensamento, através do paradoxo, pensa o impossível”. Na esteira dessa ideia, ele divide o paradoxo em dois: o paradoxo do sentido e o paradoxo do tempo. Para o autor, somente “o paradoxo subverte a direção da flecha do tempo ao abolir o princípio da direção única, mas sobretudo coloca em xeque o presente que lhe serve de parâmetro” (*Ibid.*, p. 65). O percurso que Deleuze segue para pensar sobre o paradoxo é a partir da filosofia estoica a qual ele ressignifica e a negação do tempo presente como regulador dos demais é a principal cisão dele com a noção de tempo dos estoicos.

Outro aspecto observado por Pelbart advém do tempo enquanto imagem e movimento. Quando Deleuze desenvolve seu pensamento com base no cinema, ele aponta o desalinhamento dessas categorias pois

se o cinema promove ao mesmo tempo, desde sua origem, movimentos aberrantes, que justamente descentram a percepção, mudando a escala, a proporção, a aceleração, a direção, ele também compensa essas aberrações através da montagem, conjurando-as, reabsorvendo-as, amortecendo-as (PELBART, 2004, p. 12).

Nomeada de imagem-tempo, essa formulação se refere a um tempo emancipado do movimento cujo componente principal é a “imagem óptica pura” é o movimento detido em algum lugar que acarretará imagens-lembrança, “planos cada vez mais profundos da realidade”. A partir dessa formulação, Deleuze rejeita a estratégia do flashback como um resgate ao passado. Ele afirma que a imagem-lembrança (presente) é a atualização de uma virtualidade (lembrança pura), representando assim um presente que foi e não um passado.

Nesse sentido se estabelece uma diferença entre a noção de memória como lembrança e a rememoração, pois, segundo essa formulação, as imagens-lembranças não são evocadas,

mas, surgem “nos estados oníricos, alucinatórios, hipnóticos, amnésicos, delirantes (...)”. Desse modo, o *flashback* no cinema é visto como um procedimento menor, pois somente traz de volta um antigo presente. A grande questão no pensamento deleuziano é não compreender o presente a partir de uma ideia de atual. Pelbart acredita que sua noção de tempo se assemelha à de Borges, o qual abriga uma noção de tempo múltiplo onde “se mesclam todas as possibilidades, todos os mundos e tempos” (PELBART, 2004, p. 16). Eis a sua definição: “El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (BORGES, 2011, p. 771).

Pensando sempre a partir de oposições, Deleuze estabelece a diferença entre compreender o tempo a partir do paradoxo ou como imagem do pensamento e aposta no primeiro modo como sendo a possibilidade de sairmos do estupor natural quando este provoca um pensamento que não se acomoda, desfazendo a tranquilidade com que reconhecemos as coisas. Segundo Deleuze, o paradoxo é duplamente destrutivo: subverte o bom senso e também o senso comum, as duas formas que constituem conjuntamente nossa imagem de pensamento. A imagem dogmática do pensamento é, para Pelbart, eminentemente moral. Ao contrário, o paradoxo seria aquilo que força a pensar, pois, para ele, esse forçar não acontece quando se atende à *doxa*, mas subvertendo-a em processos de violência, de arrombamento, de um *phatos*. Pelbart diz:

Assim como cabe à linguagem dizer o indizível que, no entanto só ela pode dizer, assim como compete à memória roçar o imemorial que no entanto só ela pode lembrar, assim como cada faculdade deve atingir o seu limite, também cabe ao pensamento pensar o impensável que no entanto só ela pode pensar. O impensável do pensamento não o é por ser Ministério ou Inefável, mas por não ser da ordem do Real em do Possível (do qual se encarrega a contradição), e sim do Impossível- domínio do Virtual. O pensamento, através do paradoxo, pensa o Impossível (PELBART, 2004, p. 64).

Pelbart admite esse paradoxo a partir do inconsciente do pensamento e insiste que ele não é adequado ao bom senso, pois não pertence a uma única coisa, mais precisamente a flecha do tempo que segue sempre a partir do tempo presente não se efetiva no tempo do paradoxo, pois “o paradoxo subverte a direção da flecha” ao colocar em xeque o presente que lhe serve de parâmetro (*Ibid.*, p. 65). Essa noção de tempo deleuziano, analisada por Pelbart, rechaça a ideia do tempo na esfera do senso comum e, conseqüentemente, a permanência do objeto reconhecido.

Algumas proposições são necessárias para entender o pensamento deleuziano em torno do tempo. Ele estabelece duas categorias de análise: Cronos e Aion. Cronos é o tempo presente

em que apenas ele existe e delimita o tempo para um presente divino que regula o vasto e o profundo. Ressignificando a visão estoica sobre o tempo, Deleuze pensa a partir da questão do ser que se opõe à do devir em Parmênides, e estabelece um outro *cronos* que se desdobra desse “cronos limite”, pois este outro não atenderia mais a uma ordem cronológica, mas a um presente crônico onde mora o desequilíbrio e o enlouquecimento temporal. Esse *cronos* crônico sofre, segundo ele, de uma mania depressiva, pois pensa englobar a relação com o passado e o futuro. Desse modo, “o presente nessa pulsão de extensão anuncia sua arrogância, mas também sua suficiência, sua loucura, seu fracasso, sua morte, e através dela a abertura para uma outra lei do tempo” (*Ibid.*, p. 70). Já no tempo Aion, não existe presente, a ideia de instante é o que vai acomodar os tempos passado e futuro. Portanto, admite-se que, para Deleuze, “Cronos pertence ao domínio do que é finito e limitado e Aion do infinito e ilimitado. Cronos tem a forma circular, Aion é linha reta” (*Ibid.*, p. 72).

O tempo com o qual parte da ficção brasileira lida, em especial a literatura brasileira produzida sobre o período da ditadura civil-militar de 1964, comporta uma ideia de tempo regular. Pela estratégia da rememoração, o episódio é refletido ora como tentativa conciliatória, ora como a reivindicação a uma narrativa que destoa da oficial, deixando patente a vontade por uma reparação e legitimação em torno do acontecimento. A relação estabelecida com o tempo tem na memória ou na rememoração esse “passar a limpo”, essa tentativa da reabilitação do passado pelo tempo presente. Como vem sendo exposto, essa formulação do tempo é rechaçada pela tese deleuziana. Segundo o polonês Bruno Schulz, o tempo regular “é esteiro demais para abrigar todos os acontecimentos” (PELBART, 2004, p. 94). Portanto, assim como acredita também Agamben, a experiência deve ser pensada de outros modos para poder ser transformada. Analisando a formulação do tempo na formulação moderna, ele diz:

A toda concepção da história está associada uma certa experiência do tempo, que lhe é inerente, que a condiciona e que se trata, precisamente, de revelar. Do mesmo modo, toda cultura é primeiramente uma certa experiência do tempo, e não há cultura nova sem transformação dessa experiência. Por isso, o primeiro objetivo de uma verdadeira revolução jamais é de “mudar o mundo”, pura e, simplesmente, mas também, e sobretudo, de “mudar o tempo”. O pensamento político moderno, que concentrou sua atenção na história, não elaborou uma concepção de tempo correspondente. Mesmo o materialismo histórico omitiu-se até o presente momento, de elaborar uma concepção do tempo que fosse à altura de sua concepção da história. Esta omissão, sem que ele desconfiasse, obrigou-o a recorrer a uma concepção de tempo que domina a cultura desde há séculos; de modo que coexistem nele uma concepção revolucionária da história e uma experiência tradicional do tempo. A representação vulgar do tempo, a de um *continuum* pontual, acabou desbotando o conceito marxista da história (PELBART, 2004, p. 117).

Costumou-se compreender o tempo constituído por blocos que seriam, como explica Pelbart, as imagens da guerra, dos ciclos, das gerações, entre outras, como “tempo dos antigos” (2004, p. 85). Nessa perspectiva: “o tempo existia em função de um acontecimento que lhe dava sentido”. Mas Pelbart atenta que já não se têm mais blocos de tempo qualitativos (a qualidade variando em função do acontecimento, tempo dos deuses, dos homens). Ao comparar o tempo com a imagem do cinema – que se liberta da pose –, o autor questiona o acontecimento que, emoldurando por um enquadramento do tempo, limita-o. Assim diz Pelbart: “o cinema se liberta da pose, da Forma eminente, e pode revelar o movimento qualquer porque se baseia no instante qualquer” (*Ibid.*, p. 86). Deste modo, à esteira desse pensamento, pode-se elaborar a seguinte compreensão: ao enquadrar no tempo um fato histórico como pronto e acabado da maneira que este represente o tempo em si, nega-se, ao mesmo tempo, a possibilidade de que esse fato seja visto por outros prismas. Por isso, Deleuze rechaça a “planície do tempo”. Pelbart explica:

Deleuze formulou de modo mais explícito essa ideia provocativa, colhida em Bergson (...): a partir do tempo abstrato, do tempo homogêneo, do movimento contínuo que constitui sua técnica, o cinema pôde libertar-se não só do instante eminente, mas através dele também de um certo império da Forma, da Pose, da Essência, deixando emergir não só o próprio tempo, isto é, o cotidiano enquanto tal, mas também, a partir dele, sua produtividade, a novidade (PELBART, 2004, p. 86).

Pensar o tempo na narrativa literária a partir de outro lugar se apresenta como um imperativo, uma vez que tentar manter a aporia diante de certas questões talvez seja uma das formas de provocar o novo. Não somente na questão estética, mas, sobretudo, no modo de olhar para as coisas, reafirmando o estranhamento na medida em que provoca, desestabiliza, desorganiza, desconstrói a partir de uma (des) construção que amplia as possibilidades da inscrição de outros acontecimentos no mesmo tempo. Por isso, Pelbart recorre a Bruno Schulz,

escritor polonês, para fazer uma provocação sobre o lugar e a importância do tempo no acontecimento e suas implicações. De acordo com a explicação de Schulz,

os fatos comuns são ordenados no tempo, dispostos em sua sequência como numa fila. Ali eles têm seus antecedentes e suas consequências que se agrupam apertados, pisam os calcanhares uns dos outros, sem parar, e sem qualquer lacuna. Isso tem a sua importância para qualquer narrativa cuja alma seja continuidade e sucessão.

Mas o que fazer com os acontecimentos, que não têm seu próprio lugar no tempo, os acontecimentos que chegam tarde demais, quando todo o tempo já foi distribuído, dividido, desmontado e que agora ficaram numa fria, não alinhados, suspensos no ar, sem lar, errantes? (...) (*apud* PELBART, 2004, p. 93).

Assim sendo, é exatamente nesse ponto que se questiona não o tempo em si, mas a transgressão do tempo que foi organizado por tais acontecimentos e não outros. Pensar o tempo na perspectiva, por exemplo, do personagem André, de *Lavoura Arcaica*²⁶ seria esperar que a ação em si (do tempo) fosse capaz de colocar tudo no seu devido lugar. O romance de Raduan Nassar possivelmente não objetiva afirmar essa noção de tempo, mas, pelo contrário, a trama construída sob a égide de uma visão patriarcal e tradicionalista sugere (também) uma reflexão sobre as amarras de uma visão equivocada sobre o tempo.

Portanto, nem Deleuze nem Pelbart negam o acontecimento, mas o compreendem na mesma percepção do conceito de Blanchot sobre o Fora, o qual “abole passado, presente e futuro, devolvendo-os ao recomeço incessante, ao movimento infinito, ao infindável, a um eterno retorno” (PELBART, 2004, p. 100). É nessa perspectiva filosófica que a narrativa latino-americana aqui analisada como *corpus* interessa, seja para verificar as marcas de descontinuidade, seja para perceber as modificações estéticas ocorridas, bem como as estruturas que engendram essas formulações textuais.

²⁶ No romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado pela primeira vez em 1975, a trama é forjada apoiando-se na representação de uma família tradicional conservadora, e tem no tempo talvez o maior protagonista. A é construída, ao longo do romance pela personagem André que é ao mesmo tempo vítima e algoz desse tempo. Na contracapa, assim escreve Alceu Amoroso Lima: “Novela trágica (...) numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea. Drama tenebroso, em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo da eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo”.

CAPÍTULO 3. A DESCONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM MEMORIALÍSTICA

Como já mencionado, o objetivo desta tese é buscar na ficção literária atual, por meio da análise de algumas obras, os procedimentos empregados para elaborar reflexões acerca dos processos ditatoriais. Observamos que o modo de lidar com a memória nessas narrativas se difere de algumas representações, seja quanto à escolha pelo narrador que nem sempre tem relação direta com o regime, seja privilegiando o olhar subjetivo da experiência e dando centralidade a aspectos residuais. A forma de recuperar esse passado tem rompido com o modo tradicional de reabilitar a memória sobre esse período, de modo que narrar sobre o que aconteceu se mistura a pensar sobre essa experiência a partir de uma atualidade, estabelecendo relação com as mudanças sociais e geracionais.

Assim sendo, o debate em torno das narrativas sobre a experiência das ditaduras latino-americanas tem demonstrado alguns deslocamentos de eixo temático tanto relativo aos estudos críticos produzidos sobre o evento, que buscam compreender a experiência por outros ângulos ao abordar sobre questões como feminismo, relações homoafetivas, problemas de mobilidade social, e racismo, por exemplo, quanto na ficção literária mais atual. O livro *La resta* (2020), da jovem escritora chilena Alia Trabucco Zerán, recém-traduzido para o português com o título *A subtração*, dá mostras, já na sua apresentação, de que há uma preocupação relativa à questão de como ainda se pode narrar sobre as ditaduras. A também escritora chilena Lina Merruane, que apresenta o livro de Alia Zeran, indaga:

É preciso continuar eternamente contando a sangrenta história do que aconteceu? Será que devemos manter vivo para sempre o dever ético de deixar registrado? Teria mais sentido permitir ao passado ser o que é e enfrentar os dilemas do presente com ideias novas, com vozes frescas, com outros olhos?

Esses questionamentos têm na construção do romance de Alia Trabucco uma tentativa de resposta. *La resta* é uma obra que apresenta uma proposta narrativa diferente do lugar comum de algumas obras que abordam a questão das ditaduras. O embate com a memória, os problemas em torno do relato testemunhal, a descrição da violência e os questionamentos acerca do episódio, não prevalecem nesse romance. A temática da ditadura chilena surge em segundo plano, uma vez que os conflitos dos personagens que pertencem à geração do pós-ditadura são o que se sobrepõe no romance. A proposta da escritora é refletir sobre a experiência como um processo inacabado e, portanto, presente. Para isso, utiliza-se tanto de uma metalinguagem, quando aborda sobre os problemas de tradução para explicar o próprio texto, quanto de uma

linguagem embaralhada como estratégia narrativa construída a partir da alternância das vozes dos narradores-personagens, que são três. A história é sobre processos inacabados, como o luto incompleto, os desaparecimentos e as histórias sem desfecho.

A ditadura chilena reaparece nessa obra de maneira performada por um enredo intricado cujas vozes narrativas figuram um eu caótico. Acompanhamos a jornada dos jovens Iquela, Felipe e Paloma, filhos de militantes que lutaram contra o regime militar chileno, numa viagem rumo a Mendonza (Argentina) para tentar encontrar o corpo da mãe de Paloma, morta na Europa, e perdido durante o traslado da Europa para o Chile.

Nesse romance, a experiência dos personagens se desvela por algumas estratégias que acessam a experiência de modo indireto. Problematizar a questão da língua é a proposta utilizada para representar a dificuldade em comunicar. A tradução de algumas palavras que perpassam todo o romance se apresenta como metáfora do incompreensível. A linguagem do estrangeiro na figura da personagem Paloma, as palavras que precisam constantemente ser traduzidas, a incomunicabilidade do outro é metáfora da palavra que não consegue acessar o todo. Do mesmo modo, a problemática da repatriação da personagem morta em terra estrangeira, seu retorno ao lugar de origem e a irresolução desse retorno, encenam o processo inacabado que são as ditaduras. É por essas vias que o romance reabilita a experiência da ditadura chilena. Por meio de uma construção textual que foge dos moldes de uma rememoração mais tradicional. *La resta* traz uma proposta textual que, de início, já requer uma atenção maior do leitor, pois a construção das vozes narrativas que se interpõem, e mesmo o trato com o texto em si, não estão dispostos de forma clara e organizada, é mais um fluxo de consciência que vai se deixando fluir e que só se organiza no decorrer do enredo.

O desfecho do romance fica em aberto, deixando ao leitor a sensação de que não acabou o que tinha para ser contado, como um enredo sem final. A personagem da mãe morta que deveria ser repatriada e sepultada na sua terra natal, e não é, representa os desaparecidos e mortos que não retornam e, portanto, não podem ser contados. Essa conta que não fecha e que dá título ao livro (*La resta*) retorna invariavelmente nos questionamentos recorrentes feito pelo personagem Felipe, um dos narradores, que indaga em toda a narrativa se a conta é subtrair ou somar. A mãe de Paloma é mais uma, ou falta mais uma? O livro de Trabucco não insiste em contar sobre o que foi a ditadura chilena, mas o que continua sendo a experiência mesmo de quem não a vivenciou.

É a partir de obras como *La resta* – em que é perceptível o trato com a memória de uma forma diferente, presentificada, cuja discussões se estabelecem a partir de um olhar sobre o presente e não necessariamente das rememorações que busquem explicar a experiência por

completo – que se pretende, nesta pesquisa, verificar e analisar os procedimentos utilizados em produções literárias similares a essa (compreendendo contos e romances) em que ainda se narra sobre a memória dos regimes ditatoriais. Examinamos as estratégias narrativas que estão sendo utilizadas nos textos mais recentes (dos anos 2000), produzidos por autores brasileiros, argentinos e chilenos, para desenvolver suas narrativas, que trazem, como pano de fundo, aspectos das ditaduras perpetradas na América Latina, em especial Argentina, Chile e Brasil. O intuito é demonstrar – por meio da análise dessas obras – que a memória como via de acesso a esse passado, no período pós-ditadura nos três países mencionados, tem sofrido modificações na sua linguagem. E isso implica na forma da construção textual, cuja principal característica é um distanciamento da abordagem memorialística centrada na verossimilhança das lembranças sobre o que foi o regime.

A partir de obras como a de Alia Trabbuco, outras propostas textuais têm surgido para questionar as fronteiras entre o autor e o leitor, o autor e o personagem, a obra acabada ou a noção de desobra, como novas estratégias textuais para lidar com essa memória incômoda que é a dos regimes ditatoriais. Nesse sentido, a noção de memória conciliatória e reparadora, a memória como embate, ou como denúncia sobre o passado parece não prevalecer mais como modo de pensar sobre a experiência das ditaduras nos textos literários mais recentes. A experiência na ficção latino-americana, que foi problematizada nas primeiras narrativas pós-ditadura pelas vias da lembrança, construiu uma memória sobre o evento a partir da problemática do trauma, em que muitas vezes reclamava para si o direito de verdade frente ao discurso imprimido pela memória oficial. Nas obras que compõem a presente pesquisa, esse aspecto tem cedido espaço a outras questões e, portanto, o que se busca é analisar o modo como a memória sobre os regimes ditatoriais se atualiza nessas narrativas a partir da noção de “memória museificada”.

Percebemos, de início, que em detrimento de uma lembrança convencional que vigorou nos primeiros anos após o regime no Chile como também no Brasil e na Argentina, a ficção contemporânea sobre o pós-ditadura tem provocado reflexões atuais que buscam problematizar aspectos relativos ao presente como modo de construir outras percepções sobre a experiência dos regimes a partir de subjetividades de personagens secundários, como aponta o romance de Trabbuco. A memória sobre as ditaduras na América do Sul apresenta-se, na ficção literária atual, diluída numa simbiose de marcas do passado, em que os rastros desse passado são sobrepostos a aspectos do presente de modo que essa memória possa ser repensada a partir de um olhar sobre o presente, embora o passado se mostre manifesto e palpável em cada pormenor.

A proposta nessas narrativas tem sido realizar um trabalho de memória a partir de um olhar para questões do presente, desmuseificando assim o passado e atualizando-o. Uma das vias de representação da experiência tem sido pensar sobre o evento pela perspectiva de outras vozes e de outros lugares, uma vez que o protagonismo que oscilava entre vítima e perpetrador nas primeiras narrativas agora cede lugar para os personagens secundários. Do mesmo modo, também faz o exercício de refletir sobre a experiência a partir da própria desimportância que ela teve na vida de muitos que passaram incólumes por ela. Seja pela narrativa dos filhos ou por quem foi de alguma forma testemunha desse passado, essas narrativas têm atualizado o diálogo a partir de questionamentos agora voltados para o presente. Ademais, uma das estratégias, em alguns desses textos, tem sido o apagamento das marcas do tempo por uma escrita não datada pela historiografia sobre o evento. Ao contrário, por vezes há o embaralhamento dos tempos ou o presente como imperativo, pois o que pode ser apreendido não é o todo, uma vez que, como é dito pela personagem do romance de Trabucco, “só importam os fragmentos”.

Por essas razões, o texto de Paloma Vidal “Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura” (2007), em que a autora desenvolve a noção de desconstrução da memória ao analisar parte da obra de Rodolfo Fogwill, nos é imprescindível como aporte teórico de nossa tese, uma vez que ela percebe na obra do autor argentino características as quais nossa pesquisa procurará nas obras literárias e com as quais dialogamos. Outrossim, a noção de “desconstrução” na qual nossa pesquisa se baseia é a de Paloma Vidal, mas esse termo, que na atualidade tem sido utilizado em várias acepções, como nos estudos sobre identitarismo, por exemplo, será ademais conceituado a partir do sistema desenvolvido pelo filósofo francês Jacques Derrida.

3.1 A provocação de Paloma Vidal. O início

Fazendo uso de dois textos do escritor argentino Rodolfo Fogwill (*Muchacha Punk* e *La larga risa de todos estos años*), a também escritora argentina e crítica literária Paloma Vidal lança mão de dois questionamentos (como e de que modo narrar sobre o horror) para produzir uma reflexão sobre um tipo de memória encontrada na escrita de Fogwill, que, nesta pesquisa, encontra ecos em produções de outros escritores (argentinos, brasileiros e chilenos), que constroem sua ficção pelas vias da rememoração sobre o pós-ditadura.

Se as primeiras narrativas sobre o regime ditatorial, tanto no Brasil como na Argentina e no Chile se deram pelo tom testemunhal e autobiográfico, a memória construída sobre a experiência reivindicou em certo grau uma reconciliação com esse passado, como em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou como ocorreu na maioria das publicações nos primeiros anos após os regimes como denúncia sobre a violência perpetrada pelo estado. O que Paloma Vidal observa nos textos de Fogwill é um tipo de memória que não trabalha com nenhuma dessas questões. Ao iniciar seu texto, a escritora argentina indaga sobre como narrar o horror, e sobre o modo como se construirá essa memória do horror, e encontra na escrita do autor argentino uma possibilidade para lidar com esse passado sem retornar ao lugar comum.

Assim, a importância do texto de Vidal nesta pesquisa se dá pela provocação da escritora a partir do texto de Fogwill que motiva questionamentos a respeito das estratégias narrativas empregadas pelos autores que narram o horror das ditaduras a fim de manter a agonística em torno do assunto. O texto de Vidal “Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura” (2007) não apenas aponta um caminho para que se mantenha o diálogo sobre a experiência da ditadura argentina, o que ela nomeia de “guinada subjetiva”, mas identifica alguns deslocamentos de estratégias narrativas ligados à noção de testemunho e a memória enquanto um recurso falho de acesso ao passado. O que se desloca também, segundo Vidal, é a centralidade daquele que reflete e observa sobre o seu tempo. A autora questiona: “como dar conta de uma realidade cindida entre o discurso oficial, reproduzido por grande parte da mídia, e uma série de outros relatos subterrâneos que testemunham uma violência tão excessiva que beira a irrealidade?”.

Se o caminho do texto literário é tornar estranho o familiar não é por aí que ela acredita que as narrativas sobre o pós-ditadura devam seguir. A experiência de um regime ditatorial possui particularidades que beiram o irreal, e insistir em focar nesses aspectos poderia banalizar o fato ou museificá-lo, como apontam alguns críticos. Então, o que se apresenta a partir das observações da escritora é o uso da memória coletiva que pretende lançar pontos de interrogação sobre o passado a partir da relação com o presente.

Nos contos analisados por Vidal, Fogwill explora comportamentos e marcas específicas argentinas para retornar à experiência do regime a partir de elementos que ficaram recônditos pelo discurso oficial propositalmente, a fim de que o fato fosse dado à memória como acabado. Por isso, segundo Vidal, “a literatura de Fogwill assume a tarefa de apontar para uma nação subterrânea que causa tanto a estranheza à maior parte dos argentinos quanto uma moça punk”. Evidenciando o caráter sensacionalista da mídia argentina, a autora revela que mesmo quando se pretendeu tocar no assunto, a experiência foi convertida na forma de espetáculo midiático

que se ocupou em replicar fatos já sabidos, enquanto se evadiu de uma abordagem mais detalhada que focalizasse o que está além do que a memória oficial pretendia mostrar, o que Vidal nomeia de “memória reiterativa”.

Enquanto em *Muchacha Punk* o escritor argentino busca mostrar a decadência da sociedade argentina durante o período ditatorial, ao forjar na narrativa uma viagem que o narrador nunca fez à Inglaterra a fim de evidenciar que por diversas razões era impossível naquele momento sair do país, em “La larga risa de todos estos años” o autor desconstrói a ideia de união e estabilidade pós-ditadura. A crise econômica argentina, iniciada em 1998, é metaforizada pela falsa noção em torno da identidade da personagem que narra sua relação amorosa conturbada. Assim, para a crítica argentina Paloma Vidal, o que Fogwill propõe nessas narrativas é uma espécie de memória desconstrutivista que tem como principal propósito deixar as feridas abertas, pois “recomeçar a pensar o futuro depois de muitos anos de silêncio, a não ser que se queira simular a possibilidade de uma tábula rasa, equivale a voltar atrás e buscar um sentido para as experiências vividas nos anos de ditadura”.

3.2. Os desdobramentos do conceito derridiano de desconstrução. Uma leitura a partir da crítica literária

O desconstrutivismo desenvolvido na filosofia de Jacques Derrida figura como uma das abordagens da crítica literária contemporânea. Sua relação com a produção literária latino-americana, parte dela que elabora a partir da memória, tem sido objeto de análise por acreditar que o modo de pensar a partir da memória deve ser atualizado quando se tenta traçar um novo olhar sobre aspectos históricos aparentemente superados ou esgotados, como veremos no estudo de Paloma Vidal. O termo “desconstrução” (relacionado a aspectos da linguagem) foi utilizado pela primeira vez em 1967, pelo filósofo francês Jacques Derrida e advém da formulação de uma arquitetura da linguagem que tem como base a desconstrução do signo logocêntrico denominado pelo autor de logocentrismo²⁷. O ponto focal do seu pensamento instala-se a partir da decomposição e/ou deposição de uma estrutura. Estudada à luz dos estudos literários por Jonathan Culler em *Sobre la desconstrucción: teoría y crítica del estructuralismo* (1982), o desconstrutivismo é pensado como uma cisão aos preceitos estruturalistas.

²⁷ *Logocentrismo*: metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) que em seu fundo não foi mais – por razões enigmáticas mas essenciais e inacessíveis a um simples relativismo histórico – do que o etnocentrismo mais original e mais poderoso, que hoje está em vias de se impor ao planeta, e que comanda, numa única e mesma ordem: 1. O conceito da escritura; 2. A história da metafísica; 3. O conceito da ciência ou da cientificidade da ciência- o que sempre foi determinado como lógica. (In: DERRIDA, *Gramatologia*, p. 3-4).

Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença* (1967) e depois em *Gramatologia* (1973), desenvolve um pensamento com base na desconstrução do signo logocêntrico. Desde Platão, as palavras escritas foram consideradas como uma mera representação do discurso: isso é o que Derrida chama de tradição logocêntrica do pensamento ocidental. Seu pensamento é expandido ao longo de outras obras que são, ainda, a base para pensar a teoria desconstrutivista. Um dos aspectos importantes para compreender o pensamento de Derrida é a formulação do termo “escritura”, utilizado pelo autor em *A escritura e a diferença*. Em *Gramatologia*, a definição desse termo é com base no conceito de Rousseau em que “a escritura não é senão a representação da fala (...) antes de ser seu objeto é a condição da episteme” (1973, p. 80).

Sua definição é alvo de inúmeras análises, contudo remete ao desenvolvimento do seu pensamento formulado a partir de uma série de artigos e conferências onde ele engendra uma noção a respeito da escrita com base nos estudos de Ferdinand Saussure sobre os conceitos de significante e significado em que a ideia de signo é desconstruída. De acordo com Derrida, se a escritura é pensada primeiramente como intuição durável de um signo, ela também abrange todo o campo dos signos linguísticos. A escritura abarca assim uma ideia ampla sobre a linguagem que não comporta a estrutura da linguística tradicional e dos conceitos de arbitrariedade do signo, significante e significado. Questionada também por Terry Eagleton no capítulo IV (“O pós-estruturalismo”), de *Teoria da Literatura: uma introdução*, Eagleton diz:

Saussure, como o leitor há de se lembrar, argumenta que o significado na linguagem é apenas uma questão de diferença: “gato” é “gato” porque não é “mato” ou “fato”. Mas até que ponto devemos levar esse processo de diferenciação? “Gato” também o é por não ser “pato” ou “galo”; e “galo” é o que é por não ser “calo” ou “fato”. E onde vamos parar? Ao que parece, tal processo de diferenciação da linguagem pode ser desenvolvido interminavelmente: se assim for, porém, o que faremos com a noção de Saussure, segundo a qual a língua forma um sistema fechado, estável? (EAGLETON, 2006, p. 191).

Portanto, o sistema derridiano, ao invés de tratar a linguagem na perspectiva do signo, percebe-a a partir da noção da escritura que é entendida como uma escritura da diferença em que “esse tecido de rastro permite a diferença entre tempo e espaço e o tempo articula-se como tal na unidade de uma experiência” (1973, p. 80). Derrida diz que “é a ideia de signo que seria necessário desconstruir por uma meditação sobre a escritura que se confundiria”. É exatamente a noção da língua como sistema fechado o foco da teoria derridiana. As questões desenvolvidas pelo filósofo são da ordem da filosofia da linguagem e estão diretamente relacionadas à cadeia de significação em que a palavra como materialização do pensamento na relação com o

significante se estabelece a partir da ideia de que um significante admite relação com outro significante em que a relação entre significante e significado é abolida pelo autor.

A desconstrução do signo logocêntrico, por Derrida, estrutura-se a partir de uma leitura da tradição em torno da noção de signo linguístico. Tudo o que se tinha como concepção desenvolvida por linguistas como Ferdinand Saussure, a respeito do signo linguístico, não foi destruído por Derrida, mas ressignificado quando cada elemento (significante, significado e signo) ganha outros lugares.

Para Saussure, o significante é a forma tomada como imagem e o significado, o conteúdo tomado como conceito; por conseguinte, o signo apresenta-se como a representação de uma coisa, um referente. Derrida questiona a noção de significante quando problematiza a mera transcrição fonética, gráfica, alfabética e amplia a ideia de significante ao afirmar que ele o é somente quando posto em determinada relação com outros significantes. Assim sendo, ele não mais se esgota em sua materialidade.

A partir do questionamento da noção clássica do pensamento, Derrida considerou desenvolver um trabalho em que os diversos campos de saberes fossem ampliados a fim de criar um espaço reflexivo híbrido onde seria possível problematizar toda a episteme em torno da linguagem. Desse modo, o autor afirma que a desconstrução não é exclusividade da filosofia, mas apresenta-se como uma prática de leitura. Em uma entrevista concedida a Rogério da Costa, na Folha de São Paulo, em 21 de junho de 1992, Derrida expõe a sua preocupação com a linguagem literária. Ele diz:

O que me conduziu a esses ensaios é uma história na qual se cruzam dois caminhos. Um primeiro que recupera de algum modo o que foi desde a origem e que permanece meu desejo dominante: a escritura literária: a literatura. Esse desejo pela literatura sempre foi, por um lado, impedido, reprimido em mim por razões que tento analisar; por outro lado, ele se satisfaz por caminhos indiretos, mas em todo caso foi suspenso, diferido todo o tempo de uma formação filosófica que me envolveu com filósofos que não estavam ligados à literatura, como Husserl, por exemplo, Heidegger de um outro modo (COSTA, 1993, p. 20).

O sistema derridiano da desconstrução amplia as possibilidades de leitura de um texto, pois, para o filósofo, não existe um centro que oriente o leitor, e, desse modo, uma estrutura que organize a leitura dá lugar à noção de margem que ganha destaque na sua teoria. Como explica Silvia Faustino no artigo “Derrida e a linguagem”, publicado na *Revista Cult* em novembro de 2019:

O enunciado segundo o qual não existe fora texto certamente não pretende confinar ninguém a uma prisão linguística, mas abrir para as múltiplas possibilidades de entendimento pela linguagem. Aos olhos de Derrida, um texto nunca está fechado em si mesmo, permanecendo essencialmente aberto à leitura do outro. Nenhum texto prescreve uma leitura inevitável, já que a “assinatura” da autoria nunca está completa: toda assinatura é uma contra-assinatura que reúne todos os momentos da enunciação no momento único em que o escritor fecha o livro já escrito e o abre para o leitor (FAUSTINO, 2019, p. 203).

O sistema desenvolvido por Derrida, segundo Jonathan Culler, é por vezes confundida com as concepções acerca do pós-estruturalismo desenvolvido por Terry Eagleton. As concepções têm traços semelhantes, mas Culler atenta para o fato de que elas diferem no sentido de que a desconstrução empreendida a partir de Derrida não pretende destruir um modo de leitura, mas decompor as estruturas fixas estabelecendo não uma, mas várias possibilidades de construções, a partir da reescritura que lhe dará outra estrutura e funcionamento diferentes. A teoria pós-estruturalista engendrada por Eagleton destrói a construção da linguística saussuriana. Para ele, “a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam” (2006, p. 194).

O projeto de Derrida parte da desconstrução das relações hierárquicas presentes no pensamento clássico. Oposições como dentro e fora, corpo e mente, presença e ausência, forma e sentido, embora não sejam abolidas no sistema desconstrutivista, são invertidas invertendo assim também sua hierarquia de sentido. Segundo afirma Jonathan Culler, em *Teoria Literária: uma introdução*, “a desconstrução ao interrogar incansavelmente discursos que pretende decompor, operará muitas vezes, no terreno da ambivalência, da duplicidade e da dubiedade” (1999, p. 122).

Desse modo, a desconstrução de um texto, seguindo os preceitos derridianos, obedeceria, assim às seguintes fases: a) Fase de inversão: uma vez que o par é hierarquicamente classificado, deve-se, primeiramente, apagar o cerne dessa oposição. Durante a primeira fase, a escrita deve dominar o discurso, o segundo deve prevalecer sobre sua própria ausência, percepção, compreensão e assim por diante; b) Fase de neutralização: o termo favorecido na primeira fase deve ser arrancado da lógica binária. Dessa forma, deixamos para trás todos os significados anteriores atrelados a um pensamento dualista. Essa fase dá origem à androginia, super-discurso e arquiescritura. Portanto, o termo desconstruído torna-se algo que não pode ser provado ou refutado. Desse modo, como pontua Vitor de Queiroz no artigo intitulado “Jacques Derrida: desconstrução e *différance*”, para a efetivação da desconstrução textual, é necessário que o pensamento binário seja dissolvido em estruturas que dissolvem de toda rigidez de suas posições conceituais. Da oposição “masculino *versus* feminino”, por exemplo, surge o

androgynismo, que é comportado em ambas as categorias que não são abolidas, mas pensadas a partir de outro lugar que não seja do resultado da divergência entre ambos.

Pensando a desconstrução a partir da estética literária, o que surge como procedimento é uma linguagem criada a partir de repetições, desvios, desfigurações. A exemplo disso, a linguagem literária produzida por José Juan Saer e seu “seguidor” Sérgio Chejfec. Na obra de ambos os autores, já citados anteriormente, ocorre o que Culler define como a anulação de “um conjunto de instruções”. Pelo contrário, suas narrativas dispõem de uma série de diferenças que possibilitam ao leitor traçar vários eixos de significação.

Por outro lado, a desconstrução derridiana não prevê uma superinterpretação do texto, ao que possa parecer à primeira vista, mas Culler diz que se o leitor acaba por encontrar um “fundo firme” de onde desenvolve a sua interpretação, ele o faz porque assim o texto permitiu ao autorizar e repudiar ao mesmo tempo esses caminhos. O sistema da desconstrução, bem como os estudos pós-estruturalistas, na visão do autor, muitas vezes é acusado de uma teorização exagerada em detrimento da crítica. Essas generalizações atribuídas a esse tipo de análise ocorrem quando a discussão é tensionada a partir de olhares extremados em que, por exemplo, associa-se à análise centrada em aspectos teóricos uma abordagem puramente estruturalista; ou seu oposto, quando a análise é a partir da crítica como sendo limitada a aspectos sociológicos. Culler afirma que “describir a todos los críticos de orientación teórica, como estructuralistas es, en general, índice de ignorancia sin embargo, haya en esta acepción del estructuralismo una afirmación implícita que cabe defender en este primer nivel generalizador” (1999, p. 21).

Contudo, o autor afirma que a nova crítica (referindo-se à desconstrução) não é antiteórica ao se ater às estruturas da linguagem do texto, pois ela se inscreve como uma tentativa de preservar a autonomia estética ao tempo em que não se furta a dialogar com as outras ciências. Nessa direção, Culler, em defesa de uma análise erroneamente rotulada de estruturalista, defende que

si, al intentar describir la obra literaria, la crítica estructuralista hace uso de varios discursos teóricos, alentando con ello una especie de entruísmo científico, entonces la atención crítica se centra no en el contenido temático que presenta la obra estéticamente sino en las condiciones de significación. Los diferentes tipos de estructuras y procesos relacionados con la producción de significados (CULLER, 1999, p. 22).

O pensamento de Culler é categórico ao tentar demonstrar que a desconstrução nada destrói, mas amplia as possibilidades de leitura de um texto. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que tenta preservar a autonomia estética, ela admite a intromissão de outros campos do

conhecimento, além da linguística, o que não ocorre em uma abordagem formalista, pois, para ele, uma análise estruturalista, mesmo quando aplica as categorias da linguística à linguagem literária, acaba por demonstrar uma poética da escrita que está centrada em estruturas as quais produzem o significado. É o modo como estão dispostas essas estruturas que cria determinada poética, o que Derrida irá chamar de escritura.

Segundo Culler, a relação do texto com as estruturas retóricas efetiva-se nas abordagens estruturalistas do texto. Ao citar autores como Deleuze e Barthes, o autor defende que o modo de análise estruturalista de um texto se distancia da busca por um significado e explicação a qualquer custo em detrimento de uma análise que objetiva estabelecer relação do texto com sua estrutura e seus aspectos concretos, “sejam eles linguísticos, psicanalíticos, metafísicos, sociológicos ou retóricos” (CULLER, 1999, p. 22). Isso porque, segundo o autor, a linguagem a partir de sua estrutura converte-se na identidade e consciência do autor e é, por si só, a fonte de explicação da obra. Culler assim explica:

Cuando la lingüística se enrola explícitamente a servicio de la interpretación; la orientación básica de esta disciplina- que no produce nuevas interpretaciones de frases, sino que intenta describir el sistema normativo que determina la forma y el significado de las secuencias lingüísticas- opera para centrar la atención en la estructuras e identificar significado y referencia no como las fuentes de la verdad de una obra sino como los efectos del juego del lenguaje (*Ibid.*, p. 22).

A problemática trazida no texto de Culler em torno das críticas ao estruturalismo estabelece alguns pontos que vislumbram uma nova concepção acerca de novos métodos de análise da linguagem literária. Como provocação, ele sugere dividir os estudos literários entre um modo novo e um modo velho de se fazer crítica, pois entende que existem divergências relativas às abordagens estruturalista e pós-estruturalista. Segundo o autor, as análises estruturalistas foram e ainda são alvo de duras críticas, seja por parecerem sempre complacentes com todo e qualquer tipo de interpretação, dando ao leitor plena liberdade para que ele faça com o texto o que bem pretender, ou até mesmo atribuir-lhe nenhum significado; bem como sobre os métodos de análise em que é comum a explicação de uma lógica textual por meio de diagramas complexos que são vistos por muitos como arrogância científica. Ou ainda, a análise estruturalista tem sido acusada de forçar interpretações baseadas em relações de oposição por meio de jogos linguísticos, o que Culler denomina “uma relación narcisística com su propia retórica”, elementos esses que, segundo determinadas visões, destrói a crítica da obra em si.

O fato é que o surgimento de uma nova crítica à desconstrução apresentou-se como uma outra via de análise do texto que não mais priorizou o que Culler chama de “cargos

contraditórios”²⁸, mas ao contrário, ao invés de desenvolver uma gramática que dê conta de explicar as estruturas do texto, as teorias pós-estruturalistas, como a desconstrução, “afirmam a impossibilidade de seus projetos e explorações”. Nas palavras do autor, “los estructuralistas están convencidos de que el conocimiento sistemático es posible; los pós-estructuralistas afirman conocer sólo la imposibilidad de ese conocimiento” (*Ibid.*, p. 23). Ou seja, diante dessas acepções, a desconstrução, como a formulou Derrida, não parece pretender uma dissecação do texto que visa retirar dele uma crítica complexa formulada a partir de estruturas fixas. Pelo contrário, a desconstrução admite que o texto literário não possui essa estrutura e, nesse sentido, Culler entende que a semiótica sucede a linguística saussureana.

O sistema da desconstrução, como aponta o professor e estudioso da obra de Derrida Rafael Haddock-Lobo, tornou-se, a partir de Derrida, mais que uma corrente filosófica, mas um pensamento sobre os aspectos da linguagem que possui preocupações de ordem ética e política. As obras *Gramatologia* e *A escritura e a diferença*, que iniciam o pensamento do filósofo, foram escritas quase que concomitantemente, sendo que uma completa o sentido da outra de modo não organizado linearmente e, como explica Haddock-Lobo, disto vem a dificuldade de apreender a teoria derridiana, que, ademais, é centrada em dois aspectos que são as bases do pensamento desconstrutivista: a inversão e o deslocamento, além da linguagem filosófica empreendida. Com base em suas observações, as duas obras de Derrida introduzem uma teoria que busca, pela inversão da “ordem de razão”, formar um pensamento que desestabilize o modo de pensar dos formalistas. Haddock-Lobo explica:

Na inversão, tudo aquilo que foi recalcado, reprimido, abafado ou marginalizado pela filosofia é enfatizado e, deste modo, dá-se em um primeiro momento um olhar especial à escrita, ao significante, à mulher, à loucura etc., em detrimento de tudo que foi defendido pela tradição filosófica: a fala, o falo, a razão, o significado e assim por diante. No entanto, o que a desconstrução almeja mesmo é efetuar um deslocamento das oposições para além da dicotomia da metafísica dualista. Assim, se há antes uma certa “aposta” no feminino, na escritura ou em qualquer um dos polos esmagados pela tradição, isso se dá em razão deste polo ser justamente a possibilidade de se romper com a própria polaridade (2007, p. 5).

O sistema derridiano é, pois, admitido como um novo olhar diante do texto, em que ocorre o deslocamento do que se entendia como centro e a ordem de elementos opostos é subvertida, assim como a ideia de uma estrutura que as ordene. Mas como Derrida sempre

²⁸ “Categorias de análises que se opõem como ciência ou racionalidade, rigidez ou permissividade, destruição da crítica ou hipervalorização da crítica – a possibilidade de cargos tão contraditórios pode sugerir que a qualidade primeira do estruturalismo é uma força radical indeterminada [...]” (CULLER, 1999, p. 23).

afirmou, nada é abolido, pois a sua teoria não decreta o fim de nenhuma forma de pensamento, mas cria uma arquitetura da desconstrução que busca construir formas distintas de lidar com a linguagem textual. O deslocamento do centro para as margens do texto é a transgressão que se dá “no movimento interno do pensamento”.

Recuperando a noção de fora, de Blanchot, o pensamento derridiano pensa a análise do texto a partir da percepção das margens e para isso se afasta da oposição de fora e dentro. Para ele, o “pensamento que nada quer dizer” presente em *Gramatologia* estabelece a ideia de que não se deve perguntar sobre o que o texto quis dizer, pois, estabelecido sob o signo da impossibilidade, esse modo de compreender o texto se exime de “qualquer situação fundamental e centralizadora – sempre é marginal” (HADDOCK-LOBO, 2007, p. 6). Desse modo,

na desconstrução não há centrismo, seja ele qual for. E, para isso, é necessário que “a escrita literalmente não-queira-nada-dizer”. Para Derrida, isso não significa (se é que isso signifique) que a escrita seja *absurda*, longe disso, “simplesmente ela se tenta, ela se tende, ela tenta deter-se no ponto de esgotamento do querer-dizer” (HADDOCK-LOBO, 2007, p. 6).

O pensamento de Derrida é incômodo e desconfortante exatamente porque ele não se pretende prescritivo. Ao desestabilizar as estruturas fixas em torno da tradição do signo, desconstruindo a teoria do logocentrismo, desestabiliza-se também toda uma tradição de pensamento que anseia por perguntas que tenham respostas, mas o que Derrida oferece é a escritura textual como forma de percepção em que o que interessa são os possíveis rastros que forma toda a cadeia de significantes. Sua teoria reverbera no modo de análise do texto literário e a partir dela, a relação fala e escritura ganha novo horizonte, que se desvencilha de uma noção que “regeu durante milênios, sobretudo no Ocidente, a ponto de hoje nele poder produzir sua descolocação e denunciar por si mesma seu limite” (DERRIDA, 1973, p. 6).

3.3. As estratégias de desconstrução de sentido da ficção latino-americana pós-ditadura

Escrutando sobre os estudos que pensam a literatura no campo da memória, o ensaio de Beatriz Sarlo *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) traz uma dimensão teórica sobre o passado e sua relação com o presente baseada em importantes autores, desde Ricœur a Primo Levi. Parece já não caber mais as construções literárias em que os aspectos memorialísticos são vistos apenas sob a perspectiva do resgate de determinado tempo passado que geralmente acontece pelas vias do relato testemunhal. O fato é que é preciso pensar

a partir de outras abordagens, principalmente para atualizar a discussão sobre determinados temas, como é o caso das consequências dos períodos ditatoriais na América Latina.

Desde Walter Benjamin, quando decretou a história composta por estilhaços em que a memória sobre o passado é o amálgama para pensar o presente, a concepção sobre a relação entre história, memória e passado tem gerado muitos debates, sobretudo, quando se tenta reabilitar temáticas que custam caro à memória coletiva. Um dos fatores observados é o modo como os autores argentinos, seja no trato ficcional ou ensaístico, lidam com esse aspecto. A escritora Beatriz Sarlo elenca algumas obras que despontam no que ela vê como modos experimentais outros de tentar pensar o passado, sem a necessidade de uma primeira pessoa que o relate. A grande questão que permeia o ensaio de Sarlo é sobre a tensão que existe quanto à veracidade dos relatos testemunhais. Recorrendo a Agamben, o que Sarlo postula se assemelha ao pensamento do filósofo italiano, que dedica parte de seu estudo às questões referentes ao relato testemunhal, com base nos textos e no relato de Primo Levi. Segundo o filósofo, somente aqueles que não sobreviveram aos campos de concentração durante o holocausto poderiam de fato dar o testemunho.

O testemunho, para Agamben e Primo Levi, encontra-se em uma espécie de limbo em que está aquilo que não pode mais ser relatado. O que Sarlo esclarece a partir da leitura dos dois autores sai do lugar comum ao imponderável do testemunho, para o inenarrável que costuma ser atribuído ao horror da experiência. A autora argentina muda a direção de seu olhar para algumas questões que são deixadas de lado, ou por conta do absurdo do evento que mobiliza os olhares para a mesma direção em torno de toda aquela atrocidade inscrita na história da humanidade como um dos eventos que marcam a forma de pensamento, ou pelo fato de que, como acredita a autora, a *Shoah*, que serve como parâmetro para outros eventos limítrofes, como as ditaduras na América Latina, uma vez já consolidada na história, deve ser pensada por outros vieses.

A problemática estabelecida por Beatriz Sarlo em torno do relato da experiência busca suscitar algumas reflexões que desemboquem em novas perspectivas para os estudos sobre testemunho e memória na literatura. Ao utilizar a *Shoah* como episódio que inaugura uma concepção sobre o horror e estender essa concepção para as ditaduras latino-americanas, a autora argentina pensa a partir de seu lugar (a ditadura argentina) e questiona os procedimentos literários decorrentes desse período.

Sarlo lembra que pensar sobre o passado e imprimi-lo na história sempre demandou ajustes de várias ordens. Portanto, para ela, “o passado é sempre conflituoso”. Nesse campo de produção de sentido, a memória e a história travam uma batalha em prol da verdade. Sarlo diz

que entre elas a desconfiança é a mola propulsora. Nesse embate, a subjetividade foi um dos aspectos observados pela autora que se sobressaem a fim de buscar uma relação mais próxima com o presente. Por meio das lembranças que nunca estão completas, o passado chega ao presente.

As aldeias de Potemkin²⁹ são utilizadas por Sarlo como metáfora da manipulação dos fatos que futuramente irão imprimir no presente um passado. Por isso, retornando a questão da *Shoah*, ela chama atenção para o fato de que os relatos sobre o episódio são fragmentados porque os elementos materiais que poderiam sustentar os testemunhos foram alterados e/ou destruídos, restando tão somente a palavra dos que retornaram do Lager para relatar sobre o horror vivenciado. A autora reconhece a importância do deslocamento da história para as margens, em que se modificou também a noção de sujeito e a hierarquia dos fatos. Isso ocorreu graças ao reconhecimento da história oral com os estudos culturais, segundo Sarlo. A partir desse descentramento para as margens, houve um reordenamento ideológico, conceitual e metodológico do passado enquanto elemento histórico. A autora diz: “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, p. 19).

A ascensão da subjetividade na reconstituição do passado histórico esbarra, para a autora, no questionamento sobre a veracidade dos relatos. Analisando a questão da Argentina no pós-ditadura, ela diz que “a memória foi o dever [...] posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina (SARLO, 2007, p. 20). No entanto, a memória é um

²⁹ O termo “As aldeias de Potemkin” provém de uma lenda antiga sobre o imperador Grigori Alexandrovich Potemkin, que ajudou a governar a Rússia por 17 anos. Segundo a lenda, em 1787, Potemkin programou para a imperatriz Catarina da Rússia, conhecida como Catarina, a Grande ou Catarina II, sua amante, uma grande visita às terras recém-adquiridas da Criméia e territórios ao norte de Tauris. A região havia sido devastada pela guerra, e uma das principais tarefas de Potemkin, que na época era governador da região, foi reconstruí-la e levar para lá colonos russos. Naquele ano, quando uma nova guerra estava prestes a eclodir novamente entre a Rússia e o Império Otomano, a corte de São Petersburgo decidiu convidar dignatários estrangeiros e embaixadores a viajarem às terras conquistadas, e a maior parte da viagem, a descerem o rio Dnieper para verem, com os seus próprios olhos, as prósperas aldeias ao longo da margem e os camponeses agradecidos aos seus novos e bondosos senhores russos, com o objetivo de impressionar os aliados da Rússia antes da guerra. Para impressionar sua amada e seus convidados, Potemkin armou um espetáculo sem precedentes, e por todo o caminho da comitiva real de Kiev a Sevstopol foram alinhados uma variedade de casas, lojas, igrejas, entre outras, tudo feito apenas da fachada pintada em madeira e papelão, bem como de crianças brincando pelas ruas, gado pastando nos campos e homens de Potemkin vestidos de camponeses felizes e agradecidos, que aclamavam as barcaças reais russas e saudavam Catarina, a Grande. Tudo feito para dar um ar de prosperidade ao lugar e assim que a comitiva passasse, tudo era desmontado e levado para outro lugar, a fim de preparar para a passagem seguinte de Catarina. Tudo isso na calada da noite, enquanto a comitiva descansava na estalagem. Tudo pago com dinheiro público. Além de uma noite de fogos de artifícios reproduzindo o ataque na baía de Sevastopol, onde Catarina II e convidados viram a Frota do Mar Negro em toda a sua beleza, mas também a maioria dos navios feitos em madeira e pintura falsa. (Cf. *Revista Eletrônica Observatório da Imprensa*, n. 740, Caderno Mosaico, 02/04/2013).

campo de conflito e, como afirma a autora, esse conflito também existe para aqueles que admitem o “Nunca mais”, pois para eles admitir o ocorrido como concluído não quer dizer que o fato deva ser esquecido e encerrado. Nesse sentido, a problemática a qual a autora argentina tenta enfatizar não é apenas sobre os questionamentos em torno dos relatos testemunhais, mas toda uma estrutura de esquecimento que dificulta a legitimação desses discursos, o que ela chama de “condições culturais e políticas”. Isso porque, se há um movimento em prol de um esquecimento coletivo em torno de episódios como esse, pouco pode fazer o relato testemunhal sozinho.

Assim sendo, pensar a relação entre memória, passado e história vai muito além de uma discussão acerca dos elementos que dificultam as rememorações ou o relato testemunhal. Sarlo diz que “a simples contraposição entre memória completa e esquecimento não é a única possível” (SARLO, 2007, p. 21). Desse modo, o que é posto em revisão nessa abordagem é a forma como o questionamento acerca da memória sobre relatos testemunhais se transformou quase que em um tabu. Ao se colocar como inquestionável o testemunho, incorre-se no mesmo erro da memória nacional que se pretende intocável. Embora Sarlo admita a importância do relato, ela insiste que “é mais fácil entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar” (*Ibid.*, p. 22).

Sarlo enfatiza que as lembranças, matéria que constitui a memória do passado, ganharam uma importância na constituição do passado coletivo com uma abordagem subjetivista. Inscrever o passado passou a ser inscrever o subjetivo, concedendo o lugar de fala a grupos periféricos. A esse novo modo de inscrever o passado na história coletiva, Sarlo chama de novo realismo quando a experiência individual se insere no público como modo de produção de verdades.

A autora toca em pontos nevrálgicos para provocar o deslocamento do pensamento em torno do assunto. Admitindo a lembrança como parte constituinte de um passado, cuja subjetividade compõe esse passado que outrora era forjado sob a égide de um discurso hegemônico oficial, ela atenta para certos aspectos acerca dos estudos sobre o relato testemunhal. Se o que se pretende (também) com o relato testemunhal é relatar uma experiência que foi vivida, como fazer isso sem que a narrativa pareça um mero relato de fatos? O que é de fato a experiência cabe dentro de um relato? Se as lembranças quase nunca são completas, como imprimir aquilo que falta, o que fica de fora no testemunho? É sobre a intensidade da experiência que se abrem algumas questões e sobre aquilo que a memória não alcança. Sarlo indaga: “é possível relembrar uma experiência ou o que se lembra é apenas a lembrança

previamente posta em discurso, e assim só há uma sucessão de relatos sem possibilidade de recuperar nada do que pretende o objeto?” (SARLO, 2007, p. 23).

Admitindo que o relato da experiência só é possível com a presença de um sujeito que testemunhe e ao mesmo tempo que o testemunho precede a experiência, Sarlo acredita que a narração se faz um imperativo, pois “não há testemunho sem narração”. Portanto, a linguagem opera como instrumento de discurso que busca elaborar sobre uma experiência que se inscreve em determinado tempo. Como também acredita Deleuze, o tempo da experiência é o tempo presente em que ele se atualiza cada vez que é proferido.

Recorrendo aos estudos sobre o testemunho, no livro *Catástrofe e representação* – obra que reúne ensaios e artigos em torno dessas questões em que diversos autores desenvolvem reflexões sobre esse aspecto nas narrativas sobre catástrofe –, o professor, e pesquisador da obra de Walter Benjamin, Marcio Seligmann-Silva escreve no preâmbulo que “sem catástrofe não há representação [...], e que, a representação depende de uma catástrofe”, adentrando assim em um paradoxo que existe acerca desses estudos sobre o testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2000 p. 7). Na mesma direção, Jaime Ginzburg, em “Notas sobre elementos de teoria da narrativa”, também chega à conclusão de que “para que a experiência tenha sentido, é preciso que ela ganhe narratividade” (2000, p. 117).

Assim como Seligmann-Silva, que estuda o testemunho a partir da *Shoah*, e aponta uma série de entraves no relato testemunhal, Beatriz Sarlo analisa que os relatos dos que estiveram na Segunda Guerra Mundial se constituem nos corpos dos que sobreviveram. Como afirmou Benjamin em *O narrador*, a experiência dos soldados emudecidos quando retornam da guerra, marca profundamente os relatos testemunhais sobre o horror. Portanto, há nesses relatos o entre-lugar do não apreensível, daquilo que fica ausente, pois a experiência não pode ser compreendida em toda a sua essência, como acredita Sarlo. Diante disso, a autora afirma que “estando enfraquecidas as razões transcendentais que havia por trás da experiência e do relato, toda experiência se torna problemática” (SARLO, 2007, p. 27).

A literatura pós-ditadura na América Latina compreende um arquivo que tem no relato testemunhal um importante instrumento de discurso que visa, nas zonas de sombra, dizer sobre o que não está nos arquivos oficiais da história. A memória dos que vivenciaram e/ou resistiram a esse momento da história também foi inscrita na ficção, no primeiro momento por relatos autobiográficos que se ocuparam em descrever os horrores do regime. Mesmo sendo ficção, esses relatos são questionados nos seus pormenores, como aborda a novela *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski, em que as personagens do seu romance anterior batem à porta do narrador para questionar sobre as versões apresentadas sobre suas histórias individuais.

Embora a novela de Kucinski tematize esse caráter de veracidade dos relatos e do que é inscrito na literatura sobre o período, muitos elementos reais não têm como serem desacreditados em sua totalidade, visto que há aspectos factuais que comprovam os fatos, como os documentos arquivados dos órgãos de repressão, como o SNI, por exemplo, no Brasil. Graças a esses documentos, muito do que foi relatado na literatura ficcional não figura como mera invenção, a exemplo do desfecho sobre a morte de Rubens Beyrodt Paiva – pai do escritor Marcelo Rubens Paiva –, que recentemente foi lembrada em *Ainda estou aqui* (2015).

O que Beatriz Sarlo tem como foco em sua análise, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, é o modo como tem sido elaborado todo um passado sobre esse tipo de acontecimento. Reconhecendo a importância da narrativa que privilegia as subjetividades, se reconhece também que, assim como os fatos históricos legitimados pela história oficial não devem ser compreendidos como “mito epistemológico”, do mesmo modo os relatos testemunhais não prescindem a uma análise mais criteriosa. A autora insiste que o envolvimento pessoal e a experiência do horror não são por si só suficientes para garantir uma veracidade sobre os fatos. Recordando Benjamin, que vislumbra a reconciliação em um passado a partir de estilhaços de subjetividades em detrimento do que ele chama de “reificação dos fatos pelo positivismo histórico” (p. 28), sua aposta está em um presente que seja construído a partir de uma revisão do passado. Mas Sarlo observa que sendo os estilhaços do passado constituídos pela memória – que jamais se constitui de forma plena –, essa redenção não se efetiva.

Desse modo, a crença em uma “redenção do passado pela memória” (SARLO, 2007, p. 27) esbarra na própria constituição do relato que fica sempre suspenso pelas lacunas que não serão preenchidas. Essas questões figuram na literatura de testemunho que vigorou nas décadas de 1960 e 1970, na Argentina, e na literatura brasileira entre as décadas de 1970 e 1980, em que cerca de 170 obras sofreram censura prévia. *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, figura entre uma das principais obras que trazem no relato testemunhal a experiência da ditadura no Brasil. Mas, mesmo em se tratando de um fato inquestionável – sua participação em grupos de resistência durante o regime ditatorial –, há elementos que continuam sendo interrogados, pois toda a construção do relato de Gabeira passa por mediações feitas por ele num dado momento do passado. Na medida em que outros personagens são apresentados em seu testemunho, a construção de seu discurso torna-se problemática, pois seu relato certamente não traz as mesmas experiências que a dos outros envolvidos.

Pensando ainda sobre os entraves dos relatos, quando Benjamin anuncia a morte do narrador, ele o faz mediante um evento que estabelece o signo da catástrofe: a guerra. Para ele, a figura do narrador é abalada pelo horror, já Le Goff, que teoriza sobre a relação memória e

história (*História e memória*, 1982), compreende que essa ruptura entre a transmissão de experiência por meio do relato se dá pela diferença entre as gerações. Os interesses não coincidem e por isso “a experiência dos mais velhos não cabe no mundo dos jovens” (SARLO, 2007, p. 29). Mas se a memória, segundo as palavras de Sarlo, “trazem o sujeito ressuscitado por meio de suas subjetividades”, a experiência encontra alguma possibilidade para sua transmissão. Então se o pensamento de Le Goff se confirma, isso explicaria a necessidade de atualizar certas questões históricas, como as ditaduras na América Latina, por exemplo.

Beatriz Sarlo apoia-se na crítica que Paul de Man empreende sobre a autobiografia para adentrar nas questões a respeito da desconstrução e também para questionar sobre os relatos autobiográficos. De acordo com Sarlo, Paul de Man, ao analisar as produções autobiográficas, observou que elas em nada se diferem de uma ficção narrada em primeira pessoa, pois a relação proposta por Philippe Lejeune, de um contrato entre autor e leitor que validaria o eu do relato e a experiência vivida, é ilusória, uma vez que é impossível um sujeito externo ao texto sustentar a experiência narrada em toda a sua essência. Sarlo diz:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma autobiografia consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém que se diz chamar eu, torna-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um ser ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. Assim Man define a autobiografia com a figura de prosopopeia, isso é, o tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, um objeto inanimado, um animal, um avatar da natureza (SARLO, 2007, p. 31).

Assim sendo, o círculo de Lejeune³⁰ composto pelo eu do relato, o autor e a experiência não se sustenta para assegurar que o que se narra é verdade, segundo Sarlo. A autobiografia, mesmo se utilizando do aspecto da subjetividade, não é isenta da desconfiança, pois se firma sob um simulacro. “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura” (2007, p. 33), diz Beatriz Sarlo.

Quando Agamben traz a figura do mulçumano como aquele que se despiu do humano, cuja própria existência testemunha sobre o horror da *Shoah*, ele recorre ao relato de Primo Levi, que é impelido a dar seu relato mesmo não o desejando. Reabilitando a problemática sobre o testemunho a partir do pensamento de Agamben, Sarlo atenta para o fato de que, diferentemente

³⁰ O teórico francês Philippe Lejeune desenvolveu uma tese sobre a noção de autobiografia. Ele define como sendo a: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua particularidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). De acordo com o teórico, o poeta autobiográfico concretiza-se quando a identidade do autor se relaciona de modo direto no texto através do narrador-personagem, ou seja, quando a própria identidade do autor é atribuída a identidade do personagem principal. O autor, dessa forma, estaria firmando um pacto com o leitor, que seria o pacto autobiográfico. O oposto a isso seria o que o teórico define como o pacto romanescos, quando o autor dá nomes fictícios ao personagem, outorgando assim o atestado de ficcionalidade.

do relato autobiográfico, que apoia seu relato em um eu invisível, de um narrador, o testemunho de Primo Levi “fala transmitindo uma matéria-prima, pois quem deveria ter sido o sujeito em primeira pessoa do testemunho está ausente” (*Ibid.*, p. 34). Ele narra, pois, no espaço da ausência desse que constituiria o verdadeiro testemunho. A relação estabelecida nesse testemunho, nesse relato, não se dá mediante uma representação vicária, pois aquele morto não encontra representação que substitua a sua experiência do ocorrido. A noção de Beatriz Sarlo com relação às construções literárias por meio do testemunho apontam sobretudo para a questão do comprometimento que se dá com relação à interpretação da história. Na medida em que há uma representação vicária, o que é relatado não pode ser acolhido como verdade inquestionável, do mesmo modo que a história oficial também o é.

O problema em torno das escritas de si passa por diferentes questões, como a dificuldade em definir e delimitar, na literatura atual, os diferentes gêneros que a compõem, o que acaba por criar diversos termos que tentam encaixar esses escritos diferenciando-os do romance tradicional³¹. A autobiografia, o romance autobiográfico, a autoficção, a autobiografia ficcional são categorias onde a escrita de si encontra espaço para articular discursos e construir a subjetividade contemporânea.

Analisando a questão da autobiografia o filólogo e crítico literário chileno, Alfonso del Toro, em “Meta-autobiografia” / “autobiografia transversal” postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona, desenvolveu a terminologia “nova autobiografia” ou autobiografia transversal para falar sobre essa impossibilidade de nomear todas as formas de escrita de si. O foco de seu estudo parte da revisão do pensamento de Lejeune sobre o conceito de autobiografia e se estende a toda uma forma de escrita de si que vise à alteridade por meio das subjetividades. Del Toro explica sobre a dificuldade de um pensamento que abarque tudo o que constitui o sujeito contemporâneo:

³¹ Compreendido aqui de acordo com a definição feita por Ian Watt, autor de *A ascensão do romance* (1956), livro que trata sobre as origens e a formação do romance como forma literária. Para o autor, o gênero tem como principal característica a relação com o realismo (a escola do realismo francês). Segundo ele, essa relação é a característica mais original do gênero “romance”, que procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária. Assim, “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 1990 [1956], p. 12-15).

Los conceptos de construcción de sujeto, de construcción de identidad, de historia o nación, en el contexto actual de las teorías de la literatura y de la cultura, ya no se pueden definir ni entender en la forma habitual, configurados a priori, sino que se configurarían en un nivel subjetivo e individual y en el acto y proceso escritural, y por consiguiente se encontrarían supeditados a constantes transformaciones y redefiniciones (DEL TORO, 2007, p. 214).

O estudo de Del Toro revisa a concepção de autobiografia de Lejeune, que, segundo ele, nos moldes como foi pensada, como um modelo universal, não atende mais à situação epistemológica nem do presente, pois “la filosofía como la historiografía postmoderna han cuestionado las verdades y discursos universales y por consecuencia la posibilidad de la representación de una identidad hegemónica” (DEL TORO, 2007, p. 18). Segundo o crítico chileno, o pensamento de Lejeune, que foi desenvolvido com base na autobiografia de Rousseau, representa um *corpus* restrito para formular postulações generalizantes. Reabilitando o pensamento de Derrida em *Gramatologia*, Del Toro avista na desconstrução novos horizontes que admitem novas percepções e, por isso, o pensamento de Lejeune, para Del Toro, não cabe mais como concepção sobre o que é a autobiografia. O que se entende, pelas palavras de Del Toro, é que o sistema da desconstrução estabeleceu uma possibilidade de novos olhares também para as escritas de si, pois quando Derrida libera a linguagem de sua função servil, referencial,

Derrida muestra que la lengua opera constantemente en forma autoreferencial por medio de permanentes desplazamientos de tal forma que nada se puede reducir a un solo significado, sino que la lengua produce desterritorializaciones y reterritorializaciones de significantes y por ello tampoco consiste en reproducciones de sentidos, repeticiones e imitaciones (DEL TORO, 2007, p. 218).

A discussão estabelecida pelos autores Beatriz Sarlo e Alfonso del Toro sobre os meandros desses gêneros textuais que ficcionalizam sobre acontecimentos inseridos numa memória coletiva ajudam a pensar sobre as formas de narrar que estão intimamente ligadas sobre o que narrar. Se a literatura busca manter atualizada e viva a discussão em torno de assuntos que custam caro à memória e/ou que estejam passando por processos de revisionismo histórico³², como as ditaduras na América Latina, foco desta pesquisa, necessita ter seus

³² O historiador Marcos Napolitano, em entrevista concedida à revista eletrônica *Nexo*, aponta alguns aspectos sobre o revisionismo histórico relacionado às ditaduras no Cone Sul (ao comparar, especificamente, os países Chile, Uruguai, Brasil e Argentina). O historiador e professor da USP atribui o que ele chama de “a onda revisionista” ao avanço do conservadorismo da extrema direita no mundo. Segundo ele, “os historiadores que trabalham com a história da segunda metade do século 20 estão particularmente atentos a essas relações entre história e memória, que são duas parentes que brigam muito entre si. Há alguns anos, a memória é entendida como um processo social e se tornou também objeto da história”. Marcos Napolitano não vê problema no revisionismo desde que “parta de processos históricos verificáveis”, uma espécie de revisionismo historiográfico em detrimento ao revisionismo ideológico, criticado pelo historiador. O historiador aponta alguns motivos que, segundo ele, deflagraram essa “onda revisionista” no Brasil. “Apesar da memória hegemônica no Brasil ser muito crítica ao

procedimentos questionados e reavaliados, pois é compreensível, por exemplo a preocupação de Del Toro quando ele chama atenção para o fato de não ser mais possível compreender determinados enquadramentos devido à complexidade das identidades na contemporaneidade, assim como quando Beatriz Sarlo atenta para o fato de que “a memória coloniza o passado e o organiza na base das concepções e emoções do presente” (2007, p. 7). Na percepção dos autores, pensar sobre o passado requer cada vez mais olhar para o presente sob vários prismas. A autora é categórica ao afirmar sobre esses escritos que “a questão do passado pode ser pensada de muitos modos e a simples contraposição entre memória completa e esquecimento não é a única possível” (SARLO, 2007, p. 21).

regime militar e suas violências, o sistema político e o sistema jurídico nunca enfrentaram esse passado, imperando a conciliação e o silenciamento. A própria esquerda partidária, durante a transição democrática, não colocou essa questão como prioridade de sua agenda política. Outro problema é a cultura historiográfica muito frágil da sociedade brasileira como um todo – mesmo entre os setores escolarizados, diga-se. Dada a fragilidade do sistema educacional, a maioria da população pouco sabe sobre a ditadura, pouco acompanha os debates mais sérios sobre o tema. Predomina o achismo, a escolha ideológica e a opinião vazia, sobretudo em tempos de redes sociais. Por fim, a violência, seja a violência social ou a violência de Estado, que são tidas como naturais no Brasil”. Matéria disponível em <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/09/02/Por-que-h%C3%A1-uma-onda-revisionista-das-ditaduras-sul-americanas>

CAPÍTULO 4. LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA, CÓMO ENTERRAR A UN PADRE DESAPARECIDO E CABO DE GUERRA. O QUE ESSAS OBRAS APRESENTAM DE NOVO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA?

Neste último capítulo elegemos três obras literárias, cada uma de autores diferentes e países diferentes, para analisarmos – a partir de toda a discussão realizada anteriormente sobre aspectos relativos à obra literária, à linguagem do testemunho, à desconstrução no modo de lidar com a memória – como se atualiza a escrita memorialística que lida com o passado das ditaduras. Procuraremos pelas estratégias textuais e narrativas utilizadas, observando quais procedimentos são empregados para retornar à temática do regime ditatorial. A primeira obra é da escritora chilena Nona Fernández, *La dimensión desconocida*, romance publicado em 2020; a seguinte é do argentino Sebastián Hacher, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, publicado em 2012; e por fim, *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, romance publicado em 2016.

4.1 O tempo e a desconstrução da museificação do passado na novela *La dimensión desconocida*

A elaboração sobre o passado pode ser pensada além de uma abordagem da memória como elemento que confirme, refute ou oficialize o discurso histórico, embora não se possa prescindir dela para refletir sobre o passado. Essa é a proposta de *La dimensión desconocida* (2016), novela escrita pela escritora chilena Nona Fernández, em que é realizado o diálogo entre presente, passado e futuro através de uma narrativa que se desenvolve a partir de um olhar sobre a história chilena durante a ditadura Pinochet, na qual a memória como testemunho do passado não é o fio condutor da narrativa. A memória é evocada a partir de lugares da memória (prédios, museus, ruas, monumentos históricos), que vão surgindo na trama, contudo a autora tira essa memória da oficialidade, oferecendo ao leitor um outro olhar.

Para reabilitar a temática da ditadura, a autora, ao invés de problematizar acerca da memória incompleta de quem narra, cruza a história política de seu país com a cultura pop e suas vivências pessoais e cria, como recurso literário, uma outra dimensão temporal que se insere e se sobrepõe às formas de tempo convencionais, instalando-se nas fissuras do passado. Essa dimensão é o recurso pelo qual a narrativa ganha corpo e o enredo se desenvolve. Além desse procedimento, há outros aspectos na obra de Nona Fernández dignos de serem abordados. Embora a novela seja sobre o regime ditatorial chileno, temática já bastante explorada por

autores como Roberto Bolaño, José Donoso, Alejandro Zambra, Diamela Eltit, Isabel Allende, Pablo Neruda, entre outros, e ter como procedimento literário a rememoração, o aspecto da memória como legitimação do passado, nessa obra, não é o principal ou pelo menos não é problematizado em nível de questionamentos em torno da veracidade do que é relatado. O fato é que a memória incompleta da personagem, de nenhuma forma traz prejuízo ao enredo, uma vez que, ao longo do que vai sendo narrado, percebe-se que o modo como o episódio da ditadura é tensionado se distancia de uma abordagem que privilegia a memória como artefato histórico. Isso porque, em vários trechos, a narradora insiste no fato de que o indivíduo muitas vezes passa por experiências como a de um regime autoritário e simplesmente não se dá conta.

Dentre vários elementos que se destacam nessa obra, o modo como as rememorações são costuradas às construções deliberadas de imaginação faz do enredo mais do que um relato sobre a experiência do regime ditatorial, mas um espaço para o exercício da reflexão acerca do presente. Além desses aspectos mencionados, há nesse processo de estruturação textual, de modo excessivo, inúmeras referências à cultura pop (televisiva, fílmica e musical), que são o fio que relaciona as dimensões temporais do passado.

Nona Fernández, ao lidar com a questão do tempo, recupera no processo de criação de sua novela um recurso utilizado pela série de televisão *The Twilight Zone* (homônimo da novela), produzida por Rod Serling em 1959, em que o tempo figurava como uma dimensão paralela que era negada ou ignorada pelos que estavam de fora dela. A analogia com a série é recorrente. Além dessa série televisiva, o jogo de computador *Space Invaders*, a série *Juegos de mente*, exibida durante os anos 1980, atravessa toda a obra. Ela é responsável por boa parte das construções imaginativas e funciona como uma espécie de analogia ao texto memorialístico que começa a ser escrito pela personagem-narradora após ser provocada pela história que é exibida na televisão, de Andrés Valenzuela, um soldado desertor que colaborou com o regime e que retorna ao país após o regime, para contar sua versão.

A imaginação toma lugar de destaque na construção das histórias que vão sendo contadas sobre as vítimas do regime e sobretudo sobre o “homem que torturava”, como a narradora passa a se referir a Valenzuela. A estratégia é refletir acerca do assunto a partir das subjetividades dos personagens envolvidos. Dessa forma, a cada trecho que segue sendo narrado pela personagem, com base no testemunho do personagem Andrés Valenzuela, ocorrem várias interferências que se sobrepõem, ao relato do perpetrador, unindo um passado que se encontra em outra dimensão, representado pelo que poderia ter sido, e o passado temporal convencional. Nessa construção, as referências da cultura pop surgem na relação de analogia ao absurdo da experiência nessa construção realidade *versus* imaginação.

O procedimento literário utilizado pela narradora, que busca contar a história “do homem que torturava”, é revelado no texto por ela que avisa ao leitor, quase no final da obra, sobre a mudança da narrativa que realizará, já que, “até ali todos haviam seguindo suas instruções, olhando apenas o que ela queria que vissem”. A proposta nessa obra, portanto, vai além da trama, refletindo-se na própria forma da escrita. Se a narradora insiste que quase sempre muita coisa é invisível aos nossos olhos, pois somos levados, como na série *Jogos da Memória*, à cegueira por desatenção, nos recursos utilizados para narrar sobre a ditadura chilena, ela omite o que deseja omitir, e o leitor segue suas instruções.

Logo nas primeiras páginas, nas epígrafes, o leitor antevê que a imaginação será matéria para a construção da narrativa: “Imagino e completo os truques das histórias (...) imagino e posso ressuscitar os vestígios do tiroteio”³³. A imaginação é o recurso utilizado para reabilitar a discussão sobre esse momento da história chilena e não a aposta em uma memória que abarque toda a experiência. Ou seja, ao assumir a imaginação como condutora dessa história, cria-se uma estratégia para sair do lugar comum do embate entre ficção e realidade. A legitimação sobre o que será dito não interessa, pois, as reflexões são provocadas não pelas confissões feitas pelo testemunho do personagem Andrés Valenzuela, mas por todos os espaços vazios que surgem entre o relato desse “homem que torturava”, a experiência individual de suas vítimas, a infância da narradora, e a imaginação dela, que escreve sobre esse homem. Tudo é construído a fim de que, com a imaginação, ela possa se aproximar da experiência dos agentes envolvidos.

A novela relembra o período da ditadura Pinochet por meio de um confronto em que uma outra dimensão temporal tem o protagonismo. Nessa dimensão, os acontecimentos são justapostos em dois tempos: o tempo da “dimensão desconhecida”, em que estão as vítimas do regime; e o tempo de quem está fora dela, nas formas de presente, passado e futuro, representados na obra através da rotina da protagonista, e de sua família. Esse recurso que Nona Fernández utiliza, a percepção de outro tempo e espaço, desencadeia reflexões que vão além das discussões sobre os crimes cometidos pelo “homem que torturava”. O que causa a tensão não é o que é confessado, mas o que fica de fora do testemunho de Andrés Valenzuela e é imaginado pela narradora-personagem. A representação do regime nessa novela dá centralidade à vida em si dos personagens, ao cotidiano, ao que poderia ter sido, aos sonhos que não se concretizaram, à aparente normalidade em meio a um regime ditatorial. Se é comum o questionamento sobre o porquê de uma experiência como um regime ditatorial passar

³³ Trecho original: “Imagino y completo los relatos trucos (...) imagino y puedo resucitar las huellas de la balacera” (FERNÁNDEZ, 2016. Tradução desta autora).

despercebido por parte da sociedade, a obra de Nona Fernández oferece algumas possibilidades de compreensão quando busca olhar para o tempo como uma dimensão complexa. O tempo passado é ampliado em diferentes perspectivas para mostrar a experiência em níveis distintos.

A obra tem como ponto de partida um episódio real sobre uma entrevista concedida por Andrés Antonio Valenzuela Morales³⁴ à jornalista Mônica Gonzáles, da revista *Cauce*, no ano de 1984. Essa entrevista deflagra o processo de escrita da novela, como a narradora explica nas primeiras páginas. Ela relembra o fato de que aos 13 anos, quando ainda fazia o Ensino Fundamental, deparou-se com uma edição da revista que trazia detalhes sobre um homem que confessava torturas e assassinatos durante a ditadura Pinochet.

A proposta estética empregada por Nona Fernández é de uma construção híbrida composta por elementos de reportagem jornalística (a entrevista concedida a Mônica Gonzáles), elementos da ficção autobiográfica, inúmeras referências à cultura pop, além de poemas. O que falta ao testemunho de Andrés Valenzuela é complementado pelas memórias de infância da narradora-personagem e, sobretudo, pela imaginação que se instala nas fissuras da memória. O pano de fundo da novela é a ditadura chilena, mas a memória desmuseificada é o elemento central em *La dimensión desconocida*, pois apesar do enredo ter como fio condutor o testemunho de um ex-agente da ditadura, os recursos criados por Nona Fernández produzem outros espaços de construções de subjetividades que dão maior extensão à experiência.

Na trama, a narradora que constrói uma história a partir das confissões feitas por Andrés Morales vai elaborando uma série de questionamentos que se relacionam com o testemunho dele por meio de uma deliberada imaginação. A busca por conhecer profundamente a experiência das vítimas de Andrés Valenzuela, o que parece ser uma inquietação sua, não se realiza, pois o que eles vivenciaram faz parte de um tempo e de um espaço distintos, que ela descreve como uma dimensão desconhecida, da qual somente os que estiveram por lá poderiam dar conta. A experiência como elemento inalcançável é alegorizado pelo que ela nomeia de zona desconhecida.

Há um excesso de digressões em que a personagem sobrepõe às ações cometidas por Valenzuela, reações imagináveis sobre as vítimas diante da experiência do torturador. Esse recurso busca construir a empatia do leitor com as vítimas do regime por meio de construções

³⁴ Andrés Antonio Valenzuela Morales foi um militar que fez parte do Serviço de Inteligência da Força Aérea chilena, conhecido como um aparato repressivo da ditadura Pinochet. Após desertar, concedeu entrevista à jornalista chilena Mónica González, em agosto de 1984, em que testemunhou sobre torturas, morte e desaparecimento de militantes da esquerda. A confissão de “Papudo”, como era chamado pelos amigos, se estendeu sobre métodos de extermínio, nome de agentes, centros de reclusão ilegais e destino dos corpos de mortos e desaparecidos.

de subjetividades que tentam demonstrar cada um como indivíduo único e buscar assim romper com um olhar coletivizado sobre o que foi a experiência. Portanto, o modo de reabilitar a discussão em torno da ditadura chilena nessa obra é feito a partir de lacunas sobre como poderia ter sido essa experiência de cada um e menos sobre o que realmente foi, já que de fato nunca se saberá com exatidão. A novela de Nona Fernández perscruta sensações, emoções e os pormenores que o testemunho de Andrés Morales não diz.

Os espaços familiares são a forma como a autora encontra para provocar a empatia do leitor, como por exemplo, o dia a dia do cotidiano de uma família que se desenvolve paralelamente às atrocidades cometidas por Andrés Morales. Assim, o tempo e o espaço na narrativa dividem-se entre o tempo dos que sobreviveram ao regime, o tempo dos que o ignoraram, o tempo daqueles que não se daram conta do que estava acontecendo, e o tempo das vítimas, que é simbolizado por uma “dimensão desconhecida”. O texto de Nona Fernández tenta provocar reflexões sobre as subjetividades desses dois agentes, vítima e perpetrador. O protagonismo na primeira pessoa fica, portanto, em segundo plano, pois os agentes secundários, os figurantes, têm o foco sobre si, tornando-os visíveis. A imaginação da narradora, com pormenores que não são advindos do relato, mas imaginados por ela, é o modo de dar protagonismo ao que fica de fora do relato de Valenzuela, como quando ela divaga sobre a experiência dos filhos das vítimas diante do desaparecimento dos pais.

Nesse sentido, o olhar é ampliado para aqueles que, de alguma forma, vivenciaram esse período, mesmo quando o ignoravam. Através desses recursos são construídas algumas reflexões sobre o impacto da experiência para cada um. No regime ditatorial chileno, além do horror que é comum às experiências semelhantes, é retratada a experiência vivenciada em diferentes graus pela sociedade. O que diferencia essa obra de outras representações sobre o regime é a legítima permissão para imaginar sobre o que não é dito, nem está nos arquivos e entrevistas, mas nem por isso deixa de existir como um incômodo.

A inquietação da narradora, aos 13 anos de idade, com o homem da capa da revista *Cauce*, persiste trinta anos após o primeiro contato; e ela volta a se deparar com aquela figura do “homem que torturava” na tela da televisão de sua sala, quando Andrés Valenzuela retorna ao Chile para dar a última entrevista e encerrar de vez o assunto. Esse acontecimento é descrito pela personagem como uma relação obsessiva dela com o homem da capa da revista. A escrita metanarrativa então se inicia, pois a narradora começa a partir da vontade de escrever uma carta para Andrés Valenzuela em que tentaria explicar sobre a necessidade de escrever sobre ele. Isso porque, segundo ela, desde que viu sua imagem pela primeira vez na capa da revista *Cauce*, nunca conseguiu esquecer seu rosto e, por isso, escreve na tentativa de livrar-se. Ela diz: “neste

momento estou chocada e talvez por isso escrevo aqui como uma forma de me livrar disso”³⁵ (2019, p. 18).

Além do uso da imaginação como fonte de criação, sem que seja preciso justificá-lo ou compensá-lo com elementos reais, a proposta de Nona Fernández é trazer uma representação em que não haja a preocupação com uma possível disputa em torno da legitimação do discurso testemunhal ou mesmo a problematização da memória falível, pois os fatos sobre o acontecimento histórico transcorrem sem qualquer embate sobre sua veracidade. Nessa novela, os aspectos reais da vida de Nona Fernandez são agregados à obra como uma espécie de crônica. Nas primeiras páginas há o relato da visita dela ao Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, inaugurado em 2010, com seu filho (que não é nomeado) e seu companheiro (identificado como M). Inicia assim uma torrente de memórias sobre as histórias das vítimas do regime a partir do relato de Andrés Valenzuela à revista *Cauce*. A personagem narradora, assim como sua família, não é nomeada; e tanto as personagens vítimas do homem que torturava quanto ele habitam o real e o ficcional, pois se os nomes são verídicos e a relação entre vítima e perpetrador também o é, todo o resto é imaginação. Aspecto irrelevante, pois a obra funciona não para legitimar o passado, mas para refletir sobre ele por outros ângulos.

4.1.1 As zonas da dimensão desconhecida

O museu, que é visitado por Nona Fernández, e que serve de deflagração para a reflexão acerca do período ditatorial chileno é descrito no início da novela a partir de suas zonas de divisão assim como na obra, numa espécie de paralelismo. O romance está dividido em 4 partes nomeadas de zonas, a saber: a Zona de Ingresso, a Zona de Contacto, a Zona de Fantasma e Zona de Escape. Cada zona dessas trata de momentos específicos que se desenvolvem em torno do relato do personagem Andrés Valenzuela e da relação que a personagem estabelece entre o testemunho dele e sua vida privada. Esse testemunho inicialmente é a matéria prima para a criação literária que irrompe a partir do primeiro contato da personagem-narradora com a história de Andrés e se estende até o tempo presente da personagem.

Na primeira zona, a *Zona de Ingresso*, a personagem, que não possui nome na trama, descreve os primeiros contatos com a figura desse homem. A primeira vez que viu o rosto do homem que confessava torturas foi ainda durante a adolescência, quando se deparou, na escola,

³⁵ Trecho original: “ahora mismo no termino de espantarlo y quizá por eso lo escribo aquí como una forma de sacármelo de encima” (2019, p. 18. Tradução desta autora).

com um exemplar da revista *Cauce*, que trazia na edição o testemunho de Andrés Valenzuela. Junto ao rosto do homem, na capa da revista, estava a frase entre aspas “*Yo torture*”. Essa recordação a acompanharia por vários anos provocando, mais tarde, a vontade de escrever sobre ele. A segunda vez que viu aquele rosto foi 25 anos depois, quando a personagem decidiu escrever uma série de televisão na qual o personagem principal da trama era inspirado nele e por isso teve que reler a entrevista da revista *Cauce*. Trinta anos após a edição da revista que trazia o testemunho do “homem que torturava”, Andrés Valenzuela retorna ao Chile para falar pela última vez sobre suas ações como torturador, e nesse momento a personagem se depara com a figura do homem na tela de seu televisor e decide escrever uma história sobre “aquele homem de bigodes grossos”, desencadeando, assim, o processo de escrita da novela. Nesse primeiro momento, a imaginação toma conta do enredo: a personagem imagina tudo que diria na carta que mandaria a André Valenzuela, embora não tenha claro o objetivo do porquê dessa tentativa de buscá-lo. Ela diz:

Por qué escribir sobre usted? Por qué resucitar una historia que empezó hace más de cuarenta años? Por qué hablar otra vez de corvos, parrillas eléctricas y ratas? Por qué hablar otra vez de desaparecimiento de personas? Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidí que ya no podía hacerlo más? (FERNÁNDEZ, 2016, p. 26).

Nesse trecho, há uma dupla intenção: ao tempo em que os questionamentos, lançados pela narradora, são parte da construção ficcional e insere reflexões acerca da fixação em Andrés Valenzuela, eles dialogam indiretamente com o leitor, antecipando o possível questionamento deste, sobre o porquê de resgatar a temática da ditadura chilena em uma construção literária. E por fim, o texto também lança uma outra perspectiva que problematiza a figura estereotipada do torturador, ao refletir sobre a liberdade de escolha que cada indivíduo tem. Assim, ela pergunta: “*Qué habría hecho yo a los dieciocho años, igual que usted, hubiera ingresado al servicio militar obligatorio (...) Habría hecho mi trabajo? Habría escapado? Habrá entendido que este es el comienzo del fin?*” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 26).

Nesse sentido, a proposta estética empreendida por Nona Fernández desconstrói certos lugares comuns em torno da temática. Ela humaniza o personagem sem naturalizar as ações dele ao questionar possibilidades de escolha a partir do lugar dele e ao mostrá-lo como um homem comum, comparando-o ao seu professor de química. Na medida em que ela também admite que o torturador não é um tipo, mas que pode ter o rosto de qualquer um, até mesmo de seu professor, as ações de Andrés Valenzuela são confrontadas levando-se em conta os aspectos de subjetividade dele e de todo um sistema político em que ele e também ela estão inseridos.

Partindo dessas provocações iniciais, a narradora discorre sobre a história desse homem por meio da história de suas vítimas e, nessa simbiose entre relato testemunhal e imaginação, os pormenores de cada personagem vão sendo costurados ao do “homem que torturava”, unindo-os em uma dimensão que abriga além de um universo imaginado a partir da intertextualidade, sua vida como ponto de estabilidade entre os dois passados. Enquanto ela narra sobre a rotina de sua família, ao mesmo tempo, narra a rotina da família dos Barahona, bruscamente interrompida pelo sequestro de José Harahona. Num passado que são dois, o dos Barahona e o seu, a narradora imagina como uma família tal qual a sua adentrava aquela outra dimensão em que um pai jamais retornaria ao convívio de sua família.

A imaginação da personagem é invadida por imagens de ratos, corvos, choques elétricos e mulheres despidas que são inseridas na trama como imagens que se fixaram na memória coletiva como signo do regime ditatorial e, por isso, ela replica essas imagens invariavelmente, ao imaginar aspectos da vida de Andrés Valenzuela. As subjetividades são o que sobressaem nessa e nas outras histórias relatadas, pois como em muitos sequestros que ocorreram durante os regimes ditatoriais, dos quais muitas vítimas não retornaram, o que está posto em evidência é o momento em que tudo se deu e qual a dimensão dessa experiência. A personagem divaga:

Me pregunto si José habrá registrado una instantánea mental de su familia en ese momento. Me pregunto si desde el auto que se lo llevó habrá alcanzado a mirar a sus hijos y a su mujer por última vez para fijar esa imagen protectora. Mi imaginación debocada y sensiblera quiere creer que sí, que con ella aplacó los temores en ese territorio gris donde fue condenado a pasar sus últimos días (FERNÁNDEZ, 2016, p. 33).

O território gris, descrito pela personagem, está inserido em uma dimensão outra, assim como a zona cinzenta descrita por Agamben para “designar a complexa rede das relações dos campos de concentração nazista” (MACÊDO, 2017, p. 1). Nesse sentido, as relações que são estabelecidas pelo “homem que torturava” e José instalam-se nas fissuras onde nem a memória nem o relato de Andrés Valenzuela chegam. Por isso, ela imagina cada pormenor da experiência dessas vítimas e assim cria uma dimensão temporal que não está no passado convencional. De acordo com a historiadora francesa Régine Robin em *A memória saturada* (2003), procedimentos como esse em que o tempo passado é compreendido sob outra perspectiva, fazem parte de uma demanda necessária quando se pretende refletir sobre passados conturbados. Analisando o modo como se lida com a memória da *Shoah*, ela afirma que: “Foi-nos preciso inventariar, juntamente com os ritos da memória, os modos de presença do passado em nós, a maneira com a qual os passados habitam o presente, e não mais simplesmente a maneira com o qual o presente faz uso dos passados” (ROBIN, 2016, p. 216).

A segunda parte da novela aprofunda as marcas de subjetividade ao adentrar nas histórias das vítimas da ditadura, é a *Zona de contacto*. Os sequestros marcam esse capítulo, que apresenta a dimensão desconhecida como lugar em que um outro passado coexistiu com o passado da família da personagem. Assim, a narradora convida o leitor a entrar nesse espaço temporal: “Abramos esta puerta. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un mundo desconocido de sueños e ideas. Están en la dimensión desconocida” (*Ibid.*, p. 99).

No início desse capítulo, o leitor se depara com a história dos irmãos Flores e da família dos Barahona, e logo é advertido que a história sobre esses sequestros é mais um lugar comum que existe em torno da experiência do regime ditatorial. Por isso, ao iniciar a história sobre o sequestro dos irmãos Flores, ela previne: “*La historia de su detención es tan similar a las que ya he imaginado que en este punto todo se mezcla y se confunde en una plantilla de acción predecible y hasta aburrida*” (*Ibid.*, p. 78). No entanto, mesmo sendo mais uma história sobre sequestros a ser narrada, os elementos da imaginação que abundam as descrições conferem ao relato um olhar diferente de uma mera descrição de um sequestro. Esse episódio, que serve de base para o capítulo, vai sendo narrado paralelamente às lembranças da personagem sobre um documentário que ela ajudou a produzir sobre as vítimas do regime a partir do trabalho da Vicaría de la Solidaridad³⁶. Desse modo, o lugar comum do desaparecimento dos irmãos Flores é ressignificado em uma construção que se ocupa em mostrar o passado sob duas dimensões. Ao tempo em que a personagem tenta imaginar e captar a experiência dos irmãos Flores, ela reflete sobre as histórias das vítimas de Valenzuela que aparecem no seu documentário e, invariavelmente, torna a estabelecer um paralelo com sua própria vida. A relação de empatia com o leitor é realizada nesse episódio, quando a narradora faz comparações entre um dos irmãos Flores, que havia sido libertado, e seu filho. Esse recurso tenta evidenciar as dimensões opostas entre eles:

³⁶ Foi uma organização criada pelo arcebispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez, composta por membros da Igreja Católica, que surgiu após a dissolução em 1975 do Comité de Cooperación para La Paz en Chile, o qual atuava em prol da defesa dos direitos humanos denunciando injustiças cometidas durante a Ditadura Pinochet. A Vicaría contou com a ajuda de advogados possibilitando assessoria jurídica às vítimas diretas do regime e familiares, além de ajuda espiritual e econômica. Atuou durante 16 anos entre 1976 e 1992, e a partir de 1992, transformou-se na Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.

Mi hijo tiene catorce años. Hace un tiempo comenzó a andar em micro solo. Lo hace com normalidad, pero no me gusta que viaje de noche, ni tampoco que lo haga a lugares desconocidos. Él respeta mis aprehensiones, es cuidadoso y me llama y me avisa, y aún no se rebela a mis dinámicas de control. Boris Flores tenía trece años más que mi hijo y cruzó la ciudad em micro, probablemente de noche, herido y descompuesto luego de um mês de encierro (*Ibid.*, p. 82).

Outro aspecto observado na obra é como a narrativa desvia de construções generalizantes ao tratar sobre um assunto já tão repleto de chavões recorrentes na memória coletiva, como é o caso da figura da vítima e do torturador, em que se habituou uma visão maniqueísta. A proposta de Nona Fernández desconstrói esses tipos e chama atenção para uma representação forjada no entre-lugar dessas construções. A estratégia narrativa para esse lugar de reflexão se dá através da história dos irmãos Flores e se realiza na trama a partir do personagem Carol Flores, que, após ser sequestrado com os irmãos, tem sua liberdade concedida mediante a condição de firmar um acordo com seus sequestradores em que concorda tornar-se um espião em troca da liberdade de seus irmãos.

Nesse ínterim, a poética das relações conduz a narrativa lançando o olhar para além do sequestro em si, ao pontuar os vínculos afetivos de Carlos Flores com a sua família e o conflito que se estabelece nessa família após o sequestro dos irmãos. A idiosincrasia do personagem, que passa para o outro lado, é mediada pelo contexto, e o foco narrativo não é a suposta traição de Carlos, mas seu desaparecimento, que se dá em outro nível, pois embora retornando para casa, já não é mais o mesmo. Carlos Flores fica preso nessa dimensão desconhecida e tem um fim trágico, quando seu corpo é encontrado no rio, sem as digitais, assim como aconteceu com muitos outros sequestrados.

As referências intertextuais, nesse capítulo, são muitas e conectam as histórias das vítimas do “homem que torturava” a elementos do universo literário, cinematográfico, musical e também de personalidades da história, como o cosmonauta Yuri Gagarin. A narradora imagina sobre questões muito íntimas de seus personagens, como as razões pelas quais se escolhem os nomes dos filhos ao estabelecer a relação entre o nome de outro personagem sequestrado durante o regime, Yuri Gahona, e o nome do cosmonauta russo Yuri Gagarin. São elementos na narrativa, os elementos de divagação, que deslocam o foco de interesse do leitor. A questão não é apenas lidar com o passado sobre a ditadura chilena, mas tentar adentrar na experiência não somente pelo que já é notório, mas pelo que fica de fora da memória coletiva. Esse recurso utilizado por Nona Fernández rompe com uma construção centrada na violência e nos horrores do regime, pois, como ela mesma diz, falar sobre ratos e choques elétricos é mais do mesmo; no entanto, na medida em que sua narradora imagina cada personagem a partir de uma

composição que privilegia as marcas de subjetividade, ela aproxima o leitor da experiência individual, e, através de suas divagações, se forjam indivíduos em um esquema mais complexo. A imaginação da narradora transita entre as fissuras contidas na experiência de cada um.

O filho da personagem Alonso Gahona, Yuri Gahona, é imaginado como um cosmonauta liliputiense (referência à obra de Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver*) flutuando entre os telhados das casas do bairro onde mora em busca de seu pai, que atrasou para a partida de xadrez. O retorno do pai de Yuri não acontecerá, pois seu antigo companheiro, membro do Partido Comunista, Carol Flores, que agora já não era mais Carol Flores, o levaria para a outra dimensão em uma ação de sequestro. Alonso Gahone Chávez desapareceu no dia 18 de setembro de 1975, quando Yuri Gahona tinha apenas sete anos e sua irmã seis. Após 10 anos do desaparecimento devido ao testemunho de Andrés Valenzuela, a família de Yuri Gahona soube que Alonso Gahone e outros presos haviam sido torturados, assassinados e seus corpos jogados ao mar.

Nessa construção narrativa, o que separa o humano e o monstro, a vítima e o algoz é o caminho por onde se erigem as reflexões da personagem. Assim como “o homem que torturava” parecia o professor de química, o jovem Boris Flores, irmão de Carlos Flores, se parecia com o filho da personagem. Essa proximidade entre o humano e o desumano, essa linha tênue que impede estereótipos, se expressa em retóricas do tipo: “*Cuántos rostros puede contener um ser humano?*” (*Ibid.*, p. 92). Tanto Boris quanto o filho da narradora eram da mesma idade.

Além das histórias dos sequestros, Nona Fernández concede um espaço em sua obra para lembrar uma importante organização que atuou durante o regime ditatorial no Chile. O papel desenvolvido pela Vicaría de la Solidaridad é representado na figura do advogado que acompanhou Andrés Valenzuela durante o testemunho à revista *Cauce* e se ocupou em proteger sua integridade, até o exílio em outro país. Essa organização que deu suporte para as vítimas do regime surge na trama por meio do advogado que também faz parte do documentário realizado pela narradora, que traz vários testemunhos de familiares de desaparecidos.

Nesse episódio, que trata sobre o documentário, há uma série de elementos na narrativa que apontam as diferenças das gerações entre mãe e filha para se pensar sobre a complexidade da experiência. A personagem e sua mãe que vão ao cinema para assistirem ao documentário se deparam com a sala vazia em meio a várias opções de exibições nas salas ao lado. A ênfase nas transformações tecnológicas, ilustradas pelas salas de cinema que oferecem uma variedade de exibições dos filmes (2D, 3D, 4DX, com subtítulo, ou dublado), em que cada público pode escolher conforme sua necessidade e interesse, funciona como um olhar sobre o tempo a partir do interesse de cada geração. Há nessas descrições uma crítica sutil ao modo como as produções

hollywoodianas despertam mais interesse que os documentários e produções nacionais. A personagem enfatiza o pouco caso que há em torno de produções do tipo quando aponta o contraste de não ter ninguém na sala onde seria exibido o documentário, enquanto se podia ouvir a agitação nas salas ao lado, durante exibições de filmes da DC e da Marvel. Esse episódio também aponta para duas percepções distintas: realidade e fantasia. Nelas a realidade é suprimida pela fantasia, embora a realidade seja quase insuportável.

A consciência da narradora de que o passado sobre o seu país interessa a poucos é o meio pelo qual a autora lança mão para refletir sobre o porquê de insistir falando sobre isso em meio a tantas formas atuais de distração. Essas reflexões nos levam ao texto de Agamben, “Profanações” (2006). Nele, o autor desenvolve algumas noções sobre o sagrado e o profano e a relação da linguagem como elemento profanatório, que é compreendida como um dos elementos que atualmente foi separado da sua função instrumental para a esfera espetacular, assim como busca fazer Nona Fernández ao comparar na narrativa as linguagens do documentário e dos filmes de ação. Segundo o autor, os meios de comunicação de massa cumprem o seguinte rito:

Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência voluntária. Hoje, porém, tal função instrumental — ainda eficaz às margens do sistema, quando se verificam situações de perigo e de exceção — deu lugar a um procedimento diferente de controle, que, ao ser separado na esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no vazio, ou seja, no seu possível potencial profanatório. Mais essencial do que a função de propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou dos seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso. Os dispositivos midiáticos têm como objetivo, precisamente, neutralizar esse poder profanatório da linguagem como meio puro, impedir que o mesmo abra a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra (AGAMBEN, 2006, p. 68).

As observações sobre o uso da linguagem, como espetáculo, realizadas por Agamben estão intimamente relacionadas aos mecanismos de poder pelas vias da comunicação que regulam a vida em sociedade. A manipulação da linguagem se dá em vários níveis e, como aponta a historiadora Régine Robin, uma de suas vertentes atuais tem sido as narrativas que produzem o negacionismo histórico. Por isso, como enfatiza a historiadora, o modo como o passado é trazido ao presente requer novas abordagens, já que a figura do testemunho não sustenta uma versão quando há disputa pela narrativa. De acordo com Robin, “os negacionistas

cultivam a prova, pretendendo-se mais científicos que a maioria dos historiadores, são muitos severos em relação aos testemunhos de sobreviventes” (*Ibid.*, p. 219-220).

La dimensión desconocida não disputa, nesse sentido, pela veracidade da experiência, mas existe como espaço para uma construção simbólica que possa ressignificar a experiência a partir de perspectivas pouco imaginadas, sem entrar na disputa entre memória e história, pois se, como afirma Robin, “a imagem da memória só conserva aquilo que faz sentido para o indivíduo” (*Ibid.*, p. 373), o passado não deve se apoiar apenas na memória. Sendo assim, quando a experiência de um regime autoritário não está fixada como experiência de uma memória coletiva, a possibilidade de ser relativizada existe e, nesse sentido, a literatura atua na tentativa de resistência para que esse passado não se perca. Há um esforço, na novela de Nona Fernández, para buscar tocar a experiência de outra forma, ao privilegiar a imaginação, ao invés do testemunho, como comprovação dos fatos históricos reais.

A terceira zona é a Zona de Fantasma, onde é narrada a fuga de Andrés Valenzuela. Nesse capítulo, o torturador que confessou crimes se transforma em um espectro ao desaparecer no trem com documentos falsos rumo ao exílio, na Argentina. O episódio é marcado por detalhes da fuga e por elementos da imaginação, em que a narração oscila entre a descrição do trajeto até a estação de trem e a música tema do filme *Ghostbusters* (1984), imaginada pela narradora como fundo musical daquela ação. O clássico de Charles Dickens *Os fantasmas de Scrooge* (1843) também ocupa boa parte do capítulo, quando a imaginação da personagem dialoga com a obra de Dickens para demonstrar o seu desejo de que o “homem que torturava”, assim como Scrooge, pudesse refletir sobre suas más ações. Ela divaga:

Quiero imaginar que esa tarde de diciembre de 1984, mientras huye del país y viaja nervioso, trasladándose rumbo a Argentina, entre medio de todos esos campesinos entusiasmados con las de maletas, en los canastos, con la fantasía de un pino navideño y algunas guirnalda luminosas made in China, canturreando el *Jingle Bells* en ese paisaje nevado como los que traen las bolas de vidrio decoradas con trineos y viejos páscuelos, el hombre que torturaba recibe la terrible visita del Fantasma de la Navidad Presente. Sentado en su asiento, con la vista perdida en la nieve, piensa por un momento, quizá por un breve momento, en la familia Flores, en los Weibel, en los Contreras Maluje, en los hijos del Quila Leo, en los hijos del compañero Yuri, en los hijos del Pelao Bratti, en los hijos de Lucía Vergara, de Sergio Peña, de Arturo Villavela, de Hugo Ratier y de Alejandro Salgado. Mesas con alguna cosa servida y con alguien que recuerda a los que ya no están. Habitaciones vacías en las que algún padre se encierra escondido a llorar para no entristecer a su familia (*Ibid.*, p. 169).

O desejo da personagem se expressa nas seguintes palavras que iniciam a divagação: “quero imaginar”. Ela não imagina, mas deseja imaginar que assim como no conto, Valenzuela

elabore sobre tudo o que fez. A aposta por priorizar aspectos de subjetividade tanto das vítimas, quanto do próprio torturador, mesmo que no nível da imaginação, são elementos da narrativa que humanizam esses personagens, como, no trecho supracitado, o grau de lirismo rompe com um modo mais pesado de tratar sobre o assunto. Contudo, a carga afetiva não parece ter como objetivo uma reconciliação com esse passado, mas foca em detalhes como busca por empatia com o leitor, como forma de estabelecer uma aproximação a tudo o que atravessa a experiência de um regime ditatorial.

A analogia estabelecida entre o torturador e a figura de um fantasma dá início, ademais, a reflexões sobre a percepção da sociedade diante dos acontecimentos, sobre a memória do passado como espectro e sobre o jogo entre realidade e ilusão, espectro e ser real, que se alternam diante de experiências como a do regime ditatorial, no Chile. O signo espectral se adequa tanto a Valenzuela, que desaparece como um fantasma, quanto à memória das vítimas que habitam a mente do torturador como fantasmas presos em uma dimensão do passado. A personagem descreve esse espaço onde o leitor adentrará:

Abramos outra vez esta puerta. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Un mundo escondido desde siempre por el viejo truco que nos hace correr la mirada hacia otro lado. Un territorio vasto y oscuro, que parece lejano, pero que se encuentra tan cerca cómo la imagen que nos devuelve el espejo. Están ustedes cruzando al otro lado del vidrio, habría dicho el intenso narrador de mi serie favorita. Están entrando en la dimensión desconocida (*Ibid.*, p. 136).

Entre imagens da cultura pop e referências históricas utilizadas na narrativa, a série televisiva *Juegos de la mente* opera na trama como metáfora para tratar sobre um elemento da psicologia inserido na narrativa, conhecido como “cegueira por desatenção”, e funciona como uma crítica aos mecanismos criados para desviar a atenção em situações como a de um regime autoritário. A cegueira por desatenção é ocasionada pela atenção seletiva, definida pela psicóloga Graciela Inchausti de Jou como sendo “um efeito da ação seletiva, [em que] quanto mais o foco da ação está centrada no estímulo selecionado, maior será a possibilidade de percebê-lo, processá-lo e lembrá-lo conscientemente, ao mesmo tempo, menor será a possibilidade de perceber e lembrar os outros estímulos” (DE JOU, 2006, p. 3).

Não por acaso, são várias as referências a séries televisivas, filmes, artistas populares e canções, como recurso não apenas utilizado para servir em nível de intertextualidade, mas como forma de demonstrar como a população se regia em meio a uma realidade como a de um regime autoritário. A cegueira por desatenção também é revelada pela narradora como um recurso narrativo e ela chega a troçar do leitor cuja percepção está sendo guiada pelo que ela decide ao

longo da trama. Na zona de fantasmas é sugerida uma cegueira por desatenção como artifício utilizado pela indústria cultural e os meios de comunicação para manipular o que deve ser visto pela população, por outro lado, os aspectos históricos descritos na novela funcionam como elementos que confirmam as teses da personagem.

A exemplo, há um episódio em que a personagem rememora um fato ocorrido durante a Primeira Guerra Mundial (1917) com o navio alemão, bombardeado em uma emboscada pela Armada Britânica, o que levou a um desfecho catastrófico. Fantasiado de navio de turismo, o navio britânico ficou invisível aos olhos do inimigo, que pôde chegar próximo o bastante para atacar facilmente o seu alvo. O episódio serve como metáfora à sua tese de que embora o perigo seja iminente, nem sempre é percebido em decorrência dos mecanismos de distração. Em ambos os casos, tanto na cegueira da população chilena diante do regime ditatorial, como no fato ocorrido durante a I Guerra Mundial, a visão foi induzida a ver o que interessava e a encobrir todo o resto.

A analogia estabelecida na narrativa a partir desses elementos constrói alguns espaços para reflexão. Primeiramente chama atenção para os mecanismos que manipulam a visão sobre a percepção do passado como estratégias que funcionam como o navio britânico, tanto em tempos de regimes autoritários como ainda no presente, e questiona sobre como isso implica no modo como esse passado, visto de modo parcial, é reverberado ao longo do tempo. Ademais, a novela de Nona Fernández busca pensar, sobretudo, olhando para o presente, pois quando se tem um passado incompreendido em toda a sua complexidade, não basta apenas lembrá-lo, mas o que a obra apresenta como proposta estética é atualizar esse tempo por conexões que são estabelecidas com o presente num movimento de desconstrução da noção de um passado museificado, construindo assim diálogos a partir das subjetividades e das experiências que se dão em níveis diferentes.

A intertextualidade como estratégia narrativa cria um tipo de texto que representa o passado através de uma perspectiva labiríntica, e a série que dá nome à obra é o alicerce para que a autora ponha em prática esse projeto estético que busca criar outras formas para pensar sobre o passado, ao deixar de lado a tentativa de reconciliação e apostar em uma construção mais próxima da sublimação da experiência através de elementos irrealis. Isso porque, apesar da relação com a memória, a novela de Nona Fernández, ao invés de tentar reabilitar o passado por meio da memória, questiona o lugar comum em torno desse passado, o qual nunca será apreendido, pois se encontra nas zonas cinzentas, nomeada pela personagem como “dimensão desconhecida”.

Em toda a obra, o forte apelo às referências históricas e à cultura pop, além de situar o leitor no tempo, é um recurso narrativo que realiza o exercício de lidar com esse passado de modo atualizado e não museificado. O passado museificado, pensando a partir do conceito de “museificação do mundo”, de Agamben, é um passado que perdeu a possibilidade de uso e que está afastado do indivíduo que apenas o contempla. De acordo com a definição do autor, o museu “não designa, nesse caso, um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não o é” (AGAMBEN, 2006, p. 73). Nesse sentido, o tempo passado na novela de Nona Fernández rompe com a ideia da memória como museu, profanando-a pelo excesso de imaginação, em que são forjadas várias percepções sobre esse tempo.

A definição trazida pelo autor, sobre museu, desconstrói a noção de museu concebida por Pierre Nora, que o definiu como “lugares de memória”. Na concepção de Agamben, “hoje tudo pode se tornar museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (*Ibid.*, p. 65). Nesse sentido, a novela *La dimensión desconocida*, que deflagra a narrativa a partir de uma visita ao Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, tenta retirar a memória museificada sobre a ditadura chilena e transmutá-la, dando novo uso a ela, pois, como afirma Agamben, “a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de seu uso (ou melhor, de um reuso)” (*Ibid.*, p. 58).

A releitura desse tempo dialoga com os elementos da cultura que coexistiram em outra dimensão do mesmo passado, para contemplar a ideia de dois mundos paralelos coexistindo. Os links propositais ressignificam o modo de retornar a esse passado que irá falar sobre mais do mesmo, sobre ratos, choques elétricos, mulheres nuas, delações, pais que não retornam para casa, mas tendo a imaginação como fio condutor.

O último capítulo, além de apresentar uma estética diferente, traz a história de Estrella González. Essa história é construída mediante um intrincado enredo, o qual mostra um desfecho surpreendente ao cruzar histórias e personagens. A partir do relato da narradora, o leitor vai se dando conta da teia que interliga cada personagem nessa trama, realizando uma conexão entre passado, presente e futuro. De modo alegórico, a interação entre histórias encena as relações de causa e efeito na linha histórica dos acontecimentos sobre o período político no Chile. O capítulo, que não segue a ordem da construção textual dos capítulos anteriores – que intercala as confissões de Andrés Valenzuela a histórias de suas vítimas –, inicia-se com a história dessa personagem que funciona como cotejo ao percurso histórico e que vai sendo tensionada até o

escancaramento da situação, cuja vazão desemboca nas consequências que recaem sobre os “filhos da ditadura”.

A história de Estrella González é narrada a partir da relação de amizade (nos primeiros anos escolares) entre ela e a narradora, e culmina em um desfecho catastrófico, em que a violência irrompe a vida dessa personagem como legado de uma geração que viveu sob o signo do autoritarismo. A barreira do tempo é rompida pela faceta da violência, mostrando que o regime ditatorial se torna parte da própria estrutura social e identitária. Na televisão, a personagem assiste à notícia da morte de sua amiga Estrella González, assassinada pelo próprio marido, o tenente Félix Sepúlveda, que, por sua vez, é filho de um ex-militante comunista que foi assassinado pelo pai de Estrella González, quando ela era ainda uma menina. Esse episódio é a representação do presente que não se desvencilha do passado. É por meio de uma crônica policial (dispositivo moderno que popularizou a violência como espetáculo) que a narradora tem acesso à última notícia sobre sua amiga.

Como mencionado anteriormente, no último capítulo, a Zona de Escape, a estética se diferencia dos outros capítulos. O recurso da polifonia prevalece na narrativa. Se nos capítulos anteriores as memórias eram complementadas por trechos de canções, poemas e cartas, nesse capítulo, além disso, há uma espécie de compilado de notícias/manchetes de jornais dispostas horizontalmente, uma após a outra, que se inicia logo após um processo narrativo. Esse recurso realiza tanto a quebra estética com relação aos outros capítulos, que seguem o mesmo procedimento de escrita, como também a construção narrativa é modificada. Partindo de um dado estatístico sobre as mudanças ocorridas nos anos 1980, no Chile, sobre a organização e a estrutura do Sistema de Ensino, a trama avança com a história da personagem Estrella González Jepsen, e o leitor é avisado sobre essa modificação da narrativa, pela personagem, que diz:

Me detengo en el recuerdo. Aquí debería hacer un nexo con el hombre que torturaba. Seguir la regla que yo misma he establecido y develar el extraño y torcido vínculo que existe entre él y González (...) pero no lo haré. Enfocaré otras áreas de la pantalla. Extenderé los límites de la dimensión desconocida y seguiré de corrido esta historia de soldaditos y bigotes gruesos hechos con el hollín de un corcho quemado (*Ibid.*, p. 182-183).

Esse trecho faz uma aproximação do objeto literário ao pictural quando a narradora estabelece uma clara alusão à pintura de uma tela ao se referir a seu texto. Além das modificações já mencionadas no parágrafo anterior, ocorre uma espécie de “aliteração frasal” na estrutura do texto. Ao final dos primeiros parágrafos desse capítulo, uma frase isolada é repetida no parágrafo seguinte e vai sendo replicada e intensificada no parágrafo posterior. A

aliteração frasal funciona, seja para afirmar um pensamento com maior intensidade, seja para demonstrar um processo de agravamento marcando um ritmo de uma sequência que pretende produzir um efeito que intensifique o sentido do que é dito, como ocorre a partir da página 179, em que a frase que inicia o parágrafo deflagra o processo de aliteração: “Eran tempos de apelidos y de números” (p. 179); “Eran tempos de rejas y de vírgenes también” (p. 180); “Eran tempos de granadas y de manitos izquierda también” (p. 83); “Eram tempos de proyectiles y matanzas también” (p. 184); “Eran tempos de Chévrolet y de hombres bigotudos de lentes oscuros también” (p. 187); “Eram tempos de cuerpos heridos, quemados, baleados y degolados también” (p. 189); “Eran tempos de desapariciones y ausências también” (p. 191). As mensagens transmitidas situam em um determinado tempo os fatos que se agravam num crescente. O tempo de que a narradora trata é sobre o regime ditatorial e se percebe o agravamento da situação em cada frase seguinte. Entre essas estruturas, por vezes há pequenos relatos que, no entanto, se isolados, mantêm a linearidade da ocorrência dos fatos.

A partir da página 212, essa espécie de roteiro cronológico dos acontecimentos dispõe os acontecimentos históricos em simetria aos relatos da testemunha e os encadeamentos fictícios como se fosse um resumo que reafirme e/ou lembre, de outra forma, o que foi dito. Tudo é apresentado de maneira ordenada sem conectores semânticos ou opiniões. Esse formato acaba intensificando e reforçando a compreensão sobre os aspectos históricos e culturais que atravessam a narrativa. Esse procedimento da autora aponta para algumas chaves de leitura. No primeiro momento, a narrativa que se desenvolve mediante mediações é construída sob a forma de uma textualidade dotada de sentido, cuja tessitura significativa se dá de modo estruturado por conectores, digressões, intertextualidades, e cuja interlocução se realiza por meio de um texto híbrido com intervenções realizadas pela imaginação da narradora, aspectos memorialísticos e o relato testemunhal do personagem Andrés Valenzuela, além de dados e fontes históricas verificáveis.

Nessa construção, em que as informações são mediadas por reflexões da personagem, há implicitamente algum tipo de *feedback*, seja de empatia ou não, por parte do leitor, pois os fatos são equilibrados entre as reflexões, que carregam algum posicionamento. Já nas últimas páginas da obra, a partir da página 212 (a novela contém 233 páginas), todo o texto anterior é condensado a frases organizadas como manchetes de jornal. Dispostos como uma extensa lista, sem conectores, intervenções de narrador, esse formato apenas parece informar sobre os acontecimentos. As manchetes estão organizadas de modo que as notícias informadas se alternem entre notícias de entretenimento, como a apresentação de Chapolin Colorado no Estádio Nacional, shows de artistas como Sinéad O’Connore e Rod Stewart, e o noticiário

político sobre o Chile a partir, por exemplo, do anúncio da deflagração do golpe militar em 1973, e do atentado a Dom Orlando Letelier³⁷, em Washington, e segue até o falecimento de Augusto Pinochet, em 2006.

Esse recurso estético coloca o mesmo conteúdo textual em dois diferentes espaços. Se no primeiro momento são realizados inferências, elucubrações, divagações, suposições, juízos de valores sobre o que é narrado, no segundo momento as mesmas informações ressurgem de modo seco e paralisado em um tempo, o tempo do passado, e nada mais. O turbilhão de manchetes sobrepostas mostra o episódio do regime ditatorial atravessado por acontecimentos do cotidiano, que representam um período de uma realidade cindida por várias dimensões.

Diante do exposto, a leitura realizada sobre o texto de Nona Fernández é de que ela cria a possibilidade de evocar vários tempos em um mesmo momento para refletir sobre o passado, sem se prender aos elementos da memória ou da história. Assim como Borges em *El jardín de los senderos* (1941), a narrativa da autora chilena abre fissuras nesse tempo e dispõe perspectivas diversas sobre a temática da ditadura chilena. Tempos que se bifurcam, que avançam ou regridem. Esse tempo é o metafísico porque abrange várias possibilidades e porque é o tempo da protagonista, que se alarga ou se encurta conforme o pretendido. É uma obra construída dentro de outra, que vai se debulhando até o lugar de um tempo que não pode ser chamado de presente nem de passado, ela o chama de “dimensão desconhecida”. Lá nas últimas páginas, ao participar de uma cerimônia que homenageia os mortos e desaparecidos do regime, a narradora diz: “el tiempo no avanza. Presente, futuro y pasado se amalgaman en esta ceremonia que no es más que un paréntesis de humo pauteado por el reloj de *La dimensión desconocida*” (*Ibid.*, p. 226).

O tempo cronológico da narrativa é cindido por dimensões em que habita a experiência de cada personagem. É o modo como a autora lida com esse passado, mostrando que a experiência não é uma única. A obra apresenta uma proposta literária em que as subjetividades se sobrepõem a uma escrita de si. O recurso narrativo da digressão, que dá vazão às imaginações, prevalece sobre as lembranças. Imaginar a experiência sob o olhar das subjetividades ao invés de atestá-la pela memória provoca a empatia do leitor que divaga nos pormenores do íntimo das personagens. Deflagrar as lembranças partindo de lugares da memória, e desmuseificá-la, aproxima o leitor da experiência que é narrada e suscita reflexões.

³⁷ Orlando Letelier foi diplomata, ministro do Exterior, Interior e da Defesa do governo de Salvador Allende. Orlando Letelier tornou-se um ativista político que se opôs à ditadura Pinochet. Foi assassinado em 21 de setembro de 1976 ao sofrer um atentado na cidade de Washington, Estados Unidos, por agentes secretos da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) quando uma grande quantidade de explosivos destruiu o seu carro levando à morte também sua assistente, Ronni Muffet.

Utilizar as referências da cultura pop é colocar a vivência do que foi o regime chileno num cotidiano, e assim pensar sobre questões além dos horrores banalizados. Desse modo, o texto desconstrói estereótipos sobre o passado, como a fixidez do tempo e da experiência, sobre o modo de lidar com o evento na perspectiva do maniqueísmo, quando a obra nos questiona a todo o momento sobre a (des) humanidade latente em cada um, a (im) possibilidade de escolha, e o mal que não tem rosto. A última reflexão que sua personagem realiza faz um paralelo entre o monstro de Mary Shelley, Frankenstein, e Andrés Valenzuela. Para ela, o fato de ambos terem sido fruto de um experimento não os abstém de suas monstruosidades.

4.2 O desmonte do testemunho como estratégia para reabilitar a memória em *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher

A narração inscreve a experiência num tempo realidade que não é a de seu acontecer, mas de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e cada variante torna a se atualizar.

Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*

*4.2.1 De como surge *Cómo enterrar a un padre desaparecido**

O estudo proposto neste capítulo tem como objetivo analisar a novela de Sebastián Hacher, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), observando de que forma o escritor argentino reabilita a temática da ditadura ao utilizar o testemunho como uma das vias de enunciação. Buscaremos pelas estratégias narrativas que desacomodam a ideia do relato testemunhal como relato incontestável para lidar com a memória do regime. Para isso utilizaremos como texto-base o ensaio de Beatriz Sarlo *Tempo pasado. Cultura da memória e guinada subjetiva* (2012) a fim de estabelecermos um diálogo sobre a escrita testemunhal no texto literário de Sebastián Hacher. Será realizada antes uma breve divagação para informar como surge a proposta do livro de Sebastián Hacher e o que nos levou à escolha da obra.

A protagonista do livro é Mariana Corral, graduada em Artes Visuais, professora na Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina), e uma das fundadoras do Grupo de Arte Callejera (GAC), grupo que realiza intervenções urbanas na cidade de Buenos Aires por meio da arte visual (grafites e murais), do ativismo político e da interação com outros grupos e organizações sociais. Ela conheceu o escritor Sebastián Hacher em 2002 durante a filmagem

do documentário *Brukman, fábrica tomada*, de Pablo Geffner. Hacher soube da história sobre o desaparecimento de seu pai, e Mariana pediu ajuda para iniciar uma busca por informações sobre o que aconteceu com Manuel Javier Corral. O romance surge, portanto, a partir da história pessoal de Mariana Corral, amiga do escritor que ao buscar por ajuda para encontrar informações sobre o pai desaparecido desperta em Hacher o interesse em tornar essa jornada pública, feito que só acontece oito anos depois de tudo.

Obtivemos algumas informações após uma conversa que tivemos com Sebastián Hacher, agendada previamente pelo google meet no início de novembro de 2021. De início, o escritor afirmou que a criação literária não era o objetivo dele. Hacher, que atualmente desenvolve projetos voltados para o *storytelling*³⁸ e trabalha nas revistas Cosecha Roja e Anfibia, define seu livro como não ficção. Uma de suas preocupações em torno do seu trabalho é sobre como desenvolver novas maneiras de narrar sobre a realidade, “narrar los viejos temas de manera nueva”, diz ele, sobretudo no que chama de vida digital.

O caráter inventivo do romance, aspecto que torna a obra inovadora, se estabelece quando os limites da linguagem literária são rompidos pela linguagem audiovisual ainda antes da finalização do livro, momento em que alguns escritores como Félix Bruzzone, Gabo Ferro e Leopoldo Brizuela leem trechos do manuscrito em vídeos que foram disponibilizados para o público na plataforma de streaming YouTube³⁹. A linguagem audiovisual utilizada por Hacher, denominada “*book trailer*”, para publicizar o romance, assim como um vídeo da cerimônia do enterro simbólico de Manuel Javier Corral, que está também disponível para o público, são elementos que constroem essa obra a partir de propostas interacionais que, mesmo ao fazer uso do relato testemunhal, conseguem atualizar as estratégias narrativas ao romperem com os limites do texto escrito.

A pergunta título (Cómo enterrar a un padre desaparecido?) conduz o leitor a duas formas de entendimento: a palavra enterrar pode ser compreendida em seu sentido literal, sepultamento, ato que ocorre na obra simbolicamente, e também alegórico, de enterrar o passado. Esses elementos trabalhados no romance, tanto a forma de narrar quanto os modos de produção, buscam provocar outros olhares em torno do relato testemunhal.

³⁸ Consiste em um método que utiliza palavras ou recursos audiovisuais para transmitir uma história. O *storytelling* como ferramenta de comunicação digital começou a ser estudado em 1993, nos Estados Unidos, quando Joe Lambert lançou um projeto intitulado American Film Institute, no qual as pessoas eram estimuladas a contar suas histórias de vida numa linguagem voltada para o meio digital. Juntamente com Dana Atchley e Nina Mullen, Joe fundou o Storycenter para estudar as metodologias que fazem uma boa história. Em 1994, o termo “*digital storytelling*” começou a ganhar mais espaço com a prática sendo apresentada a empresas e instituições.

³⁹ Disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=1cFv88HITWA>

Sobre o romance, Hacher contou-nos que após ouvir a história da amiga Mariana, atendeu ao seu pedido para ajudá-la na busca por mais informações sobre seu pai. Para ele, Mariana acreditava que Manuel Corral era uma espécie de “Che Guevara”, um militante que morreu lutando por seu país. Mas somente após a longa peregrinação em busca de informação e das inúmeras leituras da carta, ela consegue se livrar dessa imagem. Após percorrer quase todo o país (Argentina) por várias cidades, onde Manuel Corral andou antes de desaparecer, Mariana se dá conta de que o pai era uma figura comum que não tinha nada de heroico, desfazendo assim a imagem que ela havia criado.

Ao questioná-lo sobre como ocorreu a ideia de escrever o texto, o autor revelou que surgiu após a conclusão de todo o processo realizado por Mariana, mas, que inicialmente, a intenção era somente ajudar a amiga. Tanto é que as buscas começaram em 2003 e o livro só foi publicado em 2012. Muito ligado à fotografia, a arte visual e as comunicações da vida digital (em especial, as redes sociais). De posse de algumas informações, Hacher propôs a Mariana a criação de um blog com a finalidade de conseguir contactar alguém que pudesse ter conhecido Manolo Corral, o que acaba acontecendo anos mais tarde. O escritor também colaborou junto ao CAG com a produção do vídeo do ritual de enterro simbólico de Manolo. O escritor se definiu como um interlocutor de Mariana, no seu texto. Além de interlocutor, confirmamos que ele também compõe a trama como um personagem que não é nomeado na obra, o amigo de Villa Insuperable que ajuda a protagonista na sua jornada, o que é mais um elemento da vida real que se mistura à ficção.

Em nossa investigação por informações sobre a obra, nos deparamos com a pesquisa de Carolina C. Batarlini, no artigo intitulado “La carta de/al padre. Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher”. Nesse artigo ela analisa alguns aspectos sobre o gênero book trailer⁴⁰, muito utilizado por Sebastián Hacher, que desenvolve projetos voltados para o audiovisual e a linguagem literária, como a poesia. Esse gênero consiste, como explica o próprio nome, na produção de um trailer sobre o livro onde, antes da publicação do livro, é produzido um vídeo para sua divulgação. Carolina nomeia essa estratégia utilizada na obra de Sebastián Hacher de “entramado intermedial”, que, segundo ela, “promueve la interrogación acerca de los límites de la literatura para narrar la vida” (BATARLINI, 2017, p. 139). Ademais, o artigo de Carolina também tece considerações acerca do trabalho de memória realizado pelo texto de Hacher, que,

40 Os “booktrailers” é uma das estratégias mais inovadoras para a divulgação de *ebooks*. O nome é autoexplicativo. Trata-se de nada mais, nada menos, do que um trailer em vídeo de seu livro digital.

segundo ela, é fruto de uma hibridização de gêneros discursivos, estratégia utilizada para atualizar, a partir de outros dispositivos, a memória. Segundo suas palavras, “la idea moderna del vivir para contar converge hacia la puesta en acción del contar para vivir” (*Ibid.*, p. 147). Ou seja, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* busca, a partir da interseção da linguagem literária com a tecnologia dos meios de interação, um modo para sair do lugar comum do relato testemunhal. Reconstitui-se por um entremeado de vozes uma memória que se erige a partir de um presente cada vez mais globalizado.

Esse aspecto também chama atenção para o fato de que os silenciamentos que ditaram o tom da experiência das ditaduras podem ser recuperados, em certa medida, pela possibilidade de acesso a um passado antes inviável de ser conhecido. A passividade do relato representado por uma carta cede lugar nessa configuração à ação que presentifica a experiência por meio da interação. O ato de transformar uma carta-relato num texto que ganha mobilidade ao longo da jornada da protagonista, a coletivização da experiência pela criação de um blog para encontrar as pessoas descritas na carta, assim como a ideia de divulgar a obra por meio do audiovisual são formas de tornar uma experiência individual em coletiva e acessar a experiência desde um tempo presente.

Há alguns elementos que tornam essa narrativa diferente mesmo que a temática não o seja. A criação artística que se constituiu a partir da história de Mariana Corral e se transforma em um projeto envolve modos de comunicação que vão além do texto escrito, como a interação com o coletivo urbano GAC, que produziu os vídeos da encenação da cerimônia do enterro simbólico de Manuel Javier Corral. Além disso, o texto traz peculiaridades que demarcam a fronteira entre realidade e ficção como marcas gráficas que aparecem em determinados trechos da obra e que permitem expressar a intenção de representar a fala de Mariana ou de Manuel Corral. Em alguns momentos, o texto está sublinhado para evidenciar a transcrição da fala desses personagens. Por fim, dois gêneros textuais fazem parte desse processo de construção do romance: a carta, que é por onde se deflagra o enredo, e o texto que se erige a partir do contato com a carta e que assemelha a autobiografia à crônica.

A escolha por essa obra partiu de uma seleção de leituras recentes, quase todas obras de autores contemporâneos na faixa etária dos 40 anos que têm alguma relação com o período. São ficções escritas pelos “filhos da ditadura” ou surgem a partir da aproximação geracional deles com essas pessoas. *Cómo enterrar a un padre desaparecido* enquadra-se na segunda característica. A narrativa chamou-nos atenção pelo modo como Hacher lida com a escrita memorialística sobre essa época. Os aspectos que se destacam no romance estão contidos na forma como o texto reabilita a discussão em torno do que foi a experiência de um regime

ditatorial ao dar centralidade às experiências da filha de um desaparecido por meio da estratégia narrativa do desmonte da carta-relato, que é recortada pela narradora. Procedimento esse que atualiza a forma de reconstruir a memória pelo relato testemunhal. O texto é desenvolvido por meio do diálogo que se estabelece entre a carta do pai desaparecido e a trajetória da personagem Mariana Corral. Esse relato ganha outra dimensão a partir da interferência de outras vozes, fazendo surgir outro texto. O romance se trata, como está dito, de “una ficción construida sobre otra ficción (HACHER, 2012, p. 97).

De início, percebemos que embora o relato testemunhal seja a estratégia para se construir o texto, comum para lidar com o passado das ditaduras, ele surge num processo de redigitação produzida por uma construção que desacomoda a memória museificada, retirando-a do passado. A carta-testemunho é recortada e colada em uma mesa de madeira, pela protagonista, para que ao ser visualizada por partes, provoque outras leituras. Isso é realizado por uma personagem que tenta entender a experiência a partir do seu olhar e do seu tempo. O testemunho não é utilizado nessa narrativa para confirmar alguma versão sobre o passado. Essa é a estratégia para reabilitar a discussão pois, como afirma a protagonista “no se puede juzgar una época pensándola desde la outra” (*Ibid.*, p. 124). A memória nesse caso é trazida à temporalidade do presente quando confrontada pelo processo de autoconhecimento da narradora, assim como de outras vozes que acrescentam dados não descritos no relato. A transformação que se efetua com o desmonte da carta-testemunho produz um novo texto que recupera esse passado desmuseificando-o, presentificando-o. Buscaremos, pois, por esses procedimentos textuais que reabilitam a discussão sobre o regime ditatorial argentino.

4.2.2 Sobre a trama

A trama conta a história da personagem Mariana Corral, filha de um militante clandestino da ditadura argentina desaparecido em 1978 durante o regime. Mariana recebe no dia de seu aniversário, de dezessete anos, uma carta deixada pelo seu pai, Manuel Corral, que até então era uma figura envolta num ar de mistério, sustentada pelo silêncio dos familiares que se negavam a falar sobre o que houve com ele. Cecília, a mãe de Mariana, a avó e as tias, se esquivavam das perguntas sobre qualquer informação. “Allí donde buscaba respuestas solo recibía preguntas. La información hacía más grande el agujero negro en el que se había hundido la imagen de su padre” (HACHER, 2012, p. 114). A carta então surge como a primeira materialidade dessa relação que se inicia quando a protagonista recebe das mãos do tio Pepe o

relato escrito em 12 páginas e direcionado a ela, em que Manolo Corral se ocupa em descrever a si próprio desde sua infância até sua separação de Cecília. Ademais, não prescinde de explicações sobre a escolha de viver na clandestinidade. A seguir, trecho da carta que inicia com uma breve apresentação do personagem:

Yo, Manuel Javier Corral doy comienzo a este relato testimonio, de mi pasado y del inicio de lo que creo que es una nueva etapa de mi vida, y te lo destino a ti, hija mía, para que cuando lo tengas la edad y si yo estuviere presente, comprendas mejor el tiempo que te tocó para nacer y puedas también juzgarme sin impresiones de intermediarios (*Ibid.*, p. 93).

Com a carta em mãos, depois de passados alguns anos, Mariana decide tornar a história um diálogo. Em suas palavras, “no sabe cómo se lo ocurrió lo de la carta. Quizás sea una forma de responderla. Hasta ese día el texto era un monólogo de Manolo, su padre. Gracias al acto de recortar y pegar se convierte en un diálogo que rompe las líneas paralelas y los límites del papel” (*Ibid.*, p. 52).

A intenção da protagonista é traçar um diálogo que se constrói por meio de suas intervenções e de outros interlocutores que surgem no decorrer do romance. Com o ato de recortar a carta e colar na mesa de casa, onde podia ser vista por amigos que lhe visitavam, ela busca entender os passos do pai e remontar a trajetória dele a partir dessa releitura. “La gente que llevaba de visita se entretenía leyendo los fragmentos que ya estaban adheridos en la tabla” (*Ibid.*, p. 50).

Na companhia de um amigo (que não é nomeado na narrativa), Mariana Corral começa então a investigar todas as informações contidas no relato. Surge assim a ideia de criarem um blog para tentar localizar as pessoas descritas por Manolo, o que surte resultado apenas sete anos após a criação, quando conseguem contactar Elsa, uma amiga dele que guarda trinta cartas escritas entre os anos de 1962 e 1972. O conteúdo das cartas é o início de um descobrimento sobre as várias facetas do pai desaparecido. Para Mariana “sumergirse en la lectura de las cartas es volver a romper la línea de tiempo (...) la imagen que tenía de su padre está a punto de derrumbarse” (*Ibid.*, p. 97). As cartas de Elsa mostram uma persona diferente da que Mariana conheceu nas doze páginas que lhe foi entregue. A partir desses outros relatos, a imagem de Manolo vai sofrendo modificações, e ela então começa a questionar sobre a figura paterna que havia criado até aquele momento.

– Es verosímil lo que cuenta?

No sé. Puede ser todo mentira, un gran delirio inventado para alegrarle la vida a Elsa. O para que lo admire.

Decís que era medio fabulador?

Sí, chamuyero. Eso es porque es de Leo, los Leo necesitan brillar. Me parece que mi papá era una persona así. Necesitaba captar la atención permanentemente.

Em cierta forma lo logro. Para Elsa es un personaje de su vida. Um mito familiar (*Ibid.*, p. 111).

A protagonista também encontra uma caderneta com anotações sobre os últimos meses das viagens feitas pelo pai. De posse dela e de algumas fotografias, ela então realiza uma série de viagens para encontrar parte das pessoas que consegue localizar por meio do blog, a fim de saber mais informações sobre o que aconteceu com ele, meses antes de seu desaparecimento. No entanto, esses encontros, apesar de revelarem dados a respeito da vida de clandestinidade de Manolo, não trazem informações sobre o que aconteceu após seu sequestro no dia 21 de fevereiro de 1978, numa hospedaria nas Cataratas de Iguazu, onde ele estava. Várias são as questões não respondidas durante essa jornada, como o que ele fazia lá, para onde foi levado e o que aconteceu depois, já que não retornou. Nessa busca surgem algumas pessoas que ajudam a montar esse quebra-cabeças, como Villegas, um amigo que ficou preso durante um período com Manolo, Ana Maria Cavallieri, sua última namorada, os filhos de Juan Hoppe, dono da hospedaria em que Manolo esteve até o desaparecimento. Esses personagens fornecem à protagonista dados sobre a vida do pai, que não bastam para elucidar o que houve, mas que a ajudam a construir uma imagem sobre a figura desse pai desaparecido.

O romance é erigido por dois textos, a carta-relato-testemunho e as intervenções da protagonista que se utiliza das informações que vai conseguindo para construir a imagem do pai. Concomitantemente, ela narra sobre aspectos de sua vida, surgindo assim duas biografias, a do pai e a da filha. O texto é organizado em duas partes que se sobrepõem ao longo da narrativa. Na primeira, a história começa a ser contada a partir do surgimento da carta, os aspectos sobre a infância e juventude de Mariana, como as primeiras viagens durante a juventude e seus primeiros amores. Tudo é interposto a trechos da carta-relato, cujo conteúdo também revela elementos sobre a vida de Manolo durante a juventude. Ademais, esses elementos são intercalados com questões sobre a relação familiar de Mariana e as tensões entre mãe e filha ocasionadas pela escusa em se falar sobre Manuel Corral. Esses elementos ajudam

a situar o enredo e preparar o leitor para a segunda parte do romance, que narra sobre o início da jornada da protagonista pela busca de informações a respeito do desaparecimento do pai.

Com a ajuda do amigo de Villa Insuperable e da criação do blog, conseguem rastrear pessoas e contactar ex-amigos de Manolo, como Elsa, os filhos de Juan Hoppe e Ana Maria Cavallieri, mas o que fica evidente é que toda a jornada da personagem, na narrativa, encaminha-se para uma espécie de autobiografia. Embora se ampare na história do pai desaparecido, o texto que surge a partir do relato-carta traça um percurso na linha do tempo da vida de Mariana Corral. A experiência da filha a partir da ausência do pai desaparecido é o foco da obra. O passado, portanto, é recuperado nessa narrativa por meio de uma história individual que, ao ser compartilhada, se torna coletiva, para representar a experiência do regime que não termina com as mortes e desaparecimentos, mas que continua presente através das famílias que foram impedidas de viver o luto de forma completa e dos filhos que não conhecem seus pais.

O romance finda com uma cerimônia no cemitério, em que é encenado o enterro de Manuel Corral, já que não se consegue localizar o seu corpo, provavelmente morto, dado que é revelado por Rosa, a companheira de Ana Cavallieri, que confessa: “no quiero hablar delante de Ana. La verdad es que en el Comando en Jef ellos que me dijeron es que tu papá estaba muerto. Que lo habían tirado al río” (*Ibid.*, p. 197). Esse desfecho representa tanto o término dessa busca e das projeções de Mariana com relação à imagem do pai, quanto encerra mesmo que simbolicamente a trajetória de vida de Manuel Corral.

A grande questão nessa obra é que o testemunho-carta, texto que dá origem à narrativa, não está posto como arquivo do passado, conferindo verdade, mas como ficção que produz outra. O modo como a memória é recuperada traz uma concepção de presentificação a partir da centralidade dada à experiência da filha, e não ao pai desaparecido. Essa é a estratégia narrativa utilizada para recuperar a história enquanto construção da memória de Manolo Corral que se estende a experiências semelhantes dos familiares dos desaparecidos da ditadura argentina, um processo de reescritura que se atualiza porque é lido à luz do presente.

Publicado em 2012 pela Editora Marea SRL, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* ainda sem tradução para o português, traz o título como provocação inicial para deflagrar questionamentos que circundam a experiência da vítima (indireta) do regime militar argentino, a protagonista Mariana Corral. Nesse caso, o foco é sobre como a narradora lida com a ausência do pai e como a partir disso busca construir sua biografia. A centralidade narrativa propõe olhar o passado a partir de quem enfrentou o trauma de não poder viver o luto completo pelos seus mortos (?) desaparecidos durante o regime militar. É por esse caminho que se desenvolve o texto.

Nessa construção, o enredo se desenvolve de maneira híbrida já que mescla dois gêneros textuais, a carta-relato testemunhal escrita pelo pai desaparecido, e o texto que se erige a partir das intervenções de Mariana Corral, que se encaminham para uma autobiografia. A intertextualidade nessa obra faz surgir duas biografias, pois ao recuperar a história do pai desaparecido durante o regime ditatorial argentino, Mariana Corral escreve também a sua história. A trama surge da tentativa de se reconstituir os espaços vazios da vida da protagonista pelo relato-testemunho do pai desaparecido e se organiza a partir de interferências que ocorrem a partir do presente da narradora.

Após anos sem saber nada sobre o pai desaparecido, a carta entregue pelo tio Pepe é a primeira materialidade da relação entre pai e filha: “– Esto es para vos-le dijo – Es una carta que dejó tu papá. Había dos copias, pero esta es la única que llegó. En realidad era para dártela a los quince, pero me pareció que era mejor esperar un poco más” (HACHER, 2012, p. 36). Mesmo quando Mariana encontra, em caixas guardadas por Cecília, fotografias e uma folha escrita a máquina, com informações sobre o local e o dia que Manolo foi preso “21 de fevereiro de 1978, “en Iguzú en la Hostería Hoppe, cerca de las cataratas” (*Ibid.*, p. 37) maiores informações lhe são negadas pela mãe. A negação sobre informações a respeito de Manolo são uma espécie de tabu que se estende a todos os membros da família de Mariana.

La madre era la más drástica: si la abordaba con preguntas em la cena o mientras jugaban a la canasta los domingos, apenas murmuraba algunas palabras. – Tu padre – decía – era idealista. No tomaba coca-cola. Y en seguida salía la abuela o la tía al rescate, haciendo comentarios para disparar la conversación hacia los programas de televisión que las apasionaban (HACHER, 2012, p. 9-10).

Os silenciamentos com os quais a protagonista lida só começam a serem respondidos após o contato com a carta e com as pessoas que ela vai localizando ao longo de sua jornada pela busca de informações. A pergunta título é a mola propulsora para continuar inquirindo pelos mortos e desaparecidos do regime, a partir da memória incômoda.

A interrogativa inicial que dá título ao romance talvez esteja relacionada à proposta textual de, em nenhum momento, oferecer uma história que possa ser facilmente respondida. O testemunho, meio pelo qual o romance ganha forma, está posto não como uma revelação a ser desvendada que levará a alguma resolução ou verdade, mas como um leque de questionamentos que se expande para fazer surgir duas histórias, a do pai e a da filha. Em vez de tentar validar a experiência de um ex-militante por meio do relato testemunhal, o que se faz é senão questionar sobre aspectos do passado do personagem a partir desse relato que dá lugar a outro texto. O estilo epistolar é recuperado, mas como palimpsesto, em que a reescrita do passado se faz

impreterivelmente a partir do presente, pois a história de Manolo é contada concomitantemente com a de Mariana.

Se muitas obras resgatam a memória desse passado por meio de pretextos, tais como passeios a lugares que conservam a memória (como os museus), como no romance de Nona Fernández; conflitos familiares e geracionais, noticiários de telejornal, ou mudanças bruscas que alteram a rotina, a novela de Hacher recorre à escrita confessional para recuperar, a partir de aspectos residuais e subjetivos, a discussão em torno da experiência do regime militar argentino.

Essa obra realiza o trabalho de memória desconstruindo a ideia de testemunho como relato ilibado, por isso problematiza o conteúdo da carta a partir da sua releitura, que vai transformando a imagem do pai desaparecido ao longo da jornada de Mariana Corral. A personagem-narradora-protagonista, que passa a conhecer o próprio pai a partir dessa carta, apresenta nas primeiras linhas a preocupação em tentar encontrar nas entrelinhas respostas sobre perguntas de toda uma relação marcada pela ausência:

Sostiene el papel y las tijeras con seguridad. Por algo estudió Bellas Artes y es maestra de Educación Plástica. Lo que recorta ahora no es un collage para sus alumnos, ni una intervención artística del grupo en el que trabaja. Lo que desfleca es una copia de la carta de Manolo Corral. El único recuerdo de su padre transformado en lonjas del tamaño de la letra con la que fue escrita (HACHER, 2012, p. 3).

A memória que pretende ser recuperada no romance vai além da preocupação em representar o passado de um ex-militante desaparecido, já que apresenta uma forma de reconstituição que se distancia do relato testemunhal empregado nos moldes tradicionais. A palavra da testemunha é desmontada, recortada *ipsis litteris* para depois ser reconstruída. É a partir desse procedimento que a imagem erigida sobre o pai vai se modificando a partir das mediações feitas pela filha, como descrito a seguir: “En cada frase que desmenuza encuentra nuevos sentidos: detalles y palabras que en lecturas anteriores habdo por alto y que ahora, aisladas del resto del texto, se iluminan” (*Ibid.*, p. 52). Isso se dá primeiro quando a personagem recorta a carta em várias partes, a fim de encontrar coisas que não viu nas primeiras leituras e, depois, quando ao longo do que vai sendo relatado, há a sua interposição que não apenas a lê com certo distanciamento, mas dá início a uma série de viagens pelos lugares descritos por Manuel Corral para confrontar esse passado com o presente.

O que observamos com base no que já foi descrito a respeito do romance de Sebastián Hacher é que o interlocutor pretende lidar com a memória do pai desaparecido a partir de uma relação entre passado, presente e futuro, em que o presente é representado pela busca que

Mariana realiza rumo a um futuro que não pode existir, pois a pergunta-título, que é o que direciona a jornada da personagem, gera um impasse.

A problemática em torno do luto não vivido pelas famílias dos desaparecidos do regime não é tema novo. Na ficção brasileira recente, pelo menos duas obras abordaram esse aspecto, *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, que teve o pai desaparecido em 1971, e *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, cuja personagem Sofia também realiza uma peregrinação em busca de informações sobre o irmão desaparecido. No entanto, se a obra de Marcelo Rubens Paiva centra seu foco no aspecto da memória como resistência quando coloca Eunice Paiva como figura central, no romance de Hacher a memória sobre o passado é transmutada pelo presente. A memória representada pela carta passa por uma releitura a partir de informações que mudam o curso da imagem construída por Mariana Corral sobre o pai. A construção da imagem do pai desaparecido não advém da carta, mas do olhar da filha, que tem a própria história também contada. Desse modo, a memória erigida no romance de Hacher realiza o trabalho de reabilitar a discussão sobre os desaparecidos do regime ao demonstrar que essa experiência é um processo inacabado que ainda reverbera no presente, pois narrar sobre a própria jornada, como faz Mariana Corral, é também falar sobre o processo de luto da família dos desaparecidos.

A partir dessas observações, propomos uma análise sobre a forma como o escritor lida com o testemunho nesse romance. Partiremos inicialmente de uma questão que se impõe sistematicamente na obra como provocação medular que diz respeito à serventia do testemunho de Manolo Corral, já que ele não concede o estatuto de verdade ao relato do personagem Manuel Corral, mas este é desmontado pelo texto que é erguido. Essa problemática nos levou ao ensaio *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, de Beatriz Sarlo, e à seguinte questão: “A experiência se dissolve ou se conserva no relato? (SARLO, 2007, p. 23).

4.2.3 *O desmonte do relato testemunhal como estratégia narrativa para reconstituir uma memória a partir do presente em *Cómo enterrar a un padre desaparecido**

A questão levantada por Sarlo é fundamental para compreendermos o modo como se produz a memória no romance de Sebastián Hacher. A intenção do relato testemunhal no texto não parece ser assegurar, por meio das confissões de Manuel Corral, o que foi a ditadura argentina. O testemunho nesse caso se difere do que Seligmann-Silva aponta como uma das suas pretensões: “a narrativa testemunhal que se quer “primeira”, atestação, fonte original da

realidade” (2008, p. 71). Pelo contrário, o testemunho do personagem Manolo passa por uma desconstrução e somente ganha as raias do relato público a partir das intermediações feitas por sua filha.

A memória na obra de Hacher é recuperada de forma presentificada através da jornada da personagem Mariana e dos interlocutores que ajudam a reinscrever esse testemunho. Portanto, esse relato sofre mutação, “Mariana arma su próprio relato: comprime las frases que no le sirven hasta quedarse con unas pocas. Una ficción escrita sobre otra ficción” (*Ibid.*, p. 97). A experiência de Manolo Corral não se dissolve, mas se transforma quando é confrontada pela atualidade. Os motivos pelos quais ele acabou entrando na militância, ou o que resultou no seu desaparecimento são questões que ficam em segundo plano quando se busca por resíduos desse passado para preencher as lacunas deixadas pela sua ausência na vida da filha, meio pelo qual a memória em torno desse episódio é recuperada para pensar a experiência no presente.

Nessa construção também por uma biografia do pai desaparecido, as mediações vão sendo realizadas por interlocutores que surgem nas viagens que Mariana faz. Pessoas, cartas e fotografias vão compondo uma materialidade sobre esse passado até então desconhecido pela narradora. O testemunho-carta-relato autobiográfico serve como base para que se reconstruam as histórias de Manuel Javier Corral e também de Mariana Corral. Esse trabalho de reescrita é um dos aspectos que faz com o texto apresente características de um texto híbrido, pois há uma mistura de relato testemunhal, biografia, autobiografia e crônica que traz o testemunho entremeadado por outras formas de construção discursiva para pensar sobre o passado. A proposta é refletir sobre a experiência de Manolo como um processo inacabado a partir do presente de Mariana. Por isso, a centralidade está no luto não vivido, no desaparecimento e em como tudo isso afeta a vida da protagonista.

A problemática em torno do testemunho como arquivo da memória é a relação que observamos entre o texto de Sebastián Hacher e o ensaio de Beatriz Sarlo. É a partir de questões que surgem em ambos os textos e que operam como modo de reflexão que iremos demonstrar como se atualiza a discussão em torno da memória sobre o regime ditatorial argentino, nessa obra ficcional. Nosso olhar se direciona para as estratégias que o escritor utiliza para erigir uma memória a partir de um outro texto, numa espécie de sobreposição biográfica. Recuperando o termo utilizado por Beatriz Sarlo, é problematizado na novela de Hacher o relato como “ícone de verdade”, o passado é recuperado a partir do presente e da mobilidade do vivido.

As perguntas contidas no ensaio de Sarlo, que direcionam as reflexões, são: que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido? Há algum sentido em reviver a experiência ou o único sentido está em

compreendê-la, longe de uma revivência e até mesmo contra ela? Entre um horizonte utópico de narração da experiência e um horizonte utópico de memória, que lugar resta para um saber do passado? Qual é a garantia da primeira pessoa para captar um sentido da experiência? (*Ibid.*, p. 23-24). Esses questionamentos surgem em diálogo com o texto de Hacher. Portanto, partiremos desses questionamentos para traçarmos um diálogo com o texto literário de Sebastián Hacher. A discussão apontada pela autora, em torno do relato testemunhal, provoca algumas reflexões para pensar sobre os procedimentos empregados pelo escritor argentino que consegue reabilitar a temática da memória sobre o pós-ditadura sem cair em clichês, como a ideia de testemunho enquanto relato incontestável e verossímil.

Observa-se, a partir da pergunta-título, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, que outras questões são provocadas no romance, dentre as quais: como construir uma biografia a partir de resíduos do passado? Como vivenciar um luto por completo sem um corpo como materialidade da morte? Como construir uma identidade familiar a partir de ausências? Como problematizar sobre esses aspectos e não cair no lugar comum?

A seção que se segue analisará a forma como se dá essa restituição do passado.

4.2.4 O testemunho em *Cómo enterrar a un padre desaparecido*

O modo que alguns escritores utilizam para inscrever como arquivo da memória a experiência das ditaduras ainda tem sido o testemunho. Não são poucas as obras acerca do pós-ditadura que trazem esse modo de narrar. Autores como Bernardo Kucinski, Beatriz Bracher, Alejandro Zambra, Nona Fernandez, são exemplos de que a literatura de testemunho na contemporaneidade tem buscado construir ficcionalmente fatos históricos sob uma perspectiva de resignificação.

Assim como os romances-reportagem, estilo utilizado por jornalistas que atuavam no meio policial, que pretendeu mostrar o lado ignominioso da violência perpetrada pelo Estado, a literatura de testemunho através do relato de ex-presos políticos, artistas exilados, militantes delatados, que conseguiram sobreviver, buscou produzir, de certa forma, uma memória que não apenas mostrasse o que houve, mas que validasse o ocorrido em detrimento de uma memória oficial que sempre optou pela negação ou pelo silenciamento. Na Argentina, a elaboração da experiência pela linguagem do testemunho deu-se de forma mais profusa após a democratização, mas, como afirma Beatriz Sarlo, “nenhuma condenação teria sido possível se

esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido” (2007, p. 20).

O livro de Sebastián Hacher reabilita esse gênero discursivo por outro viés. Para atualizar a noção de testemunho, impõe-se deliberadamente a intromissão no relato a fim de provocar a reflexão sobre a experiência do impedimento ao luto dos familiares de desaparecidos durante o regime. A partir da carta do ex-militante Manuel Javier Corral entregue à filha Mariana, o conteúdo que é lido simultaneamente a outro texto que se erige vai ganhando outras leituras e sendo ressignificado pelo olhar da filha. O relato divide-se entre explicações sobre a ausência paterna, os conflitos que levaram ao fim do casamento e as razões pelas quais o personagem optou por viver na clandestinidade. Nessa construção, o relato testemunhal não se pretende porta-voz da verdade absoluta, como fica manifesto no trecho da carta a seguir: “No pretendo hacer de eso un testamento, pero no puedo evitar que adquiera carácter de testimonio, el testimonio de mi verdade” (*Ibid.*, p. 14). Ele é relativizado sobretudo pelo personagem.

Recuperando as reflexões de Jeanne-Marie Gagnebin em “Memória, História, Testemunho” – que traz o seguinte conceito sobre aquele que testemunha (2000, p. 93):

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras revezem 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 ao ousar esboçar um outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 93) –

percebemos que nesse romance a figura do outro como ouvinte torna-se necessária para que a memória seja recuperada, pois, como acredita Gagnebin, é também testemunha não só o que viveu, mas aquele que se dispôs a ouvir. Assim como também constata Freud, “são necessários dois para testemunhar o inconsciente” (FREUD, 1900 [1953-1958], *apud* FELMAN, p. 27). O ato de testemunhar apresenta-se na teoria freudiana como o processo capaz de curar o trauma. Talvez não seja essa a razão do relato que Mariana Corral faz a Sebastián Hacher, mas o texto literário que é produzido se impõe como uma representação sobre o passado que deixou marcas, pois é por meio desse testemunho que se torna possível a busca da protagonista pela construção da própria imagem, já que a centralidade da narrativa não está na carta, ou no pai desaparecido, mas em como o testemunho dele é modificado pela percepção de Mariana Corral, oferecendo assim uma outra perspectiva sobre a imagem do pai.

Desse modo, observa-se que os procedimentos literários utilizados para atualizar a linguagem testemunhal na obra de Hacher se realizam por meio de uma apropriação do relato

de Manuel Corral como parte de um discurso que é transmutado pelas intervenções que são realizadas ao longo da narrativa, tanto pela protagonista quanto pelos elementos que vão sendo agregados, como as informações obtidas durante a sua busca.

Quando Beatriz Sarlo escreve o ensaio *Tempo passado, cultura de la memória y guinada subjetiva*, em 2006, a proposta não é questionar sobre a veracidade dos testemunhos, mas “examinar as razões da confiança no testemunho”. Como ela mesma explica, não é mais o embate entre o que a memória esquece e o que ela pode recordar, “reage não aos usos jurídicos e morais do testemunho, mas aos seus outros usos públicos” (SARLO, 2007, p. 19). O problema posto pela escritora é com relação à primazia do subjetivo e o papel atribuído a ele na esfera pública, devendo ser analisados seus atributos e suas pretensões. Essa questão está invariavelmente relacionada à disputa pelas narrativas e os embates com a memória oficial, mas no romance do escritor argentino observamos que foi possível escapar desse dilema porque o relato testemunhal não se propõe a uma reconstituição sobre o passado. O discurso engendrado se dirige a reflexões acerca de uma subjetividade que se projeta no romance como representação de uma experiência que persiste no presente. Não há uma tentativa de validar uma versão sobre o passado, pois ele já está dado. O romance, ao contrário, vai construindo uma percepção que é mutável.

Estabelecendo diálogo sobre o que diz o ensaio e a obra de Sebastián Hacher, o testemunho enquanto manifestação pública nessa obra surge a partir de um contexto de interação que se dá do contato de Sebastián Hacher com Mariana Corral durante uma exposição do grupo GAC. Como também se utilizam de meios audiovisuais para difundir a obra para além dos limites da palavra escrita, através dos vídeos que foram produzidos sobre o romance e que estão numa das maiores plataformas de *streaming*. Ou seja, tanto os modos de produção do romance quanto de disseminação dele estão relacionados a uma subjetividade organizada e conectada.

O grupo ao qual pertence Mariana Corral realiza trabalhos sociais ligados à luta política de grupos minoritários. Chamam atenção, em suas exposições, para problemáticas relacionadas ao terrorismo de Estado, a crise política e econômica argentina, assim como pautas específicas, como na sua primeira intervenção em 1997, quando apoiaram a luta dos docentes por melhores condições de trabalho e salário, fato descrito na narrativa. No entanto, esse engajamento político de Mariana Corral é exposto na obra de modo a frisar que a militância e sua história pessoal não é um lugar cômodo que ela reivindica como lugar de fala. Segundo o texto,

a ella le gustaba participar de los escraches y podía pasarse horas preparando las señales de tránsito, pero no quería hacer de eso una identidad permanente. Siempre se negó a formar parte de la agrupación con los otros hijos. –No es que reniegue de mi identidad – decía –. Es que yo no uso el ser hija de un desaparecido como carta de presentación (*Ibid.*, p. 36).

O que tento demonstrar com isso é que a preocupação trazida no ensaio de Sarlo sobre as intenções do testemunho enquanto uso público é trabalhada no romance de Hacher de modo que torna esse aspecto irrelevante, já que o texto palimpsesto que surge da carta opera para problematizar o testemunho, e não para construir uma versão fechada sobre a experiência dos desaparecidos do regime ditatorial. Ademais, para além do texto, o trabalho realizado por Mariana Corral no GAC abarca um ativismo social coletivo que não surgiu da demanda pessoal de tornar pública a história sobre o pai desaparecido, o que de início nem era a intenção, mas é fato que, a partir do momento em que sua história privada ganha as raias do público, há uma mensagem transmitida acerca das consequências de uma ditadura que lhe impossibilitou, e a muitos outros, de conhecer o próprio pai.

A grande questão nesse romance é sobre o fato de o testemunho não ser utilizado para conferir credibilidade sobre aspectos do passado. As interferências da narradora apontam sempre dúvidas sobre o relato do pai desaparecido e sua militância: “de hecho sospechaba que em realidade no había militado em ninguna y que lo suyo había sido consyruirse um personaje que, a la larga, lo dejó atrapado” (*Ibid.*, p. 77).

Como adverte Beatriz Sarlo, no seu ensaio, o testemunho não deve ser a única fonte para reabilitar o passado, e a narrativa de Hacher é atenta a isso. Os personagens que vão surgindo ao longo da trama, assim como as releituras da carta, feitas por Mariana Corral, fazem com que o olhar em torno desse testemunho seja modificado por várias vezes. Mais do que não confiar somente no relato testemunhal autobiográfico, da carta, seu narrador o desconstrói, transformando-o. Portanto, quando Mariana contacta a filha de Juan Hoppe, Guillermina, ou quando encontra Ana Maria Cavallieri, última namorada de Manolo, as informações colhidas desfazem as percepções da protagonista sobre o pai, e isso a leva à seguinte conclusão: “Manolo era un actor de reparto en su vida, uno de los miles personajes secundários que había conocido hacía cuarenta años” (*Ibid.*, p. 171).

Se a preocupação da autora está na questão da construção de narrativas que se privilegiam de um espaço de visibilidade para manifestar publicamente uma determinada visão sobre um recorte histórico e ideológico de um grupo, esse aspecto no romance de Sebastián Hacher é dissolvido pela própria estratégia narrativa do texto. O testemunho não se pretende unísono, nem ele é a única fonte para a reconstituição desse passado. O relato enquanto

trabalho de memória, só passa a produzir sentido quando é confrontado com elementos do presente, quando é posto em diálogo com o presente, pois, antes disso era museificado. Após as interferências a partir do presente da narradora, o relato ganha a esfera pública por meio de uma construção coletiva e da interseção com outros elementos que recuperam parte desse passado, como fotografias e as pessoas que vão sendo encontradas por Mariana. É importante dizer que essas informações colhidas dialogam com o relato nem sempre para confirmá-lo, como no trecho a seguir:

Mariana no recorta las líneas de las treinta cartas que tiene enfrente, pero las acomoda sobre la mesa y las lee una por una: cuatro años de aventura reunidas en palabras. Allí donde Doriana vio otro padre posible, en las mismas palabras en las que Elsa encontró un soplo de aire fresco, Mariana arma su propio relato: comprime las frases que no sirven hasta quedarse con unas pocas. Una ficción construida sobre otra ficción. La historia de su padre (*Ibid.*, p. 94).

O romance tampouco se encaixa numa escrita que surge pela demanda que responde aos meios de produção do “tema cultural”, pois não havia a pretensão de transformar em ficção literária a ajuda à amiga Mariana conforme me relatou Sebastián Hacher. Segundo o autor, ajudar a amiga a buscar informações sobre o pai, a partir dos elementos da carta, era o principal objetivo. Ademais não há uma prevalência da escrita ficcional sobre essa temática, mas o que se nota é que a literatura atual tem trazido aspectos sobre regimes autoritários em diálogo com outras discussões de várias ordens, como mobilidade social, as migrações, a decolonialidade, os contrastes urbanos, as demandas do feminismo, e outros mais relacionados com problemas de subjetividades invisibilizadas ou silenciadas ao longo dos processos históricos. No Brasil, autores como Luiz Ruffato, por exemplo, apresentam uma escrita que consegue abordar discussões sobre o espectro social sem prescindir de uma reflexão sobre o passado como modo de pensar sobre os processos sociais.

A desconstrução observada na obra de Hacher se dá na transformação realizada na forma do testemunho (carta), que se apresenta vulnerável e penetrável quando posto em diálogo com outros interlocutores. As transformações passam primeiro pelo desmonte da estrutura textual que se inicia a partir do recorte manual que a protagonista faz na carta deixada pelo pai que transforma um monólogo em diálogo e extrai da palavra escrita e repousada no passado, os resíduos que só podem ser percebidos após esse desmembramento. O texto como palimpsesto vai sendo polido, a fim de que outro surja. Isso é assim descrito pela personagem:

En cada frase que desmenuza encuentra nuevos sentidos: detalles y palabras que en lecturas anteriores había pasado por alto y que ahora, aisladas del resto del texto, se iluminan. Pegar las líneas sobre la mesa, piensa, es una forma de reescritura. A medida que avanza descubre qué poca práctica tiene ella misma en sumergirse en ese lenguaje artesanal. La suya es una generación que recibió cartas en papel, pero que olvidó cómo escribirlas (*Ibid.*, 2012, p. 4-5)

Outra questão que surge quando analisamos as transformações da linguagem nessa obra é que o relato testemunhal, a carta, vai de um monolinguismo ao diálogo, após sua reescrita. Quando Mariana a recorta e cola na mesa de casa, pretende com isso que as partes desmembradas possam ser lidas a partir de outra percepção, inclusive por outros leitores. Esse ato inicia o desmonte do relato que se intensifica no decorrer do texto. A seguir, o início dessa transformação:

Convierte en tiras la primera página, y las apoya sobre la madera. El plan es hacer lo mismo con el resto de la carta: recortar las doce páginas y pegarlas sobre la mesa (...) Hasta ese día, el texto era un monólogo de Manolo, su padre. Gracias al acto de recortar y pegar se convierte en un diálogo que rompe las líneas paralelas y los límites del papel. En cada frase que desmenuza encuentra nuevos sentidos: detalles y palabras que en lecturas anteriores había pasado por alto y que ahora, aislada del resto del texto, se iluminan. Pegar las líneas sobre la mesa, piensa, es una forma de reescritura (...). Se concentra en la carta. Mientras la desmiembra, siente por primera vez una conexión íntima con su padre. Pega algunas líneas sobre la mesa. Le gusta cómo queda la obra, pero no quiere terminarla. Es una forma, dice, de mantener el diálogo abierto (*Ibid.*, p. 43-45, 52).

A estratégia narrativa dessa obra é reescrever sobre a experiência do personagem Manuel Corral não com base no seu testemunho, mas por meio de outro texto que é desenvolvido a partir das experiências de Mariana Corral. A carta-testemunho então ganha outra função na novela, que não é tão só relatar aspectos sobre a vida de um militante que abandona a família para lutar pelos seus ideais, mas reabilitar a memória sobre essa época e provocar a discussão sobre o regime autoritário argentino como evento indelével que reverbera no presente através da vida da filha do pai desaparecido. Isso se realiza na obra quando o testemunho é transmutado. A experiência transmitida é menos sobre o desaparecimento de Manolo Corral e mais sobre a jornada de Mariana. É um olhar sobre o presente a partir do passado.

A carta-testemunho nessa obra não permite ser lida para confirmar versões sobre o passado nem centra o enredo nele, mas opera como um texto palimpsesto que vai sendo transformada ao longo dos anos pela releitura, por outros relatos escritos que surgem, por uma série de elementos que atualizam o olhar em torno desse relato, como o processo de descobrimento de Mariana. A figura do pai desaparecido vai se modificando na mesma medida

em que ela constrói a própria biografia. As viagens, a peregrinação em busca de informações, concomitante ao trabalho de Mariana Corral no GAC, compõem a construção dessa narrativa que atualiza o olhar sobre a temática da ditadura quando não se ampara no testemunho para realizar o trabalho de memória sobre os desaparecidos do regime, mas na protagonista e na experiência dela, oriunda desse acontecimento que ganha mobilidade no que é vivido.

4.2.5 *Algumas questões a partir do ensaio* Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva

Uma das características de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* está na mobilidade do testemunho. O processo de reescritura do testemunho do personagem Manolo é também um processo de reinvenção nos modos de narrar, pelo relato testemunhal, sobre a experiência dos que foram atingidos pelo regime. É sabido que as confrontações como modo de diálogo a partir dos relatos testemunhais na ficção literária não é algo novo. Com frequência vimos nas produções literárias que narram sobre a temática das ditaduras, os confrontos acerca do testemunho através das reflexões do narrador, que por vezes questiona sobre sua memória vacilante durante divagações nos processos de tomada de consciência, por exemplo. Mas nesse romance, a problematização em torno do relato testemunhal vai além da consciência do narrador, pois o relato passa por um desmonte a partir da estratégia narrativa utilizada, que é a intertextualidade. O romance traz como referência a carta-testemunho, e tudo o que vai sendo narrado dialoga com esse testemunho que o transforma.

O procedimento literário não altera o que está dito no relato-carta, no sentido de afirmar ou refutar o conteúdo do que é dito, mas ele ganha ossatura e desdobramentos a partir do diálogo construído pelo que é recuperado a partir das intervenções da protagonista que o alça ao presente. Em boa parte do romance, o leitor é levado a conhecer o processo de construção da biografia da narradora. Ocorre uma transformação gradual da personagem em nível etário e intelectual que vai atualizando a experiência a partir de uma mobilidade do vivido, deflagrada desde um passado que não é o dela, mas que impulsiona essas transformações. A escolha pela profissão, as relações amorosas de Mariana Corral e a relação com a mãe, Cecília, explicitam o modo como a personagem lida com a ausência do pai desaparecido.

Para Mariana ir a la Patagonia era el siguiente paso luego de anotarse en la carrera de Bellas Artes. Hasta ese momento todo el mundo suponía que iba a estudiar química (..) A último momento, gracias a la carta, se dedicó por el arte: la inseguridad, lo poco rentable, lo que nadie sabía cómo podía terminar. El futuro se volvía incierto, pero ya no estaría condenada a repetir y perfeccionar las historias de las mujeres de su familia ese constante vivir para un trabajo sin esperanza de progreso y felicidad (HACER, 2012, p. 27-28).

 En aquellos viajes conoció a su primer amor falido: un tipo con novia que estudiaba Bellas Artes, la carrera que ella misma acababa de comenzar.

– Una relación inviable – dirá años después, en terapia –. Un tipo comprometido con otra cosa, siempre a punto de caspar. Ese es mi patrón de búsqueda de hombres. Siempre lo fue (HACHER, 2012, p. 30-31

– Siempre – se quejaba cuando estaba triste – mis relaciones son con hombres ausentes. Quizá los elijo por su propia inconsistencia, porque sé que no pueden durar (*Ibid.*, p. 65).

Nessa construção do texto, Hacher propõe ao leitor o exercício de lidar com essas questões de cunho afetivo a partir dos processos de significação que vão sendo realizados em torno da experiência inacabada, e por isso, progressiva. Uma história pessoal, a de filha, é arquitetada na obra como modo de trazer a centralidade do vivido pelo personagem Manolo para o presente. Portanto, com base nos aspectos observados na obra do escritor argentino, utilizaremos algumas questões presentes no ensaio de Sarlo para pensar como o texto de Hacher responde às transformações quanto ao testemunho como meio para reabilitar o passado. A primeira delas é: “que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido?”

O dilema estabelecido pela autora sustenta-se a partir da compreensão de que o vivido tem mobilidade, mas o discurso não, e, sendo assim, não há relato que se esquive dessa contradição, pois o relato materializa um discurso. A oposição existente é entre movimento *versus* sem movimento. Nesses termos, a obra de Hacher consegue sair desse óbice quando propõe dar mobilidade ao discurso não a partir do relato do personagem Manolo, que é estático, mas do discurso que é construído desde o seu testemunho por Mariana Corral. pois o cerne da questão do romance está na protagonista e no que ela consegue fazer com o relato da experiência do pai. O foco é na mobilidade do vivido, que dita o tom da narrativa. O relato da experiência de Manolo se dá no decorrer do relato da experiência de Mariana e, portanto, discurso e vida em curso, realizam o mesmo percurso rumo à construção biográfica. A temporalidade do testemunho nessa obra é o presente que se atualiza pelas intervenções da protagonista. O relato da carta provoca o rumo das ações futuras, como descrito no trecho a seguir:

A último momento, gracias a la carta, se decidió por el arte: la inseguridad, lo poco rentable, lo que nadie sabía cómo podía terminar. El futuro se volvía incierto, pero ya no estaría condenada a repetir y perfeccionar las historias de las mujeres de su familia, ese constante vivir para un trabajo sin esperanzas de progreso o felicidad. Se lanzaba a la posibilidad de un destino menos gris, y el viaje al Sur era una réplica a corto plazo, un prelude de esa aventura permanente. Acababa de cumplir diecinueve años (HACHER, 2012, p. 47-48).

Deste modo, o relato da experiência da protagonista rompe essa barreira posta pelo texto de Sarlo, na medida em que o testemunho do pai dá lugar a outro texto, transformando a experiência passada em ações futuras. O romance movimenta-se rumo ao presente que é a vida de Mariana, que segue, embora sua história reabilite a memória do pai desaparecido por meio do testemunho dele. Acontece a desmuseificação do relato testemunhal para que se erga, na escrita palimpsesta, um relato sobretudo de uma história sobre o presente, sobre a vida da protagonista.

Assim como em outras obras que lidam com a memória a partir do relato testemunhal⁴¹, em *Cómo enterrar a un padre desaparecido* a fusão dos tempos passado e presente é uma estratégia utilizada para problematizar sobre o futuro da personagem que se dirige a uma pergunta inicial como mola propulsora para tensionar o campo da discussão e permitir a construção da própria biografia. O clímax do enredo contido na pergunta que dá título à novela é o modo de manter ativa a reflexão em torno do assunto, pois a pergunta não consegue ser respondida.

Esses aspectos existentes no romance, ou seja, os procedimentos utilizados para reabilitar a memória a partir do presente da vida da personagem Mariana Corral, demonstram uma escrita criativa que se utiliza do pretexto de narrar a partir do testemunho para continuar trazendo ao presente discussões acerca desse período. O que o texto produz é uma linguagem que atualiza o olhar sobre a experiência do regime argentino e que consegue provocar a reflexão sobre histórias que também foram interrompidas no passado ficando suspensas junto aos desaparecimentos. Não se trata, somente de não saber *como enterrar a un padre desaparecido*, mas tudo o que vem depois desse desaparecimento. A ausência do pai na vida da filha não finda em razão dessa ausência. A biografia de Manuel Corral precisou sair do anonimato para que o processo de construção da própria biografia de Mariana Corral fosse possível, e por isso o romance invariavelmente recorre a elementos que fazem referência à vida da personagem-protagonista.

⁴¹ O romance *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, por exemplo, utiliza-se de um relato testemunhal sobre aspectos do passado para pensar no presente sobre a experiência e um ex-colaborador do regime ditatorial brasileiro.

A proposta de utilizar a carta de Manuel Corral no processo de intertextualidade é o exercício do olhar para a experiência dele desde uma perspectiva do presente. É sobre problematizar a respeito do que houve a partir da atualidade do que continua a ser pungente: a vida da filha Mariana Corral, e a ausência do pai desaparecido. Por isso, os limites do literário são também transpostos para fazer despontar novas formas de enunciação a fim de reavivar o diálogo para além do relato testemunhal tradicional. A encenação, registrada em vídeo, da cerimônia do enterro simbólico de Manuel Corral encerra essa narrativa.

La posibilidad de un entierro simbólico era una salida que no parecía descabellada para ella: Después de secuestrarlo, a su padre le tiraron desde un avión al Río de la Plata, y recuperar el cuerpo le parecía cada vez más difícil (HACHER, 2012, p. 210)

– Está bueno-reflexionó – por un lado están los que encuentran los huesos y organizan un entierro. Y esto, bueno, es sin el cuerpo, pero igual está bueno hacer una ceremonia.

 – Em el extremo de la instalación puso una placa de madera, también forrada con fragmentos de cartas. Con marcador escribió “Manuel Javier Corral, 20/08/1943-02/11/2011 y la rodeó de flores. El cementerio se llenaba de grupos que hacían más o menos lo mismo, pero con otra estética (HACHER, 2012, p. 212).

O próximo ponto de discussão que se levanta sobre a narrativa de Hacher a partir do ensaio de Sarlo é: “há algum sentido em reviver a experiência ou o único sentido está em compreendê-la, longe de uma revivência e até mesmo contra ela? Essa questão posta pela autora, ao escutar pelas razões do testemunho, cinge invariavelmente a obra do escritor argentino, já que a biografia em construção, a de Mariana, é realizada a partir do reviver a experiência do pai desaparecido. Entretanto, há também o fato de que em se reviver a experiência do pai desaparecido, pela carta-testemunho, o que se pretende é compreender sobre o próprio processo individual de Mariana, indo, por vezes, contra a revivência da experiência paterna. Talvez a grande questão quando se realiza o trabalho de memória nessa obra seja conceder o protagonismo à experiência de Mariana Corral e não ao testemunho-carta do pai desaparecido, como modo de manter o aspecto agonístico em torno dessas questões. A memória evocada sobre as fases da vida da protagonista ao se misturar aos relatos da carta mais que compor um tipo de memória familiar se impõe como resistência a esse passado pois a narradora mostra, a partir de sua jornada, que a vida segue.

A proposta em partir de uma carta-testemunho para deflagrar uma escrita atual, na obra, chama atenção para o modo como esse relato é operado no texto. Embora o romance não seja

construído por uma escrita autobiográfica, ela está contida nele em certo grau, já que o protagonismo é concedido a Mariana Corral, que também narra sobre sua vida. Mas não tem relação com o relato de Manuel Corral e com o que Mariana faz desse testemunho. Portanto, os problemas em torno da escrita autobiográfica apontados por Beatriz Sarlo não se configuram nessa obra, pois o texto que se ergue a partir do relato de Manolo não permite ser lido como arquivo do passado. Como está posto no ensaio de Sarlo, “Derrida niega que se puede construir un saber sobre la experiencia, porque no sabemos que es la experiencia. No hay relato que pueda dar unidad al yo y valor de verdad a lo empírico” (SARLO, 2007, p. 40).

A autora, que se baseia no pensamento derridiano, rechaça a autobiografia enquanto construto da experiência. Nesse sentido, em *Cómo enterrar a un padre desaparecido* fica claro que a experiência de Manuel Corral no texto não se afirma como uma escrita que traduz a experiência do personagem, pelo contrário, os recortes dispostos no romance desconstróem um conhecimento prévio que a narradora intuía saber: “durante mucho tiempo lo idealicé” (*Ibid.*, p. 215). A finalização da jornada de Mariana em busca de informações sobre Manuel Corral desacomoda qualquer possibilidade de conclusão em torno do que foi a experiência do pai desaparecido, como descrito no trecho a seguir:

Por qué se termina una búsqueda? A veces por hastío: uno llega hasta un lugar, un dado, un personaje, una trama, y las fuentes se empiezan a volver predecibles (...) Después del viaje a Iguazú sintió que estaba llegando al final. Había renunciado hacía tiempo a saber em que organización militaba su padre (*Ibid.*, p. 169-170).

Ahora lo más idealizable para mi es la capacidad de transformación permanente, no su obsecuencia militante que quizás no era tal (*Ibid.*, p. 215).

Nesse sentido temos observado que, assim como nessa obra, a estratégia narrativa em obras mais recentes – como em *La resta*, *La dimensión desconocida*, *Formas de volver a casa* – tem sido optar por narradores que buscam reabilitar a reflexão em torno do que foram os regimes ditatoriais a partir de aspectos residuais que trazem à superfície o passado, tendo o presente como ponto de partida. Por isso, o modo de lidar com os relatos testemunhais têm adquirido outras nuances para refletir sobre o passado como nesse romance.

Nessas construções narrativas que abordam as ditaduras, com as quais lidamos na presente tese, a memória museificada é recuperada a partir de aspectos do presente, seja quando o texto dá centralidade a temáticas atuais que estabelecem relação com o passado ou ao conceder protagonismo a um narrador que não pretende abarcar a compreensão do que foi a experiência, seja quando se questiona o testemunho, como na novela de Hacher, ou quando o próprio narrador invalida seu testemunho, como em *Não falei*, de Beatriz Bracher. Fato é que

os procedimentos narrativos têm problematizado o aspecto da unicidade, como bem faz também Joca Reiners Terron em *Noite dentro da noite*.

Em *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, a proposta também é de mostrar as contradições e as camadas contidas no personagem de Manuel Corral. Esse aspecto é trabalhado na obra quando o leitor se depara com os outros elementos que são agregados à narrativa através das cartas da personagem Elsa, amiga de Manolo. Esse acontecimento desmonta a percepção inicial que Mariana constrói a partir do conteúdo de sua carta.

Lo primero que revisaron fueron las fotos. Para Mariana era un mundo nuevo: Manolo sin bigote, el mentón y el entrecejo parecidos a los de ella, los ojos inquietos, siempre puestos en algún lugar que no era la cámara. En una foto firmada “Autorretrato desde Nocochea” descubrió una entrega total al narcisismo parecido a la que usaría casi medio siglo después los adolescentes en la red social. Y luego, las cartas. Elsa las apartó sobre la mesa (...) Sumergirse en la lectura de las cartas es volver a romper la línea del tiempo. La imagen que tenía de su padre estaba a punto de derrumbarse (...) Una ficción construida sobre otra ficción. La historia de su padre (*Ibid.*, p. 94, 97).

O romance recupera a linguagem testemunhal como uma das possibilidades de construção do processo enunciativo. No entanto, esse testemunho é problematizado a ponto de se tornar secundário no discurso que é produzido porque ele nem opera como resposta à pergunta-título, nem pretende dar conta da história de um ex-militante, mas exerce a função de construir uma das versões sobre o personagem Manuel Corral. Portanto, o objetivo maior da obra vem do olhar da protagonista e da construção de sua biografia uma vez que ela também não atua como vicária desse testemunho, pois não pretende representar o pai ausente/desaparecido nem restaurar a identidade paterna ou falar por ele. Esse não é o foco na obra, assim como também não é o daqueles que testemunharam ao retornar do Lager, como recorda Beatriz Sarlo, quando diz “No es el sujeto que se restaura a si mismo en el testimonio del campo, sino una dimensión colectiva que, por oposición y por imperativo moral, se desprende de lo que el testimonio transmite (*Ibid.*, p. 46).

É isso o que realiza a personagem-narradora Mariana Corral: ela se desprende do que o testemunho do pai transmite para falar sobre si. Busca recuperar a partir da reescritura desse testemunho do pai uma temporalidade suspensa que não se efetiva com a leitura da carta, como o leitor descobre, pois não há a resolução do conflito. E nesse sentido, a obra estabelece um impasse, já que lança uma questão para a qual não existe resposta, justamente porque o que o autor pretende não é adentrar nos pormenores da experiência do desaparecido senão caminhar rumo ao descobrimento da protagonista. O que o romance consegue, desse modo, é criar uma compreensão de que a experiência não termina com o desaparecimento do personagem Manuel

Corral, tampouco com as revelações contidas nas cartas. E é isso que Mariana Corral mostra ao seu leitor.

A estratégia empregada por Hacher para lidar com esse passado é recuperá-lo por meio de elementos do presente, como, por exemplo, refletir sobre uma subjetividade que é construída com resquícios do passado museificado, até a sua intromissão. Para isso, a protagonista se desprende então das idealizações sobre o pai desaparecido para mergulhar nesse relato-testemunho e assim inscrever sua própria história pessoal. A jornada em busca de informações sobre Manuel Corral é sobretudo uma jornada em busca do próprio eu. Não por acaso são descritos, ao longo da narrativa, os processos que marcam as fases da personagem e seu amadurecimento ético e psicológico, como as primeiras viagens dela como mochileira durante a juventude, a criação do GAC e as primeiras intervenções, os relacionamentos amorosos, o cuidado com a mãe que sofria de doença degenerativa semelhante ao mal de Alzheimer, o contato com familiares de desaparecido. Todos esses elementos são peças que ajudam a construir a história de Mariana Corral.

A carta que perpassa invariavelmente o romance, embora não funcione para validar qualquer versão em torno da experiência de Manuel Corral, cumpre com a proposta que é extrapolar os limites do relato testemunhal tradicional ao ser utilizada para estabelecer um diálogo com o texto palimpsesto. Esse procedimento permite que a história de Mariana Corral seja erigida junto à história de Manuel Corral.

Há vários trechos na obra em que isso é exposto, em que se estabelece a relação entre o processo de construção da imagem de Mariana com aspectos sobre o passado do pai desaparecido, descritos na carta. Esses elementos demarcam semelhanças entre os dois processos de desenvolvimento. Assim, as escolhas amorosas, o movimento de ir contra a trajetória da mãe, a escolha da sua profissão, o engajamento nos movimentos sociais, a militância política. Todas essas experiências encontram algum sentido para a personagem quando ela estabelece relação com a história sobre seu pai. A seguir, os seguintes trechos que ilustram esse aspecto na obra, no primeiro, o início do engajamento de Mariana em um coletivo urbano, e depois, o relato de Manuel Corral, com a mesma idade, 25 anos:

Em 1997 participó de la fundación del Grupo de Arte Callejera, el GAC. Si bien entre sus miembros había hombres, desde entonces y para siempre se las conoció como a las chicas del GAC. (...) Luego se ligaron a HIJOS – la sigla de la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio – que nucleaba a la prole de varios desaparecidos. (...) A ella le gustaba participar de los escraches y podía pasarse horas preparando las señales de tránsito, pero no quería hacer de eso una identidad permanente. Siempre se negó a formar parte de la agrupación con los otros hijos (...) Lo suyo era la fiesta.

4ª etapa 23-27 años: Mi juventud adulta, la etapa que considero clave dentro del proceso. (...) Mi personalidad em esa época sufre ciertas modificaciones, mi accionar se vuelve arriesgado, parece privar la premisa de jugarse la vida todos los días. Las consignas son: me atrevo! Y “vivir peligrosamente” (*Ibid.*, p. 35, 39).

Retornando aos questionamentos em torno do testemunho na obra, se há algum sentido em se reviver a experiência, esse sentido não está no testemunho de Manolo, mas na biografia em curso de Mariana. O sentido em reviver a experiência do pai desaparecido garante à protagonista se desprender do passado e seguir. Esse sentido último é firmado no enterro simbólico que ela realiza do pai, e na própria construção da novela, que recupera parte desse passado para continuar perguntando no presente sobre coisas que não terão respostas.

O questionamento seguinte: “deve prevalecer a história sobre o discurso e renunciar-se àquilo que a experiência teve de individual?” enreda-se no seguinte impasse, que é sobre a impossibilidade de apreender o que foi a experiência, se se trata sobre Manuel Corral. Nesse sentido, o romance consegue outra via de reflexão quando propõe dar centralidade ao presente, a partir da história de Mariana, ainda que se apoie no passado.

Além disso, é possível ainda indagar sobre o que seria então esse aspecto individual no texto de Hacher, pois o testemunho, na verdade, se move para uma coletivização do olhar rumo aos acontecimentos que está exposta em toda a sua intertextualidade. O testemunho é apenas parte de um discurso, o qual apresenta mais lacunas que respostas. A questão que se apresenta nessa obra é que o uso da linguagem testemunhal como estratégia narrativa tem sofrido modificações, a mobilidade do testemunho, que oscila a cada novo relato, produz uma complexidade ao texto que se instala na ideia de que ele não é a centralidade do discurso engendrado.

A experiência individual de Manuel Corral não se efetivaria no seu testemunho-carta. A obra não permite essa leitura, já que o relato não pode abarcar a experiência, como pontua Sarlo. O que se efetiva no romance é apenas uma história a partir de resíduos sobre parte do que Manolo viveu, pois como lembra a autora: “no se puede representar todo lo que la experiencia fue para el sujeto, porque se trata de una materia prima donde el sujeto testigo es menos importante que los efectos morales de su discurso”. Além do mais, Manuel Corral seria o que Giorgio Agamben reconhece como o “mulçumano”, aquele que não pode testemunhar porque não retorna. Esse aspecto parece ser compreendido na obra que concede o protagonismo da trama a outra voz, e escapa da armadilha da representação vicária, pois a personagem Mariana também não existe para ser vicária de seu pai.

A forma como é direcionado o testemunho de Manuel Corral a um receptor específico, e escrito para além de uma confissão pessoal, é apenas parte dessa construção. Então, em que proporção a história narrada por Mariana se difere do discurso engendrado por Manuel Corral, na carta-testemunho? Sobre isso *Cómo enterrar a un padre desaparecido* consegue escapar desse embate pois não há a preocupação em legitimar o relato do pai desaparecido, embora ele se confirme em certa medida pelos interlocutores que vão surgindo ao longo das viagens que a protagonista realiza. Mas a questão que se impõe no romance é sobre como o desaparecimento de um pai atravessa a experiência da filha, a ponto de dificultar seu processo de individuação. Os desaparecimentos durante a ditadura é um dos maiores impasses que não permitem enterrar o passado.

Outro aspecto observado na obra é que a carta-testemunho segue o formato de diário de bordo, e raramente são feitas digressões ou reflexões de ordem ideológica. É mais um detalhamento dos dias de Manolo e uma tentativa de descrever a si mesmo para se dar a conhecer. Em vários momentos, o que é relatado é marcado como fases. O trecho a seguir ilustra esse aspecto:

6ª etapa 30-33 años: Y nos casamos! Iniciando un período de felicidad que recuerdo como la etapa más hermosa de mi vida. Quién podría afirmar em esos momentos que terminarían pronto? Pero así fue, ni siquiera tu nacimiento pudo torcer los acontecimientos y es así que fuiste la principal víctima del desastre (*Ibid.*, p. 78).

Para além desse testemunho, há no romance um discurso que existe a partir de sua reescrita que está entre o relato contido na carta do pai desaparecido e a transformação da protagonista a partir da sua jornada em busca de informações. Não há, portanto, o embate entre o que a memória abarca da experiência, já que a obra traz outra leitura, refletir sobre o depois, sobre as ausências, e isso se realiza pela personagem de Mariana Corral. Fica claro que como estratégia narrativa o testemunho de Manolo quando atravessado por outros relatos se transforma e assim ganha outra dimensão, pois expande a percepção para as experiências de Mariana, permitindo que o trabalho de memória não se esgote já que a pergunta inicial não é possível de ser respondida, atestando o caráter de indelével da experiência do regime.

O trabalho de memória nesse romance é realizado por uma estratégia inventiva que recupera a linguagem testemunhal e a desmonta a fim de problematizá-la. O leitor não é conduzido a buscar pelas razões que levaram o personagem Manolo à militância e à clandestinidade, o que permite olhar o relato em toda a sua complexidade que se revela no processo de autoconhecimento da protagonista Mariana. Essa seria a proposta da obra de

Hacher: possibilitar olhar para o passado desde uma vivência do presente, pois como postula Beatriz Sarlo, “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e cada variante torna a se atualizar” (*Ibid.*, p. 25).

4.3 Memória e perdão em *Cabo de guerra*. O protagonismo sob outra perspectiva

Cada vez que o perdão está a serviço de uma finalidade, seja ela nobre ou espiritual (remissão ou redenção, reconciliação, salvação), cada vez que ele tende a restabelecer uma normalidade (social, nacional, política, psicológica) por um trabalho do luto, por alguma terapia ou ecologia da memória, então o “perdão” não é puro nem seu conceito. O perdão não é, não deveria ser nem normal, nem normativo, nem normalizante. Ele deveria permanecer excepcional e extraordinário, à prova do impossível: como se interrompesse o fluxo comum da temporalidade histórica.

Paul Ricœur, *A memória, a história, o esquecimento*

4.3.1 Observações iniciais. A obra, a trama, a memória

O romance da escritora e tradutora brasileira Ivone Benedetti, *Cabo de guerra*, publicado em 2016 é sua terceira obra de ficção. Benedetti, que possui um vasto trabalho como tradutora – de obras como *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio –, iniciou como ficcionista no ano de 2009 com o romance *Imaculada*, com o qual foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, em 2010. Possui um total de seis obras publicadas, sendo três não ficcionais, dentre elas, a organização de um dicionário italiano. Também publicou pela editora Boitempo mais dois romances e um livro de contos.

Como parte das obras que recuperam a época das ditaduras, e que compõem o *corpus* desta pesquisa, analisaremos a seguir o romance *Cabo de guerra*, que rememora episódios sobre a ditadura brasileira de 1964, com base nos estudos sobre memória e perdão, especificamente nos textos “O perdão difícil”, de Paul Ricœur, e “A condição humana”, que compõe o livro *A irreversibilidade e o poder de perdoar*, de Hannah Arendt. O elemento que se impõe como central na trama está na escolha de um narrador que não é tão frequente no romance contemporâneo, como também observa Juliane Vargas em *Entre desaparecidos e delatores: Cabo de guerra, de Ivone Benedetti* (2020). Ao centrar-se na figura de um delator, a narrativa

encaminha-se para um novo modo de olhar a experiência do regime ditatorial brasileiro sob o viés da culpa. Nesse sentido nos interessa analisar como o trabalho de memória sobre esse período é realizado no romance.

Cabo de guerra faz parte de um rol de obras de ficção da literatura brasileira que retornam, na atualidade, à temática do regime ditatorial de 1964. São muitas as publicações, haja vista a distância que separa o acontecimento do tempo presente.

A produção literária brasileira, assim como ocorreu com a literatura de outros países, passou por diferentes fases que refletiram as mudanças ocorridas na sociedade. A profusão de obras que trazem algum tipo de representação acerca da experiência do regime ditatorial brasileiro tem crescido nos últimos anos, talvez como sintoma das constantes ameaças ao retorno do autoritarismo. A respeito desses aspectos, de como a literatura brasileira reagiu aos diferentes momentos da história, a tese de doutorado de Marília Barcelos intitulada *O sistema literário brasileiro atual, pequenas e médias editoras*, apresenta, no terceiro capítulo, um panorama sobre a literatura brasileira de 1990 a 2000 cujas informações nos ajudam a compreender as formas que assumiu a literatura do pós-ditadura ao longo dos anos.

A chegada do primeiro presidente civil em 22 anos, a volta dos exilados e o fim da censura devolveram-nos a sensação de liberdade e o orgulho da brasilidade. A abertura política parece ter despertado em alguns escritores brasileiros um certo ufanismo e a necessidade de resgatar valores nacionais. Temos, portanto, na literatura dos anos 1990 e 2000, essas duas vertentes herdadas de décadas anteriores, que se fortaleceram e passaram a caracterizar a literatura brasileira contemporânea: a literatura urbana, fortemente ambientada, realista e, geralmente, a explorar o tema da violência, e a literatura do não-lugar de Noll e Carvalho, por exemplo, prestigiada também em outras partes do mundo, em que, segundo Ítalo Moriconi (2004), também se verifica o personagem deambulante, em busca da verdade, ou de si mesmo. Assim,

na década de 1990, Beatriz Resende, inversamente ao que diagnosticou no período anterior vê crescer a importância de autores que, em lugar de se preocuparem com a ambientação como nos anos 1980, buscavam a desterritorialização da narrativa, criando cenários onde uma rua pode ser qualquer rua, uma cidade, qualquer cidade ou cidade nenhuma. Nessa tendência, o não-lugar é o espaço de 40 redimensionamento das relações humanas, do encontro do eu com o outro na busca de si mesmo e na constatação de que a identidade nunca é absoluta: a alteridade é sempre constitutiva da individualidade (GOMES, 2005, p. 38).

Ainda a respeito desses aspectos, analisando o cenário recente, a professora Regina Dalcastagnè, que pesquisa sobre esse período, listou recentemente 81 obras da ficção literária

brasileira⁴² que abordam elementos relacionados ao regime ditatorial de 1964. Observamos que dentre elas, 57 foram escritas a partir dos anos 2000, o que demonstra uma crescente produção desse tipo de ficção. As mais recentes, segundo a lista, são: *Há um débito em seu nome* (2020), de Maurício Corrêa; *Júlia nos campos conflagrados do Senhor*, de Bernardo Kucinski (2020); e *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de Anita Deak (2020). Embora a proposta aqui não seja a de comparar a produção da ficção literária a partir de períodos nem tampouco as literaturas dos países que sofreram com regimes autoritários, é importante ressaltar que a produção literária brasileira que rememora o passado do regime militar continua ativa e pulsante.

Com base na pesquisa realizada por Dalcastagnè, observamos algumas características em parte dessas obras listadas por ela, que dizem respeito ao modo de lidar com a memória. A primeira característica refere-se ao fato de que se privilegia ainda o olhar sobre o passado ao buscar narrar sobre a experiência do regime ditatorial brasileiro. O uso da memória como recurso narrativo tem escolhido dar centralidade a protagonistas e tramas que recuperam a história sobre o episódio, conservando a verossimilhança, em detrimento a ressignificar a experiência a partir de elementos do presente. Isso se reflete nas estratégias narrativas utilizadas, como a centralidade da trama que geralmente narra sobre o passado, a escolha de narradores que participaram de modo ativo do regime, o vocabulário específico da época e a rememoração como interlocutora. Tais elementos visam recuperar e representar a imagem do passado.

Efetivamente isso ocorre seja quando a representação insiste na reprodução de cenas de tortura, exacerbando a violência, como em *Correio do fim do mundo*, de Tomás Chiavieri, ou quando a proposta é reconstituir o período por meio de personagens que se encontram no passado, como em *Há um débito em seu nome*, de Maurício Correia, em que o protagonismo é concedido a um membro de um grupo de jovens idealistas que atuou durante o regime ditatorial. O fato é que essas narrativas continuam a descrever o que foi o processo ditatorial em detrimento a pensar sobre a continuidade dele no presente, uma vez que recuperam o passado ao trazer descrições sobre o que foi. A outra questão, que de certa forma se relaciona à anterior, é sobre o fato de que a memória nessas conformações sugere um tipo de reconciliação com o passado quando se utiliza do apelo ao sentimentalismo ou da culpa. Observamos essa característica fortemente presente em *Cabo de guerra*.

⁴² Essa informação está disponibilizada no seguinte endereço eletrônico: <https://dcvitti.wordpress.com/tag/regina-dalcastagne/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

Por outro lado, no decorrer desta tese, temos visto algumas dessas narrativas, já mencionadas nesta pesquisa⁴³, que apresentam construções que atualizam a temática quando privilegiam o trabalho com a memória a partir da relação com o presente, como é o caso em *A resistência*, de Julián Fuks, e *Nem tudo é silêncio*, de Sonia Bischain, em que temas como os contrastes e a mobilidade urbana, nas configurações de nossa sociedade atual, dialogam com o contexto sócio-político do passado. Há, no entanto, muitas obras cujas propostas ainda têm sido dar ênfase à experiência a partir do retorno ao episódio por meio da linguagem do testemunho, como em *Cabo de guerra*. No romance de Benedetti, o passado é posto em primeiro plano para reafirmar a experiência do regime como fato ignominioso. Não por acaso, outras obras, como *O fantasma de Luís Buñuel* e *Não falei*, por exemplo, ocupam-se também em reforçar sobretudo a violência do regime como estratégia para trazer o incômodo na representação sobre o regime. Essas questões são válidas se pensarmos que a literatura existe como forma de arquivo do passado e que opera para o não esquecimento, agindo nesse sentido como forma de resistência. *Cabo de guerra* embora conserve como característica esse olhar, apresenta alguns deslocamentos que atualizam, de alguma maneira, a discussão em torno da temática.

4.3.2 O romance Cabo de guerra

Organizado em três capítulos distribuídos em 301 páginas, o romance de Ivone Benedetti retorna ao período da ditadura civil-militar brasileira para contar a história a partir do olhar de um delator. O protagonista, único personagem que não recebe nome no romance, se trata de um cachorro, designação dada aos informantes infiltrados nos grupos de resistência que eram responsáveis por entregar os membros desses grupos aos agentes do estado. O protagonismo é concedido a esse narrador, que é quem enuncia e reabilita a memória no romance, trazendo à superfície histórias sobre tortura, traições, e um vocabulário específico para descrever os instrumentos e os meios para as práticas de violência perpetradas durante o período. A proposta narrativa escolhe, assim, realizar uma reflexão acerca do evento pelas lentes do passado ao trazer à tona uma memória conturbada de um anti-herói.

As lembranças, meio pelo qual o romance é enunciado, são dirigidas apenas ao leitor, numa construção narrativa que realiza um processo monológico, pois as confissões do narrador

⁴³ Obras de autores brasileiros, chilenos e argentinos, já mencionadas anteriormente dentro da pesquisa, como *Noite dentro da noite*, *A subtração*, *Kramp*, *Formas de volver a casa*, *A resistência*, *Ainda estou aqui*, *Não falei*, entre outras.

são feitas apenas a ele mesmo, à sua consciência. O leitor, que é espectador dessa consciência atormentada. Nas páginas iniciais, o texto apresenta uma breve confissão do protagonista para explicar como ele se envolve no grupo de resistência do amigo Rodolfo, que lutava contra o regime: “Eu, sujeito sem convicções, acabei me vendo de repente enredado num bando de arrebatados amigos, mimetizado” (BENEDETTI, 2016, p. 30). Essa descrição inicial é fortalecida durante todo o texto para construir a figura de um personagem que deixa clara sua despreensão ideológica com o regime.

O narrador de *Cabo de guerra* é sobretudo um sujeito capaz de causar repulsa ao leitor por se tratar de um homem sem princípios e sem grandes ambições que se equilibra entre as oportunidades medíocres que vão surgindo ao longo de sua vida, e a culpa durante a velhice. O título do romance é explicado por meio desse personagem que apresenta um caráter volátil ao estar, ao mesmo tempo, nas duas pontas de uma guerra representada pelo grupo de resistência do amigo Rodolfo e no encargo de infiltrado do estado. Nesse não-lugar ele reafirma novamente a sua posição: “Eu não pertencia de verdade a nenhum daqueles mundos e me entediava nos dois com a mesma paixão” (*Ibid.*, p. 119).

O enredo da obra é construído em três momentos assim organizados em forma de capítulos: 1 dia, 2 dias e 3 dias, sugerindo que a torrente de lembranças do narrador é realizada em apenas três dias, o que poderia soar estranho se não se tratasse de um homem prostrado, cuja única coisa que pode fazer é remoer o próprio passado, e é isso o que acontece.

O trabalho de memória realizado por Ivone Benedetti nesse romance segue um método que fica nítido durante a construção dos capítulos no que se refere à estratégia de que ela lança mão para construir a memória do anti-herói. O capítulo 1 dia, que inicia a narrativa, é idêntico ao capítulo 3 dias, no final da trama, ambos anunciam uma memória convulsionada pela culpa que sente o personagem. Os capítulos descrevem uma sequência de acontecimentos que se intercalam entre passado e presente.

A proposta de começar e findar a narrativa por meio de um turbilhão de pensamentos desordenados a partir de recortes de vários momentos da vida desse personagem deflagra tanto o processo de rememoração, no primeiro capítulo que dá início a toda a história, quanto a finalização da trajetória dele, no capítulo final. Essa torrente de lembranças surge primeiramente para representar a memória perturbada pela culpa, e a mudança de postura do narrador que passa a assumir para si os próprios erros cometidos no passado. Há nesse sentido uma tomada de consciência que, no final do romance, é repetida pela mesma torrente de lembranças desordenadas em que ele repassa episódios da vida enquanto tomba.

Perco o chão no primeiro degrau e escorrego até o último. Caído de costas, ainda enxergo o céu noturno, infinito com molduras: paredes imensas, amarelas, rodeando, rodeando. Então o céu negro vai ficando azul, depois azul-claro, depois branco, e as imagens começam a desfilar: Cibele de jeans e blusa vermelha, meu pai dobrado em cima do trapiche. Tomás me dando um cartão de visita, minha irmã falando de estrelas, padre Bento acororado junto a um muro, a garganta afogada de Samira boiando no Billings, o moço torturado, a jaqueta em frente a um tamborim, o soco no coronel, um sujeito cantando “My Why”, Carlos morrendo, as borbulhas da chuva no chão, Jandira erguendo os braços, uma surra. Maria do Carmo mijando no lavatório, Alfredo morto, o Dops, Samira gritando, a mão estendida a Rodolfo, o atropelado, estrelas, estrelas, estrelas, eu descendo na rodoviária de Santos e batendo palmas em frente a um portão (*Ibid.*, p. 13, 300).

É nessa configuração de uma memória atormentada pela culpa que se sustenta a trama do romance de Benedetti. Seu narrador, um sujeito envelhecido que vivenciou e participou ativamente da ditadura civil-militar de 1964 como infiltrado rememora sobre sua trajetória a partir do lugar de um prostrado que vive os dias em uma cama num quarto com pouca mobília, e que tem a irmã Mariquinha como única companhia. Enquanto passa o tempo tentando organizar a própria história por meio de memórias, dispensa qualquer tipo de interação com a irmã, a qual despreza. A causa da prostração só é revelada nas últimas páginas, embora o leitor seja alertado de que não se trata de um derrame, informação que é omitida por demandar menos explicação, como fica claro no texto

Mariquinha diz a todos que sofreu um derrame. Diz derrame, não AVC, como se usa hoje em dia. Derrame é impreciso. Quem poderia acusar um dia Mariquinha de mentir? Derrame, ora, derrame é qualquer coisa, é a palavra que dizem os que não fazem ideia do que estão dizendo. Ao padre, à amiga esotérica e a qualquer um que apareça por aqui ela diz meu irmão sofreu um derrame em 1984. No começo eu achava que ela não queria causar má impressão aos que viviam acomodados no macio acolchoado da desinformação. A verdade poderia chocar os mais melindrosos, os que só sabem de violência por telejornais. Violências longínquas, com gente remota. Mas depois comecei a achar que a coisa é mais complexa. Porque, enquanto me inocenta em público, ela me culpa em particular (*Ibid.*, p. 192).

O texto de Benedetti é uma narrativa incômoda, pois aposta na voz de um antagonista que se utiliza da culpa para retornar à temática da ditadura civil-militar brasileira de 1964. Apesar de ela construir um narrador mesquinho, um homem sem convicções e sem ideologias, o apelo à comisseração do leitor é inevitável. A história que é estruturada em três momentos (1 dia, 2 dias e 3 dias) decisivos, marca três ciclos que culminam no destino final do personagem. Fica evidente que o romance traz também como proposta refletir a experiência do regime sob a ótica de um personagem não caricaturado, não estereotipado, pois a construção de sua

subjetividade é parte importante na obra. Além da história sobre a participação como infiltrado, o leitor vai recebendo informações a respeito da história familiar desse personagem.

A trama se organiza a partir da lembrança da ida dele a Santos para encontrar o amigo Rodolfo e sua irmã, Carmen, para o que seria um jantar marcado aleatoriamente. O jantar que não acontece é o pretexto na narrativa para definir o destino do personagem, que, na volta para casa, acaba presenciando um acidente, episódio que desencadeia uma série de outros acontecimentos por onde a história se desenvolve. A partir dessa primeira lembrança sobre o acidente/atropelamento, várias memórias são requisitadas por esse narrador. Assim o leitor começa a adentrar num enredo que pretende mostrar, sob a ótica de um delator, a experiência da ditadura, mas é alertado de antemão para o fato de que ele não se identifica com nenhum dos lados desse cabo de guerra.

A construção do personagem-narrador é erguida principalmente sob as bases de uma religiosidade frágil e volátil que inicialmente surge na trama para realizar uma crítica sobre as utopias do amigo Rodolfo, como no seguinte trecho: “Rodolfo enxerga essas coisas com a mesma nitidez com que Mariquinha enxerga por detrás das parábolas, como eu enxergo o que não existe. E alucinação por alucinação, as minhas me pareciam mais reais” (*Ibid.*, p. 87). E ao longo da trama, a religiosidade opera para construir a imagem de um homem modificado pelo sofrimento:

Arranjei emprego no centro da cidade. Fui ser garçom de um restaurante chique, frequentado por executivos e advogados. Cumpri as funções com método. Não chegava à eficiência, ficava na disciplina. Minha mudez era interpretada como discricção, minha tristeza como seriedade. Debaixo da camisa, usava o escapulário presenteado pelo padre Bento. Devia rezar, mas não rezava, ou rezava pouco pela saúde do meu cérebro e, quem sabe, da minha alma. Tinha ainda alguma esperança de encontrar minha verdade, mas esperava como quem conta topiar com a mulher ideal numa esquina qualquer.

Sempre que rezei foi com a ligeira impressão de não consegui acertar um alvo. Achava que as rezas haviam de ser endereçadas ao Altíssimo. Era o que dizia meu avô e padre Bento. No entanto, para uma pessoa como eu, que só sabe o que vê e nem sempre vê o que existe, sempre foi frustrante não conseguir imaginá-lo (*Ibid.*, p. 280).

No decorrer da narrativa, nenhum artifício específico é responsável por deflagrar a torrente de lembranças, pois ela é solicitada deliberadamente pelo narrador, que quer passar a limpo sua própria história. Nesse sentido, a memória no romance é um elemento que pode e deve ser posto em dúvida, já que o leitor tem apenas esse anti-herói como interlocutor, e este demonstra, em vários momentos, vacilação diante daquilo que rememora. Como nos seguintes trechos:

Tantas vezes duvidei e duvido da natureza do que me vem à cabeça, que desisti de pensar a respeito (*Ibid.*, p. 104).

Abro os olhos, circundo com o olhar um quarto que me abriga há anos nessa casa do Bexiga. Na minha frente, uma mesinha com tevê. À esquerda dela, uma cadeira de rodas e outra comum; esquerda desta, a porta por onde entram as poucas visitas que me fazem o favor de interromper de vez em quando o compacto amontoado de ficções que se ergue diante de mim todos os dias, com o nome de memória (*Ibid.*, p. 19).

Benedetti opta nessa narrativa por colocar a memória como acusadora dos crimes do passado, pois se não há uma voz que acuse seu narrador, nem a vítima que dê queixa, há a memória dele que atormenta. Desse modo, acontece um deslocamento na forma de se construir a memória em torno da experiência, já que ela não é realizada nem por quem foi vítima do regime, tampouco ela é uma queixa que visa a uma reparação a alguém. Por isso compreendemos que essa memória evocada se dirige apenas ao perdão.

A proposta de Benedetti é de construir um olhar sobre o passado pelas lentes de um narrador que está do outro lado da história, assim como também fez Nona Fernandez em *La dimensión desconocida*, obra analisada anteriormente. Ao construir sua novela, a escritora chilena confere centralidade a um perpetrador do regime chileno, contudo, diferentemente da novela de Nona Fernández, que traz um personagem que se mostra frio quando é confrontado com seu passado, o personagem do romance *Cabo de guerra* apresenta debilidades que, se não chegam a comover o leitor, pelo menos consegue oferecer outra perspectiva mesmo que incômoda, sobre o outro lado da história. O narrador de *Cabo de guerra* se sente culpado.

Por meio dessa estratégia utilizada, ao humanizar o personagem, a autora desconstrói o estigma de monstro que se costuma utilizar para representar perpetradores e torturadores do regime, sem, contudo, anular no leitor a sensação de repulsa em relação a ele. Ao igualá-lo a um homem comum, assim como também faz Nona Fernández, é possível refletir sobre a experiência do regime como parte de uma estrutura social que pratica a violência em diversos níveis, retroalimentando um sistema político frágil e corrompível. Vale lembrar que os infiltrados geralmente eram levados a trair os próprios companheiros depois de sofrerem em sessões de tortura.

Por outro lado, ao optar por uma construção que reforça o estereótipo da monstruosidade, como ocorre em outras narrativas, assume-se o risco de apagar essa individualidade, dificultando assim a responsabilização dos atos, já que não se pode punir monstros, mas pessoas. Então a subjetividade desse narrador é construída de modo a expor todas as suas debilidades. Embora no romance ele não seja nomeado, o que poderia ser visto como uma tentativa de desumanizá-lo, já que por várias vezes ele é denominado apenas como

cachorro, mas, ao contrário, se constrói toda uma representação que o coloca no lugar de um ser humano comum, como de fato são todos.

O episódio do acidente presenciado pelo protagonista leva-o a conhecer a frágil Samira e seu marido, um ricaço envolvido em ilegalidades e negociatas acobertadas por um coronel. A partir daí, a narrativa avança entre dois tempos, o presente, ambientado no quarto onde o narrador fecha os olhos para tentar passar a limpo sua vida, através da evocação da memória, e o tempo passado em que se dá parte da narrativa e por onde o leitor passa a conhecer esse protagonista. O envolvimento com essas personagens está posto como um marco que define todo o resto, pois a história se inicia a partir dessas relações.

Alguns acontecimentos definem o rumo do anti-herói. Mas mesmo a trama apresentando uma sucessão de escolhas mal feitas por ele, fica nas entrelinhas o caráter duvidoso do personagem, que chega a enganar a própria mãe ao sair de sua terra natal, Bahia, rumo a São Paulo, com a desculpa de fazer faculdade, mas não faz, como confessa:

Estava já com vinte e um anos, ainda por terminar o colegial. Fiz matrícula num curso de madureza. À noite, escola. Dia aberto, segundo constava em cartas, muito estudo para entrar logo na faculdade. Mas não durou. Minha mãe percebeu que as contas não fechavam. Antes do fim daquele ano, numa das cartas, o veredito: eu precisava trabalhar. Foi então que virei garçom, aproveitando a onda de oferta de vaga de fim de ano (*Ibid.*, p39).

E mais adiante na narrativa, quando ele e seu parceiro de pequenos golpes, Parreira, armam para tirarem dinheiro de Samira, que buscava informações sobre o atropelador do filho:

O encontro será só comigo: Parreira está fora, ela exige a presença só da testemunha ocular, e essa concordância com o marido não nos parece bom presságio (...), pelo caminho, me faz prometer mil vezes que tudo o que eu arrancar dela será dividido com ele, que merece royalties pela autoria das ideias. Eu digo que sim e sou sincero. Não sabemos bem o que vai dizer, mas um ponto é indiscutível: eu não devo vender a informação por pouca coisa (*Ibid.*, p. 53).

Todo esse contexto constrói um personagem que apresenta desvio de caráter, o que acaba sendo a causa para seu envolvimento em situações que o levam à própria perdição, como o envolvimento com militares torturadores.

Ao aceitar um trabalho medíocre no escritório comandado pelo coronel Venturoso, então amigo e protetor de Samira, como retribuição por ter entregado a placa do carro envolvido no acidente, o narrador se envolve com os perpetradores do regime e se torna cúmplice e agente de crimes da ditadura.

No decorrer da trama, essa relação vai sendo tensionada e descrita em imagens de cenas humilhantes ambientadas no escritório onde o personagem trabalha, e/ou na pensão onde vive. A relação entre ele e o coronel Venturoso é marcada pelo abuso moral e se torna insustentável pela aproximação dele ao grupo de Rodolfo, que luta contra o regime. Nesse entre-lugar, a figura de um ser mesquinho e medíocre é erigida a partir de atitudes que denunciam machismo, misoginia e inveja, como no trecho a seguir, quando ele se sente humilhado pelo posto que a namorada Jandira ocupa. Ressentido por ela ter conseguido uma colocação melhor no trabalho, a vileza desse narrador é exposta:

Tão inútil me sentia que a telefonista parece que percebendo, veio me propor organizar o catálogo dela. Pela simpatia que demonstrava por mim, concordei, comecei, cheguei ao L e me percebi fazendo serviço chinfrim demais. Pior: de mulher. Larguei (*Ibid.*, p. 99).

Saio vexado, acabrunhado, atazanado, vou ao banheiro. Para piorar a situação, uma vontade imensa de mulher me tortura desde a noite anterior, quando, encontrando Jandira, me neguei a ela, coisa de doido. Desde a notícia da promoção dela eu não havia telefonado nem aparecido, até que ela me procurou. Ligou. Convidada para a sua casa, para sua cama, e eu dei um jeito de marcar encontro na rua. Ela não entendeu bem, mas concordou. Apareceu com um novo corte de cabelo, maior decote no vestido, perfumada, me abraçando. As mulheres sabem abestar um homem quando querem, mas eu também sei disso e estava decidido a não bancar o trouxa. Fomos para um bar, conversar, conforme eu queria. Mal sentamos, ela contou da promoção, na certa esperando meus parabéns, mas não demonstrei alegria ou espanto, nem podia. Não falou de salário, sei que para não me humilhar, cuidado esse que, percebido, se torna mais humilhante que o descuido de falar. Demorou um pouco, mas a certa altura não conseguiu deixar de perguntar do meu emprego. Respondi que tudo bem, sem entrar em detalhes. E assim ela passou quase o tempo todo falando, eu metade do tempo sem abrir a boca, o que exigia dela certo esforço para achar novos assuntos, coisa que nunca lhe foi motivo de apuro. Até que comunicou vontade de ir dançar no fim de semana, mas sem fazer um convite declarado. Banquei o desinteressado e, aproveitando a passagem de duas mulheres, olhei ostensivamente para as respectivas bundas. Aí Jandira se zangou, enciumou, a briga começou... E se arrastou, ela desfiando queixas, eu, recriminações (*Ibid.*, p. 101).

Um componente muito presente também na trama, que ajuda na construção desse narrador, é a fome que funciona como alegoria para expor o estado irracional do personagem. Em grande parte, no decorrer do texto, o estado de fome surge como empecilho para atrapalhar nas tomadas de decisão. Esse aspecto na obra sugere a prevalência dos instintos sob a razão, pois enquanto ele se ocupa em saciar a fome, utiliza muito pouco ou quase nada de sensibilidade para perceber e lidar com os outros. A seguir, enquanto a personagem Samira desabafa sobre a perda do filho (atropelado), a escuta é negligenciada pelo narrador e sua constante fome:

Eu morro de fome, quero pedir uma porção de fritas, mas, desconfiado de que a atitude é grosseira e a iguaria, vulgar, fico ali, olhando para os lados (quem sabe um garçom me socorre), esperando o choro acabar, torcendo para que ela também tenha fome, apesar da tristeza ou por causa dela. Não tem: passado o primeiro surto de lágrimas, diz de chofre que quer ir para o apartamento do Major Sertório. O contraste entre todo aquele desalento e um convite para uma transa me espanta e dá coragem para dizer que preciso antes comer alguma coisa (...). Comer sem companhia já é um ato desqualificado. Pior é comer com os dois olhos daquela mulher cravados em mim, medindo a minha veracidade com o metro da impaciência (*Ibid.*, p. 135).

No decorrer do romance, as relações entre os dois lados vão ficando cada vez mais insustentáveis, o que culmina com a “queda” do protagonista, sua prisão e tortura no Dops, após ser seguido e visto na companhia do grupo de Rodolfo, em seu apartamento, que funcionava como “aparelho”. As descrições das cenas de tortura, a partir dessa detenção, são intensificadas no romance. São sempre descritas em imagens fortes, como nos seguintes trechos.

Quando cheguei ao Dops, no dia anterior, não sabia o que pensava mais: o sobressalto, o medo ou o alívio de ter chegado ao desfecho. (...) Não era a mim que queriam, e sim Alfredo, percebi nas primeiras perguntas. (...)

Vou para o pau de arara e levo choques. Grito muito. Depois somem e me deixam lá. Não sei quanto tempo me deixam assim. Madrugada, me tiram e me despejam numa cela, com a promessa de nova sessão em breve, caso não abra o bico. Cela pequena e escura, sou empurrado e, com dois passos, dou um encontrão na parede em frente, sem tempo de me amparar. Escorrego e caio. Na hora não percebo o que me sustenta na queda, só sinto que não caio no chão frio, e sim por cima de um corpo, massa quente que me acolhe com um gemido. Mas não é o gemido que meus sentidos captam em primeiro lugar, é a sensação de calor de corpo e um odor forte, espécie de hálito corrompido: cheiro de gangrena. O corpo não me repele, mas eu recuo como que empurrado por mola. Encosto as costas na parede da direita e espero que meus olhos se acostumem à escuridão. Quero me acocorar, me encolher, mas uma forte dor no joelho esquerdo impede. Ali de pé constato que tenho um companheiro de cela. (...) A noite é longa. No começo ouço o gemido intermitente, decrescente do torturado, som apagado de vez em quando pelo ruído das vozes e dos passos nos corredores, mas aos poucos todos os barulhos vão diminuindo, sumindo às vezes, me deixando cada vez mais só, com pouco no que apoiar a audição e esquecer a gelidez do chão, a dor e o fedor, o inenarrável fedor do ar (*Ibid.*, p. 150-151).

As imagens de tortura representadas no romance desempenham duas funções na obra de Benedetti: reabilitam um vocabulário específico, de um tempo específico, para trazer ao presente uma prática de violência muito utilizada durante a ditadura brasileira que serviu como modelo para outros países; ao mesmo tempo, buscam reafirmar, a partir dessa prática, o ignominioso que foi o regime. A época rememorada pelo personagem é o ano de 1969, ano do então governo de Emílio Garrastazu Médici, que foi marcado pelo endurecimento do regime com a criação e expansão de órgãos repressivos em que a tortura foi utilizada sistematicamente

para extrair confissões dos acusados e suspeitos de subversão. Esse elemento no texto existe também como argumento para o envolvimento do personagem com os perpetradores.

É sabido que embora a prática da tortura não tenha surgido no Brasil com o regime de 1964, pois já desde o processo de colonização foi um dos meios de violência praticado contra indígenas, durante o período ditatorial se intensificou e passou por aprimoramentos, inclusive com intercâmbio de experiências. Fato é que a tortura funcionou tanto como modo de obter confissões em interrogatórios como para afirmar o poder do regime perante os seus opositores. No romance, o narrador acaba traindo os amigos após ser torturado, atitude habitual durante o regime.

A tortura no romance passa a fazer parte do cotidiano do narrador e se torna mais um elemento dessa construção que mostra toda uma precariedade do sujeito que, mesmo tendo sido vítima não só colabora em ações que levam seus amigos a sofrer o mesmo, mas ele chega a ficar indiferente e até satisfeito quando presencia as cenas de violência. O ápice dessa contradição é representado em uma descrição em que ele assiste a uma sessão de tortura, indiferente.

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

Tudo tem um limite, tinha dito Parreira, e é verdade. Naquela hora é de se acreditar que todos ali esperassem o limite do sofrimento que faria o homem falar. Não era bem assim. Na realidade, ninguém ali parecia querer encontrar um limite para o que fazia ou pensava. Ali o que se esperava era que a natureza impusesse o seu, que é a morte. E era verdade que todos queriam: os dois homens por inércia, Tomás por ódio, o prisioneiro por desespero, eu por despeito.

O que sinto então é coisa nova, tem a força de permanência que os primeiros sentimentos costumam ter (*Ibid.*, p. 240).

De colaborador do grupo de Rodolfo a infiltrado do estado, o percurso vivenciado pelo personagem é permeado por desilusões, humilhações, subserviência, covardia, em uma trama que se assemelha a um romance policial. O começo, o meio e o fim da jornada do protagonista são marcados por seu envolvimento com os dois lados do cabo de guerra, representados nas figuras de Rodolfo, o amigo “subversivo”, e Tomás, um jovem a serviço dos perpetradores. A história do delator se divide entre sua queda moral, com a traição aos amigos, a precariedade

financeira e emocional, que o leva quase à loucura, e finalmente a uma espécie de redenção com o processo de tomada de consciência que o faz lembrar a própria história.

O motivo da sua prostração, que só é descoberto no final do romance, sugere um tipo de punição, uma vez que o texto lida com a questão do arrependimento do personagem que está prostrado e que tenta se redimir perante o leitor a partir de sua atual condição. Um disparo durante um acerto de contas envolvendo Rodolfo e Tomás, ato que finaliza o romance, é o ponto de partida para que o passado seja reabilitado. O fim trágico do protagonista é ressignificado quando ele passa a lembrar as escolhas que o levaram a isso.

Tento me livrar. Cambaleamos. A certa altura escorrego, meu corpo desce, acho que Rodolfo se desequilibra um pouco, porque o apertão se afrouxa e tudo acontece naqueles segundos que a consciência quase não chega a captar, quando os reflexos comandam. É assim talvez que o tiro parte. [...]. O entrevero é curto, eu continuo empurrando. Então, outro tiro é disparado. Na trajetória da bala, a minha garganta (*Ibid.*, p. 300).

Com base no que foi exposto acerca do enredo, a obra permite levantar questões sobre como se realiza o trabalho de memória a respeito do período ditatorial brasileiro pelo olhar de um anti-herói. Observa-se, nesse sentido, que o romance de Benedetti, ao lidar com isso, recorre a um personagem atormentado pelo passado que tenta imprimir um certo sentimento de justiça ao descrever seu fim trágico. Esse aspecto deixa transparecer o quanto a experiência do regime ditatorial brasileiro ainda permanece pungente e irresoluta, pois a culpa como elemento sobressalente na obra, e depois a punição do personagem parecem operar como modo de se purgar uma memória incômoda que abriga questões não resolvidas.

Como entendem muitos pesquisadores sobre a experiência do regime no Brasil, a ausência da punição dos militares, da condenação dos torturadores e do julgamento dos agentes do estado, são entraves que têm dificultado esse processo de trabalho da memória e de luto. Assim como o personagem de Benedetti, que não é nomeado, até os dias atuais ainda não foi possível nomear também os perpetradores enquanto culpados por seus crimes, e por isso a ficção literária ainda traz representações sobre a experiência do regime a partir da insistência em retornar ao passado, em narrar o que foi. A grande questão que observamos no romance está na dificuldade em lidar com esse passado quando a memória que se interpõe está invariavelmente atrelada à questão do perdão. Para pensar sobre esses aspectos, utilizaremos algumas leituras teóricas que dialogarão com o texto literário.

4.3.3 Reflexões sobre o perdão em *Cabo de guerra* a partir da memória em Paul Ricœur

Revisitamos os escritos de Paul Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento*, a fim de traçarmos um paralelo entre o romance de Ivone Benedetti e parte das ideias apresentadas pelo filósofo, especificamente no ensaio *O perdão difícil*, último texto dessa obra, haja vista que a memória construída no romance possui características que nos levam a acreditar que ela se dirige ao perdão. Desde a escolha por um personagem que demonstra a precariedade em diversos aspectos, à questão da religiosidade como arquitetura do processo de redenção dele.

O livro de Ricœur está entre as importantes obras que refletem sobre a memória e sua relação com a história e o esquecimento a partir de uma investigação que relaciona esses aspectos aos crimes ocorridos no século XX, como as guerras, os genocídios e as ditaduras. Como também faz outros autores, Ricœur utiliza a *Shoah* como parâmetro para pensar sobre esses acontecimentos limítrofes que, segundo ele merecem uma justa política da memória.

Nessa obra, que se inicia com um panorama historiográfico e filosófico a respeito da memória, há alguns pontos que buscam problematizar a memória enquanto representação do passado. Uma das primeiras problemáticas apontadas por Ricœur está ligada à questão da memória como uma prática, isto é, quando ela passa a ser reivindicada de forma deliberada para reabilitar um passado. Nesse sentido, o filósofo acredita que pode haver manipulação para legitimar uma versão sobre os acontecimentos. Esse aspecto está presente no romance de Benedetti como parte da estratégia narrativa que busca recuperar, por meio da rememoração, uma versão sobre o passado.

A problemática apontada pelo autor não é incomum quando se analisa a memória na representação ficcional, sobretudo se se trata de um passado conflituoso como as ditaduras, como no romance *Cabo de guerra*, que é construído sob uma rememoração deliberada de um narrador duvidoso, um infiltrado. Há uma crítica estabelecida por Ricœur que questiona sobre o problema da memória manipulada. Nessa mesma concepção, também Primo Levi, em *A memória da ofensa*, conceitua como memórias forjadas, as memórias que são intencionalmente construídas como verdades, com o intento de mascarar lembranças traumáticas e imprimir verdades de conveniência, fabricando assim uma realidade convincente. Em suas palavras,

a distinção entre verdadeiro e falso perde progressivamente suas linhas, e o homem termina por acreditar plenamente na narrativa que fez [...] a má fé inicial tornou-se boa fé. A passagem silenciosa da mentira para o auto-engano é útil: quem mente de boa-fé mente melhor, desempenha melhor seu papel, adquire mais facilmente a confiança do juiz, do historiador, do leitor, da mulher, dos filhos (LEVI, 1990, p. 11).

O narrador de *Cabo de guerra* revela uma memória de conveniência, por se tratar de um quase moribundo que, durante todo o texto, é descrito como um tolo que não possui pretensões ideológicas. As lembranças requisitadas por ele fabricam uma imagem que solicita do leitor empatia. Mas o ponto que repercute na obra de Ricœur e que está invariavelmente presente nesse romance, é sobre o problema do perdão.

O ensaio “O perdão difícil”, que finaliza seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, apresenta algumas reflexões relacionadas à memória e ao perdão que irão ajudar no exercício de compreender a proposta do romance de Benedetti. A partir das postulações de Ricœur nesse ensaio, reconhecemos no romance alguns aspectos no modo de lidar com a memória que permitem ler a obra ficcional como uma narrativa que se dirige ao leitor em busca de sua empatia, do perdão. A hipótese que levantamos é que ao optar por uma construção que privilegia a versão de um delator atormentado pela culpa, a autora propõe outro olhar sobre o passado da ditadura brasileira que se encaminha para a redenção desse narrador, justificada pela autopunição que ele se infringe quando lembra o próprio passado. Utilizamos, portanto, as noções desenvolvidas pelo filósofo sobre o perdão para analisar como se constrói essa memória na obra de Benedetti.

Organizada por uma categoria que ele nomeia de “geografia dos dilemas”, em que dilemas de várias ordens marcam a impossibilidade do perdão, um dos problemas que observamos em *Cabo de guerra* e que está relacionado à questão posta pelo filósofo é: “Pode-se perdoar a si mesmo?”. Esse aspecto na obra de Benedetti, mais do que um questionamento, opera como a estratégia narrativa empregada para dialogar com o leitor a respeito desse passado, já que a questão que permeia toda a trama, a memória atormentada do narrador, constrói a representação de uma consciência que seria por si só uma forma de punição, como pontua o narrador-protagonista: “todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciências as arranja” (*Ibid.*, p. 190).

A composição de um personagem não estereotipado que confessa ao leitor suas debilidades para explicar sobre sua atuação durante os anos de ditadura é marcada por um sentimento de culpa e autocomiseração. A dureza dele em descrever a própria trajetória revelaria mais que um testemunho fiel sobre si, mas a busca por empatia e o possível perdão.

Eu era um forasteiro em São Paulo. Nessa situação, só as incertezas ganham consistência. Desculpas, desculpas... Outros forasteiros tinham certezas. Estes, por alguma razão, não devem ter sentido aqui a vertigem do esfarelamento, como eu senti. Arrancado do mundo estável de Nazaré, eu guardava da segurança uma lembrança vaga, embalos de infância, só. Aqui sempre fui exilado. Imagine-se um sujeito como eu metido numa guerra que não lhe pertence. Entrei nela sem fazer nada e nada fiz para sair. Foi tudo por via de empurrões. Quero dizer que quem faz guerras sempre se guia por algum tipo de trilho ou bitola. Eu não tinha nenhum (*Ibid.*, p. 159).

Na classificação de Ricœur, a culpa se organiza em três nichos: a criminal ou imprescritível, a política, e a moral. Esta última, que se encontra no romance, é, segundo ele, de responsabilidade pessoal, pois são “atos individuais, pequenos ou grandes que contribuiram para a sua aquiescência tácita” (RICŒUR, 2003, p. 481). Nesse sentido, embora *Cabo de guerra* apresente um personagem que se autodenomina sem convicções, e que por diversas vezes no decorrer do texto se exime de marcar uma posição, ao afirmar que não se sentia atraído por nenhum lado, revela ao leitor mais atento que há um consentimento implícito nas escolhas que ele faz, seja ao se envolver com o coronel Venturoso, ou ao entrar para o grupo de resistência do amigo Rodolfo. No seguinte trecho, ao ser convidado para o grupo de Rodolfo, o personagem acaba por admitir a fraqueza diante das tomadas de decisão. A passagem evidencia ao leitor a falta de assertividade do protagonista.

Uns dias depois do meu encontro inesperado com Rodolfo, apareceu lá na pensão um sujeito que eu conhecia de vista. Não sabia o nome dele e nunca viria a saber porque não devia mesmo saber. Saímos, ele me disse que tinha sido mandado ali porque eu havia dito que estava disposto a colaborar, trabalhar... Fiquei num mato sem cachorro. Daquela fala improvisada ao Rodolfo eu já estava arrependido quando peguei o ônibus na Nove de Julho, uns minutos mais tarde. Um dia depois, então, nem me lembrava mais de ter jamais desejado entrar para uma organização clandestina e arriscar a pele em trabalho revolucionário nenhum [...]. Dizer que estava disposto a enfrentar tortura ou morte para implantar o socialismo no país era bonito. Mas mentira (*Ibid.*, p. 94).

A insistência em demonstrar a falta de assertividade do personagem, sempre que ele é requisitado a decidir por algum lado, poderia eximi-lo das más escolhas que faz, não fosse pelo fato de que ele demonstra agir por puro comodismo e conveniência, deixando transparecer que se trata de um ser indiferente às questões coletivas. A falta de compromisso e o descaso com o outro é representado também a partir de sua relação com a namorada Jandira, e com as outras personagens femininas da trama, em que a misoginia é explícita.

É importante destacar a questão da representação desse narrador que se dá pelo olhar de uma mulher. Benedetti carrega nas características desse homem, evidenciando, sobretudo, o machismo dele. Esse aspecto é imprescindível na construção do personagem para figurar a

vileza de um infiltrado do regime, o contexto epocal em que as mulheres estavam inseridas, a naturalização de uma estrutura machista da sociedade da década de 1960. Esses aspectos na trama são descritos como traços de personalidade tanto do narrador-personagem como das outras representações masculinas presentes na obra, como o coronel Venturoso e o marido de Samira. Em alguns momentos na narrativa, podemos ler relatos como este:

Aquela semana não foi fácil. Eu continuava fazendo cena na firma. O coronel tinha viajado, mas Barrica estava sempre ocupada, ativa, sisuda. Pouco falava, a não ser com o telefone, por onde enfiava as ondas de uma voz de gaita: “o coronel viajou, deseja deixar recado?”. Com que figura a imaginariam do outro lado da linha, falando em desejos? A proximidade nos tornava absolutamente contrastantes. Ela telefonando, agendando reuniões, arquivando documentos, datilografando minutas, pedindo passagens aéreas, falando com departamentos de vendas e compras, fazendo acertos com advogados e clientes, levantando, sentando, saindo, me irritando profundamente, e eu sentado, rascunhando minha raiva. E tudo isso ela fazia como se eu não existisse. Tão inútil me sentia que a telefonista, parece que percebendo, veio me propor organizar o catálogo dela. Pela simpatia que demonstrava por mim, concordei, comecei, cheguei ao L e me percebi fazendo serviço chinfrim demais. Pior: de mulher. Larguei. Não me incomodava muito o menosprezo de Barrica, que era feia, afinal. O tanto de incômodo que me causava o comportamento dela se devia ao fato de não ser ela mulher que pudesse se dar ao luxo de desprezar homens, mas me desprezava. Portanto, desprezado por ela, eu me sentia (como não poderia deixar de ser?) um tanto desprezível (*Ibid.*, p. 99).

Mais adiante, o incômodo estabelecido entre o narrador e uma colega de trabalho culmina com um desfecho de injustiça após o episódio em que a colega acaba sendo culpabilizada por um erro cometido por ele. Desacreditada então pelo patrão, a mulher pede demissão do emprego. A cena é descrita pelo protagonista como “deprimente”: “Barrica chora e se revolta. Mas ela não olha para mim um só segundo. Diz, ali ao meu lado, que está sendo injustiçada por causa de um vagabundo protegido de madame, que o chefe é um ingrato e coisas do gênero” (*Ibid.*, p. 121). No entanto, o elemento mais indispensável na obra para construir a memória do personagem e que vai operar como fiel da balança para o seu processo de redenção é a religiosidade, que sofre modificações descritas no decorrer do passado e do presente do personagem.

A religiosidade desse anti-herói oscila entre a postura de escárnio dele diante da religiosidade da irmã Mariquinha e a sua rendição ao final da trama. Com o passar do tempo, na medida em que ele vai envelhecendo e tendo que lidar com as consequências de seus atos, a relação com a religiosidade vai sendo modificada. A religiosidade que se manifesta no final da trajetória do personagem se dá por meio da memória culpada, e é o meio pelo qual se solicita um olhar de empatia e perdão do leitor. Mas esse elemento na narrativa também opera para

deslegitimar os ideais dos grupos de resistência quando equipara ideologia política à fé religiosa.

Essa comparação é estabelecida entre as personagens do círculo de convivência do narrador, como sua irmã, e os membros dos grupos de resistência de Rodolfo. A comparação busca demonstrar que o que move os dois lados é a mesma coisa, a fé cega. O paralelo entre religião e ideologia política ocorre por vezes de modo irônico, manifestando a descrença do personagem tanto nos ideais que sustentam a luta contra o regime quanto nas crenças religiosas da irmã. No trecho a seguir, essa analogia está manifesta numa conversa com Rodolfo. Após o amigo justificar os motivos de sua luta, o narrador diz:

Depois dessa conversa, passei uns dias tentando enxergar o mundo do jeito dele. Não deu certo, meus sonhos de futuro são invisíveis porque sou cego para ele. Mundo de igualdade, extinção dos conflitos pela justiça social, reino de solidariedade e do amor desinteressado, harmonia entre os povos, ausência de guerras, supressão dos crimes, coisas de que algumas pessoas falam como meu avô falava do céu, nunca me impressionaram a imaginação (...) Rodolfo enxergava essas coisas com a mesma nitidez com que Mariquinha enxerga por trás das parábolas, como eu enxergo o que não existe. São vários modos de sonhar (*Ibid.*, p. 87).

Assim sendo, observa-se que a construção desse narrador se desenvolve a partir de uma representação que busca evidenciar suas contradições. Ao mesmo tempo em que o leitor se depara com um ser insensível às questões sociais, que prefere o lugar de imparcialidade a ter que defender alguma causa, a trama também apresenta um personagem que, ao rememorar a própria vida, busca pela redenção, quando admite para o leitor o cometimento de vários erros. Essa dualidade constante entre dois polos é construída pela relação que se estabelece com a religiosidade.

Esse aspecto que atravessa todo o romance, e marca os estágios pelos quais o narrador passa, alterna sua visão de mundo entre o ceticismo e a espiritualidade. O interesse pelas questões metafísicas é deflagrado pela aproximação ao padre Bento, um dos poucos amigos a ajudá-lo num período em que o personagem sofre de crises psicóticas. Já no final do romance, há o retorno à descrença que é provocado pela morte do padre. O fato é que a religiosidade constitui um dos pilares da obra que busca equilibrar o olhar em torno desse narrador.

É possível com isso afirmar que a religiosidade opera na obra como um elemento que condiciona o olhar do leitor em torno do narrador, sendo parte da estratégia que o humaniza, pois se ele não está representado no romance de modo caricaturado como um carrasco da ditadura brasileira, a construção também não permite que ele seja visto como vítima dele. A

representação desse anti-herói pode ser definida pelo entre-lugar que ele detém nesse cabo de guerra, já que não ocupa nenhuma das pontas, pois suas escolhas são feitas por conveniência.

Mas então não seria mesmo o narrador de Benedetti uma metáfora do que é o perdão para Ricœur? Ora, para o autor “o perdão dirige-se ao imperdoável, ou não é” e todos os atos rememorados por esse narrador atestam sobre atos imperdoáveis. No mais, o personagem de *Cabo de guerra* encontra-se detido pelo seguinte paradoxo ricœuriano: “Só se pode perdoar quando se pode punir”. Assim, se a queixa dada não se destina a nenhum receptor específico, seriam então as experiências relatadas ao leitor uma prova da punição recebida por ele, ou o é a memória atormentada? O fato de ele rememorar seu passado a partir do lugar de um inválido atormentado pelas memórias configura então a punição? Já que, como se sabe, no Brasil não houve julgamento para os perpetradores do regime. Essas questões na obra de Benedetti estão intimamente ligadas à memória conciliatória.

Outra problemática que surge no romance a partir do texto de Ricœur gera mais um impasse para a efetivação do perdão desse narrador: “a questão do perdão se coloca onde há acusação, condenação e castigo” (*Ibid.*, p. 460), e, como se sabe, a anistia no Brasil impediu que esse ciclo fosse realizado, portanto, em *Cabo de guerra*, esse percurso não existe como possibilidade. A condenação do personagem se dá apenas em nível moral, uma vez que ele tem como castigo sua memória atormentada. Para lidar, portanto, com a impossibilidade do perdão, o romance recupera a memória sobre o regime ditatorial a partir de uma construção da memória culpada sob o olhar de um colaborador do regime que convive com os erros do passado.

A obra permite também ser lida como uma forma de provocar a reflexão sobre experiências que foram atravessadas pela ditadura, como a desse narrador, que revela um não comprometimento ideológico com o regime ditatorial. O desfecho da narrativa demonstra que, independentemente do grau de envolvimento dele, a experiência deixou marcas indeléveis em ambos os lados, pois mesmo não sendo julgado e punido por seus atos, a memória o atormenta.

A escolha em reabilitar a memória no romance é através de uma narração que privilegia o olhar sobre o passado, sobre os pormenores do regime em si, quando apresenta descrições sobre o envolvimento de um infiltrado que descreve cenas de tortura, recuperando o vocabulário específico da época rememorada, a década de 1960. Tudo isso colabora para imprimir a atmosfera daquele momento. É importante ressaltar que a inventividade do romance está na escolha de um narrador não comum, que se autopune através de suas memorações. Entretanto essa centralidade narrativa não chega a ser um incômodo porque tudo é disposto numa linearidade temporal que encerra com o desfecho do narrador. A trama se encaminha de modo

esperado. A experiência dele não é suficiente para provocar outro tipo de reflexão sobre o regime a não ser confirmar o que já sabemos.

Nessa conformação, podemos ler a obra da seguinte forma: a estratégia utilizada para reabilitar o passado foi construir um narrador que apresenta uma memória punitiva como modo de assegurar um tipo de condenação a ele, mesmo que moral, o que se espera minimamente dos colaboradores do regime. O romance, nesse sentido, propõe fazer da memória atormentada a culpabilidade moral dos agentes envolvidos no regime, já que “a culpabilidade moral é imprescritível”, como afirma Ricœur.

A trama sugere em outros momentos um arrependimento forçado pelas circunstâncias, como no único episódio em que ocorre um pedido de perdão. O narrador, acuado pelo amigo Rodolfo, implora por sua vida, deixando evidente no trecho narrado que o pedido é forçado pela situação: “– Sabe o que fizeram com Carmem? Sabe o que fizeram com Carmen, filho da puta, desgraçado? – Sim, eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cacetete na vagina, sei da tontura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio: – Perdão” (*Ibid.*, p. 299). Desse modo, o perdão, ao qual se dirige o narrador em toda a trama, torna-se impossível tanto quando é negado pelo amigo como no exercício dele consigo mesmo. Afinal, o texto se organiza a partir de uma memória culpada.

Considerando a geografia ricoueriana dos dilemas, o perdão na obra não se efetiva porque não cumpre o rito entre o “que enuncia a falta cometida, e o da vítima supostamente capaz de pronunciar a palavra libertadora do perdão” (*Ibid.*, p. 484). Esse dilema se estabelece no romance, pois o protagonista não recebe o perdão nem mesmo de sua consciência.

O ato do perdão na visão de Ricœur é problematizado a partir das dimensões do imperdoável e do irreparável. No romance essas dimensões são irrevogáveis na trama. Não sendo possível nesses termos o perdão, então se encaminha para outra dimensão que tem amparo na tradição judaico-cristã, que é a seguinte: diante dessa impossibilidade, o perdão se dirige a um ser divino. Essa questão é construída na obra a partir da representação de uma memória que está invariavelmente ligada à presença da religiosidade. Desse modo, ocorre durante todo o processo de rememoração a tentativa do que Ricœur nomeia de uma “memória apaziguada” pois é a isso que se dirige a memória do protagonista. Assim, o perdão do personagem passa a ser de ordem do privado. Do personagem para com ele mesmo.

A questão acerca do perdão e sua relação com a tradição judaico-cristã é pensada por Hannah Arendt em *A condição humana*, no texto “A irreversibilidade e o poder de perdoar”, em que ela apresenta algumas reflexões sobre o perdão a partir da relação com a figura de Jesus Cristo. Arendt reconhece o perdão e a promessa como os únicos atos capazes de reverter a

irreversibilidade das coisas, mas chama atenção para o fato de que devem ser atos plurais e não realizados na solidão e isolamento, caso contrário “são, no máximo, um papel que a pessoa encena para si” (ARENDR, 2007, p. 249). Ao contrapor o perdão à punição, Arendt entende que “não se pode perdoar aquilo que não se pode punir, tampouco se pode punir o que é imperdoável”, compreendendo, assim como Ricœur, que é um assunto eminentemente pessoal e que, portanto, o desfazer o que foi feito transcende “a esfera dos negócios públicos e as potencialidades do poder humano”. O perdão se dirige então a um ser divino (*Ibid.*, p. 252).

O apelo à fé, no romance de Benedetti funciona como um interlocutor para construir uma representação de um personagem que se pune através da autopiedade. A autopiedade reclama por algum tipo de perdão. A fé é acessada pelo narrador através dos personagens da irmã, do avô, e do padre Bento. A figura desse avô é o elo entre o protagonista e a religiosidade e elemento que estrutura sua subjetividade. Está presente no romance desde as memórias de infância. Esses aspectos em torno da religiosidade, que ajudam a construir a memória na obra, são desenvolvidos por uma série de acontecimentos que fazem com que o personagem se aproxime ou negue esse componente em sua vida. O ápice dessa relação se dá entre ele e o padre Bento após o episódio em que após sofrer um surto psicótico e permanecer durante um período na fronteira entre realidade e alucinação, os cuidados espirituais empregados pelo padre ajudam na sua recuperação.

Depois que saí da crise, entrei numa fase de alguma moderada carolice, breve instante em meio à minha existência religiosa. Confessei-me com ele (e com quem mais seria?), e foi assim que ele ficou a parte de coisas que eu nunca disse nem direi a ninguém mais. Só não falei da ojeriza que sempre senti por minha pobre e dedicada irmã. Não chegou a tanto a minha coragem. Pare Bento se referia a Mariquinha com unção. Como se falasse de uma santa. Eu era até capaz de ouvir o timbre e o tom com que meu avô falava dela (*Ibid.*, p. 271).

A redenção pela religiosidade na trama está intimamente ligada à questão da ideia de punição. A punição que leva o personagem à redenção, e conseqüentemente ao perdão. Essa punição acontece, primeiro, quando ele é enlouquecido pelo coronel Venturoso e por Samira, que simula a própria morte, e depois, pelo tiro que o deixa inválido. Esses elementos na trama vão construindo o processo de espiritualização do personagem, e, conseqüentemente, a sua melhora como ser humano. O trecho a seguir ilustra essa mudança:

Quando Tomás me visitou, em 1979, padre Bento já tinha me modificado. Um domingo de manhã, em vez de Padre Bento vir até nós, fomos nós até ele. Queríamos assistir à missa que ele oficiava. Entramos na igreja. Mariquinha, mal se persignou, já foi se adiantando para os bancos da frente, eu fiquei no último. Assisti a boa parte da missa com rosto banhado de lágrimas. Tudo isso ele foi capaz de operar em mim (*Ibid.*, p. 271).

E mais adiante, ao listar os amigos mortos pelo regime, que foram delatados por ele, mostra o peso da culpa que carrega:

Portanto, os mortos. Um a um. Todos doem, por um motivo ou por outro. Carlos, Alfredo, Maria do Carmo, Carmen, os tios dela, o homem dos olhos de cortina e mais uma infinidade de desconhecidos, não há um que não desfile nem deixará de desfilar por aqui de dia ou de noite, enquanto houver uma janela que me permita enxergar o sol ou nuvens (*Ibid.*, p. 290).

A memória atormentada do protagonista, que rememora de forma deliberada a própria história sobre o regime ditatorial, também recupera um passado familiar que faz emergir memórias afetivas para contrabalancear as razões de suas escolhas e justificá-las pelos traumas de infância, como a morte do pai. Na narrativa, uma das primeiras imagens trazidas ao relato pelo protagonista é sobre a experiência de ter presenciado o pai morto de forma trágica, o que funcionou como um choque de realidade, deflagrando um problema de infância que o fazia confundir realidade e ficção ao ver constantemente aparições que eram controladas por meio de remédios. As lembranças sobre o pai são intercaladas por momentos em que ele sente culpa pelas mortes dos amigos. As reflexões são descritas com extrema sensibilidade na obra:

Mortos no meu caminho foram de dois tipos: os que derrubei enquanto passava e os que caíam à minha revelia. Os primeiros são os que não me largam, os que grudam em mim como crosta de ferida. Os outros se dissiparam, me deixando no vapor da solidão que tudo esconde, mais que muralha. A estes pertencem os que amei. E não amei tantos. Se bem que, acostumado a carregar aqueles que por minha ação morreram, acabo metendo no mesmo saco os que não são da minha lavra, como se na morte daquele que eu queria vivo residisse a culpa mínima de não ser eu o morto, como só se pela força do contraste com os que ficam é que os que se vão passam a se chamar mortos (*Ibid.*, p. 282).

O romance *Cabo de guerra*, portanto, produz uma memória ainda atrelada à questão da reconciliação com o passado ao dar voz a um narrador que, mesmo não se tratando de uma vítima do regime, como se habituou ver em várias obras sobre a temática, busca se redimir por meio das lembranças que são requisitadas por ele. Essas memórias evocadas constroem um sujeito de extrema precariedade moral, desprovido de empatia, negligente com o próximo, alheio aos problemas sociais, desapegado de vínculos afetivos. Um homem fraco que se envolve nas situações mais aleatórias por puro acaso, o que o exime de uma participação consciente nos

crimes cometidos. Nesses termos, a representação de um delator não segue a linha de um carrasco da ditadura. A perversidade e a inescrupulosidade não são adjetivos que lhe cabem. Por tudo isso, esse narrador atípico, que rememora episódios durante a ditadura brasileira de 1964 a partir de seu envolvimento como infiltrado, permite ser lido como um exercício para o perdão requisitado por meio da autocomiseração, e do apelo à religiosidade.

Como apontado em Ricœur e em Hannah Arendt, na impossibilidade do perdão, ele é dirigido então à divindade, e sendo essa a única possibilidade na obra de Benedetti, ele existe como um lugar de acusação moral, “uma experiência da mesma ordem que a solidão, o fracasso, o combate, nos quais se exercitam o pensamento reflexivo” (*Ibid.*, p. 465). Porém, se a proposta do romance é refletir sobre a possibilidade de um autoperdão, o texto de Ricœur diz o seguinte a respeito:

A hipótese de um perdão exercido de si para si par si mesmo é duplamente problemática; de um lado a dualidade dos papéis de agressor e de vítima resiste em uma inteira interiorização: somente outro pode perdoar a vítima; de outro lado, e essa ressalva é decisiva, a diferença de altura entre o perdão e a confissão da falta não é mais reconhecida como relação cuja estrutura vertical é projetada numa correlação horizontal.

O problema da memória em *Cabo de guerra* é que ela ainda se ocupa mais sobre o passado, ao invés de tentar pensar sobre a experiência a partir do presente, como ocorre em *La dimensión desconocida*, ao desmuseificar a memória e trazer à superfície reflexões atuais. Embora lidando também com o passado, o romance de Sebastián Hacher, analisado anteriormente, também constrói uma narrativa que pretende refletir sobre a ditadura argentina a partir do presente enquanto um modo de demonstrar a experiência como inacabada, ao dar centralidade na vida da filha de um desaparecido do regime. As três obras analisadas neste capítulo expõem sobretudo os procedimentos utilizados para realizar o trabalho de memória na atualidade. E em graus diferentes percebemos que as estratégias empregadas buscam provocar questionamentos que nunca poderão ser resolvidos, mantendo assim o caráter agonístico em torno do evento.

Mas é preciso pontuar que o texto de Benedetti, embora busque construir um outro olhar sobre o regime, por meio de um narrador incomum, não consegue superar alguns assuntos, como a crítica sobre a ideologia dos grupos de resistência, a descrição de cenas de tortura, mantendo, apesar do esforço em não repetir estigmas, uma leitura binária sustentada por um olhar ainda maniqueísta. Esses aspectos na obra evidenciam o problema do trabalho de memória no Brasil. Enquanto a Argentina e o Chile vivenciaram processos de tentativa de justiça ao levar agentes do Estado aos tribunais, no Brasil a política de esquecimento tem dificultado lidar com

essas questões, o que fica patente em algumas produções da ficção literária, como em *Cabo de guerra*, que dá centralidade a questões sobre o que aconteceu e não sobre o que existe para além da história coletiva sobre o regime ditatorial. Mas se o romance, por sua vez, causa incômodo ao recuperar a memória sobre o episódio da ditadura brasileira, a literatura cumpre sua função que é a de figurar como resistência, uma vez que a memória coletiva tem encontrado dificuldade quando a memória oficial tenta construir uma outra história onde tudo é negado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recomeçar a pensar o futuro depois de muitos anos de silêncio, a não ser que se queira simular a possibilidade de uma tábula rasa, equivale a voltar atrás e buscar um sentido para as experiências vividas nos anos de ditadura.

Paloma Vidal, Memória em desconstrução

A presente tese teve como objetivo principal perscrutar sobre as estratégias narrativas na ficção literária recente que constrói representações utilizando como procedimento a memória, a fim de recuperar parte do passado relacionado ao período das ditaduras, em obras de autoria chilena, argentina e brasileira. Observamos que os procedimentos utilizados nas narrativas que lidam com essa temática sobre as ditaduras vêm se modificando à medida que a experiência se distancia no tempo, como é também o caso das noções que constroem a percepção sobre a obra ficcional, dispostas no segundo capítulo da tese. A linguagem testemunhal que prevaleceu e ainda tem sido muito utilizada para narrar sobre os regimes ditatoriais vem apresentando alguns deslocamentos que podem ser caracterizados por uma espécie de desconstrução no modo de recuperar essa memória.

Nos textos ficcionais dispostos ao longo da tese, observamos que o relato testemunhal não tem necessariamente como voz narrativa alguém que vivenciou a experiência do período ditatorial; pelo contrário, muitas vezes esses narradores figuram como representações de vozes sociais. Consequentemente, a visão que imprimem sobre o evento a partir desse local – como em *Não falei*, de Beatriz Brasche, ou *De mim já nem se lembra*, de Luis Ruffato, em que os narradores, um professor prestes a se aposentar, e um operário de uma fábrica no ABC paulista, respectivamente – compartilha, por meio de suas lembranças, aspectos sobre a atmosfera sócio-política do país. Por outro lado, a experiência do regime que atravessou a vida de familiares é representada por meio dos “filhos da ditadura”, como em *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, e *A resistência*, de Julián Fuks, cujas lembranças recuperam aspectos sobre o familiar e a memória enquanto forma de resistência, assim como também acontece em *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, cujo narrador reivindica a memória familiar ao recordar sua vida a partir de fissuras da memória. O fato é que, em todos os textos trabalhados nesta pesquisa, notamos que recuperar o passado acerca dos regimes ditatoriais tem assumido novas formas de representação que estão intimamente ligadas à ênfase no presente e nos elementos residuais que ficaram de fora de outros tipos de representações, como as que se

ocuparam em narrar somente a violência ou afirmar/denunciar a existência do regime. Privilegiando assim um olhar sobre o subjetivo, essas obras apontam para novas formas de recuperar o passado.

A organização da pesquisa obedeceu a uma ordem em que se buscou primeiramente situar o problema da violência como parte de uma lógica que sistematizou e estruturou os processos sociais tanto no Brasil como nos países já mencionados, tendo como consequência os períodos ditatoriais nesses países. Para compreender essa sistemática, utilizamos como aporte teórico alguns escritos que dialogam sobre a violência e a relação com a ficção literária. Dentre eles, *Cultura e democracia* (2008), de Marilena Chauí, que reconhece uma simetria entre a cultura brasileira e a violência, assim como Tânia Pellegrini em *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea*; a obra *Alegoría de la derrota*, de Idelber Avelar, que se aprofunda na questão das ditaduras latino-americanas; *Literatura como missão*, de Nicolau Sevcenko, na qual o autor traça um panorama sobre as fases da narrativa pós-ditadura; o texto de José Joaquín Brunner, *Tradicionalismo y modernidade en la cultura latino-americana*, que nos ajudou a compreender esses processos nas sociedades latino-americanas, além de obras mais antigas que analisaram os processos histórico e civilizatório, como *As veias abertas da América Latina* (1971), de Eduardo Galeano, e *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), de Darcy Ribeiro.

Os estudos sobre memória adentraram essa parte da tese por se tratar de uma das vias narrativas empregadas para representar a violência dos processos ditatoriais na ficção literária. O intuito foi traçar um breve panorama, que apresentou as principais concepções em torno do estudo memorialístico sobre as ditaduras, mesmo que a pesquisa tenha utilizado como aporte teórico apenas a ideia posta por Paloma Vidal, acerca da desconstrução da memória.

A partir de textos que relacionam memória e a escrita de eventos limítrofes, buscamos organizar algumas reflexões acerca do uso da memória enquanto linguagem narrativa, para o que inserimos os estudos sobre testemunho nessa categoria. Utilizamos como aporte teórico *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs; *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricœur; *Memória da ofensa*, de Primo Levi; e *Lembrar, escrever, esquecer*, de Jeane Marie Gagnebin. Alguns textos de Seligmann-Silva ajudaram-nos a refletir sobre a questão da memória na ficção literária a partir da linguagem testemunhal, assim como também o de Jaime Ginzburg em *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Por fim, trouxemos, a partir de pesquisas como as de Cecília Olmos e Alfredo Cordiviola, reflexões a respeito das narrativas sobre o período do pós-ditadura e a relação com a memória.

No segundo capítulo propusemos refletir sobre as questões de linguagem do texto literário com a finalidade de compreender as transformações que ajudam a atualizar o modo de lidar com narrativas que estão no campo de disputas sobre legitimação e veracidade, como a literatura que ficcionaliza os processos ditatoriais. Esse tipo de representação tem sido questionado ao longo do tempo, demandando, assim, novas formas de trabalhar com a linguagem que lida com a violência desse período. Nesse sentido, para pensar sobre essas questões, partimos das concepções estabelecidas por Mikhail Bakhtin a fim de demonstrar que a ficção literária passa por intermediações relacionadas à produção de sentido, uma vez que todo enunciado é carregado de ideologia, como postula esse filósofo. A noção de “acabamento” desenvolvida por Bakhtin nos forneceu uma base teórica para refletirmos sobre a relação obra-leitor-autor e como isso se reflete na literatura do pós-ditadura, que apresenta invariavelmente um horizonte axiológico.

Em seguida, as concepções de Umberto Eco a respeito de Interpretação e Superinterpretação, cunhadas em seu texto homônimo, foi a base utilizada para analisarmos, nas obras citadas ao longo do texto, em que grau a noção de interpretação interessa enquanto produtora de sentido. Isso quando se pensa nas estratégias que rompem com essa ideia, como a escrita palimpsesta que desmonta uma ideia inicial ou como a desconstrução da memória proposta no ensaio de Paloma Vidal.

A interpretação, nas instâncias do autor, leitor e obra, contidas no primeiro capítulo, a partir da leitura de Umberto Eco, trouxe para a tese uma discussão acerca do processo de construção de sentido da obra que, segundo o filósofo, não deve ser condicionada a nenhuma dessas instâncias especificamente. De igual forma, apresentamos, no mesmo capítulo, o pensamento de Bakhtin, que compreende todo o processo de produção de sentido como produto de construções sociais que se alteram, alterando assim a percepção do leitor ao longo do tempo. A partir dessas discussões, observamos nas obras selecionadas que algumas delas, como *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, ou *La subtracción*, de Alia Trabucco, por exemplo, apresentam um texto aberto no sentido de possibilitarem horizontes de leituras que não estão presos a apenas uma chave de compreensão. A indefinição das coisas, a irresolubilidade contida no enredo, o tom caótico que não fecha, são elementos que caracterizam um modo de desconstruir uma representação que lida com o passado, independentemente de essas obras não prescindirem de provocações de cunho social. A percepção em torno do regime ditatorial é posta de modo muito sutil nessas representações, e ao mesmo tempo de forma conturbada e embaralhada, deixando espaço para que o texto seja apreendido de distintas formas.

Na seção seguinte, realizamos a leitura de *A escrita do desastre* e de *O espaço literário*, de Maurice Blanchot, como modo de dialogar com uma ideia contrária à de Bakhtin, uma vez que o filósofo francês traz a afirmação de que a obra prescinde de um autor para existir enquanto obra. Ademais, buscamos estabelecer relação entre a concepção blanchotiana “palavra como desastre” e a narrativa que atualiza os procedimentos narrativos por meio de uma linguagem labiríntica e incomum, como em *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron.

Observamos também em *Noite dentro da noite* algumas características advindas da noção desenvolvida por Blanchot, cuja proposta é de uma criação livre de significação e intenção premeditada. Além disso, outro aspecto como o olhar sobre o passado que se modifica pelas lentes da atualidade foi observado em *A ocupação*, de Julián Fuks, assim como também em *Kramp*, de Maria José Ferrada, em que o passado de uma criança é ressignificado à luz do presente.

O capítulo, ademais, estabeleceu um diálogo com as ideias do escritor argentino César Aira e sua proposta para pensar as novas formas de representações da arte contemporânea. Seu projeto “ausências”, que relacionou arte e fotografia, serviu como parâmetro para analisarmos a linguagem literária na ficção que opta por representar o que fica de fora dos relatos. Das estratégias de representação artística na contemporaneidade pensadas a partir dos estudos de Aira, partimos para um breve percurso histórico a respeito da literatura latino-americana e de como se deu a difusão para além da América Latina. Utilizamos, para esse propósito, o texto de José Donoso, *História personal del boom*, e as observações de Noemi, que apresentaram o presente e o futuro da literatura latino-americana a partir de questões mercadológicas que se relacionam ao neoliberalismo. Tais questões, segundo Noemi, interferem no modo de narrar e na temática, que estará sempre relacionada a questões políticas. E por fim, o capítulo apresentou algumas reflexões sobre a questão do tempo por meio de autores como Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze e Peter Pál Pelbart, em que se problematizou a noção do tempo na literatura. Essas ilações nos ajudaram a entender como, em algumas obras, o tempo se apresenta embaralhado como parte da estética que busca desconstruir, na atualidade, uma tradição de lidar com a memória de passado.

No terceiro capítulo foi introduzida a noção de “desconstrução”, que é um dos aspectos analisados nas narrativas do pós-ditadura da presente pesquisa. Esse conceito surge na tese primeiramente como é desenvolvido por Paloma Vidal em *Memória e desconstrução*, na relação com a escrita memorialística, especificamente na obra do argentino Rodolfo Fogwill. É essa noção que também observamos nas obras escolhidas para análise, a fim de identificarmos se a representação da memória das ditaduras segue a mesma proposta apontada por Vidal. Em

seguida, o texto adentrou no sistema desenvolvido por Jacques Derrida conhecido como “desconstrucionismo”, para demonstrar a desconstrução do signo logocêntrico e a relação com a escrita literária a partir da leitura realizada por Jonathan Culler. Os textos *A escritura e a diferença* e *Gramatologia* foram utilizados na tese para demonstrar a proposta que traz o sistema derridiano para o texto literário. O diálogo com as obras de Derrida requereu mediações que foram realizadas por meio dos estudos de Rafael Haddock-Lobo, que aproximou o sistema de Derrida à linguagem literária. Na seção seguinte, o texto de Beatriz Sarlo *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva* foi trazido à tese para pensar a questão da linguagem testemunhal na narrativa, que, segundo a autora, prescinde as novas formas de lidar com a memória do passado conflituoso. Ela propõe então a “guinada subjetiva” como nova estratégia. Essas questões são ampliadas em textos como *Notas sobre elementos de teoria da narrativa*, de Jaime Ginzburg, e “*Meta-autobiografía*”/ “*autobiografía transversal*” *postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona*, de Alfonso Del Toro, em que ele problematiza a questão da autoficção.

No último capítulo foram realizadas três análises literárias, respectivamente *La dimensión desconocida*, da escritora chilena Nona Fernández, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, do argentino Sebastián Hacher, e *Cabo de guerra*, da escritora brasileira Ivone Benedetti. Essas obras foram escolhidas dentro de um rol de produções recentes que abordam a temática das ditaduras, lidas no decorrer da pesquisa e que, se não compõem a análise final, dialogam com algumas questões postas ao longo da tese.

Não pretendemos, com esse recorte, tecer nenhuma conclusão categórica a respeito dos procedimentos e estratégias narrativas que possam afirmar uma unicidade quanto à estética empregada que ficcionaliza a memória do período ditatorial na literatura desses países, haja vista que, para isso, seria necessário um acervo de obras chilenas, brasileiras e argentinas. O intuito foi demonstrar, por meio dessas obras, algumas das estratégias narrativas que conseguimos perceber como modos atuais de lidar com esse passado. Os textos supracitados são relativamente atuais em termos de publicação, assim como a maioria das outras produções que aparecem no nosso trabalho. O que direcionou a pesquisa foi analisar de que modo a memória, como via de representação textual, tem lidado com temáticas que recuperam o passado das ditaduras, de uma maneira que atualize as estratégias narrativas.

A análise das três obras literárias contidas no final da nossa pesquisa observou algumas formas de desconstrução no modo de recuperar a memória do passado. Com algumas diferenças entre elas, conseguimos constatar que a tentativa por novos procedimentos para narrar sobre os regimes ditatoriais estão presentes seja na escolha do narrador, seja na centralidade da temática

e sobretudo na forma de olhar para o tempo passado pelas lentes do presente. A seguir, dispusemos as principais observações realizadas a partir da leituras dos três romances: *La dimensión desconocida*, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* e *Cabo de guerra*.

Na novela *La dimensión desconocida*, observamos que a construção da representação do passado sobre o regime ditatorial chileno apresenta um modo diferente de lidar com a memória coletiva. A autora traz como proposta desmuseificar a memória desse período, ao provocar reflexões mediadas pela imaginação deliberada que busca explorar os pormenores da experiência, individualizando-a. Há uma inversão na forma de retornar ao passado, pois a centralidade está no que se imagina ter sido e não sobre o que foi a experiência do regime. A reflexão centra-se, por várias vezes, na imaginação sobre as experiências vivenciadas por qualquer um dos personagens, aspecto que faz com que a imaginação dê lugar ao peremptório. O museu como *locus* de reflexão é o meio pelo qual Nona Fernandez escolhe para desconstruir alguns paradigmas, como, por exemplo, retornar ao assunto mediante a contemplação do passado. Ela recupera a história da ditadura chilena em seu romance a partir da visita que faz ao Museu da Memória e dos Direitos Humanos, e utiliza-se disso para questionar a memória museificada. Das três obras que foram analisadas, essa é a que apresenta com mais nitidez, no seu processo narrativo, um movimento que distancia a representação memorialística de um retorno ao passado; um tipo, portanto, de desconstrução da memória. Isso ocorre porque a autora aposta em construir uma representação que desconstrói clichês como, por exemplo, o testemunho como legitimação da memória e personagens estereotipados em representações que seguem a lógica maniqueísta. Mesmo ao trazer na trama elementos como o testemunho e a memória, o texto não dá centralidade ao passado, mas busca estabelecer questionamentos sobre a anterioridade do passado. Essa novela atualiza o modo de representação sobre a experiência ditatorial tanto ao assumir a imaginação como via de reflexão como ao questionar a experiência de modo individualizado, ao mostrar que ela foi vivenciada de formas diferentes em meio a uma aparente normalidade e coletividade. As referências à cultura pop também funcionam como um diferencial a questionar os mecanismos de cegueira utilizados pelo Estado em situações de cerceamento de direitos, ao mesmo tempo em que as utiliza como alegoria para pensar sobre as atrocidades do regime que superam a ficção. A imaginação em detrimento ao relato testemunhal é o meio pelo qual a autora desenvolve um outro olhar sobre o regime.

A segunda obra, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher, foi analisada a partir do texto de Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*. O romance do argentino, assim como a novela de Nona Fernandez, apresenta uma proposta de lidar com o passado a partir de indagações sobre a experiência que se ergue de uma atualidade. Algumas questões postas no

ensaio de Beatriz Sarlo são utilizadas para engendrar reflexões sobre a obra de Hacher, que traz provocações a respeito dos desaparecidos da ditadura argentina de 1976. O romance lida com a experiência do regime como processo inacabado e contínuo. O título em forma de questão inicial anuncia como estratégia narrativa um texto que traz perguntas e não respostas sobre a experiência da ditadura argentina. Essa estratégia efetiva-se por meio da escolha pelo protagonismo, em que se opta por dar centralidade aos filhos do regime, vítimas indiretas. Encontramos algumas semelhanças entre *La dimensión desconocida* e *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Ambos são construídos pelo procedimento da metanarrativa, ao tempo em que o texto literário é construído, há um subtexto utilizado com o qual se dialoga. Os dois textos operam para refletir, a partir do passado, questões sobre o presente; e embora se utilizem de relatos testemunhais, o passado não é o foco. A memória na obra *Cómo enterrar a un padre desaparecido* não centra as lembranças na violência do regime, assim como na obra de Nona Fernández. Tampouco busca algum tipo de reconciliação com o passado, pelo contrário, a história que surge pela voz dos filhos pretende tornar o passado incômodo e inacabado, suspenso e contínuo. O aspecto autobiográfico é, ademais, mais um elemento que está proposto na obra de um modo diferenciado. Não há a tentativa de afirmar o fato a partir do testemunho do pai, uma vez que o processo de desconstrução desse testemunho é a estética empregada pelo autor. Assim como em *La dimensión desconocida*, o testemunho é apenas uma desculpa para que outro texto seja construído.

Já em *Cabo de guerra*, última obra analisada na tese, Ivone Benedetti busca construir uma representação que também desacomode lugares comuns da literatura sobre o pós-ditadura. Quando opta por utilizar o relato testemunhal de um colaborador do regime para retornar a esse passado, o protagonismo da narrativa desloca o olhar sobre o episódio. Seu personagem é construído de forma humanizada e não caricaturada. Mas está na forma de recuperar essa memória um dos elementos mais inquietantes da obra, pois ela não tem uma finalidade dentro da trama no processo de interlocução. Ela não é dirigida a nenhum personagem e não conflita com terceiros. A memória que advém do testemunho de um infiltrado funciona como uma espécie de confissão que se dirige ao perdão. Um narrador atormentado pela culpa durante a velhice alegoriza a própria história oficial buscando o apaziguamento. Outro aspecto que causa incômodo nesse romance é o uso da religiosidade, que funciona como fiel da balança e que por isso acaba caindo em clichês ao pretender provocar a comiseração do leitor, ou acentuar a desfaçatez do narrador. É parte indissociável do texto, o qual media o incômodo que se estabelece nas confissões do protagonista. O texto de Paul Ricœur, “O perdão difícil”, contido em *Memória, história, esquecimento*, é base para estabelecermos uma análise acerca da questão

do perdão. O que se pode observar é que, diferentemente das duas obras anteriores, esse romance, apesar de recuperar a temática da ditadura brasileira por uma estratégia narrativa incômoda, que dá o protagonismo a um colaborador do regime, ainda traz a experiência da ditadura brasileira muito atrelada ao passado. Ainda é recorrente a descrição de torturas, os questionamentos sobre as razões dos grupos de resistência e, sobretudo, a fabulação que centra suas preocupações apenas no passado. A trama que é rememorada no ano de 2009 parece não conseguir sair da década de 1978. Desse modo, observamos que a representação de Benedetti evidencia a dificuldade que ainda existe de lidar com esse passado e da busca por uma reconciliação. Enquanto nas obras anteriores esse passado parece mais distante, engendrando outros olhares para as fissuras da experiência que se reverbera no presente, *Cabo de guerra* detém-se num tempo museificado e irretocável que continua retornando às mesmas questões, talvez para dizer sobre a impossibilidade de seguir em frente ou tentando elaborar um perdão simbólico representado no personagem.

Por fim, a presente tese, que teve como principal objetivo verificar que estratégias narrativas estão sendo empregadas para representar a memória sobre o pós-ditadura na literatura ficcional atual, buscou, sobretudo, ver nas obras analisadas se existem deslocamentos e desconstruções no modo de lidar com a memória enquanto procedimento narrativo. A relevância desse aspecto na pesquisa reside no convite à reflexão sobre como é ainda possível manter o caráter agonístico em torno de temas caros à memória que não devem ser esquecidos, como os regimes ditatoriais. A pesquisa volta-se para questões sobre como a literatura enquanto produtora de sentido consegue atualizar essa discussão sem ser panfletária, repetitiva e ao mesmo tempo funcionar como um espaço de resistência.

Ao longo do percurso dissertativo, deparamo-nos com muitas obras cujas representações apresentaram construções que interrogaram acerca da própria estética, como em *La resta*, de Alia Trabucco, artifício esse que demonstra a busca por novos procedimentos; construções que lançaram indagações sem resposta, como na novela *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher, problematizando o testemunho enquanto única via de acesso à verdade dos acontecimentos; outras que utilizaram o familiar como espaço para ressignificação da experiência, como em *Kramp*, de Maria José Ferrada, ou *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, optando desse modo pela individualização em oposição à coletivização da experiência; construções caóticas que desacomodaram o leitor ao dissolver a inteligibilidade, como em *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron; e a maioria, que adentrou o passado a partir da relação com o presente e com aspectos sociais atuais, como *A ocupação*, de Julián Fuks, e *Nem tudo é silêncio*, de Sônia Bischain.

Todas as obras que compuseram a presente pesquisa demonstram formas distintas de lidar com a memória incômoda das ditaduras, sendo que ao optar em privilegiar o tempo labiríntico, o tempo presente, o tempo desmuseificado, o fato é que o passado e o relato testemunhal não figuraram como centralidade na maioria dessas narrativas presentes na tese, pelo contrário, mesmo sendo parte de todas as construções foram representados em segundo plano ou como base para o surgimento de textos palimpsestos. Portanto, assim como indica Laura Raso, entendemos que a memória é atualizada nessas obras à medida que é reinterpretada sem pretender, como a história, buscar pela verdade, tornando-se, assim, uma construção social do tempo. Se Beatriz Sarlo questiona como restabelecer uma continuidade entre as experiências do passado e o presente, percebemos, nessas produções, que tornar o passado uma interrogação foi uma das estratégias escolhidas. Como observa Jeanne Marie Gagnebin, “é justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva (...) que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembranças” (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

REFERÊNCIAS

- ABAGGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AIRA, César. *Sobre a arte contemporânea*. Trad. de Vitor da Rosa. Madrid: Zazie, 2010.
- ALMEIDA, Marcela Moura. *Maurice Blanchot e a literatura: uma experiência outra*. Stuttgart: Novas Edições Acadêmicas, 2014.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de Hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. *Lua Nova*, v. 80, p. 71-96, 2010.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. por Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARBOSA, Jefferson Eduardo da Paz. A liberdade de uma cabeça cortada: Maurice Blanchot, literatura e revolução. *Revista Mnemosine*, v. 13, n. 2, p. 69-87, 2017.
- BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Obras escolhidas I*. Trad. por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. [edição original: 1928].
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literário*. Madrid: Nacional, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Venezuela: Monte Ávila, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *La nueva refutación del tiempo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.
- BORGES, Jorge Luis. O tempo. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora da UnB, 1985.
- BRACHER, BEATRIZ. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BRUNNER, José Joaquín. *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latino-americana. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n. 13-14, p. 301-336, 1996.

CANDÍA GAJÁ, Andrea. Narrativa de la Post-dictadura argentina. Cuando la ficción se apodera del presente. *Pacarina del Sur*, año 11, n. 43, abr.-jun. 2020. Disponível em: www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1882&catid=8. Acesso em: 30 mar. 2022.

CARDOSO, Zélia Almeida. A representação da realidade na obra literária. *Língua e literatura*, São Paulo, USP, v. 14, p. 161-167, dez. 1985.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2008.

CHEJFEK, Sergio. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

COSTA, Rogério da. Limiões do contemporâneo: entrevistas. Entrevista concedida a Rogério da Costa. *Folha de São Paulo*, 21 de junho de 1992. São Paulo: Escuta, 1993. p. 15-33. (Coleção Linha de Fuga).

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. por Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becas, 1999.

CUNHA, Luiz Cláudio. Brasil e Argentina, duas atitudes totalmente diferentes. *Observatório da Imprensa*, ed. 906. 2016. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/brasil-e-argentina-duas-atitudes-totalmente-diferentes>. Acesso em: 20 set. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

DARCY, Ribeiro. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DE JOU, Graciela Inchausti de; AMARAL, Bruna Grazielli Teixeira; PAVAN, Carolina Robl; SCHAEFER, Luiziana Souto. *Atenção seletiva: cegueira por desatenção*. In: VII SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA PUC-RS, 2006, Porto Alegre. v. 1.

DEL TORO, Alfonso. “Meta-autobiografía”, “autobiografía transversal” postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djebar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo. *Estudios públicos*, n. 107, p. 213-318, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. v. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria B. M. Nizza da Silva *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

- DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*. Madrid: Alfaguara, 1972.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. [edição original: 1962].
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ELTIT, Diamela. *El padre mio*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos, biopolítica e filosofia*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- FARACP, Carlos Alberto. *Linguagens e diálogos: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FAUSTINO, Silvia. Derrida e a linguagem. *Revista Cult*, São Paulo, n. 117. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/derrida-e-a-linguagem>. Acesso: 12 out. 2016.
- FERNÁNDEZ, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago de Chile: Random House Grupo Editorial, 2016.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2017.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. *Criação e Crítica*, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 12 out. 2016.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio (Eds.). Presentación del país McOndo. *In: McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 4. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- 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. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras: Linguística/Literatura e Encontro e Pesquisa*, v. 3, n. 3, p. 1-6, 2008.
- GINZBURG, Jaime. Notas sobre elementos de teoria da narrativa. *In: COSSON, Rildo (Org.). Esse rio sem fim: ensaios sobre literatura e suas fronteiras*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2000. p. 113-136.

- GOMES, Maria Lúcia Santos Daflon. *Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. Considerações sobre “posições” de Derrida. *O que nos faz pensar*, v. 16, n. 21, p. 66-77, maio de 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1996. [edição original: 1982].
- LEÓN-PORTILLA, *El reverso de la conquista: relaciones aztecas, mayas e incas*. México: Joaquín Moritz, 1964.
- LIMA, Alceu Amoroso. Prefácio. In: NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. [edição original: 1975].
- LUCENA, Laura. *Violências de gênero nas memórias traumáticas de mulheres sobre a ditadura civil-militar brasileira*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna, 2010.
- McLUHAN, Marshall. *McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- NOEMI, Daniel. La narrativa latinoamericana en los tempos post y después. *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, v. 22, n. 4, p. 137-171, 2009.
- OLMOS, Ana Cecília. Narrar na pós-ditadura (ou o potencial crítico das ditadura (ou o potencial crítico das formas estéticas). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio *et al.* *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. v. 2, p. 133-142.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- QUEIROZ, Vitor de. Jacques Derrida: desconstrução e “différance”. *Revista eletrônica Colunas Tortas*, 23 jul. 2015. Disponível em: <https://colunastortas.com/acquesues-derrida-desconstrucao-e-difference/>. Acesso em: 20 set. 2020.

QUEROL, Ricardo de. Os filhos da repressão chilena preenchem os silêncios. *El país*, Cultura, Literatura, 11 de julho de 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/09/cultura/1433843677532023.html>. Acesso em: 20 set. 2020.

RAPOPORT, Mario; LAUFER, Rubén. Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, v. 43, n. 1, p. 69-98, jun. 2000.

RASO, Laura. Narrativa de posdictadura: las argucias de la memoria. *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas*, n. 21, p. 73-96, 2017.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

RORTY, Richard. *Consequências do pragmatismo*. Trad. de João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1982.

ROSENFELD, Anatol. Analogias entre a pintura e o romance moderno: reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, n. 16, p. 9-37, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento – Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Florianópolis, v. 2, n. 1, pp. 3-20, jan./jun. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVISK, Arthur (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensão social e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SOARES, Luís Eustáquio. Sorrisos que escravizam e prostituem. *Revista eletrônica Observatório da Imprensa*, caderno Mosaico, n. 740, 2013. Disponível em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/mosaico/_ed740_sorrisos_que_escravizam_e_prostituem/ <https://colunastortas.com/jacquesues-derrida-desconstrucao-e-difference/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

STROPARO, Sandra M. O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 191-198, abr.-jun. 2013.

TEIXEIRA, Ivan. *Desconstrutivismo*. (Série Fortuna Crítica). *Revista CULT: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, Lemos Editorial, p. 34-37, nov. 1998.

VIDAL, Paloma. “Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura”. *Alea*, v. 8, n. 2, p. 249-261, jul.-dez. 2006.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Schwarcz, 1990 [1956].

XAVIER, João; CORDIVIOLA, Alfredo. A narrativa autobiográfica e a memória da ditadura civil-militar: uma análise comparada entre Brasil e Argentina. *Revista Graphos*, v. 21, n. 3, p. 14-31, 2019.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.