

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ANA LAURA HORBACH**

**VELHOS E NOVOS ‘INSTANTES DE PERIGO’:  
FICÇÃO E MEMÓRIA EM LAURA ALCOBA E JULIÁN FUKS**

**PORTO ALEGRE**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA**  
**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA**  
**LITERATURA**

**VELHOS E NOVOS ‘INSTANTES DE PERIGO’:**  
**FICÇÃO E MEMÓRIA EM LAURA ALCOBA E JULIÁN FUKS**

**ANA LAURA HORBACH**

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena

**PORTO ALEGRE**

**2022**

**BANCA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Profa. Dra. Caroline Silveira Bauer**

(Departamento de História – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Profa. Dra. Claudia Luiza Caimi**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

## CIP - Catalogação na Publicação

Horbach, Ana Laura

Velhos e novos 'instantes de perigo': ficção e memória em Laura Alcoba e Julián Fuks / Ana Laura Horbach. -- 2022.

106 f.

Orientadora: Karina de Castilhos Lucena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Laura Alcoba. 2. Julián Fuks. 3. Literatura pós-ditatorial. 4. Políticas de memória. I. de Castilhos Lucena, Karina, orient. II. Título.

A meu pai

## AGRADECIMENTOS

A meu pai meu primeiro agradecimento. Aquele que aqui já não está mais, mas que foi um dos principais entusiastas deste trabalho. Que me deu, dentro de todas as suas possibilidades, as condições materiais para que eu pudesse realizar os meus estudos de Ensino Superior e que, desde pequena, me apresentou o fantástico poder da leitura e a transformação que os livros são capazes de fazer em nossas vidas. Ele foi e vai ser sempre o meu primeiro e maior agradecimento.

Às minhas parceiras intelectuais do grupo de pesquisa “História da Literatura e Literatura Traduzida”, em especial à professora Karina, que sempre acreditou na escrita deste trabalho e aceitou me orientar desde o meu Trabalho de Conclusão de Curso e me apresentou tanto o Fuks quanto a Alcoba. A ela, minha admiração por ser um exemplo de intelectual solidária e comprometida que a academia brasileira precisa e meu eterno agradecimento pelas leituras generosas e apoio incondicional ao longo desses mais de dois anos de pesquisa. Sem a tua atenta orientação, nenhuma destas linhas poderiam ter sido escritas. Ian, Cecília, Nathália (minha revisora!), Maíra, Samanta, Adri: discutir com vocês aos sábados de isolamento social fez com que eu tivesse mais segurança em apresentar as minhas ideias. Vida longa às “gurias da Karina”!

A Ivana, que compartilhou comigo muitos críticos de escrita deste trabalho e que foi companheira de pós-graduação desde o início. Chegamos ao fim!

A Adriele e Angela, as mestras que vieram antes de mim, meu obrigada mais genuíno. Vocês foram mais do que meu acolhimento. Obrigada pelos ouvidos, pelas leituras, pela companhia, pelas noites em claro, por todos os conselhos. Eu me sinto honrada de ter contado com a ajuda de mulheres tão incríveis quanto vocês na escrita deste trabalho e sei que vocês estarão ao meu lado em todas as empreitadas futuras.

Às “solteiras políticas” Bianca e Greice por confiarem que eu chegaria ao fim desse processo e me proporcionaram todo o aconchego que eu poderia ter quando essas linhas eram impossíveis de serem escritas. A Fernando e Denis que seguraram na minha mão, não me deixaram desistir e escutaram os meus lamentos de pesquisa mesmo sem nada de literatura entender. As conversas que tivemos durante as pedaladas e as tardes de estudos coletivos foram muito mais que um incentivo. A Ananda, Lucas, Maria Gabi, Maria Pati e Márcia por todo o apoio no processo de luto e por terem proporcionado risadas que achei, naquele março chuvoso, que jamais seria capaz de dar novamente e que tornaram esse processo mais cheio de vida. A

Giulia, Juliana e Manu, minhas amigas de tantos e tantos anos. Obrigada por não me deixarem esquecer do meu valor e por saberem desde o início que eu conseguiria.

Aos meus companheiros da Resistência por todo o apoio durante os momentos difíceis, pelas referências bibliográficas (obrigada Gabriel e Lucas!) e pela militância conjunta e cotidiana que me fazem ter a certeza de que “nunca me van a convencer de que todo el tiempo pasado fue mejor - mañana es (siempre) mejor”. Aos meus amigos William e Juliana que compartilham comigo além da amizade, a luta por um outro projeto de sociedade. Obrigada por todas as discussões polêmicas que tivemos e pelo afeto que me proporcionaram até a última linha deste trabalho. Vocês foram imprescindíveis.

A minha mãe e a meu irmão que não deixaram a peteca cair quando tudo começou a desmoronar. Este trabalho é por nós.

E, por fim, à universidade pública que me proporcionou tanto ao longo desses oito anos de formação. Que muitos depois de mim possam ter como direito — e não privilégio — o acesso a uma formação gratuita, de qualidade e socialmente comprometida.

*Mas há pesares que não sucumbem a argumentos, há dores que não se exageram. Há histórias que não se inventam à mesa, entre goles e garfadas, entre papos quaisquer, histórias que recusam a proximidade com a leveza, que não se prestam à ruminção corriqueira, às frases diárias. Há casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre estas coisas incertas, mas os versos nem sempre acertam. Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio. Não um silêncio feito da ausência das palavras: um silêncio que é a própria ausência.*

*Julián Fuks, A Resistência (2015)*

#### *Tese VI*

*Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*

*Walter Benjamin, Sobre o Conceito de História (1940)*



## RESUMO

Este trabalho propõe cruzamentos entre os romances *La casa de los conejos* (2008), da escritora franco-argentina Laura Alcoba, e *A Resistência* (2015), do escritor brasileiro, filho de argentinos, Julián Fuks. Esses paralelos se dão a partir da discussão sobre memória e políticas de memória – entendidas aqui como uma série de medidas materiais e simbólicas de rememoração ou esquecimento que têm como objetivo criar memória pública acerca de um fato passado – implementadas no Brasil e na Argentina nas primeiras décadas dos anos 2000. As duas obras analisadas abordam a temática do trauma perpetrado pela ditadura civil-militar argentina (1976-1983) e suas permanências no tempo presente a partir da geração de filhos de ex-militantes e combatentes do regime que “herdaram” o exílio de seus pais. Esta pesquisa, portanto, tem como objetivo compreender os reflexos dessa discussão na forma literária. A partir das proposições metodológicas de Walter Benjamin sobre o tema da memória, da narração e da escrita da história, com atenção especial às teses *Sobre o conceito de história* (1940), e também amparado em comentadores da obra de Benjamin – principalmente, Jeanne Marie Gagnebin (1982; 1994; 2018), Michael Löwy (2005) e Beatriz Sarlo (2007; 2015) –, este trabalho examina como esses romances autoficcionais elaboram essa experiência de passado e reagem à forma como Brasil e Argentina acertaram as contas com o seu período autoritário.

**Palavras-chave:** Laura Alcoba. Julián Fuks. Literatura pós-ditatorial. Políticas de memória.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo cruzar las novelas *La casa de los conejos* (2008), de la escritora franco-argentina Laura Alcoba, y *La Resistencia* (2015), del escritor brasileño, hijo de argentinos, Julián Fuks. Estos cruces se hacen a partir de la discusión sobre memoria y políticas de memoria – comprendidas como una serie de medidas materiales y simbólicas de rememoración o de olvido que tienen por objetivo crear memoria pública acerca de un determinado hecho pasado – implementadas en Argentina y Brasil en las primeras décadas de los años 2000. Ambas las obras se acercan a la temática del trauma perpetrado por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) y sus permanencias en el tiempo presente a través de la mirada de una generación de hijos de ex militantes y combatientes del régimen que “heredaron” el exilio de sus padres. Por ello, esta investigación tiene el objetivo de comprender los reflejos de esa discusión en la forma literaria. Con el aporte de las proposiciones metodológicas de Walter Benjamin sobre el tema de la memoria, la narración y la escritura de la historia, con atención especial a las tesis *Sobre el concepto de historia* (1940), y también amparado en comentaristas de la obra de Benjamin – principalmente, Jeanne Marie Gagnebin (1982; 1994; 2018), Michael Löwy (2005) y Beatriz Sarlo (2007; 2015) –, este trabajo examina cómo esas novelas autoficcionales elaboran esa experiencia de pasado y reaccionan a la forma como Brasil y Argentina ajustaron las cuentas con su período autoritario.

**Palabras clave:** Laura Alcoba. Julián Fuks. Literatura postdictatorial. Políticas de memoria.

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código 001.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>QUESTÕES DE MÉTODO .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>Benjamin, o indispensável .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2</b>	<b>O “fracasso exemplar” de Benjamin.....</b>	<b>22</b>
<b>2.3</b>	<b>A teoria da narração aberta.....</b>	<b>29</b>
<b>2.4</b>	<b>Narrar a história dos vencidos.....</b>	<b>38</b>
<b>2.5</b>	<b>Primeiras conclusões.....</b>	<b>42</b>
<b>3</b>	<b>A CASA DOS COELHOS ARGENTINA .....</b>	<b>45</b>
<b>3.1</b>	<b>Quando a ficção encontra a memória .....</b>	<b>48</b>
<b>3.2</b>	<b>Ficção e políticas de memória .....</b>	<b>51</b>
<b>3.3</b>	<b>Quando a ficção encontra a memória em um ‘terceiro continente’ .....</b>	<b>63</b>
<b>4</b>	<b>A RESISTÊNCIA ARGENTINO-BRASILEIRA .....</b>	<b>72</b>
<b>4.1</b>	<b>Quando a ficção encontra a memória .....</b>	<b>77</b>
<b>4.2</b>	<b>Ficção e políticas de memória .....</b>	<b>84</b>
<b>4.3</b>	<b>Políticas de memória e periodização literária .....</b>	<b>92</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>100</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>103</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quando entrei na universidade, no ano de 2014, multiplicavam-se as solenidades a respeito dos cinquenta anos do início da ditadura militar brasileira. Naquele ano, não foram poucos os congressos e encontros acadêmicos, os livros, os filmes e as pesquisas que emergiram a respeito do período. Nesse mesmo período, também foi entregue a versão final do relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), comissão que, durante três anos, realizou um trabalho que foi adiado desde a redemocratização: conhecer e dar a conhecer os fatos que marcaram aqueles anos de extrema violência política. Alguns anos antes, em 2012, quando ainda era secundarista, acompanhei — sem muito entender, é verdade — o evento que abriu os trabalhos da mesma comissão no Estado do Rio Grande do Sul e que trouxe, naquele momento, o juiz espanhol Baltasar Garzón que foi o responsável pela detenção de Augusto Pinochet (1915-2006), o responsável por quase dezessete anos de estado mínimo de direito no Chile. Desde aquele momento até então, firmei um compromisso ético com lutar pela não repetição das violações de direitos ocorridas naquele passado que, de forma ingênua, acreditava terem sido próprias daqueles “anos de exceção”. Passei a me interessar por tudo que representasse o período não só no Brasil, mas também na América Latina, e a buscar as imagens e representações de todos aqueles e aquelas que combateram e deram a sua vida não só pela democracia, mas por outro projeto político de sociedade.

Não existia em minha família nenhum preso político, ninguém que tivesse, de fato, atuado politicamente e sido perseguido por isso naquela época. Eram todos trabalhadores pobres que saíram do campo para ganhar a vida nas cidades, assim como a maior parte dos brasileiros daquela época e que eram, nas histórias — não só ficcionais — que lia, representados como uma multidão anônima. Lembro de ter a sensação de que quase nenhum desses relatos representava essa massa que não tinha tido uma participação política direta à esquerda ou à direita e não parecia ter esboçado nenhuma reação desde a instalação do regime até a sua derrocada. Era como se tivessem visto passivamente uma guerra entre dois lados e que concordava, em grande parte, com o consenso ideológico conservador perpetrado pelo regime. Foram os trabalhos posteriores à entrega do relatório da CNV, e em especial o ativismo político que me vi envolvida durante as grandes lutas pelos espaços da cidade principalmente em 2013, mas que efervescia desde alguns anos antes, que colocaram em evidência outros protagonistas de uma história social que, mais do nunca, denunciavam as permanências daquele estado de exceção já em tempos democráticos. Foi a atuação do movimento negro e a luta dos povos

indígenas que me fez cair a ficha de que a violência política não era um capítulo encerrado da história brasileira e que era impossível contar a história daqueles anos e do tempo recente sem pensar no debate racial e em outras maiorias sociais, porém minorias políticas, que configuram o que chamamos de “explorados” ou “classe trabalhadora” no Brasil.

O que me convocava a pensar esse passado era, contudo, as permanências e as continuidades dos anos de ditadura em nosso presente. A violência que ocorre nas periferias das grandes cidades e amplamente no campo tem práticas semelhantes àquela praticada pelas forças da repressão na ditadura brasileira. O “combate ao inimigo interno” não era coisa do passado: na falta do adversário político “comunista” e “guerrilheiro”, foi preciso achar outros pretextos para utilizar a maquinaria de guerra das forças repressivas contra outros sujeitos. Mesmo que as populações indígenas, negra e LGBTQIA+ também tenham sido alvos do regime militar e que, cada vez mais, os trabalhos recentes acertadamente se questionem quanto às cifras de vítimas do período para contar tantos outros grupos vulneráveis como vítimas da perseguição política, — com um dos tomos do relatório da CNV dedicado à repressão a esses outros grupos “temáticos” —, é verdade também que, com o término da ditadura, houve uma transformação substancial na forma como a repressão passou a operar sobre esses sujeitos. Se é verdade que a ditadura militar brasileira não foi responsável pela criação da opressão e das desigualdades existentes em nosso país — elas são muito anteriores e estão diretamente relacionadas com o processo de colonização do território —, é verdade também que ela amalgamou formas inéditas de dominação e violência. O verniz de legalidade que estava inscrito no regime e que justificou muitas das violações de direitos e a cristalização de ideologias tais como o mito da democracia racial são, para citar dois exemplos, marcas da continuidade daquele processo histórico em nosso presente.

Sem dúvida, os limites das comissões — não só da Verdade, mas também de Anistia, organizada em 2001 — e do próprio Estado brasileiro em conhecer e garantir reparação às vítimas diretas daquele passado, mas principalmente em desenvolver iniciativas que consolidassem uma memória social pública na qual a tortura, o assassinato e as desapareições fossem intoleráveis, são uma das razões pelas quais uma série de violações seguiam ocorrendo em tempos de democracia e pelas quais seja naturalizado e aceito, em pleno Congresso Nacional<sup>1</sup>, o culto a torturadores como Carlos Brilhante Ustra, um dos principais algozes

---

<sup>1</sup> Durante a votação do impeachment de Dilma Rousseff, no dia 17 de abril de 2016, Jair Bolsonaro, na época deputado federal, declarou o seu voto “em memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”, fazendo referência às torturas sofridas pela presidenta durante a ditadura militar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A>. Acesso em: 10 maio 2022.

daquele período que carrega consigo uma série de denúncias e nenhuma responsabilização legal pelos seus atos. A não ruptura com aquele passado, a saída conciliatória e a privatização do trauma histórico são características da transição brasileira que explica, em parte, o fato de as disputas acerca desse passado carecerem tanto de um marco de compreensão comum, nos quais a tortura, o assassinato, a desaparecimento e a garantia de direitos legais para todo cidadão acusado seja pressuposto. Na insuficiência de políticas acertadas para reparar as vítimas, coube ao campo do simbólico dar a conhecer o passado e cristalizar uma memória pública que condene as violações de direitos humanos como regra número um da democracia. O campo do simbólico passa a ter uma importância ainda maior nas disputas pelo passado da ditadura. A literatura — que, via de regra, não pode sozinha reparar os traumas do passado —, se ocupou, no Brasil, mas talvez em toda a parte do mundo que tenha experienciado regimes autoritários e genocídios, de atribuir novos sentidos àqueles tempos e elaborar um trauma que não pode ser elaborado de outra forma que não coletivamente. Dessa forma, apesar de não compreender a literatura como um “arquivo” da ditadura, que serve para completar as lacunas não preenchidas pela historiografia ou para substituir a necessidade de implementação de políticas institucionais para reparar esse passado, a produção contemporânea, em especial a dos anos posteriores ao fim da ditadura, não pode ser lida senão em relação a esse processo histórico e em reação a essa disputa sobre os seus sentidos históricos.

Quando conheci a experiência da transição argentina, primeiramente pela literatura e depois durante o meu intercâmbio na Universidad de Cuyo, na Argentina, no qual participei de um projeto de extensão junto da organização H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) — uma das principais organizações de direitos humanos que atua sobre as pautas de memória, verdade e justiça da ditadura —, pude, então, achar um caminho comparativo importante para pensar as semelhanças e diferenças em relação à forma como o Brasil elaborou o seu trauma, principalmente na literatura. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado *Memória e esquecimento em ‘La casa de los conejos’ (2008), de Laura Alcoba*, escrito em 2019, me debrucei justamente sobre a implementação das políticas de memória na Argentina e o seu reflexo na literatura. Nesse trabalho, delineei as semelhanças e diferenças entre os processos brasileiro e argentino e, principalmente, o seu desdobramento na literatura de tradição argentina. Em meu projeto de dissertação, inicialmente pretendia apenas estudar *A Resistência*, de Julián Fuks, que reúne em sua forma e conteúdo marcas desses dois contextos, sendo aparentemente suficiente para contrastar e comparar os dois casos.

Contudo, com o aprofundamento das leituras e da pesquisa de mestrado sobre o tema da memória na literatura do pós-ditadura, amadureci as minhas análises sobre o romance de Alcoba, que foram fundamentais para o estudo da literatura de Fuks, e que, sem elas, não seriam possíveis estudar o caso de *A Resistência*. Os diálogos entre elas são muitos e, portanto, a análise comparativa entre os dois autores, cujas semelhanças e, principalmente, as diferenças, assim como a distância histórica entre eles pareceu, então, mais adequada para abordar os temas que me inquietavam nesses romances. O tratamento dado pela literatura à memória das ditaduras argentina e brasileira, a intersecção entre os gêneros ficcionais e não ficcionais, a apropriação dos processos de trauma presentes na forma literária e também a como as críticas organizam esses romances em suas histórias literárias a partir do período da redemocratização e, principalmente, o impacto das políticas de memória na escrita dessas obras, são temas abordados na escrita deste trabalho. Dessa forma, este trabalho pretende ser um esforço interpretativo dos dois romances que ambiciona contribuir com a organização de uma história das literaturas do pós-ditadura. Acredito que, em relação à Argentina, o Brasil ainda carece de estudos que levem em consideração o peso da historicidade contida na realização e produção desses romances que tratam da matéria da ditadura e que ajude a organizar a produção contemporânea a partir de um marco histórico mais preciso, neste caso, o processo de redemocratização e a implementação de políticas de memória e as renovações estéticas trazidas por esses novos romances.

Dessa forma, este trabalho acabou sendo organizado em três partes: a primeira é dedicada a Walter Benjamin (1892-1940), teórico que está em meu horizonte quando penso na intersecção entre os campos da memória, da história e da literatura, principalmente quando se trata das narrações possíveis desses “instantes de perigo” nos quais a morte e a aniquilação são imperativo, e seus comentadores. Essa primeira parte pretende apresentar as proposições metodológicas que estruturaram a análise deste trabalho, e é subdividida em outras cinco: 1) a primeira é intitulada “Benjamin, o indispensável”, na qual eu abordo a importância da recepção de Benjamin no campo das Letras na Argentina e no Brasil; 2) na segunda, chamada “O fracasso exemplar”, refaço o percurso intelectual de Benjamin a partir da sua trajetória de vida marcada profundamente por duas grandes guerras, pelo fracasso da carreira acadêmica, pelas condições materiais precárias e de saúde que experimentou em boa parte de sua vida, sua indecisão entre aderir à esquerda organizada dos partidos comunistas e ao judaísmo, até o seu fim trágico em 1940; essas vivências, defendo, fizeram de Benjamin um intelectual muito particular em relação aos seus pares do Instituto de Pesquisa Social, que mais tarde seria conhecido como a Escola



de Frankfurt; 3) na terceira parte, intitulada “A teoria da narração aberta”, cruzo alguns textos de Benjamin para expor aquela que vejo como uma das principais contribuições de sua obra para a crítica: a ideia de que é possível ler os textos “profanos” – da história, da literatura – como se lê um texto “sagrado”, ou seja, sem a pretensão de encerrar os seus sentidos em um único, mas fazendo o exercício interpretativo de desvelar novas camadas a cada nova leitura; 4) a quarta parte, nomeada “A história dos vencidos”, discute algumas das teses de *Sobre o conceito de história* (1940), com atenção às tarefas do crítico e do historiador em relação ao passado e à própria cultura, ou seja, um compromisso ético em resgatar e redimir os mortos do passado para reconstruir um novo futuro; e 5) a última, na qual exponho as primeiras conclusões desse percurso para pensar os romances analisados neste trabalho.

A segunda e a terceira partes são como espelhos uma da outra: uma se debruça sobre *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, romance traduzido para a língua espanhola no ano de 2008 (e publicado originalmente em francês em 2007); Alcoba é uma das vozes da primeira geração de autores que trata do trauma argentino já em época de redemocratização e é representativa do que a crítica chama de “literatura del posdictadura”. A outra parte se debruça sobre *A Resistência*, de Julián Fuks, publicado em 2015, em solo brasileiro, e que participa de uma geração posterior à de Alcoba, porém que dialoga com problemas formais e de conteúdo semelhantes. As duas partes são subdivididas, cada uma, em outras três: 1) o encontro da ficção com a memória pública; no caso de Laura, de suas memórias de infância e a memória pública daquela Argentina da década de 1970; e, no caso de Fuks, a memória dos seus pais argentinos exilados no Brasil; 2) o impacto do presente na escrita de Alcoba e Fuks, ou seja, a introdução de um novo marco da redemocratização no lado argentino – as políticas de memória do governo Nestor Kirchner – e, especificamente no caso de Fuks, o relatório da Comissão Nacional da Verdade brasileira às vésperas do golpe de 2016; 3) e a última subdivisão reflete sobre o impacto do presente e do trauma na composição formal dessas obras e na forma como a crítica periodiza a literatura.

Apesar de formalmente separadas, as três partes estão internamente relacionadas e devem ser lidas como uma unidade que expressa o acúmulo de pesquisa possível até agora. Este trabalho não pretende esgotar todas as leituras desses textos nem os encerrar em uma leitura definitiva: mais do que isso, esse esforço interpretativo é um exercício crítico próprio do campo da História da Literatura que põe em diálogo leituras de outros campos para além do literário que ajudem a interpretar os romances em questão. Parto da compreensão de que a literatura não pode ser explicada sem a compreensão dos processos sociais nos quais está inscrita, porém não

pode ser explicada somente pela análise desses processos. Muito mais do que isso, a literatura é um registro autônomo, com regras formais próprias e com pretensões outras que não podem ser confundidas com as da História e da Sociologia, por exemplo, mas que só pode ser compreendida se em contraste com esses outros campos.

Por fim, não posso deixar de comentar as condições de produção deste texto. Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Letras, no primeiro semestre de 2019, nem eu nem ninguém tinha a mais remota ideia de que passaríamos por dois longos anos de isolamento social e uma pandemia que vitimaria, somente no Brasil, quase 700 mil pessoas. Realizei a maior parte dos meus estudos em modelo remoto, longe das discussões presenciais e da estrutura física da Universidade, principalmente da sua biblioteca, que, sem dúvida, são fundamentais para qualificar os trabalhos acadêmicos. Se a vida do pesquisador já era um caminho solitário, nesses dois últimos anos ela foi ainda mais.

Infelizmente, para além de estar aterrorizada pela brutalidade como a crise social e econômica atingiu o nosso país, levando a nossa população a níveis absurdos de pobreza e miséria, e também pela condução negacionista do governo diante da crise sanitária que marcou o período — a falta de vacinas, a propaganda contrária ao uso de máscaras e a disseminação de mentiras sobre um suposto “kit anti-covid” cuja eficácia foi jamais comprovada —, fui acometida, como muitos outros brasileiros, por uma tragédia nada particular: a morte de meu pai em decorrência da COVID-19. As leituras sobre elaboração de trauma e processos de luto sociais que são parte desta pesquisa deixaram de estar em um terreno distante. Elas se tornaram cada vez mais presentes e pesadas e, por consequência, a minha escrita cada vez mais truncada. Se antes eu apenas lia e observava processos que nada tinham a ver com a minha história particular, agora também sofria na pele as consequências do que podemos qualificar, sem nenhuma dúvida — em que pesem as qualificações penais —, como genocídio.

Este texto possui muitas temporalidades visíveis. Peço que o meu leitor compreenda que parte de suas discontinuidades está relacionada a esses múltiplos fatores e espero que, antes de serem um demérito da minha pesquisa, configurem uma de suas maiores qualidades.

## 2 QUESTÕES DE MÉTODO

### 2.1 Benjamin, o indispensável

Os escritos cifrados de Walter Benjamin (1892-1940) são incontornáveis no debate sobre memória, história e narração. Os muitos pesquisadores contemporâneos que se debruçam sobre o campo da literatura e ditadura o utilizavam exaustivamente em suas referências bibliográficas não sem razão: desde a sua primeira publicação, o ensaio *A vida dos estudantes* (1915), até e as suas monumentais teses *Sobre o Conceito de História* (1940), o autor localiza a sua crítica cultural em relação à violência da modernidade, tecendo várias reflexões sobre as formas de narrar e a luta entre vencedores e vencidos ao longo da História. Não à toa, por passar à margem dos pensadores da sua época, boa parte dos seus comentadores — incluindo a sua fiel amiga Hannah Arendt (1906-1975), uma das intelectuais responsáveis pela publicação de seus escritos fragmentários após a sua morte — o definiram como um historiador da cultura. Michael Löwy, por outro lado e em consonância com Theodor W. Adorno (1903-1969) — que, além de amigo, foi também um dos grandes editores de sua obra —, o descreve como um filósofo: “Os escritos sobre arte e literatura podem ser compreendidos somente em relação a essa visão de conjunto que os ilumina a partir de dentro. Sua reflexão constitui um todo no qual arte, história, cultura, política, literatura e teologia são inseparáveis” (LÖWY, 2005, p. 14). Seja concordando com a definição de Arendt, seja com a de Adorno, Benjamin é um nome do qual não podemos desviar quando falamos do terreno arenoso da literatura, da memória, da história e do trauma.

Além disso, a sua entusiasmada e exitosa recepção tanto na Argentina quanto no Brasil — um pouco mais precoce naquele contexto a partir de uma tradução de H.A. Murena (1923-1975), em 1967<sup>2</sup>, do que neste, cuja primeira tradução ao português é do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) publicada em 1968 — corroboram ainda mais com a sua indispensabilidade neste trabalho que busca traçar alguns paralelos e relações produtivas entre esses dois campos culturais na história contemporânea. Para além desses

---

<sup>2</sup> De acordo com Beatriz Sarlo (2015), a tradução de Murena de oito ensaios de Benjamin, dentre eles “Sobre alguns temas em Baudelaire” e a “A tarefa do tradutor”, foi pioneira em castelhano. Essa tradução antecedeu as traduções comentadas de Jesús Aguirre e Eduardo Subirats, publicadas pela editora espanhola Taurus, em 1970, e que de fato repercutiram no campo cultural argentino. Contudo, foi somente no fim do século XX que o pensador passa a ser realmente popular dentro da intelectualidade. Em suas palavras: “Benjamin jamais teve condições de leitura tão generosas quanto nos anos de 1990, embora a Argentina não deva ser incluída entre as regiões culturais que chegaram tarde a ele: as traduções da coleção Estudios Alemanes, dirigida por H.A. Murena para a editora Sur, adiantaram-se às traduções espanholas lançadas pela Taurus nos anos 1970. Seja como for, nem umas nem outras geraram um fenômeno cultural como o de agora.” (p. 83).

motivos, as longas páginas dedicadas a Walter Benjamin e a seus comentadores nesta dissertação não existem somente pela sagacidade do seu olhar constelativo sobre a escrita e a interpretação da história, que iluminam perfeitamente os objetos que escolhi estudar, mas principalmente porque a sua atividade intelectual não tinha como objetivo descrever processos e objetos estéticos de forma puramente analítica e distanciada, motivado por uma mera recompensa econômica ou pela satisfação de alguma curiosidade submissa. Benjamin era, antes de tudo, um revolucionário comprometido e um crítico audaz à ordem das coisas. O seu longo debate sobre narração, escrita da história e cultura não é neutro nem isento de partido. O seu olhar para a luta histórica dos vencidos reflete e objetiva a emancipação humana ao longo da história e reage também à conjuntura em que viveu, no caso o combate ao nazifascismo na Europa. Principalmente pelo seu engajamento, e não por nenhum outro motivo que eu poderia passar longamente argumentando, é que dedico este primeiro capítulo a Walter Benjamin e cimento as bases da minha análise com as suas reflexões. Benjamin é indispensável nesta discussão.

Antes de mais nada, é preciso enfatizar que a leitura de seus escritos sobre os temas da memória e da história que farei neste capítulo não está inserida naquilo que a crítica argentina Beatriz Sarlo chamou de “tendência da moda” no ensaio “Esquecer Benjamin” (2015). De acordo com ela, nas décadas de 80 e 90, as leituras de Benjamin revelam um “caso de empobrecimento semântico” no qual a sua citação repetida, aliada a outros críticos da modernidade como Michel de Certeau (1925-1986) e Raymond Williams (1921-1988), simplificava o percurso intelectual tortuoso do autor e tornavam “reta” e “homogênea” a sua densa e fragmentária obra, inserindo todos eles no complicado arcabouço teórico da pós-modernidade. A inclinação ao estudo e análise dos “micro-fatos” e do espaço da cidade, de acordo com o argumento da autora, esconderiam o motivo que levou Benjamin a estudar o que se passava pela “lateralidade” da escrita da história, que era a sua relação difusa e nem sempre evidente entre economia e cultura, ou seja, um desejo de reconstrução de uma totalidade a partir de seus fragmentos. Em outras palavras, a obra benjaminiana é um denso exercício materialista e dialético e é nessa chave que o leremos a partir de seus comentadores.

A crise da totalidade que revelou Benjamin o fez “um escritor da crise, não o seu apologista” (SARLO, 2015, p. 98), diferente do que bradam aos quatro ventos os autores que negam o exercício intelectual de analisar o todo, ancorando-se na obra benjaminiana, e praticam, muitas vezes, um relativismo presunçoso e preguiçoso sobre os processos históricos. Portanto, seguindo Sarlo, concordo que há mais “nostalgia da totalidade” do que a adesão — e

exaltação — à fragmentação da sociedade capitalista. Benjamin não é, e nem poderia ser, um teórico pós-moderno como Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), mas é, antes de tudo, um dos grandes intelectuais materialistas que o século XX já produziu. Nesse sentido, a chave de leitura que parece fazer mais jus à constelação crítica de Benjamin é a descrita por Löwy: “um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do progressismo, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo” (2005, p. 14). A análise que se desenvolverá ao longo de todo este capítulo é uma análise afinada com o materialismo histórico-dialético, em especial com esse materialismo arejado, lateral e marginal ao qual pertenceu Benjamin durante a sua vida.

Neste primeiro capítulo, não pretendo organizar todos os escritos de Benjamin e esgotar as muitas leituras possíveis de seus muitos textos sobre a literatura, já que os escritos benjaminianos pertencem “àquela espécie rara de escritos que têm por vocação suscitar novas leituras, novos pontos de vista, abordagens hermenêuticas, diferentes reflexões inéditas — ad infinitum (...) ou como diz o shemah (...) por toda a eternidade” (LÖWY, 2011, p. 40). Pelo contrário, nosso objetivo principal é organizar os seus conceitos-chave e proposições metodológicas para cruzar a análise de dois romances contemporâneos que versam sobre duas experiências de trauma e genocídio ocorridas aqui, na periferia do mundo: *La casa de los conejos*, da escritora argentina Laura Alcoba, e *A resistência*, do brasileiro filho de argentinos Julián Fuks. As proposições de Benjamin, que para alguns leitores podem parecer excessivamente pessimistas ou românticas — e o são, ao mesmo tempo —, são mais do que úteis para o nosso objeto em questão, mas não só. Por isso, para compreender melhor e mais profundamente, leio Benjamin a partir de um dos críticos que percebeu a potência da amálgama entre messianismo judaico, materialismo histórico dialético e romantismo revolucionário em sua obra na sua leitura latino-americana das suas conhecidas teses *Sobre o Conceito de História* (1940) no livro *Aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (2005) e em diálogo com os ensaios de Beatriz Sarlo em seus *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo* (2015).

Além deles, me valho dos escritos de Jeanne Marie Gagnebin, uma das teóricas precursoras de Benjamin no Brasil, em sua análise rigorosamente filosófica sobre o autor que está presente em *História e Narração em Walter Benjamin* (1994), *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin* (2014) e em *Walter Benjamin: Os cacos da história* (1982). Gagnebin é uma das autoras que ocupou parte de sua obra organizando a grande constelação de escritos deixados pelo autor e que melhor entende sobre as tarefas que Benjamin

delega a nós, enquanto críticos, para narrar o passado, em especial aqui no Brasil. Início este capítulo citando Benjamin através de Sarlo (2015), em um comentário que ele teria escrito a respeito de Marcel Proust (1871-1922): "Quem alguma vez começou a abrir o leque da memória não alcança jamais o fim dos seus segmentos; não se satisfaz com nenhuma imagem, porque descobriu que o leque pode desdobrar-se e que a verdade reside em suas dobras." (SARLO, 2015, p. 43).

## 2.2 O “fracasso exemplar” de Benjamin

Walter Benedix Schönflies Benjamin<sup>3</sup> nasceu em 05 de julho de 1892, já no final do século XIX, na cidade de Berlim. De ascendência judaica, foi um intelectual multidisciplinar e também, de certa forma, cosmopolita. O trânsito entre Berlim e Paris, cidade que visita pela primeira vez em 1913, marcou profundamente a sua biografia e a sua escrita, já que o francês também era uma das suas línguas de publicação. Seu engajamento político inicia na *Jugendbewegung*, a Associação de Estudantes de Berlim, e é motivo do seu primeiro texto publicado, o já citado ensaio *A vida dos estudantes* (1915). Durante essa época Benjamin conhece Gershom Scholem (1897-1982), uma de suas maiores influências em seus estudos do judaísmo e cuja amizade vai conservar por toda a vida. Sua primeira afinidade com Scholem advém da contrariedade que ambos tinham em relação à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e, em seguida, pela curiosidade de Benjamin sobre a mística judaica. Se casou uma vez com Dora Sophie Pollak (1890-1964), companheira que, até o período de maior dificuldade financeira, o apoiou e com a qual teve um filho, Stefan. De 1926 a 1927, já separado de Pollak, passou uma curta temporada em Moscou em pleno auge da organização da União Soviética (1922-1991). Essa viagem lhe rendeu uma série de textos sobre a cidade, que foram posteriormente publicadas em livro, e pode ter sido um dos motivos que o levaram a aprofundar ainda mais a sua incerteza em filiar-se ou não no Partido Comunista Alemão<sup>4</sup>. Foi amigo íntimo do escritor e diretor Bertold Brecht (1898-1958), tendo, inclusive, passado algumas estadias em

---

<sup>3</sup> A escrita dessa parte biográfica é fruto, principalmente, da leitura do pequeno livro *Walter Benjamin: Os Cacos da História*, de Jeanne Marie Gagnebin, publicado pela Editora Brasiliense em 1982. Como disse anteriormente, a autora é uma das grandes responsáveis pela difusão da obra benjaminiana no Brasil e uma pesquisadora indispensável no estudo dos seus escritos.

<sup>4</sup> De acordo com Afrânio Catani, os textos que Benjamin escreveu durante a sua estadia na capital soviética foram publicadas originalmente na revista alemã *Die Kreatur*, da qual era colaborador, e foram compilados por Scholem para a publicação em livro pela primeira vez em 1980 sob o título *Diário de Moscou*. Disponível em: [https://aterraeredonda.com.br/diario-de-moscou/?doing\\_wp\\_cron=1631815184.6259310245513916015625](https://aterraeredonda.com.br/diario-de-moscou/?doing_wp_cron=1631815184.6259310245513916015625). Acesso em: 16 set. 2021.

sua casa: uma em 1934 e outra em 1938, ambas quando Brecht já estava refugiado na Dinamarca após a derrota das revoltas operárias em Berlim.

Essas derrotas já anunciavam a trágica situação que a Alemanha enfrentaria alguns anos depois, mas aqui é importante ressaltar que esse processo culminou no assassinato de Rosa Luxemburgo (1871-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919), dois revolucionários que, apesar de não serem citados diretamente em muitos dos textos benjaminianos, são influências políticas para Benjamin. Ambos dirigiam a Liga Espartaquista (1914), dissidência do Partido Social Democrata Alemão, que foi central para a formação do Partido Comunista da Alemanha, em 1919. Em seu nome, a Liga rememorava as dezenas de milhares de escravizados que se insurgiram contra o exército romano entre 70 e 73 a.C., na Roma antiga. Essa homenagem era também uma reatualização de uma demanda do passado (a liberdade dos escravizados) naquele tortuoso presente: o pós-Guerra e a promessa de uma revolução socialista na Alemanha. A relação histórica entre o passado e o presente era, para Benjamin, central em seus escritos e, por isso, não é de se espantar a sua admiração com os espartaquistas e outros fenômenos ligados a calendários e monumentos.

Como podemos perceber, o crítico viveu e experienciou um mundo que se encaminhava para muitas promessas de modernidade e emancipação, ao mesmo tempo em que foi testemunha histórica de muitas das derrotas ocorridas no século XX: em uma mesma vida, viveu a queda do Império Alemão, a sua transformação em República de Weimar (1918-1933) e a ascensão do regime nazifascista por toda a Europa. Apesar de toda a sua trajetória intelectual, que resultou em um número extenso de textos, o que mais chama a atenção em relação aos seus pares intelectuais é que ele passa a ter uma vida bem precária em sua vida madura. Apesar da sua infância abastada, após a Primeira Guerra Mundial a sua família perde a fortuna e a sua vida financeira parece definhar junto com a economia do seu país<sup>5</sup>. Até o fim da vida, Benjamin não gozou de muito conforto e a sua morte trágica levou Gagnebin (1982) a classificá-lo como um “fracasso exemplar”:

---

<sup>5</sup> No seminário ministrado pela professora Cláudia Caimi, no ciclo denominado “Seminários Autorais”, do Programa de Educação Tutorial (PET) da UFRGS, ela resume a infância abastada de Benjamin: “nasceu em Berlim, na Alemanha. Ele vem de uma família judaica. Os pais eram de família burguesa, com certo status social significativo e durante a infância, principalmente, eles cresceram economicamente, tanto que Benjamin teve uma infância abastada. Ele teve babás francesas e aprendeu francês em casa. Ele fez toda a formação de estudos iniciais em casa ou com grupos muito pequenos de outros meninos também judeus [...]. Viveu sempre em bairros muito protegidos daquilo que seria “a vida real”. Isso está claramente colocado pra nós na obra que ele escreve já adulto, em 1928 ou 1929, que é *Infância em Berlim*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95k9oWHfDL0>. Acesso em: 24 nov. 2021.

Fracasso, porque Benjamin jamais ‘obteve êxito’, nem em seus amores, nem em sua carreira profissional, e porque suas obras constituem, de acordo com as suas próprias palavras, ‘pequenas vitórias e grandes derrotas’, mas fracasso exemplar, porque ele testemunha, de maneira lúcida e candente, não somente a dificuldade de um intelectual — sobretudo judeu — para sobreviver ao fascismo sem se renegar, como também as insuficiências, ao mesmo tempo práticas e teóricas, do movimento político que teria de resistir o mais eficazmente ao fascismo, do movimento comunista da III Internacional, e da social-democracia alemã sob a República de Weimar. Parece-me, portanto, que Benjamin nos deixa antes uma tentativa e uma exigência de reformulação teórica — da teoria marxista em particular — do que um corpo de doutrina positivo e sem ambiguidades. (GAGNEBIN, 1982, p. 8-9)

Quando a ascensão do nazismo finda Weimar, república essa que foi erigida após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial — berço da social-democracia e uma das grandes apostas da próxima revolução socialista após a Revolução Russa (1917) —, Benjamin sai da sua cidade natal e parte para o exílio na França em 1933, onde reside até o momento de sua trágica morte. Essa sua estadia em Paris será uma grande influência em seus escritos, principalmente em seu trabalho *Paris, a Capital do Século XIX* e o seu *Trabalho sobre as Passagens (Passagenarbeit)*, duas obras inacabadas que pretendiam ser uma arqueologia da época moderna e das quais fazem parte o seu ensaio *Alguns temas da obra de Baudelaire*, que ele estava trabalhando desde 1927. Também de acordo com Gagnebin, um dos grandes motivos da fragmentação da obra benjaminiana está relacionado com as condições de produção desses escritos: “Sempre adiado, esse projeto [o projeto da arqueologia parisiense] — certamente o mais ambicioso de Benjamin — não pôde se concretizar. Aliás, como o poderia, se o autor devia passar de um artigo a outro, de uma língua a outra, de um país a outro?” (1982, p. 13). Essa avaliação serve não somente para os já citados textos, mas para outros tantos ensaios que compõem uma constelação interpretativa que, apesar de uma unidade em comum, chegaram em diferentes lugares em diferentes momentos, com inúmeros problemas de tradução e, alguns deles, com escritos perdidos que apenas recentemente foram descobertos. Essa trajetória errática de escrita, sem dúvida, está diretamente relacionada com a precariedade da sua vida durante o exílio francês e a sua constante luta para fugir da perseguição nazista que aflorava na Europa durante a segunda metade dos anos 30.

A característica fragmentária, inconclusa e heterodoxa dos seus escritos fez de Benjamin um dos relegados à margem da Escola de Frankfurt, mais conhecida pelos escritos de Adorno e de Max Horkheimer (1895-1973), expoentes dessa escola e também amigos, críticos e correspondentes fiéis do autor. O marxismo arejado e a sua crítica cultural apurada, que buscava entender nas formas estéticas as transformações que o capitalismo operou na experiência histórica dos sujeitos — ou seja, realizar uma análise materialista da produção cultural moderna —, fizeram de Benjamin um dos intelectuais mais potentes associados a essa



escola. Em geral, são referidos como frankfurtianos os intelectuais da chamada Teoria Crítica que analisavam a relação entre as artes e a sociedade e atualizavam alguns debates no seio do materialismo. Benjamin, contudo, parece ir além dos fundamentos da escola frankfurtiana, principalmente quando pensamos em sua última obra, *Sobre o Conceito de História* (1940), que é:

ao mesmo tempo uma síntese de todo o seu pensamento e o testemunho ansioso no limiar da Segunda Guerra [...] que representa, na verdade, uma tentativa de elaborar uma concepção de história, afastada tanto da historiografia tradicional da classe dominante, como da historiografia materialista triunfalista. (GAGNEBIN, 1982, p. 17)

Para o centro do mundo — a saber Europa e Estados Unidos —, o nome de Benjamin não causou uma recepção tão entusiasmada quanto na América Latina devido a alguns outros fatores. O primeiro deles é que ele era um colaborador externo ao Instituto de Investigação Social de Frankfurt (*Institut für Sozialforschung*), uma espécie de bolsista da instituição e, diferente de Adorno e Horkheimer, não era docente universitário. Além disso, teve a sua tese de livre-docência, *A origem do drama barroco alemão* (1928), rejeitada pela Universidade de Frankfurt, o que lhe fechou muitas portas na carreira universitária. Após o infortúnio, foi condenado a “uma existência precária de ensaísta, ‘homem de letras’ e jornalista *freelancer* [...] ele era um *Aussenseiter* em sentido estrito, um *outsider*, um marginal.” (LÖWY, 2011, s.p). Quando o nazifascismo se alastra pela Europa, essa sua condição de *freelancer* fica ainda mais precária, já que são poucos os periódicos que vão aceitar as colaborações de um judeu, como era o seu caso. Além disso, a relação entre Benjamin e o Instituto é permeada por uma extrema dependência financeira, já que Paris, àquela altura, ficava cada vez mais cara, e ele cada vez mais desprovido de qualquer fonte de renda.

O exílio de Benjamin é pontuado por repetidos pedidos de manutenção, renovação e aumento da contribuição que o Instituto lhe envia a cada mês. [...] A essa instabilidade material e domiciliar somam-se problemas de saúde que vieram a se agravar. Benjamin teve muitos ataques de malária, [...] além disso sofria do coração e andava com dificuldade, devendo repousar frequentemente: sua produção intelectual só poderia se ressentir diante de tal situação. (GAGNEBIN, 1982, p. 11-12)

Igualmente, a sua difícil classificação como frankfurtiano está atrelada a um problema de ordem teórica. A relação complexa com o judaísmo e o materialismo que está refletida em seus escritos, bem como a sua crítica à social-democracia, aos Partidos Comunistas (PCUs) e a sua análise inusitada sobre o fenômeno do nazismo, colocaram-no muito além dos debates realizados àquela época no Instituto e entre os outros intelectuais dessa escola. Ao comentar a

sua relação com Gershom Scholem, que, além de ser seu amigo pessoal e um de seus mentores nos estudos da mística judaica, era também docente da Universidade de Jerusalém, Gagnebin (1982) aponta que as suas hesitações em decidir-se por um ou por outro colocaram-no à margem e o repeliram de um e de outro movimento, colocando-o ora em confronto com seus amigos comunistas, como Brecht, ora com os seus amigos frankfurtianos, ora com o próprio Scholem e os outros estudiosos da teologia judaica:

Suas hesitações irão manifestar-se durante toda a sua vida através da dupla relação com o marxismo e o judaísmo. Sua viagem sempre adiada à Palestina, sua vacilação quanto a uma eventual entrada no Partido Comunista ou mesmo, mais modestamente, em relação à teoria marxista, exprimem claramente uma grande dificuldade para operar uma escolha à qual numerosos amigos o compelem. Essas resistências são evidentemente típicas de um “homem de letras”, como o rotulará Scholem, com tudo o que esse conceito comporta de anacrônico. (GAGNEBIN, 1982, p. 27)

Apesar das ressalvas de Scholem à adesão um pouco tardia de Benjamin ao estudo do marxismo, ele foi um verdadeiro mestre para Benjamin em sua formação na teologia judaica. Não à toa, as suas teses *Sobre o Conceito de História*, do seu título até a sua forma, são feitas de forma análoga ao trabalho de Scholem em suas teses *Sobre o Conceito de Justiça*, escritas entre 1919 e 1925. Essas “afinidades eletivas”, como chama Löwy (2019), entre Scholem e Benjamin datam desde o seu encontro em 1915 e teriam origem principalmente no messianismo judaico, mas não só: ambos expressaram, principalmente em seus escritos do início da década de 10, grande entusiasmo pelos anarquistas e pelo romantismo alemão, além de, como dito anteriormente, terem se oposto duramente à entrada da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Scholem era um dos grandes debatedores das ideias de Benjamin e uma das suas influências para a prática de leitura dos textos sagrados que Benjamin não conseguia ler em hebraico. Pelo que deduzimos dos seus principais comentadores, a relação de Benjamin com o messianismo judaico era mediada, principalmente, por Scholem.

De acordo com Gagnebin (1982), a principal característica desse intercâmbio com Scholem e a influência do messianismo judaico em sua obra — que o afasta, por exemplo, da obra adorniana — está na sua recusa de julgar o valor de um texto a partir das posições políticas de um autor. Essa recusa está justamente na imersão que Benjamin fez na tradição teológica judaica, em que a leitura e a interpretação de um texto sagrado não pretendem dar um único sentido a um texto, encerrá-lo em uma única forma de interpretá-lo; pelo contrário, a análise dos textos sagrados teria como objetivo mostrar a possibilidade de “leitura infinita” da Palavra de Deus. Benjamin, portanto, fazia uma crítica materialista que não tinha como objetivo estabelecer uma verdade interpretativa sobre um texto, mas “tornar possível novas camadas de

sentido até então ignoradas” (GAGNEBIN, 1982, p. 40). Mais adiante, voltaremos a essa forma “sagrada” de ler e interpretar os textos que foi amplamente praticada por Benjamin em seus mais variados trabalhos e que o acompanha principalmente em seu trabalho sobre a tradução e o problema do original. Por ora, é importante saber que a sua amizade e correspondência de 25 anos com Scholem foi uma de suas maiores inspirações para que o próprio Benjamin pudesse afirmar que nunca poderia pesquisar sem pensar teologicamente<sup>6</sup>.

De acordo com o que podemos saber da trajetória intelectual de Benjamin, apesar de o autor ser um leitor de György Lukács (1885-1971) desde os anos 20, é apenas em 1923, quando conhece a atriz e diretora de teatro letã — e posteriormente sua companheira e um dos motivos pelos quais Benjamin passa aquela temporada em Moscou — Asja Lācis (1891-1979) que o seu interesse pelo marxismo se amplifica. Esse seu contato relativamente tardio com o arcabouço teórico do marxismo, assim como a sua dificuldade em ler hebraico e o adiamento da sua viagem para encontrar Scholem em Jerusalém o afasta, de certa forma, de Scholem e dos intelectuais sionistas da época. Por outro lado, o seu afastamento dos intelectuais do judaísmo e o seu contato aprofundado com o marxismo naquela época não o leva a aderir de vez à militância no Partido Comunista. Como comentamos anteriormente, ao longo da sua vida o autor nunca consegue superar a sua indecisão sobre filiar-se ou não ao Partido.

A partir dessa época de intenso contato com Lācis, Benjamin passa a ler em chave dupla: os escritos profanos a partir dos preceitos do messianismo e a teologia messiânica a partir dos preceitos do marxismo. Como afirmou Scholem, constantemente Benjamin se comparava ao deus romano Janus, o deus de duas faces na mesma cabeça, “cujo um dos rostos olha em direção de Moscou e outro de Jerusalém.” (apud LÖWY, 2019, p. 61). Segundo Löwy, Benjamin é um dos únicos de toda a Teoria Crítica que “soube mobilizar de forma produtiva os temas do messianismo judeu para o combate dos oprimidos” (2011, s.p). Onde alguns críticos de Benjamin viam fragilidade e a necessidade de escolher entre o messianismo e o marxismo, outros apontam, nessa sua aparente hesitação, a potência e a produtividade da leitura benjaminiana tanto do marxismo quanto do messianismo. Concordo com o argumento de Löwy (2005) de que o pensamento benjaminiano está para além das três formas de classificá-lo: ora como marxista, ora como teólogo e ora como um intelectual que fracassa ao tentar conciliar marxismo e teologia judaica. Em suas palavras:

---

<sup>6</sup> “Eu nunca pude pesquisar ou pensar senão num sentido, se me atrevo a dizê-lo, teológico — isto é, de acordo com a doutrina talmúdica dos quarenta e nove níveis de sentido da torá.” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 1982, p. 39).

Na minha opinião, essas três escolas têm razão e se equivocam ao mesmo tempo. Gostaria de propor, modestamente, uma quarta abordagem: W. Benjamin é marxista e teólogo. É verdade que essas duas concepções são habitualmente contraditórias, mas o autor das teses não é um pensador “habitual”: ele as interpreta, transforma e situa numa relação de esclarecimento recíproco que permite articulá-las de forma coerente. Ele gostava de se comparar a Janus, que com uma das faces olha Moscou e com outra para Jerusalém. Mas se esquece frequentemente de que o deus romano tinha duas faces mas *uma única cabeça*: marxismo e messianismo são apenas duas expressões *Ausdrücke*, um dos termos preferidos de Benjamin — de um único pensamento. (LÖWY, 2005, p. 36)

Nesse sentido, o seu último — e enigmático — texto *Sobre o Conceito de História* pode ser lido como uma amálgama de seu pensamento inabitual, apesar da sua inconclusividade e das condições adversas em que foi escrito. Sua fascinação pelo tema da memória e da rememoração, tão presente na teologia judaica e que é motor da sua crítica na crença da promessa de “futuro” e “progresso” do marxismo, existe não somente pela sua ascendência judaica, mas é motivada por uma certa nostalgia de um passado anterior à modernidade e um desencanto tão típico de outros dois fenômenos culturais pelos quais ele tinha uma extrema predileção: a primeira fase do romantismo alemão e o surrealismo francês. Essas formas aparentemente “profanas” se articulam, em Benjamin, com a promessa de redenção messiânica ou de revolução socialista. Seu pensamento e sua práxis analítica se ancoram nesse complicado tripé: marxismo, romantismo e messianismo.

Se, com efeito, as teses *Sobre o Conceito de História* partem de uma crítica à prática da social-democracia alemã sob a República de Weimar, elas se abrem para um problema teórico muito mais vasto: como pensar o tempo da história? Como escrever a história, como fundar uma historiografia que não faça do presente um resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas que saiba revelar o possível — o que um dia foi possível no passado, e o que é possível hoje? Para responder a essa questão, Benjamin elabora uma teoria da experiência histórica que retoma não somente o tema político da história dos vencidos, mas também alguns temas da tradição messiânica judaica [...] (GAGNEBIN, 1982, p. 22-23)

Esse último texto benjaminiano, aliás, foi escrito em condições muito mais instáveis do que os outros textos. Em 1939, quando a Alemanha nazista já havia expandido a sua dominação por outros países europeus, no auge da Segunda Guerra Mundial (1936-1945), Benjamin, que àquela altura ainda estava exilado em Paris, se vê na necessidade de partir para outro lugar. Logo após decidir-se pelos Estados Unidos, onde já estavam Hannah Arendt, Adorno e Horkheimer — e também onde ele tinha a promessa de conseguir um lugar em alguma universidade —, as tropas alemãs chegaram à França e instauraram a República de Vichy (1940-1944), liderada pelos militares franceses alinhados ao nazismo. Às pressas, Benjamin, já bastante doente, entrega os manuscritos das suas teses ao seu amigo e intelectual francês Georges Bataille (1897-1962) que, felizmente, os esconde na Biblioteca Nacional — local onde

trabalhava como arquivista —, o que permitiu que esses escritos pudessem sobreviver à perseguição. Logo após confiar os seus escritos a Bataille, Benjamin parte para o único lugar do qual ainda poderia fazer o trânsito para o seu destino na América: a Espanha, país que poderia chegar a partir da cidade fronteiriça Port Bou. Infelizmente, após um dia inteiro de caminhada até chegar à fronteira espanhola, a situação se complica ainda mais: os vistos de trânsito, como o que tinha Benjamin para passar pela Espanha e partir para os Estados Unidos, já não seriam mais aceitos. Benjamin e o grupo de refugiados que lhe acompanhava tiveram apenas a oportunidade de passar a noite ali antes de serem obrigados a retornar para a França onde, provavelmente, seriam levados para algum campo de concentração. Lamentavelmente, nessa mesma noite de 26 de setembro de 1940, Benjamin decidiu suicidar-se. O mais triste é que, na manhã seguinte, os outros refugiados que estavam com ele puderam cruzar livremente a fronteira de Port Bou.

Por ser o último texto de sua obra, ainda que fosse um manuscrito sem a expectativa de publicação por parte de Benjamin, as teses *Sobre o Conceito de História* podem ser lidas como uma síntese madura do seu percurso intelectual até então. Como já falamos anteriormente, os escritos benjaminianos podem ser lidos como uma constelação: constantemente os temas se repetem em diferentes ensaios de diferentes épocas. A teoria da narração aberta, a crise do Progresso — e com ela a crise da narração — e o tema da memória dos vencidos, que estão presentes nas teses, são os temas que, para os nossos objetos de análise em questão, são fundamentais e que aparecem em outros textos benjaminianos nos quais devemos fazer uma parada antes de avançar na leitura das teses.

### **2.3 A teoria da narração aberta**

As condições de produção de seus escritos e a precariedade da sua vida em relação aos seus pares intelectuais influenciaram na escrita dos textos de Benjamin. Seus ensaios são, em sua imensa maioria, enigmáticos e fragmentados. Além disso, sua obra passou por um processo intenso de autotradução do francês para o alemão e parte dela foi administrada durante anos e anos e alvo da dura crítica dos frankfurtianos, a exemplo do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1934) que teve sua primeira versão recusada por Adorno devido a sua suposta falta de dialética<sup>7</sup>. Nos últimos anos de sua vida, a sua obra — lembremos que

---

<sup>7</sup> Segundo Gagnebin (1982), Adorno era contrário à separação rígida entre arte de aura e arte de massas no ensaio que carecia de uma mediação dialética, afirmando que Benjamin “estaria mais próximo de um positivismo descritivo do que de uma análise dialética” (p. 57) e recomendando a escrita de uma nova versão do texto. Cabe

naquele momento o texto era mais finito e sujeito de desaparecimento devido a qualquer processo físico ou social — ficou muito mais vulnerável devido ao exílio e à fuga a que Benjamin foi submetido e muitos textos ficaram pelo caminho e só foram encontrados alguns anos depois. Como exemplo, podemos pensar no manuscrito da tese XVIII, encontrada recentemente pelo pesquisador italiano Giorgio Agamben (1942) e que entraria, segundo se pode pesquisar, na versão final que Benjamin gostaria de publicar de *Sobre o Conceito de História* e que aparece, recentemente, nas traduções e nos comentários críticos. E, apesar da multiplicidade de temas sobre os quais o autor se debruçou — o cinema, o teatro, o surrealismo, o espaço da cidade, o romance, a poesia, a tradução — que o faz parecer um “crítico de tudo”, há um fundamento em comum: a identificação de uma profunda crise de narração histórica e a proposição de “tarefas-renúncia” que são apresentadas aos intelectuais.

A crise de narração, apesar de não ser um processo novo — basta lembrar que Benjamin era um leitor entusiasta de Georg Lukács, da sua *Teoria do Romance* (1916) e de *História e Consciência de Classe* (1923) e, portanto, corrobora com o autor sobre a condição da sociedade burguesa naquele momento, de desagregação e sem “sentidos fechados” de um mundo coletivo como no mundo de Homero<sup>8</sup> —, se aprofunda com o progresso científico e tecnológico da primeira metade do século XX. As sucessivas tragédias trazidas por esses avanços e do aperfeiçoamento da técnica impactaram diretamente a produção cultural e as formas de perceber e simbolizar o mundo. Gagnebin, precursora no estudo desse aspecto da filosofia benjaminiana que aparece principalmente nas teses *Sobre o Conceito de História*, afirma que há uma “teoria da narração em aberto”, que se ancorava em um diagnóstico a respeito dessas narrações — históricas ou não — e que propunha uma forma materialista de entender e narrar o passado — em aberto — a partir de um determinado presente. A autora afirma que:

Se lembrarmos que o termo “Geschichte”, como “história”, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses *Sobre o Conceito de História* não são apenas uma especulação sobre o devir histórico, mas uma reflexão crítica sobre o nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da

---

salientar que, naquele momento, Adorno era redator da revista do Instituto de Pesquisa Social, que posteriormente seria conhecido como Escola de Frankfurt, na qual Benjamin era uma espécie de bolsista.

<sup>8</sup> Lukács elabora a sua teoria do romance segundo o raciocínio de Hegel (1770-1831), na qual a Grécia Antiga seria a idealização de uma sociedade una, desde as relações sociais até as relações espirituais (simbólicas) dos homens, com sentidos fechados e comuns a todos. A épica seria um gênero de narração possível somente dentro desse mundo antigo. O romance seria, por outro lado, a epopeia de um mundo sem deuses, localizado em outro tempo histórico — o mundo moderno, burguês, espiritualmente desintegrado — e no qual há características residuais desse gênero antigo do qual descende em sua composição.

prática política e da atividade da narração [...] o que é contar uma história, histórias, História? (GAGNEBIN, 1987, p. 7)

Em consonância com outros críticos da sociedade capitalista da época, Benjamin descrevia como formas de experienciar e contar o mundo se transformaram completamente com o advento da modernidade capitalista. Com a modernidade viria, também, o fim da arte de narrar. Segundo ele, no texto *O narrador* (1936):

A arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma da decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1984, p. 200-201)

Benjamin percebe que essa crise de narração está relacionada justamente com a transformação do mundo do trabalho. As tecnologias industriais que substituíram a manufatura, tão comuns ao mundo antigo, já não propiciavam um sentido comunitário e coletivo ao tempo e aos sentidos da matéria narrada. Essa substituição do trabalho artesanal pelo trabalho industrial teria rompido essa unidade comum entre trabalho e palavra tão fundamental para a criação desse espaço e tempo comuns e que teria existido nas sociedades pré-capitalistas. Nessa perspectiva, existiria uma relação direta entre formas de trabalho e narração, pois:

O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo do trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao trabalho fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. (GAGNEBIN, 1987, p. 10-11)

O aprofundamento da crise de narração na modernidade capitalista ocorre, principalmente, a partir da experiência traumática da Primeira Guerra Mundial, com o assassinato em massa perpetrado pelas novas tecnologias de guerra. As experiências dos combatentes da guerra de trincheiras são apresentadas por Benjamin no texto *Experiência e pobreza*, de 1933:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não considerávamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência

transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN 1985, p. 198)

A *Erfahrung* (experiência coletiva) havia sido substituída pela *Erfaring* (vivência individual), já não sendo possível mais a narração de uma experiência comum, pois o mundo já não possuía, como nesse tempo mítico anterior, todos os sentidos fechados. A distância entre as gerações e a substituição do artesanato pela indústria impuseram outra percepção do tempo. Em síntese, não havia mais experiência comum a ser narrada e a ser compreendida por todos, já que, em um mundo anterior à sociedade capitalista moderna, existiria uma unidade entre quem conta (narrador) e quem escuta (ouvinte), que era dada por esse próprio mundo comunitário. Essa crise na “arte de contar histórias” era a crise própria da modernidade. Quando o autor afirma que “os combatentes voltaram emudecidos do campo de batalha”, a frase que aparece primeiramente em *Experiência e pobreza* (1933) e posteriormente em *O narrador* (1936), ele está se referindo justamente ao processo de perda dessa experiência comum que precisa ser recriada e que se faz impossível numa situação de trauma.

A partir desse diagnóstico, Benjamin iria propor, ao longo da sua obra até chegar às teses de 1940, uma recriação dessa experiência coletiva (*Erfahrung*), que já era impossível na modernidade capitalista, através de outras formas de narratividade que fossem para além da vivência isolada do sujeito (*Erlebnis*). Longe de ser romântico e nostálgico do passado — ainda que boa parte dos seus textos anteriores às teses expressem, em chave ambígua, esses sentimentos —, o autor propõe uma forma construtiva de narratividade. Como bem lembrou Gagnebin, esse princípio será reafirmado na Tese XVII: “A historiografia marxista tem por base o princípio construtivo” (1987, p. 10).

Para dar conta desse princípio construtivo da história — aqui é preciso lembrar o meu leitor que entendo, assim como Gagnebin, que quando Benjamin fala história, ele parece não se referir somente à disciplina acadêmica, mas a toda forma de narração da experiência humana —, o autor vai desenvolver o conceito de “mônada” ou “pontos de inflexão”. Esse princípio será desenhado imagetivamente na Tese VI, na qual o autor afirma que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 65). Ou seja, Benjamin se opõe àquela forma “homogênea e vazia” de narrar a



experiência histórica, na qual impera o princípio da causalidade e a falsa ideia de que é possível reconstituir um passado tal como ele ocorrera —, mas sim diagnosticar esses lampejos em associação com o presente em que ele se apresenta como objeto.

Em analogia a esse processo de reconstituição do passado, ou seja, de restaurar certa “origem”, quando Benjamin fala desse processo de “perda aurática” das obras de arte em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), ele se refere a essa mesma impossibilidade. O caráter único, unívoco e original, ou seja, “aurático”, de certas obras em momentos anteriores da história da humanidade, que eram um momento único e irrepetível de um indivíduo criador que imprimiria a sua marca, seria impossível na modernidade capitalista. De acordo com Gagnebin:

A aura desaparece no momento em que o desenvolvimento técnico torna obsoleta a singularidade da obra, reprodutível ao infinito. A sinfonia pode ser registrada em um número incontável de discos, o quadro multiplicado em inumeráveis reproduções, e o texto, sempre reeditado. O estatuto privilegiado do original é questionado pela profusão e perfeição das reproduções. O negativo do filme possibilita um número praticamente ilimitado de cópias do mesmo assunto, e seria um tanto discutível decretar que uma é mais “original” e “autêntica” que a outra [...] (GAGNEBIN, 1982, p. 52)

Nesse sentido, ao estudar as formas de produção e recepção da arte, Benjamin percebeu que elas expressavam, em forma e conteúdo, uma transformação radical do tempo e da técnica na virada do século XIX para o século XX. O que podemos chamar de “novas tecnologias” culturais, ou o que Benjamin chama de “técnica”, como a câmera fotográfica ou a possibilidade da gravação de áudio, haviam possibilitado a reprodução sem fim de cópias de um mesmo original, o que possibilitava que o público de recepção dessas obras fosse ainda maior do que em outras épocas da história da humanidade. Em que pese o fato de que as obras de arte, essencialmente, sempre puderam ser reproduzidas (imitadas) a partir de alguns procedimentos técnicos manuais em outros séculos, já que, segundo Benjamin (1982, p. 166), “o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por seus discípulos, em seus exercícios, pelos seus mestres, para a difusão das obras e, finalmente, por terceiros para obtenção do lucro”, o processo iniciado no século XX da transformação técnica é um “processo inteiramente novo” e de “intensidade crescente”.

Entretanto, o progresso técnico e as novas formas de percepção e recepção das obras de arte não são lidos por Benjamin como necessariamente negativos. Logo no início do ensaio *A obra da arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor afirma:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução do original. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva — ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação —, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco. Aatedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1982, p. 168)

Em outras palavras, o autor defende que a reprodução do original poderia iluminar o próprio original, a primeira versão. Se colocarmos em analogia os seus escritos sobre a tradução, como o famoso ensaio *A tarefa do tradutor* (1923), é possível perceber uma grande semelhança com esse mesmo procedimento metodológico que guia a sua obra, ou seja, o princípio construtivo, a “teoria da narração em aberto” ou da “abertura da história”. Nesse último ensaio, Benjamin defende a tradução como uma iluminação do próprio original, um novo original, que ajudaria a desvelar outras camadas de sentido do próprio texto de origem. Na tradução de Susana Lages Kampff:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (BENJAMIN, 2008, p. 70)

Essa semelhança se dá porque há uma gênese em comum: no autor há menos sentimento de nostalgia a uma origem mítica dos textos e da recriação de um mundo mítico anterior com os sentidos “fechados” e “encerrados” e mais uma possibilidade de redenção — em termos messiânicos — ou emancipação — em termos marxistas — a partir da abertura da história. No ensaio *Origem, Original e Tradução*, Gagnebin afirma que:

a dinâmica da origem não se esgota na restauração de um estágio primeiro, quer que tenha realmente existido ou que seja somente uma projeção mítica no passado; porque é também inacabamento e abertura à história [...] o *Ursprung* (origem) não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, de maneira inseparável, emergência do diferente. (GAGNEBIN, 1994, p. 7)

Os escritos de Walter Benjamin sobre cinema, rádio, televisão e, em especial, a literatura e a tradução, revelam algo mais do que apenas uma análise apurada e materialista da

cultura. Eles são uma tentativa de reconstruir uma totalidade a partir dos seus fragmentos, um intento de restaurar uma origem — não como ela realmente foi —, mas iluminada pelas tarefas e pelos problemas do tempo presente. Se lemos a sua constelação de escritos na chave que propôs Löwy (2005) e Gagnebin (2014), ou seja, como um filósofo da história, ou um teórico da “narração em aberto”, encontraremos em seus primeiros textos alguns elementos analíticos que se repetem, de forma mais bem acabada e madura, nas enigmáticas teses de 1940. A análise que Benjamin faz da cultura de massas e da literatura são o ponto de partida da sua obra, não o de chegada, justamente porque, como dissemos anteriormente, o grande objetivo da sua obra era entender e reconstruir os reflexos da modernidade capitalista na experiência histórica dos sujeitos e propor novas formas de narrar esses processos. Concordo com Gagnebin na sua afirmação de que:

Benjamin procura [...] imaginar uma modernidade que não se reduza à mera aceleração do tempo e à produção cada vez maior de mercadorias, mas que seja igualmente a invenção de novas formas de vida em comum e que consiga transformar a técnica em instrumento de liberdade e felicidade. (GAGNEBIN, 2014, p. 10)

Não é menor, portanto, o fato de o percurso intelectual de Benjamin ser diretamente relacionado com o estudo da mística judaica e, conseqüentemente, com a importância dos estudos sobre a memória para a escrita da história. Essa sua afinidade fez com que ele, ao contrário de seus pares frankfurtianos, pudesse ter uma postura analítica mais aberta em relação aos processos do passado e os compreendesse em relação a um presente que sempre se atualiza. Gagnebin sintetiza essa “abertura interpretativa” da seguinte forma:

Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando novos textos. Mas também um segundo movimento, que, se está inscrito na narração, aponta para mais além do texto, para a atividade de leitura e interpretação. (GAGNEBIN, 1987, p. 13)

Essa reflexão benjaminiana parte justamente do combate que o crítico travou contra duas grandes correntes de pensamentos: a inevitabilidade do socialismo na social-democracia e a “identificação afetiva” com os vencedores da historiografia burguesa. O elo em comum entre essas duas formas de encarar o relato historiográfico está, para Benjamin, alicerçada em uma ideologia na crença do Progresso, com p maiúsculo, que veremos mais adiante no comentário detalhado sobre as teses. Por ora, queremos citar que a gênese dessa sua proposição se ancora também em outras duas grandes vertentes de seu pensamento: a mística judaica, que falamos anteriormente sobre a leitura de textos sagrados, e um certo sentimento romântico de

desencanto do mundo, que aparece principalmente em seus textos da década de 1930, *O Narrador* (1936) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935). Essa sua análise elaborada sobre a passagem do tempo e das condições de produção das obras de arte aparecerão, mais adiante, nas teses, mas aí já não mais como objeto central da sua análise, mas ponto de partida e referência para pensar a situação das formas de narrar. Sendo assim, é possível afirmar que existe, em toda a sua obra, uma constelação fragmentária, porém coerente, sobre as formas nas quais narramos “uma história, histórias, a História” (GAGNEBIN, 1987, p. 7) e em quais formas poderíamos narrá-las em prol dos vencidos.

É preciso reconhecer que, no âmbito político imediato — ou seja, conjuntura da Europa naquele momento —, Benjamin observou a regressão daquela que seria a Revolução mais importante do século XX europeu, a Revolução Russa (1917-1923) e a derrota da social-democracia e da possível revolução alemã. Esses dois eventos, como não poderia ser diferente, marcaram profundamente Benjamin e toda a intelectualidade alemã da época e os levaram a diferentes conclusões acerca do processo histórico que estava em desenvolvimento. Todos esses aspectos contraditórios do contexto em que vivia fizeram Benjamin se dar conta de que os sujeitos se tornaram “não mais ricos, mas mais pobres em experiência comunicável” (1984, p. 198) e o levaram, ao contrário de seus pares, a uma visão mais pessimista sobre a ascensão do nazifascismo e do progresso, ao contrário do marxismo oficialista da época. Essa percepção era apenas um sintoma de um processo maior que pode ser lido em Benjamin da seguinte forma: ao contrário do que se imaginava, o avanço das tecnologias e do Progresso não nos fizeram narrar mais e melhor e nem nos fizeram viver mais e melhor. Pelo contrário: o custo humano do Progresso é justamente essa interrupção de um mundo com sentidos comuns. Para além dessas conclusões, outras perguntas orientam a composição da obra benjaminiana: como narrar uma experiência fraturada, permeada pelo trauma? Como narrar a história da humanidade que está em eterno movimento entre vencidos e vencedores? Como narrar qualquer experiência histórica na modernidade capitalista? E qual deve ser o papel da literatura, do crítico, do tradutor e do historiador diante dessas tensões?

Em seu texto *O autor como produtor* (1934), Benjamin fala mais diretamente sobre o papel do crítico e do autor de literatura. Esse debate antigo entre forma e conteúdo, engajamento político e valor estético, é respondido da seguinte forma por ele:

O tratamento dialético dessa questão [a qualidade estética de uma obra], e com isso entro em meu tema, não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos. [...] Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas condições de produção. Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava-se perguntar como ela

se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas também é uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vó mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? — em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações. Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras. (BENJAMIN, 1987, p. 122)

O que Benjamin chama de “técnica” é uma forma de superar a antinomia entre forma e conteúdo. De um lado, as análises da época que se centravam única e exclusivamente sobre aspectos formais da literatura, e de outro, as análises que se centram exclusivamente na matéria — o mundo objetivo — no qual os objetos estéticos foram criados. O autor propõe, então, uma postura metodológica bastante única sobre uma análise materialista e dialética das obras de arte. Faço a ressalva de que essa proposta de superar essa contradição entre essas duas análises é muito semelhante à que propõe o nosso crítico brasileiro Antonio Candido em diversos de seus textos; cito o prefácio de seu livro *O discurso e a cidade* (1993):

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. [...] De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. (CANDIDO, 1993, p. 9-10)

Os debates de Benjamin sobre a indústria cultural, em especial do cinema e da música, eram bastante divergentes da crítica ferrenha sobre a cultura de massas operada pelos frankfurtianos. Adorno e Horkheimer, para citar apenas dois exemplos, tendiam a ver o avanço da técnica e a reprodução ilimitada das novas tecnologias com pessimismo, enquanto Benjamin tinha uma postura mais propositiva acerca do valor e das possibilidades da técnica. Além disso, o olhar constelativo de Benjamin permitia ver, em diferentes manifestações estéticas de massas, uma possibilidade de redenção e superação da modernidade capitalista. Apesar de não pertencer diretamente à escola frankfurtiana, as perguntas e as polêmicas colocadas por Benjamin em seus textos foram tão frutíferas para os pensadores diretamente ligados a essa escola que mobilizaram muitas das suas respostas e seus trabalhos analíticos, fazendo com que a sua circulação, pelo menos no Brasil, fosse sempre relacionada a esses outros nomes, apesar da sua

clara diferença em relação ao debate da indústria cultural. Como já defendemos anteriormente: Benjamin é realmente incontornável.

## 2.4 Narrar a história dos vencidos

No momento da escrita de *Sobre o Conceito de História*, Benjamin está reagindo ao pacto Molotov-Ribbentrop (1939), que era uma negociata entre o socialismo da União Soviética e o nazifascismo alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Esse pacto, ainda que não seja explicitamente citado ao longo do texto, pode ser visto como pano de fundo das teses, que se pretendem mais filosóficas do que propriamente políticas para reagir ao momento, e condenam tanto a social-democracia quanto a extrema direita pela sua crença na ideologia do Progresso. Composto de dezoito teses e mais um apêndice, esse escrito inconcluso, ao contrário do que parece, não trata especificamente da situação política que vivia a Europa naquele momento. Mais profundamente que isso, as teses tratam do problema da ideologia do Progresso na escrita da história e na importância de pensar no passado para poder imaginar um futuro. De acordo com Löwy (2019), teria sido esse pacto germano-soviético que “colocou fim às últimas hesitações de Benjamin” para decidir-se entre o messianismo e o materialismo histórico que o caracterizou até então. Nas palavras do autor, “esse documento se distingue pelo lugar central que ocupam os temas messiânicos, estreitamente imbricados com o materialismo histórico” (2019, p. 63).

Para Benjamin, a social-democracia alemã e a orientação dos Partidos Comunistas daquela época estavam inteiramente ligadas a essa ideologia do progresso, na qual o socialismo seria inevitável, assim como para o nazifascismo a crença no Progresso técnico seria o pano de fundo das ideologias de supremacia racial e darwinismo social que estão por trás das tragédias ocorridas durante o período em que Hitler esteve no poder. Para ele, a origem dessa ideologia na esquerda estaria no próprio Marx, em específico no texto *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*, no qual o autor afirma que “As revoluções são a locomotiva da história cuja última parada é uma sociedade sem classes” (MARX, 2012, s.p). Löwy (2005) explica que, na preparação de tese IX, Benjamin faz referência a essa imagem do trem que parte rumo ao progresso para subvertê-la e discordar do próprio Marx:

Uma imagem profana resume, nas notas preparatórias, essa ideia, invertendo os lugares-comuns da esquerda "progressista": Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. **É possível que as revoluções sejam o ato, pela**

**humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência.** A imagem sugere, implicitamente, que se a humanidade permitir que o trem siga seu caminho — já inteiramente traçado pela estrutura de aço dos trilhos — se nada vier interromper seu curso vertiginoso, vamos rápida e diretamente para o desastre, o choque ou a queda no abismo. (LÖWY, 2005, p. 93-94, grifo nosso)

Isso não significa que Benjamin, ao contrário do que alguns muitos intérpretes afirmaram principalmente durante a década de 1990 — na festa do “fim da história” —, equivalia os impactos desses dois fenômenos políticos. Muito pelo contrário: ele entendia que os perigos do nazifascismo eram muito maiores do que a experiência burocratizada da União Soviética. Contudo, Benjamin percebeu que o fascismo não era um fruto anacrônico incompatível com o progresso técnico e científico da sociedade capitalista, como o faziam a maior parte dos pensadores da época. Para ele, o nazifascismo era produto direto dessa crença ilimitada no Progresso, na ideia de que o mundo inevitavelmente deve mover-se em direção ao futuro. Em outras palavras, o Progresso não seria incompatível com o genocídio, mas ele próprio seria impossível sem uma história de vencidos e violências ao longo da história. A Tese IX, na qual Benjamin se dedica à imagem do “Angelus Novus” de Paul Klee, em que o anjo da história é impelido inevitavelmente para o futuro mesmo quando tenta voltar-se para o passado, explicita diretamente esse problema:

Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de Progresso é essa tempestade. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 87)

E, por mais que Benjamin tenha denunciado a social-democracia e o comunismo soviético pelo pacto que atrasou a derrota do fascismo em alguns anos, ele continuou alinhado a uma ideia marxista de revolução e atento aos desdobramentos da situação histórica. De acordo com Löwy, “para Benjamin, a história não aparece como um processo de desenvolvimento das forças produtivas, mas como um combate até a morte entre opressores e oprimidos” (2011, s.p).

Nessa perspectiva, podemos traçar alguns paralelos. O primeiro deles é sobre a centralidade do avanço do nazifascismo na Europa. Contudo, a crítica que Benjamin faz sobre essa forma de governo e fenômeno político que é fruto da própria ideologia do Progresso e do próprio sistema capitalista poderia ter ecos, por exemplo, no debate racial existente no Brasil. Se para alguns setores o racismo existe em todas as esferas de atuação pública e privada da sociedade brasileira, é uma “má formação”, um resquício de “selvageria”, contraditório com a moral “civilizatória” do Iluminismo francês, para outros é dado que ele é a tônica desse mesmo

sistema. O racismo não seria incompatível com o modo de produção capitalista, ele é a própria tônica e organização dela. Poderíamos dizer o mesmo, assim como faz Löwy, sobre a questão indígena na América hispânica. Nessa chave, é possível reatualizar os sentidos da sua crítica ao Progresso e à Modernidade realizada por Benjamin quando falamos do genocídio operado durante as ditaduras militares do Cone Sul, em especial a brasileira e a argentina, que é nosso tema neste trabalho.

Além disso, na terminologia benjaminiana, a classe possuidora (burguesia) é chamada de vencedora e a classe despossuída (proletariado), de vencida. Apesar de Benjamin ir além da terminologia clássica do marxismo, é inegável que no seu horizonte de debates estava, por exemplo, a crítica à ideia que prevalecia no marxismo oficial — o marxismo “dogmático” dos Partidos Comunistas (PCUs): a separação entre a economia (infraestrutura) e as ideias (superestrutura). Nas palavras de Löwy, ao comentar a Tese IV, que é dedicada à centralidade da luta de classes na análise do historiador materialista: “existe, então, em Benjamin, uma dialética do material e do espiritual na luta de classes que vai além do modelo bem mecanicista da infraestrutura e da superestrutura: o que está em jogo é a luta material, mas a motivação dos atores é espiritual” (2005, p. 59). Por espiritual, entendemos aqui todos os outros elementos que conformam as sociedades humanas, a saber todos os desejos, aspirações e seus sentimentos que são plasmados na cultura. De forma análoga a de Löwy, ao comentar a mesma Tese IV de Benjamin, o historiador espanhol Reyes Mate afirma:

A luta de classes já não era uma luta contra a exploração econômica, mas contra o que desumaniza o homem (o mito), predispondo-o para toda a forma de opressão ou dominação. Se a luta de classes confrontasse só ou fundamentalmente a exploração econômica, a cultura seria vista como um derivado dessa exploração, de sorte que os escassos bens dos explorados seriam tratados como o butim que normalmente é carregado pelo vencedor. Mas os bens culturais são algo mais que as antigas propriedades dos vencidos convertidas agora em bens de consumo ou desfrute dos dominadores. Os bens desse butim têm vida, dispõem de um capital crítico que pode ser utilizado contra o dominador quando se dá um passo adiante e se declara guerra ao dominador. (MATE, 2011, p. 131)

Assim, os escritos de Benjamin servem para iluminar justamente como cada forma estética, ideia e produto criado dentro do modo de produção capitalista reflete parte dessa luta histórica entre vencedores e vencidos. Por esse motivo, Benjamin escreve uma filosofia do sucateiro, que tem como inspiração “um cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir os grandes e pequenos” (LÖWY, 2005, p. 54) e que, como bem alertou Löwy, não tem correspondência nenhuma com aquela figura que normalmente se entende pelo cronista que narra a história dos vencedores, de reis e rainhas, mas sim um cronista marginal em sua



atualização moderna, como os escritores Nikolai Leskov (1831-1895) e Franz Kafka (1883-1924). Benjamin, na sua Tese III, afirma que quem narra mais e melhor não são os historiadores — aqueles positivistas, das causas e consequências e da afetividade com os vencedores —, mas sim aqueles que, a exemplo da figura do cronista, levam “a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 54). Para não incorrer em problemas com o uso da palavra "historicismo", aqui estou utilizando como sinônimo do discurso histórico heroico, de monumentos e documentos que apenas registram datas oficiais e não apreendem o que para Benjamin é central: a luta permanente entre dois setores antagônicos, ou seja, a própria luta de classes.

Reyes Mate afirma que, em Benjamin, há uma reação contra três linhas do chamado historicismo: a linha da universalidade, afinada em Hegel e Leopold von Ranke (1795-1886), na qual existiria uma naturalização de todas as barbáries e violências cometidas ao longo da história em nome de um suposto quebra-cabeças chamado história universal, ou seja, são justificáveis em nome dessa operação intelectual de narrar a história de tudo; a segunda linha seria a da busca de uma objetividade na narração do passado, como se o passado pudesse ser apreendido em sua totalidade de forma científica e como se conhecer o passado significasse conhecer os fatos de forma imparcial; a terceira, por fim, é a denúncia ao sentimento de “empatia” que historiadores têm com os vencedores da história. A operação proposta pelo autor é diferente:

O historiador benjaminiano tem poder de dizer algo novo sobre o presente para que o futuro não seja prolongação deste presente. Não obstante, ele não faz o anúncio dessa novidade como os adivinhos, esquadrinhando o futuro, mas resolvendo o passado, resgatando dessa enorme reserva de dejetos possibilidades latentes de redenção. (MATE, 2011, p. 185)

Na Tese VII, na qual Benjamin proclama que “todo documento de cultura é também documento de barbárie”, e que a tarefa do historiador materialista seria “escovar a história a contrapelo”, temos mais pistas metodológicas de como agir diante dos objetos da cultura e do tema do passado. Voltando à ideia de história aberta, o passado não está encerrado em alguns poucos fatos e o seu estudo não pode se centrar no “cortejo triunfal dos vencedores”. Muito pelo contrário: o passado está permanentemente em disputa. Cabe, então, a esse “sucateiro”, “cronista”, “historiador” ou “narrador”, apenas para citar alguns dos muitos nomes que Benjamin atribui a essa figura, “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo” para “atear ao passado a centelha da esperança” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 65). Esse perigo é, necessariamente, o instante

anterior à vitória das classes dominantes (os vencedores), como o que ele vivia naquela época: a vitória do nazismo na Europa. Essa proposta de uma nova relação com o passado seria, então, a atitude necessária para atear esperança ao presente e atualizar a promessa de redenção. Na síntese löwyniana: “em um momento de perigo supremo apresenta-se uma constelação salvadora que liga o presente ao passado. Um passado que brilha, apesar de tudo, na sombra da noite do fascismo triunfante, a estrela da esperança, a estrela messiânica da redenção [...], a centelha da sublevação revolucionária” (LÖWY, 2005, p. 68).

## 2.5 Primeiras conclusões

No prefácio do já citado *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo* (2015), Sarlo conta que quando leu pela primeira vez Benjamin, na década de 1970, havia entendido muito pouco sobre o autor. Não à toa, os seus ensaios são datados da década de 1990, quando as traduções da obra benjaminiana se multiplicaram, assim como os seus intérpretes, o que facilitou muito a interpretação dos seus escritos cifrados e que lhe conferiram mais proximidade — e segurança — na leitura que fez da sua obra. As condições de circulação de Benjamin, mais de trinta anos depois da escrita desse prefácio, melhoraram muito: são muitas as novas traduções e comentários críticos que surgem sobre ele em língua portuguesa. No Brasil, principalmente no ano de 2020, quando dos oitenta anos da morte de Benjamin e durante o primeiro ano da pandemia e de um governo de extrema-direita, não foram poucas as publicações de trabalhos sobre os seus escritos. Podemos citar como exemplo a edição crítica organizada por Márcio Seligmann-Silva, intitulada *Sobre o Conceito de História: Edição Crítica*, que reúne uma nova tradução das teses e novos comentários críticos. Também podemos citar os muitos colóquios, simpósios, congressos e outros eventos acadêmicos realizados em sua homenagem naquele ano. E, apesar de todos esses novos trabalhos e todas essas novas leituras feitas sobre a sua obra, Benjamin continua sendo um autor enigmático, fragmentário, inconcluso e cujos textos revelam, a cada nova leitura, novos elementos escondidos.

Isso talvez se deva, muito provavelmente, ao fato de que Benjamin é marcado por essa aparente contradição entre a teologia judaica e a crítica materialista da cultura, cuja recusa em aderir a um lado ou outro rendeu-lhe uma série de críticas e alguns inimigos. De um lado, a sua forma de escrever parece remeter à ideia de leitura e interpretação que Benjamin apreende da sua inspiração na mística judaica, a própria leitura dos textos sagrados: os textos — e toda a produção cultural de uma determinada época — atualizam os seus sentidos a cada novo presente

e não podem ser encerrados em um sentido unívoco, definitivo. Para ele, remontar a origem de um texto, no sentido de compreender toda a sua verdade, é uma impossibilidade crítica. Cada nova leitura, quanto mais carregada de historicidade, revela uma nova camada de sentido. De outro lado, a sua inspiração no materialismo dialético o leva a denunciar as injustiças do grande relato historiográfico e a tomar partido dos vencidos, dos sem-nome, das vítimas do progresso e de todas as lateralidades da grande historiografia. E, apesar da sua simpatia pelos revolucionários de sua época, Benjamin guardava uma grande distância da crítica marxista do seu tempo. Para ele, o materialismo jamais significou explicar um objeto estético a partir da leitura da posição política do seu autor ou das condições sociais de uma época, restaurando a “verdade” ou a “origem” dos textos a partir da explicação das condições da estrutura da sociedade capitalista. Pelo contrário: ele pretendia explorar a “tessitura histórica” das produções culturais e, principalmente, das suas condições de transmissão, denunciando aquilo que ele chama de “identificação com os vencedores” e o “conformismo” de parte dos críticos de sua época. O seu compromisso materialista era com uma crítica que não esquecesse da importância do presente na construção dos relatos sobre o passado e, mais ainda, de recontar a história não contada por trás desses grandes “monumentos”, entendidos aqui não somente como bustos de ferro e cimento, mas também da sua forma mais ampla: os múltiplos registros sobre o passado. Nesse sentido, quando ele cita que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”, na sua famosa tese VII, ele está justamente se referindo a essas histórias escondidas, de fracasso e de vencidos, por trás dos grandes monumentos e dos grandes relatos históricos. Questionar a tradição e criticar a transmissão histórica: esse é o peso do materialismo em Benjamin.

E, apesar do compromisso político que expressa desde o seu primeiro texto de 1915, Benjamin faz uma crítica engajada à sociedade moderna a partir da produção cultural tanto do passado — basta lembrar da sua tese de livre docência sobre drama barroco alemão e a importância que ela tinha na sua crítica para pensar a literatura alemã contemporânea de seu tempo — quanto do presente, para além de reagir tão só à conjuntura política tão conturbada em que viveu. Como afirmou acertadamente Gagnebin, ele “insiste, portanto, na manutenção necessária de uma distância entre a ordem do político e a ordem do transcendental da reflexão teológica (judaica) e da crítica (marxista)” (1982, p. 28). Dessa forma, as teses *Sobre o Conceito de História* não são apenas um texto conjuntural de denúncia da situação concreta do avanço do nazismo na Europa: elas trazem reflexões chave para pensar a modernidade do século XX e, como afirmou Löwy, por seus conceitos não serem apenas “abstrações metafísicas, mas se

relacionarem a experiências históricas concretas” (2005, p. 38), podem ser deslocados para pensar muitas outras realidades e situações concretas ao redor do mundo.

Por ter em seu horizonte de escrita aquele “instante de perigo”, ou seja, poucos anos antes da aplicação da “Solução Final” nazista, Benjamin foi preciso e firme na condenação da violência e de toda forma de narrar o passado que normalizasse a catástrofe e a pilha de mortos que se acumula ao longo da história. Benjamin ilumina a questão sobre o que é narrar o passado: para ele, é impossível apreender o passado tal como ele foi; o que existe, na verdade, são disputas sobre os sentidos do passado e uma necessidade a qual ele se filia de narrar a história com o objetivo de fazer jus aos mortos — e aos projetos políticos dos mortos — do passado. A fórmula de “escrever a história a contrapelo” serve não somente para o historiador, mas é um imperativo para toda forma de narração do passado — e da experiência histórica como um todo. Em Benjamin, as figuras do crítico, do autor de literatura, do tradutor e do historiador são uma só e convergem em um mesmo compromisso ético e em uma mesma postura crítica de narrar essas outras histórias que, em sua época, eram mascaradas pelo que ele chama de “historiografia burguesa” e também pelos seus dois outros inimigos: a social-democracia e o marxismo oficialista na sua fé na inevitabilidade de uma história redentora, que caminha pra frente e que, como ele explica na tese IX, “a tempestade chamada Progresso”.

Para entender esse seu trabalho inconcluso que são as teses de 1940, apresentei, neste capítulo, a relação da sua trajetória errante enquanto intelectual, de seu “fracasso exemplar” e de alguns outros textos anteriores que, de acordo com os comentaristas Löwy e Gagnebin, apresentam ideias ou as sementes de ideias que seriam desenvolvidas de forma mais acabada nesse último texto. Sem compreender esse percurso, seria ainda mais difícil compreender sua forma de escrever, as condições em que escrevia, quem eram os seus inimigos e quem eram as suas inspirações, que aparecem ao longo de todos os seus textos de forma, muitas vezes, indireta e dificultam a compreensão do leitor do presente. No horizonte de minha análise de *La casa de los conejos* e *A Resistência*, e como essas obras se relacionam com o período de redemocratização e as políticas de memória no Brasil e na Argentina, extraí de Benjamin as seguintes proposições, que desenvolverei nos próximos capítulos: a) o peso do presente nas escritas sobre o passado; b) a participação da produção cultural nas disputas pela memória; c) a importância de contar uma história e fazer uma crítica que não explique e encerre os sentidos de um texto atribuindo a ele um conceito anacrônico de valor; e d) o seu compromisso em redimir os mortos do passado no presente. Afinal, como Benjamin escreveu na tese VI: “os mortos não estarão seguros diante do inimigo se ele for vitorioso”.

### 3 A CASA DOS COELHOS ARGENTINA

*Manéges: Une Petit Histoire Argentine* é um romance publicado originalmente em francês no ano de 2007, pela grande editora francesa Gallimard. A sua tradução para o espanhol foi realizada em 2008, por Leopoldo Brizuela, e publicada pela editora argentina Edhasa, especializada em romances históricos, com o título *La casa de los conejos*. Esse romance, que transita entre a memória privada e a memória pública, entre o testemunho e a ficção, narra a perspectiva de uma criança em uma situação de semiclandestinidade em uma das casas mais importantes da resistência à ditadura argentina: a casa que abrigava a imprensa da guerrilha Montoneros. A narrativa é bastante rápida: composta por dezoito capítulos, com um prólogo e um epílogo, ocorre durante um pouco menos de um ano entre 1975 e 1976, quando de fato uma Junta Militar destituiu a presidente Isabel Perón (1931) e assume o governo argentino. Nesse ínterim, o medo já pairava no ar e muitos militantes e ativistas já haviam passado à clandestinidade, pois a ação coordenada dos grupos paramilitares de direita já havia vitimado algumas centenas de pessoas.

No Brasil, o regime ditatorial tinha se instalado desde 1964; no Chile e no Uruguai, desde 1973; o Paraguai, país quase sempre esquecido do Cone Sul, desde 1954 era governado pelo militar Alfredo Stroessner (1912-2006). De acordo com Caroline Bauer, em *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória* (2014), existia um *modus operandi* comum a todas as estratégias de repressão no Cone Sul durante as duas primeiras décadas da segunda metade do século XX, apesar das suas gradações e algumas diferenças. No geral, essa estratégia de dominação política era alicerçada na suspeição, na desaparecimento de pessoas, na prática de tortura durante interrogatórios, instauração do terror e na aniquilação física (assassinatos) dos opositores políticos. Em suas palavras:

As ditaduras civil-militares de segurança nacional e o terrorismo de Estado marcaram inexoravelmente as sociedades do Cone Sul nas décadas de 1960 a 1980, período de um passado traumático, distinto qualitativa e quantitativamente dos históricos autoritarismo e violência da América Latina, onde o terrorismo de Estado encontra as suas origens estruturais. As estratégias usadas para disseminar o medo como forma de dominação política das populações basearam-se em métodos refinados de terror físico, ideológico e psicológico, assimilados de outras experiências e do desenvolvimento de doutrinas regionais próprias. As práticas que compõem essas estratégias variaram em intensidade e extensão, de acordo com os casos. Porém, todas possuem um núcleo comum, caracterizado pela produção de informações a partir da “lógica da suspeição”; pelo sequestro como forma de detenção; pela realização do interrogatório e da tradição inquisitorial das práticas policiais; pela presença das torturas físicas e psicológicas; pela censura e desinformação; e, principalmente, pela prática do desaparecimento forçado de pessoas, característica específica da repressão desses regimes. Acredita-se que, nesse período, desapareceram aproximadamente 90 mil pessoas, entre argentinos,

chilenos, uruguaios e brasileiros. A consequência foi a formação de uma “cultura do medo” como condição necessária e o resultado estratégico esperado. (BAUER, 2014, p. 35)

A autora de *La casa de los conejos*, Laura Alcoba, apesar de naturalizada francesa, é um caso comum na Argentina e no Cone Sul: ela é uma das muitas crianças que, durante os anos 70, vivenciaram os horrores do terrorismo de estado perpetrados pela ditadura militar (1976-1983) e que tiveram que migrar para o exterior para viver com os seus pais exilados. A ditadura argentina, de acordo com as difíceis estimativas do livro *Nunca Más* (1984), organizado pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) quase imediatamente depois do término do regime ditatorial, teria vitimado apenas 9.000 mil pessoas<sup>9</sup>.

Uma das virtudes de *La casa de los conejos* é que a obra ficcional se passa, em sua maioria, nos anos anteriores à concretização do golpe militar em março de 1976 e evidencia o clima de violência e instabilidade política que já estava instaurado naquela época. Dentre tantos silêncios e insuficiências do relatório da CONADEP apontados pelos pesquisadores, um deles é que as vítimas anteriores a 1976 não estão contabilizadas:

O *Nunca Más* é resultado da reunião de mais de 50 mil páginas de depoimentos e documentos, com as datas de 1976 a 1983. Os crimes cometidos durante a ditadura de 1966 a 1973, assim como o terrorismo dos anos democráticos de 1973 a 1975, não foram contabilizados, pois os membros da comissão acreditaram que as desapareições somente se transformaram em política repressiva de Estado a partir do golpe de 24 de março de 1976. (BAUER, 2014, p. 173-174)

Trinta e oito anos após a redemocratização e a escrita do *Nunca Más*, a partir do avanço das políticas de verdade, memória e justiça, o número de vítimas seguiu aumentando. As associações de direitos humanos relacionadas aos crimes cometidos naquele período, como *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo* e a organização *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS)*, haviam apontado uma estimativa de 30.000 vítimas entre mortos, desaparecidos e recém-nascidos apropriados pelas forças do regime. Vale destacar que, quando Mauricio Macri assumiu a cadeira presidencial, em 2015, essa cifra política e simbólica, acordada entre movimentos, Estado e sociedade argentina, passou a ser questionada publicamente, suscitando inúmeros debates de revisão e de negação sobre essa

---

<sup>9</sup> “De estos desamparados, muchos de ellos apenas adolescentes, de estos abandonados por el mundo hemos podido constatar cerca de nueve mil. Pero tenemos todas las razones para suponer una cifra más alta, porque muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aún vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del mal” (SÁBATO apud BAUER, 2014, p. 170-171).

memória pública<sup>10</sup>, lembrando um pouco da tensão instalada em 1985 com a publicação de *Definitivamente Nunca Más: la Otra Cara del Informe de la CONADEP*, uma das primeiras obras de caráter negacionista e de contestação do trabalho de apuração das organizações de direitos humanos na Argentina (BAUER, 2014, p. 169). Entre assassinatos, torturas e desaparecimentos, apesar da dificuldade de contabilizar exatamente o número de vítimas, é indiscutível que a ditadura argentina foi um dos processos políticos mais sangrentos do século XX na região.

Escrita mais de 20 anos após o início da redemocratização e profundamente marcada pelas políticas de memória implementadas pela Argentina na primeira década dos anos 2000 durante o governo de Néstor Kirchner (2003-2007), *La casa de los conejos* reúne uma série de debates literários potentes. O primeiro deles é a questão do original e da tradução, pois um livro que tem conteúdo profundamente argentino — a ditadura e os seus desdobramentos — é escrito inteiramente em francês e, além disso, ganha outras duas continuações também escritas originalmente em francês: *Le bleu des abeilles* (2013) e *La danse de l'araignée* (2017). Ainda que a autora fosse argentina e atuasse como tradutora e conselheira editorial em obras do mundo hispânico, ela não escreveu a sua trilogia em espanhol e tampouco foi a responsável pela tradução de sua obra. Esse trabalho ficou a cargo de Leopoldo Brizuela nos dois primeiros livros, o já citado *La casa de los conejos*, objeto deste capítulo, e *El azul de las abejas* (2014); e de Mirta Rosenberg e Gastón Navarro no último livro, traduzido como *La danza de la araña*, publicado em 2018. É importante salientar que, após *La casa de los conejos*, Alcoba publicou outros dois livros, também em francês e pela Gallimard e que foram traduzidos ao espanhol pela Edhasa e que também tematizam tensões políticas características da segunda metade do século XX: *Jardín Blanco* (2010), um romance que ficcionaliza o exílio do ex-presidente Juan Domingo Perón (1895-1974) em Paris na década de 60, e *Los pasajeros del Anna C.* (2012), que fala sobre o que teria sido a viagem de seus pais na década de 70 com outros militantes para realizar treinamento guerrilheiro em Cuba e que, segundo a autora comenta, teria sido o momento também da sua gestação.

Além do mais, toda a trilogia se insere no gênero autoficção, nessa mescla entre relato autobiográfico e ficção que é objeto de muita polêmica — e indefinição — na crítica literária. Neste primeiro momento, nos interessa menos adentrar os labirintos da questão do gênero autoficcional e sim compreender os motivos que levaram a obra alcobiana a ser um ponto de

---

<sup>10</sup> Essa polêmica tomou contornos maiores em 2016. Para saber mais, recomendo a leitura da breve notícia publicada no jornal *El País* naquela ocasião. Disponível em: [https://elpais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104\\_458651.html](https://elpais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104_458651.html). Acesso em: 20 jan. 2021.

inflexão na literatura argentina de pós-ditadura, e que acabou, mais tarde, influenciando a escrita do nosso segundo objeto de análise, *A Resistência*, de Julián Fuks. Em outras palavras, o que torna valioso *La casa de los conejos* não é a narração “tal como foi” de uma memória puramente privada e conhecida somente pela experiência individual da autora, mas sim a relação do caráter testemunhal com a memória pública e altamente debatida naquela primeira década do século XXI. *La casa de los conejos*, desde uma perspectiva benjaminiana, pode ser entendido como um claro exemplo de como o peso do presente influencia na narração do passado e que participa, desde o campo literário, mas não só nele, das disputas pela memória da ditadura próprias daquele contexto: a implementação de novas políticas de memória ocorridas entre 2004 e 2007.

### **3.1 Quando a ficção encontra a memória**

No ensaio *O que significa elaborar o passado?* (2006), Gagnebin remete diretamente à conferência dada por Adorno em 1963, delineando os debates contemporâneos acerca de um certo “excesso de memória” recorrente nas sociedades contemporâneas do pós-guerra. Como bem pontua a autora, as preocupações a respeito da memória não são novas e, desde Homero, os autores se debruçam sobre essa obsessão inerente às sociedades humanas. A novidade em relação a essa matéria é que, após 1945, os múltiplos testemunhos sobre os horrores do *Lager* e os tribunais de Nuremberg atribuíram um outro status à memória, colocando-a em uma situação de urgência. Sem dúvida, os testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração foram fundamentais não somente para a devida responsabilização dos perpetradores nos julgamentos posteriores, como também para sensibilizar o público geral que se manteve — ou não — alheio sobre as atrocidades cometidas naquele período, além de pressionar as instituições estatais para que medidas efetivas contra outros genocídios ocorressem. Os testemunhos dos sobreviventes, para além da esfera legal, se transformaram em um sem-fim de fontes para inspirar obras historiográficas, literárias, cinematográficas entre tantas outras que focalizaram esse período e impuseram um novo marco de interpretação da história a partir do respeito aos direitos humanos. É desse processo histórico que derivam alguns mecanismos de colaboração internacional, como a própria Organização das Nações Unidas (ONU), a própria Declaração Universal dos Direitos Humanos, promulgada em 1948, e de onde



parte o fortalecimento daquilo que pode ser considerado “justiça de transição” e a sua relação com o Estado Democrático de Direito<sup>11</sup>.

Apesar disso, segundo comenta Jelin (2018) em diálogo com Andreas Huyssen (2003), é apenas a partir da década de 1980, a partir das datas-redondas de rememoração do Terceiro Reich, que a memória passa a ser um fenômeno cultural e político globalizado:

Un punto de inflexión en este viraje se produjo en la década de 1980, cuando en Europa se sucedieron las conmemoraciones de cincuentenarios ligadas a la historia del Tercer Reich: desde el ascenso de Hitler al poder en 1933 y la quema de libros ese mismo año, conmemorados en 1983, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, conmemorada en 1995. Desde entonces, la Shoah se convirtió en clave o modelo para la interpretación de múltiples y recurrentes situaciones de violencia política, masacres y genocidios en todo el mundo. (JELIN, 2018, p. 33)

Se, por um lado, atualmente o conceito de memória se ampliou para pôr em evidência outros genocídios ocorridos ao longo da história, também é certo que, principalmente nas sociedades do centro do Ocidente, esse “boom da memória” verificado na década de 80 também demonstrou que o esforço incessante por lembrar dos horrores da Shoah — evento singular, porém não único em relação às muitas outras aniquilações ocorridas ao longo da humanidade — foram insuficientes para impossibilitar a repetição de atrocidades semelhantes ao redor do mundo. Para distinguir essa atitude pouco produtiva chamada de “excesso de memória” do processo necessário de perlaboração desse trauma coletivo, Gagnebin (2006) recupera a origem dos esforços para rememorações que estão contidos na famosa frase de Adorno em *Dialética negativa* (1966): “Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada semelhante aconteça.” (ADORNO apud GAGNEBIN, 2006, p. 99-100). No contexto de escrita do texto em que se insere essa frase e de *O que significa elaborar o passado* (1963), Adorno reagia a uma grande parcela conservadora da sociedade alemã que, tanto no início da instituição da República Federal como nos dias de hoje, preferia a estratégia de silenciamento e negação a respeito do genocídio ocorrido nos campos de concentração e “olhar adiante”, dando a entender que aquele passado recente em nada se relacionava com o presente

---

<sup>11</sup> De acordo com o verbete “justicia transicional”, escrito pelo pesquisador Javier Chinchón Álvarez, no *Diccionario de memoria colectiva* (2018), organizado por Ricard Vinyes, esse é um conceito em disputa e com muitas transformações ao longo do tempo, cuja origem remonta desde o fim da Primeira Guerra Mundial, mas que passa a estar em evidência desde o fim da Segunda Guerra até o que ele chama de “tercera ola de democratización” do fim do século XX. O consenso a respeito do conceito disponível nos documentos oficiais da ONU afirma que “es la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas de un pasado de abusos, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, servir a la justicia y lograr la reconciliación” (p. 241).

de progresso da recém criada república. O comentário de Jelin (2018) é elucidativo a respeito do contexto:

Esa conferencia tuvo lugar en un momento de inflexión entre el milagro económico de los años cincuenta y las protestas sociales de los años sesenta, período en que se construyó el muro de Berlín y se juzgó a Eichmann en Jerusalén. Eran los tiempos en que una nueva generación comenzaba a cuestionar las estructuras y políticas del período de posguerra en relación con la memoria del período nazi. A diferencia de posiciones anteriores, que postulaban el silencio como manera de dominar el pasado, el nuevo clima político-cultural ponía énfasis en evocar el pasado nazi y señalar las continuidades antes que las rupturas entre el Tercer Reich y la República Federal. En ese sentido, Adorno pensaba que la renuncia a confrontar el pasado nazi era una señal de la persistencia de tendencias fascistas dentro de la democracia alemana, antes que la persistencia de grupos fascistas opuestos a la democracia, como planteaban muchos. (JELIN, 2018, p. 34-35)

De acordo com Gagnebin, existe nesses escritos de Adorno menos “sacralização da memória” do que um apelo para o esclarecimento racional do trauma. De acordo com a autora, o conceito de Esclarecimento (*Aufklärung*) em Adorno “designa o que fala com clareza à consciência racional, o que ajuda a compreensão clara e racional — contra a magia, o medo, a superstição, a denegação, a repressão, a violência” e que, em sua gênese, não designa “nenhuma sacralização da memória, mas uma insistência no esclarecimento racional” (2006, p. 102). Sendo assim, relembrar insistentemente datas, erigir monumentos, construir museus e elaborar grandes obras estéticas a respeito de um trauma em específico não é o fim de toda a atividade de rememoração pública:

Devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir — e isso é decisivo — instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 103)

Na Alemanha, principalmente a partir da década de 1980 com as datas redondas do cinquentenário do Terceiro Reich, as atividades públicas de rememoração se tornaram comuns e recorrentes. Se, por um lado, esse lembrar insistente do que ocorreu no Holocausto foi fundamental para romper com esse mesmo passado, esse excesso de memória pode ser interpretado também como uma impossibilidade de superar esse mesmo evento e, nesse sentido, está muito distante da defesa adorniana da rememoração:

É importante observar que Adorno não diz que devemos lembrar sempre de Auschwitz; mas sim que devemos fazer tudo para que algo semelhante não aconteça, para que Auschwitz não se repita. Essa dupla formulação é significativa, porque não pode haver na história nenhuma repetição idêntica; só existem horrores recorrentes e semelhantes (não iguais, mas semelhantes). A distinção entre idêntico e semelhante

tem o mérito de ressaltar a singularidade dos acontecimentos históricos; a Shoah é singular sim e, nesse sentido restrito, única — mas não é o único acontecimento na longa cadeia de horrores, aniquilações, de genocídios; há muitos outros acontecimentos diferentes, mas semelhantes no horror e na crueldade — a lista é longa e continua se alongando, de Srebrenica a Jenin. Nesse sentido, um novo imperativo categórico não foi cumprido já que as ruínas continuam crescendo até o céu, como aos olhos do anjo da história benjaminiano. (GAGNEBIN, 2006, p. 100)

Ademais, como já dissemos anteriormente, o “lembrar sempre de Auschwitz” não evitou, na prática, que outras tragédias semelhantes se repetissem ao redor do mundo. Poderíamos sintetizar a conclusão de Gagnebin — em consonância com Adorno — da seguinte forma: lembrar, sim; mas lembrar ativamente. Esse lembrar ativo seria, para a autora, algo semelhante à fórmula levantada por Paul Ricoeur (1913-2005) — também citado em seu ensaio — que, em linhas gerais, propõe uma apropriação dos escritos clínicos de Sigmund Freud (1856-1939) sobre luto e melancolia para os debates sobre memória pública. Para não alongarmos a grande conversa que o tema merece, mas ficarmos somente no que nos interessa para a compreensão da tensão existente em *La casa de los conejos*, podemos resumir esse debate da seguinte forma: a diferença entre o lembrar obsessivo do passado traumático — que se encerra num ciclo vicioso de compleição na queixa, acusação e denúncia — e um lembrar ativo — que propõe esclarecer as circunstâncias do passado traumático — é que este pretende elaborar o passado para enfrentar o presente, enquanto aquele se encerra infinitamente no trauma ocorrido no próprio passado:

Em oposição a essas figuras melancólicas e narcísicas da memória, Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur, cada um no seu contexto específico, defendem um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

### **3.2 Ficção e políticas de memória**

Com isso, podemos voltar a *La casa de los conejos*. Essa conclusão de Gagnebin sobre o dever ativo da memória se aproxima do capítulo de prólogo do romance de Alcoba, escrito quase trinta anos depois do massacre ocorrido na casa da rua 30, em La Plata. As ruínas do espaço atualmente são um centro de memória nomeado Casa Mariani-Teruggi, em homenagem aos militantes montoneros que eram proprietários da casa e que são pais do bebê Clara Anahí, neta de María Isabel Chorobik de Mariani, Chicha Mariani, uma das fundadoras do movimento *Madres de la Plaza de Mayo*. A casa, que naquele período tinha como fachada a criação de coelhos — para o leitor brasileiro, é importante saber que criar coelhos para comê-los “a

escabeche” era um hábito alimentar bastante comum no lado argentino daquela época —, abrigava, como já falamos anteriormente, o coração da propaganda montonera contrária ao regime. O título original *Manéges: Une Petite Histoire Argentine* foi traduzido para “a casa dos coelhos”, fazendo a referência direta ao lugar em que se desenrola a ação da trama. *Manéges*, de acordo com as muitas entradas do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) da língua francesa, está relacionado ao universo equestre e, do que podemos entender da obra, a sua melhor tradução para o espanhol seria “calesita” que, em português, significa “carrossel”. Uma possível tradução mais “literalizante” do título para o português poderia ser “Carrossel: Uma Pequena História Argentina” ou para o espanhol “*Calesita: Una Pequeña Historia Argentina*”. Contudo, a escolha tradutória por referir-se ao universo infantil desde onde a narradora se enuncia, “a casa dos coelhos”, revela a importância do espaço ficcional em que a obra se desenvolve.

Naquele momento em que Alcoba escreve a sua obra, a luta por espaços ou lugares de memória que relembrem o terror se desenvolvia muito intensamente na Argentina. Portanto, a escolha de tradução para o público argentino parece ser bastante significativa. Para exemplificar um pouco o debate sobre a tradução do título, trago a referência de Santos e Gasparini (2015) que, antes de mim, já haviam estudado a obra e explicam mais profundamente a manobra tradutória do título realizada por Brizuela:

Aún sobre el título es notorio el pasaje de *Manèges*, un vocablo que en francés puede significar, en sus sentidos fuertes, tanto adiestramiento de caballos como calesita, a *La casa de los conejos*, título que sirve de base para el título de la novela en su versión inglesa: *The Rabbit House*. Santos (2013), lee el título en francés no sólo a partir de los desplazamientos en giro, en calesita, de sus personajes femeninos (en el último capítulo la madre de Alcoba deja la Argentina para exiliarse en Europa, al tiempo que el prólogo relata la llegada de Alcoba – acompañada de su propia hija – a la Argentina), sino fundamentalmente a partir de la condición de sobreviviente de Alcoba, por la cual esta autora “viverá o eterno retorno e o constante embate em dar por encerrada sua relação com o pasado” (SANTOS, 2013: 152). Sobre esta lectura, que rescata la perpetuidad en giro del trauma sobre la figura de la calesita (central en el capítulo 3), puede esbozarse otra, asentada sobre el sentido figurado de “manège”: una conducta o maniobra astuta. Tal sentido también aparece explicitado en la propia obra. (SANTOS; GASPARINI apud DUARTE, 2015, p. 287-288)

Para além da ideia de circularidade do trauma e do carrossel, que poderíamos nos debruçar longamente, quero chamar atenção para o aspecto do lugar de memória em que a casa foi convertida e qual a importância dessa relativa equivalência entre o espaço ficcional e o espaço de memória. De acordo com o site institucional da *Fundación Anahí*, antes de se converter no museu Casa Mariani-Teruggi, a casa de número 1134 da rua 30, em La Plata, foi rodeada, atacada e saqueada pelas forças repressivas da ditadura e esse operativo durou cerca

de quatro horas. Era 25 de novembro de 1976, quase oito meses após a oficialização do golpe e a ascensão da primeira Junta Militar que assumia o governo. As marcas da violência operada naquele extermínio ainda estão na estrutura física da própria edificação. De acordo com as informações da Fundação, todos os presentes foram assassinados, com exceção de Clara Anahí:

En ese momento se encontraban allí Diana, Clara Anahí y cuatro compañeros de militancia de sus padres: Daniel Mendiburu Eliçabe (de 25 años, estudiante de Arquitectura), Roberto César Porfidio (de 31 años, Licenciado en Letras), Juan Carlos Peiris (de 28 años, antenista) y Alberto Oscar Bossio (34 años, médico). En ese ataque armado asesinaron a Diana (de 26 años, estudiante de letras) y a sus compañeros de militancia. Daniel Mariani (de 29 años, Licenciado en Economía) logró salvarse porque en ese momento no se encontraba en su domicilio. El 1 de agosto de 1977 fue asesinado por las fuerzas de seguridad en las adyacencias de 132 y 35, en la ciudad de La Plata. Clara Anahí sobrevivió al ataque y fue sustraída con vida de la casa por personal de las fuerzas armadas. Hasta la fecha no se tienen noticias ciertas sobre su destino.<sup>12</sup>

No prólogo de *La casa de los conejos*, a autora explica os motivos que levaram a escrita tardia do seu romance. Em gênero epistolar, a autora assume o papel de testemunha ocular da existência daquela casa e das pessoas que ali viveram, principalmente da existência da própria Clara Anahí, que até hoje nunca foi encontrada, e dedica a sua carta a Diana Esmeralda Teruggi, assassinada durante essa operação. A justificativa de Alcoba para a evocação dessa memória para o seu trabalho literário, anunciada já nessa primeira parte, seria um desejo de contribuir não apenas para honrar a memória dos mortos, mas principalmente para significar aos vivos e aos sobreviventes aquele passado:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto.

Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco. (ALCOBA, 2010, p. 6-7)

O dever de memória expressado no prólogo está em consonância com essa forma de memória ativa, nos termos de Gagnebin, que se relaciona menos com os fatos e uma certa “verdade” do passado, do que com o presente em que a obra é escrita. Alcoba recupera e revisita as suas memórias de forma ficcional em relação à história pública não para encerrar o passado em si mesmo, mas principalmente porque há, naquele contexto, uma grande necessidade de

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://asociacionanahi.org/casa-mariani-teruggi/>. Acesso em: 01 fev. 2021.

rememorar publicamente “aquella locura argentina”. A escrita de *La casa de los conejos* se insere em um contexto de efervescência a respeito das políticas de memória com a ascensão do kirchnerismo e o seu compromisso com as pautas dos movimentos de direitos humanos.

No dia 24 de março de 2004, durante o seu primeiro ano de mandato, o então presidente da Argentina, Néstor Kirchner, entregou a sede da *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA), um dos principais centros de detenção e tortura entre 1976 e 1983, para a transformação em “Museo de la Memoria” sobre o período da ditadura e promoção dos direitos humanos. Em 2006, um ano antes da escrita do original da obra de Alcoba, e ano em que é efetivamente comemorado o “aniversário” de trinta anos do golpe militar, ocorre outro marco relativo às políticas de memória na Argentina: a supressão do prólogo de Ernesto Sábato (1911-2011), presidente da CONADEP e escritor argentino, do *Nunca Más* e a inserção de um novo prólogo escrito pela *Secretaría de Derechos Humanos de la Nación Argentina*. Na época da publicação do *Nunca Más*, em 1984, havia um consenso de “equivalência de culpa” tanto em relação à esquerda e suas organizações quanto aos militares que, efetivamente, detinham o poder. De acordo com Bauer:

A frase inicial do Prólogo, escrita por Ernesto Sábato, presidente da Conadep, fornece a questão inicial para a análise do *Nunca Más* e da memória que se pretendeu consolidar no momento de sua produção: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países”. A responsabilidade sobre os acontecimentos ocorrido na Argentina é tanto da direita, com o terrorismo de Estado e terror para-estatal, quanto da esquerda, com a violência revolucionária, mesmo que haja restrição quanto à violência estatal, em uma questão qualitativa: “(...) a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido”. Porém, através da denominação de “terroristas” para os grupos de esquerda armada, percebe-se a equiparação de responsabilidades pelo caos social vivenciado pela sociedade argentina entre os anos 1976 e 1983. (BAUER, 2014, p. 170)

No novo prólogo ao *Nunca Más*, essa “teoria dos dois demônios” foi efetivamente superada. O Estado argentino, desde 2004, passou a se responsabilizar pelos crimes ocorridos naquela época, chamando para si a responsabilidade não só de conhecer a verdade dos fatos e honrar a memória dos mortos, mas também de fazer justiça. Naquele mesmo ano, a Suprema Corte argentina revogou os indultos de 1990 dados por Carlos Menem (1930-2021) aos comandantes das Juntas Militares durante o regime militar, abrindo novos precedentes legais para o julgamento de outros atores da maquinaria de repressão da década de 70. Começava, então, um novo marco quanto a políticas de memória na Argentina: o de responsabilização e punição aos perpetradores das violações de direitos humanos. O passado, como vimos até agora a partir de Benjamin e do desenvolvimento dos processos que ocorrem desde 1945 no campo

da intelectualidade europeia sobre o trauma do Holocausto, não é uma matéria estática e encerrada em si mesma; portanto, não é de se estranhar que muitas disputas se seguiram a respeito desse novo marco de políticas de memória. Alcoba participa ativamente desse debate, mas atuando em outro campo; neste caso, o campo da literatura.

É importante lembrar que, após o fim da ditadura, as políticas de memória na Argentina sofreram uma série de avanços e retrocessos até o momento em que Alcoba publica o seu livro. O primeiro governo eleito democraticamente foi o de Raúl Alfonsín (1983-1986), responsável pela criação da CONADEP, e que tinha como tônica impulsionar uma ruptura com o regime autoritário. Além disso, o marco desse período foi o processo de *Juicio a las Juntas*, iniciado em 22 de abril de 1985 com término em dezembro do mesmo ano, no qual o Estado impulsionou o julgamento de cúpula de três das quatro Juntas Militares que governaram o país durante a ditadura. Paralelamente a esse julgamento, alguns “subversivos” e “guerrilheiros” também foram julgados criminalmente pela resistência ao regime. Essa lógica, apesar de progressivamente rupturista, ainda estava calcada na já citada “teoria dos dois demônios”. Apesar de contraditório, já que não agradou nem os movimentos de direitos humanos e tampouco os militares, esse julgamento impulsionou uma série de processos criminais contra outros perpetradores de violações de direitos humanos. Por esse motivo, Alfonsín também edita a *Ley Punto Final* (1986), que põe fim a esses processos criminais que estavam em curso contra outros militares, e a *Ley Obediencia Debida* (1987), a qual impedia que novos processos fossem abertos sob a justificativa de que os agentes das forças de repressão estavam sob ordens superiores e, portanto, não poderiam responder pelas suas ações. A eleição de Carlos Menem (1989-1999) não alterou esse cenário de impunidade, inclusive o aprofundou: ele é o responsável pelos indultos aos militares condenados nos *Juicios*. Até 2003, quando foi eleito Néstor Kirchner, o país vivia um caos social, político e econômico que levou à ascensão e queda de três presidentes em menos de quatro anos e a grande revolta social conhecida como “el argentinazo”, em 2001, sem grandes transformações em relação ao tratamento da memória pública da ditadura militar. Esses marcos políticos e sociais são importantes para pensar no momento de gestação do livro de Alcoba e, principalmente, na forma como a crítica e o público reagiram à sua obra traduzida e como o campo literário argentino organiza e periodiza os romances do pós-ditadura, como a trilogia de Alcoba.

Diferentemente do Brasil, a crítica literária argentina utiliza largamente — e com muitas disputas — o conceito de “literaturas del posdictadura”. Guadalupe Maradei, em seu livro *Contiendas en torno al canon: las historias de la literatura argentina del posdictadura*

(2020), define o período pós-ditatorial como “un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que abarca desde la finalización de la última dictadura militar en 1983 hasta la actualidad” (p. 20). Ainda de acordo com a autora, o seu estudo se nutre das perspectivas historiográficas do passado recente e do tempo presente, já que, no caso da ditadura militar argentina, esse tempo recente está inserido em um regime histórico diferente do resto das histórias, pois esse regime historiográfico:

está dado por la coetaneidad entre pasado y presente que se manifiesta en la supervivencia de actores y protagonistas de ese pasado en condiciones de brindar testimonios, la existencia de memorias vivas sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia del historiador (en primera persona o a través de su historia familiar) y ese período. Sería entonces esta dimensión temporal la que vincula de modo directo nuestro presente con ese pasado a partir de la experiencia y las memorias de los sujetos la que estaría definiendo los límites de la historia reciente. (MARADEI, 2020, p. 20-21)

Contudo, é importante atentar-nos para os muitos equívocos na assunção do prefixo “pós” nesse conceito: o primeiro deles é assumir que o “pós” significa o fim de um tempo de terror e das permanências mnêmicas da última ditadura argentina e, o segundo, de equivaler o conceito de “posdictadura” no mesmo marco interpretativo de outros “pós”, como as ideias de “pós-história”. De acordo com a autora:

Pero la posdictadura, a su vez, remite a unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. La dictadura militar, instaurada en la Argentina el 24 de marzo de 1976, implementó un régimen represivo que por su naturaleza, dimensión y modalidades no tiene precedentes en la historia nacional. [...] Esta experiencia ha dejado fuertes improntas en su imaginario colectivo, en sus prácticas políticas, sociales y culturales, en las formas de pensar su pasado y pensarse a sí misma. La cuestión de la memoria social ha sido, paradójicamente, una herencia de la última dictadura militar y se ha implantado como una causa estrechamente asociada a la defensa de los derechos humanos y la demanda de justicia (Carnovale, 2006). La teoría literaria y la teoría estética no se sintieron ajenas a ello y ensayaron diversas vías de acercamiento. (MARADEI, 2020, p. 22)

Nesse sentido, poderíamos definir alguns marcos históricos, políticos e sociais dentro desse mesmo conceito “literatura del posdictadura” para poder entender o lugar e o papel que Alcoba exerce dentro desse sistema literário: 1) o primeiro momento está relacionado com a “primavera alfonsinista” de 1983; 2) o segundo, com a desilusão provocada pelas leis *Punto Final* e *Obediencia Debida*, respectivamente em 1986 e 1987; 3) o momento de impunidade inaugurado com o menemismo e uma nova discursividade sobre o horror por parte dos militares, que negam a sua participação, e também a criação da organização HIJOS, que introduz um novo olhar sobre as memórias daquele período, pois é a organização dos filhos das vítimas; 4) o



colapso nacional que ocorreu em 2001, durante o já citado “argentinazo”; 5) e, por fim, a nulidade das leis de 1986 e 1987, em 2003, junto com o novo marco de políticas públicas de memória que rechaçam a “teoria dos dois demônios” (GERBAUDO apud MARADEI, 2020, p. 24). Poderíamos, ainda, citar um novo marco, que seriam as narrativas que já estão na segunda década dos anos 2000 e que se desenvolvem até agora e cuja periodização ainda não está bem definida para a autora. Para fins de restringir o nosso objeto, ficaremos apenas nesses marcos anteriormente descritos. Nesse sentido, a obra de Alcoba insere-se nesse último momento da literatura de pós-ditadura, inaugurando, de certa forma, uma nova voz narrativa que participa de uma geração que testemunhou a barbárie desde um lugar de infância, sem estar plenamente consciente — e atuante — dos fatos.

A crítica argentina Elsa Drucaroff, em seu livro *Los prisioneros de la torre: políticas, relatos y jóvenes en el posdictadura* (2011), chama de “literatura de pós-ditadura” aqueles autores que nasceram após 1960 e publicaram após 1990 (p. 17). Esse corte geracional etário é uma forma que a autora retira da receita de “gerações”, cunhada por José Ortega y Gasset (1883-1955) em 1933, na qual o autor diferencia aqueles que pertencem ao “mando e predomínio” (autores de quarenta e cinco a sessenta anos) dos autores de “criação e polêmica” (de trinta a quarenta e cinco anos). Apesar da arbitrariedade do corte etário feito por Gasset, que vê uma nova geração emergir a cada quinze anos, a organização geracional, no caso argentino e com as devidas proporções, fez com que a autora chegasse a essa fórmula que considera o ano de nascimento e de circulação. Para ela, os autores que publicam já em tempos democráticos, passados quase trinta anos daquele março de 1976, são autores que, apesar de parecerem estar no topo, pois são as promessas de “criação e polêmica”, são reféns de uma geração acometida pelo terrorismo de estado e cujas certezas — as utopias de um outro mundo — foram sumariamente derrotadas:

Creo que hay épocas en las que ser joven es emborracharse con la inmensidad del horizonte, y otras, como ésta en la Argentina, en la que los nuevos sobre todo perciben el encierro en una torre que no pidieron ni construyeron, una torre de la que no son responsables pero los tiene atrapados como un piso pantanoso, doliente y traicionero. **Un piso de cadáveres.** (DRUCAROFF, 2011, p. 35, grifo nosso)

Nesse sentido, a geração da qual participa Alcoba, e tantos outros autores da “literatura del posdictadura”, está marcada, inevitavelmente, pelo trauma e pela derrota de um projeto político de esquerda. A autora vai mais longe na sua metáfora ao afirmar que, não apenas “sus pies se afirman en huesos NN [não identificados] y en hombros de sobrevivientes de la militancia” (p. 36), esses autores têm “con su pasado [o dos sobrevivientes] un vínculo

demasiado conflictivo: no consiguen examinar abiertamente su lucha, sus errores, sus aciertos, sus viejas certezas, no logran criticarse y valorarse sin tapujos ni eufemismos, ofrecerse con sinceridad a la crítica implacable de los que nacieron después” (DRUCAROFF, 2011, p. 36). Dessa forma, para além da fratura que a ditadura imprimiu no passado desses novos autores, a geração de Alcoba já não tem em seu horizonte as certezas que impulsionaram uma série de movimentos armados e de resistência que participaram não somente seus pais, mas também os pais de outros autores, às vezes do outro lado da resistência.

A pergunta que se coloca é a seguinte: como narrar essa experiência histórica quebrada? Alcoba elabora a partir de um gênero entre gêneros: escolhe essa forma de autoficção que, mesmo que possa ser comparada com a “literatura de testimonio” — essa sim mais próxima da geração de seus pais, de engajamento e de “mando e predomínio” —, é radicalmente diferente. A “literatura de testemunho” não é um gênero menor na Argentina e as suas características quase sempre se relacionam ao *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh (1927-1977), que pressupõem um certo engajamento político possível num mundo que, na segunda metade do século XX, estava dividido em dois blocos econômicos e nos quais a “utopia de esquerda” era possível e que em cada década uma grande revolução social eclodiria. Alcoba, ainda que pareça advogar em prol dessa memória pública que se instaura após 2003 e, aqui argumento, com um certo compromisso de “memória ativa” — nos termos que Gagnebin lê tanto em Adorno quanto em Benjamin —, não garante em sua escrita as mesmas características do gênero testemunhal relacionado a Walsh talvez por não carregar as mesmas certezas da geração de seus pais.

No epílogo do livro, a autora revela um pouco mais sobre a história da operação e como ela, desde o seu exílio e de sua nova nacionalidade francesa, acessa as memórias desse “embute” que viveu em La Plata. “Embute” é uma palavra que aparece primeiramente no capítulo 6, quando há uma suspensão da voz infantil da narradora — que, no livro também é nomeada como Laura, assim como a autora — e aparição de uma mesma Laura em sua fase adulta, desde um presente de escrita similar ao do prólogo e do epílogo e que muito se aproxima de uma voz não ficcional, de testemunho da própria Alcoba. A reflexão sobre o termo “embute” ocupa todo esse capítulo pois essa palavra era um dos rastros das suas memórias. A partir da investigação em dicionários e outros arquivos, inclusive a sua própria memória, a narradora chegou à conclusão de que essa palavra seria uma “jerga militante” própria da década de 1970:

Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado — sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras

las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto. (ALCOBA, 2010, p. 47)

O incômodo da narradora surge justamente pelo fato de “embute” não aparecer catalogado como substantivo comum pelo dicionário da *Real Academia Española* e não ser reconhecido como parte do léxico do espanhol contemporâneo dos hispanofalantes com quem conversou. Após uma longa exposição da sua investigação linguística pela internet, a narradora conclui que o significado de “esconderijo” que era atribuído à palavra “embute” naquela época parecia “pertener a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien articulada ya, y visiblemente desaparecida” (2010, p. 50). A definição da pesquisadora Ana Longoni é precisa a respeito do seu significado:

¿Qué es un embute? La palabra “embute” es parte del vocabulario de la militancia en la Argentina de los años 60/70, del código secreto de la supervivencia en la clandestinidad. Un embute – en esa jerga cifrada – es un escondite. Puede ser un pequeño espacio tras una falsa pared, como el que escondió la imprenta de Montoneros en “La casa de los conejos”, en la ciudad de La Plata. Pero también puede ser un cajón oculto en un mueble, un doble fondo en el piso de un auto, un compartimiento secreto dentro de un maletín, el interior de una lapicera, un surco del cuerpo, cualquier artilugio tan precario como ingenioso para trasladar una carta o la prensa prohibida, guardar documentos comprometedores, esconder armas, personas, vidas clandestinas. (LONGONI, 2018, s.p)

“Embute”, apesar de não aparecer dicionarizado por nenhuma instituição de prestígio, parece não ser uma palavra exatamente desaparecida do espanhol argentino. Na última temporada da série argentina *El Marginal*, lançada neste ano, em 2022, cujo enredo se desenvolve nas prisões argentinas, há um episódio em que a palavra “embute” aparece repetidas vezes com o mesmo sentido de “esconderijo”. A frase, proferida por uma das personagens na série — que, diga-se de passagem, é uma série tão bem recebida no contexto argentino, produzida inicialmente pela Televisão Pública Argentina, que foi incorporada pela gigante do streaming Netflix —, é exatamente essa: “Entraron a la casa. Se llevaron la guita del embute”<sup>13</sup>. Daí a hipótese de que “embute” não seja apenas uma palavra esquecida e própria das “jergas revolucionarias” da década de 70, mas também uma palavra presente atualmente no espanhol falado nas “cárceles” argentinas e oriunda do contato entre “presos comuns” e “presos políticos”.

---

<sup>13</sup> O episódio é o de número três da quarta temporada. Neste vídeo, a partir do minuto 1:16, a personagem Gladys faz a revelação do roubo de uma grande quantia de dinheiro tirada de um esconderijo. Há muitas outras repetições dessa palavra ao longo do episódio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EA1hI1LIAdA>. Acesso em: 20 mar. 2022.

De volta ao romance, na “casa dos coelhos”, “embute” é justamente o local em que fica alocada a aparelhagem da imprensa clandestina e de esquerda *Evita Montonera* e onde a mãe da narradora trabalha noite e dia pela sua impressão. A operação descrita pela narradora de entrega desses jornais é bastante interessante: Didi, com a sua gravidez, e Cacho, que era licenciado em Economia e mantinha seu trabalho na capital Buenos Aires, por levantarem pouquíssimas suspeitas, eram os responsáveis por distribuir os muitos exemplares escondidos junto dos coelhos em uma furgoneta pelas ruas bonaerenses. Esse operativo só teria sido possível a partir da existência desse “galpón” que foi o motivo pelo qual essa casa foi escolhida: “Fue por la existencia de este galpón en pésimo estado, apenas cubierto con algunas chapas de zinc acanaladas que, malamente, hacen las veces de techo; fue por este galpón que la conducción de Montoneros ha elegido la casa. Y que vivamos en ella” (ALCOBA, 2010, p. 46).

Segundo a autora, são duas as suas fontes de investigação: a primeira delas um livro que seu pai a havia presenteado, *Los del '73. Memoria montonera*, que, como o próprio título afirma, compila as memórias de ex-militantes montoneros desde a formação da agrupação e a sua tática de guerrilha; e, em segundo lugar, a própria Chicha Mariani, fundadora da organização *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo*. Além da leitura do livro e da correspondência que trocou com a própria Chicha, Alcoba voltou à Argentina para visitar a casa entre 2006 e 2007. A narração de Alcoba sobre as marcas da violência que lá se encontram são tremendas e valem a nota:

No existen palabras para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las marcas de la muerte y la destrucción. Un solo disparo de mortero horadó dos paredes. Perforó la fachada y luego abrió un agujero idéntico en el muro que separaba el cuarto de Diana y Cacho, de la cocina.

En el garaje, aún está la furgoneta: un resto de naufragio oxidado y acribillado de balazos. El techo fue incendiado casi completamente. En la parte de atrás de la casa, allí donde se encontraban los conejos y la imprenta, no quedan sino ruinas de lo que yo había conocido. Ruinas y escombros. Nada más. (ALCOBA, 2010, p. 127-128)

Tanto o prólogo quanto o epílogo do romance são, explicitamente, a forma em que tanto a História — entendida aqui como a disciplina que investiga, seleciona e narra os fatos como ocorreram — quanto a ficção se encontram. Se, ao longo de toda narração a autora é minuciosa e imaginativa para descrever a estrutura da casa em que viveu, a construção do “embute”, e também como a atmosfera de medo e terror que se instalava mediava a relação do seu universo infantil com o mundo dos adultos, nessas duas outras partes quem toma voz é a própria autora, no papel de testemunha e sobrevivente, oferecendo possíveis respostas para essa barbárie ter ocorrido da forma como ocorreu. No epílogo, a autora descreve em discurso direto

esse diálogo que teria ocorrido entre ela e Chicha, na ocasião de sua viagem à Argentina, que parece se passar dentro das ruínas da própria “casa dos coelhos”, e cujo assunto seria quem teria sido o delator do esconderijo. A primeira desconfiança de Laura recai sobre César, um dos dirigentes montoneros que não vivia na casa, mas que dirigia as reuniões do núcleo. Durante todos os capítulos, entre o prólogo e o epílogo do livro, é perceptível a evolução da tensão entre a protagonista e os outros militantes da agrupação, mas o seu distanciamento maior recai sobre César. A sua primeira aparição é no capítulo 7:

Fuera de las personas que viven en la casa, - esto es: de Cacho, Diana, mi madre y yo -, César es el único miembro de la organización que sabe dónde queda. Por esa razón él puede venir a vernos más libremente, una vez por semana, a presidir las reuniones. César es un poco mayor que los demás. Debe tener unos treinta años. Sus pequeños anteojos le dan un falso aire profesoral. Tiene, como Diana, ojos que parecen sonreír, y un pelo lacio y ligeramente alborotado, como de poeta. Nada incompatible, pienso: bien podría suponerse que es un profesor poeta. (ALCOBA, 2010, p. 52)

Com a evolução da situação política e do aprofundamento da repressão, as tensões entre o universo infantil e o mundo dos adultos vão ficando mais evidentes, mas é a sua relação com César — o único referido por um nome — a mais ruidosa. No capítulo 9, ainda durante o período anterior ao golpe em 1976, a narradora evoca mais uma vez o seu desconforto em relação a ele, que era uma figura alheia e nem sempre cotidiana, porém essencial para o funcionamento daquela casa: “Ciertas cosas no me quedan muy claras. Cuando cebo el mate en alguna reunión, ante César no me animo abrir la boca, pero así, entre nosotros, sentados en la mesa, siento que puedo hacer preguntas.” (ALCOBA, 2010, p. 73). É evidente a sua surpresa ao receber a negativa de Chicha, no diálogo reproduzido no epílogo, sobre a sua suspeição de César como delator, e a acusação de que seria, na verdade, El Ingeniero o responsável por delatar o endereço da casa após cair preso:

- Durante mucho tiempo, hemos buscado respuesta a esa misma pregunta. No sabemos su nombre exacto, pero el hombre que permitió a los militares identificar la casa fue el mismo que construyó la imprenta clandestina.
- ¡El Ingeniero! Pero no es posible. Llegaba siempre escondido bajo una frazada, no podía saber dónde estaba la casa. Sabía que se encontraba en alguna parte de La Plata, nada más... (ALCOBA, 2010, p. 130)

El Ingeniero é um dos personagens que atua de duas formas em relação a essa criança que narra a história: por um lado é um objeto de extrema fascinação e por outro dá mostras de uma figura imprevisível. El Ingeniero, como é referido, é um dos construtores do esconderijo que abrigaria, por trás da fachada de criadouro de coelhos, o local em que seriam impressos os exemplares de *Evita Montonera*. O capítulo 7 é inteiramente dedicado à construção do local e

descreve tanto as inspirações do personagem ao planificar o esconderijo quanto a admiração que a narradora sentia pela sua figura:

Fue el Ingeniero quien imaginó este cuartito que se está construyendo al fondo del galpón. Ha tenido la idea de construir un segundo muro delante del muro del fondo, perfectamente paralelo, a dos metros apenas de distancia, o quizá menos. Ahora que las obras están bien avanzadas, sobre el ala derecha del muro, puede verse una gruesa puerta del mismo material, pero montada sobre una estructura metálica.

El Ingeniero tiene en verdad mucho talento. Me dice, orgulloso de su obra, que ya está casi acabada, y que este embute suyo es uno de los más complejos que hayan sido contruidos jamás.

Gracias a un mecanismo electrónico, esa gruesa puerta de cemento que permite acceder a la imprenta clandestina podrá abrirse o cerrar.

- ¿Cómo, un mecanismo electrónico?

- Sí, ¿ves? Allá arriba hay dos cables de electricidad que van a quedar a la vista, como ocurre muchas veces en las obras en construcción. Sólo que en este caso no será por negligencia ni por desprolijidad... Ya está casi listo. Mirá, vamos a hacer la prueba... (ALCOBA, 2010, p. 55)

O acesso que dava ao esconderijo teria sido planejado propositalmente pelo próprio personagem para ser uma evidência excessivamente óbvia. Essa ideia teria ocorrido ao El Ingeniero ao ler o conto *A Carta Roubada* (1844), de Edgar Allan Poe (1809-1849): “La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva. *Excessively obvious*. Si yo hubiera escondido toda esta mecánica, ahora no estaría, sin duda, tan perfectamente a salvo.” (2010, p. 56). Armar uma operação tão numerosa e tão violenta só teria sido possível a partir das informações que as forças repressivas teriam sobre o local em que a imprensa clandestina se encontrava. Apesar de César ser o único a saber o endereço exato, El Ingeniero sabia, dentre todas as casas de La Plata, como era a estrutura da “casa dos coelhos”. Pelo menos essa é a versão que é apresentada ao leitor por Chicha no epílogo:

- Sobrevolaron con él, en helicóptero, toda la ciudad. Metódicamente, barrio por barrio, manzana por manzana, pasaron un peine fino por la ciudad de La Plata, desde el aire. Ese hombre no conocía la dirección, puede ser, pero tenía el plano en la cabeza, conocía perfectamente el diseño y la construcción, conocía hasta los materiales de que estaba hecha. Pudo reconocerla perfectamente. (ALCOBA, 2010, p. 130)

Nesse mesmo trecho, a autora<sup>14</sup> levanta a suspeita a respeito da delação: teria sido ele um infiltrado desde o princípio ou teria sido quebrado pela tortura? Independente do motivo,

---

<sup>14</sup> Tanto no prólogo quanto no epílogo há uma certa suspensão da voz ficcional, ou seja, da narradora Laura criança que se desdobra ao longo dos dezoito capítulos. A autora se refere a ela mesma e a sua trajetória até a escrita do livro, já adulta, mesmo que o procedimento de transcrever em discurso direto fragilize a sua versão.

Laura deixa bem explícito um ar de culpabilidade em relação ao delator, já que “fuera como fuese, sabía que una nena de meses vivía ahí...” (2010, p. 131).

### 3.3 Quando a ficção encontra a memória em um ‘terceiro continente’

O crítico búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2007), em seu polêmico texto *Los abusos de la memoria* (2000), faz uma diferenciação fundamental entre *memoria literal* e *memoria ejemplar*, que se aproxima das conclusões de Gagnebin sobre memória ativa e memória estática. A memória não seria o oposto do esquecimento, pelo contrário: na própria construção da memória, seja ela individual ou coletiva, existe o ímpeto de supressão ou de conservação dos fatos. O problema dos “abusos da memória” residiria em uma atitude oposta àquela que se critica quando há um impedimento de rememorar um passado traumático, que seria a impossibilidade de conhecer para poder selecionar, mas na obrigação de ter que lembrar de tudo, tal como foi — como se essa operação mnemônica fosse possível —, sem um fim definido para a constante rememoração — que seria impedir que as atrocidades de um determinado evento traumático se repetissem no presente. Para o autor, a memória é bipartida nos ímpetos de conservação e supressão que se relacionam entre si: “la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (TODOROV, 2000, p. 22). O que poderia ser diferenciado seriam as formas *literal* e *ejemplar* de memória. A primeira seria aquela que se encerra no passado e não seria, nos termos utilizados por Gagnebin, “elaboradas”; aquela que constantemente distribui culpas entre vítimas e verdugos. O segundo tipo de memória, por outro lado, faz de um acontecimento traumático que, evidentemente, sempre é singular e particular, um exemplo para que outros eventos semelhantes não possam mais ocorrer. Em suas palavras:

El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro. (TODOROV, 2000, p. 51-52)

Apesar de Todorov estar reagindo a um debate sobre memória na Europa ocidental a respeito da Holocausto e, mais especificamente, a uma série de polêmicas ocorridas na França sobre os usos da memória pública em relação àquela relacionada à República de Vichy, o seu argumento está em consonância com o exposto pela crítica argentina Beatriz Sarlo em *Tempo*

*passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). Sarlo, alguns anos mais tarde que Todorov, apesar de não se restringir aos “excessos de memória” do caso argentino, reagiu diretamente a um momento fecundo de implementação de novas políticas de memória da era Kirchner. Esse novo marco de memória sobre a ditadura, que rechaçava a “teoria dos dois demônios” e colocava como central a luta por verdade, memória e justiça, bem como as sucessivas rememorações que decorreram dessas políticas fizeram proliferar, cada vez mais, “narrativas do eu” no campo do simbólico. Essas narrativas a que Sarlo se refere não são somente literárias, também estavam presentes no cinema, no teatro, nas artes plásticas e no jornalismo, e participaram ativamente das disputas de memória pública sobre aqueles anos de exceção e foram fundamentais para que certas ações, como a responsabilização dos agentes da repressão e a instalação de museus de memória, de fato ocorressem. Apesar da sua importância, instauraram, não sem razão, uma certa desconfiança sobre aqueles críticos que tentavam “disciplinar” e “escrutinar” a memória contida nessas escritas do eu. Nesse conjunto de ensaios, a autora pretendia “analisar o testemunho como ícone de Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado” (SARLO, 2007, p. 19), mesmo entendendo que a memória era um dever não só na Argentina, mas na América Latina devastada pelos golpes de Estado das décadas de 50, 60 e 70. De acordo com ela:

Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central para a transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivesse existido. (SARLO, 2007, p. 20)

Apesar dessa consideração, a autora entende que o discurso testemunhal não poderia ser superior aos outros tipos de fontes e, se valendo de uma afirmação de Susan Sontag (1933-2004) de forma indireta, afirma que “é preciso confiar menos na memória e mais nas operações intelectuais, compreender tanto ou mais que lembrar” (2007, p. 52); ou seja, reafirma a sua desconfiança na memória como fonte mais fidedigna de verdade sobre o passado. Para a autora, “não é menos positivista (no sentido em que Benjamin usou essa palavra para caracterizar os “fatos”) a intangibilidade da experiência vivida na narração testemunhal do que a de um relato feito por outras fontes” (2007, p. 48). A conclusão é semelhante à de Gagnebin e Todorov: lembrar sim, mas não se encerrar na lembrança. Em síntese, não se trata de anular “as escritas do eu” — a saber testemunhos, diários, autobiografia e, podemos supor, também as autoficções



—, mas entender que o compromisso ético com a memória também exige outras fontes de verificação desse mesmo discurso:

No meio século que vai da Segunda Guerra Mundial até o presente, a memória ganhou um estatuto irrefutável. É certo que a memória pode ser um impulso moral da história e também uma de suas fontes, **mas esses dois traços não suportam a exigência de uma verdade mais indiscutível que aquelas que é possível construir com — e a partir de — outros discursos.** [...] Não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade na lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência. (SARLO, 2007, p. 43, grifo nosso)

Desde o tempo de escrita de *La casa de los conejos*, a rememoração pública tomou mais força com a implementação de novas políticas de memória que, como vimos anteriormente, são decorrência da eleição de Néstor Kirchner. O que se coloca em xeque e que, anos depois podemos repensar, é se a forma como a autora apresenta o seu compromisso de memória — neste caso, ativa e exemplar — não teria se realizado na forma estética do romance numa rememoração daquele segundo tipo, não elaborada e literal. A fragilidade da narrativa está justamente nesse encontro artificial — porém, faço a ressalva de que talvez seja necessário para corroborar com os compromissos de memória que estavam sendo assumidos na época — entre as pontas ficcional e “real” que se encontram no romance e na própria “casa dos coelhos” que, na visita em que o trecho citado do epílogo descreve, está transformada em “ruínas y escombros. Nada más” (ALCOBA, 2010, p. 128). Neste caso, a escolha pela construção de uma narradora que é e não é a própria autora e que é e não é uma racionalidade infantil, e da própria forma autoficcional, seria derivada da necessidade de encontrar um gênero intermediário entre a História enquanto disciplina e a Literatura enquanto ficção para que houvesse esse encontro entre a sua memória individual e a memória coletiva. Dessa mescla entre os dois “estatutos” de verdade e de ficção deriva um terceiro, que é a necessidade, porém a impossibilidade de narrar e ficcionalizar a respeito de um trauma que ela, por sua posição de testemunha muito jovem, só poderia acessar em seus meandros a partir de outros sobreviventes e de formas públicas — museus, livros, filmes — de rememoração. E, por esse ângulo, a fragilidade da forma narrativa é também a sua maior virtude.

Dito de outra forma, a criança que protagoniza e narra a história na “casa dos coelhos” é pouco convincente no seu papel de infância. Os tempos em que se desenrolam os fatos e o tempos da narração se confundem: por vezes, a narradora oscila entre uma certa ingenuidade sobre os processos que ocorriam ao seu redor e uma extrema consciência posterior dos processos políticos que se desenvolviam durante a ditadura militar. Não somente no prólogo, epílogo e no capítulo dedicado à explicação da palavra “embute”, mas em toda a obra, existe

uma preocupação em situar o leitor sobre a evolução da situação política de 1975 até a sua ida ao exílio que não seria verossímil desde o ponto de vista de uma criança de oito ou nove anos que narra no mesmo momento em que vivencia o caso, como ocorre em sua tentativa de criar uma narradora-protagonista crível do ponto de vista infantil. No capítulo 13, por exemplo, a narradora passa a narrar o 24 de março de 1976, o dia em que a Junta Militar assume o governo e é deflagrado o golpe:

Desde algunos días atrás, la prensa venía anunciándolo. “Es inminente el final. Está todo dicho”, había llegado a anunciar el periódico.  
Creo que las personas con las que vivo se han dicho estas mismas palabras, aunque, por supuesto, no con el mismo sentido. En mi caso, yo estaba ansiosa por saber cuál de los candidatos a dictador que habíamos barajado había ganado la partida.  
- En realidad, los tres. Videla, Massera y Agosti. Cada uno representa una fuerza: ejército, marina y fuerza aérea. Y se han repartido las cosas. [...]  
La lamentable actuación de Isabel acababa de concluir, al fin, en esa noche del 23 al 24 de marzo de 1976, cuando el helicóptero debía conducirla a la Residencia Presencial en Olivos la había depositado en la prisión: el piloto, por supuesto, era un cómplice de los golpistas. Hasta el último momento, la Presidenta había hecho el ridículo y era objeto de burlas. [...]  
Con esta nueva Junta, las tres armas no hacían más que tomar oficialmente las riendas. Lejos de ser una sorpresa, este golpe de Estado del 24 de marzo implicaba, más bien, un blanqueo de la situación: todo esto, dijo Diana, aparecería en el periódico. (ALCOBA, 2010, p. 96-97)

Nesse trecho, a autora detalha todos os envolvidos no golpe e explicita um ponto de vista bastante sólido sobre o que teria, de fato, ocorrido para a derrocada de Isabel Perón da presidência. O procedimento utilizado parece ser o de colocar nas palavras dessa narradora criança uma análise que, certamente, naquele contexto viria dos adultos com os quais convivía — neste caso, ela atribui boa parte dessa fala a Diana. Contudo, a precisão e o detalhamento utilizados estão mais relacionados com uma narradora consciente de todo o processo, presentificada, aquela mesma que anunciou no início da sua narração que teria investigado a respeito desse passado — “En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado.” (ALCOBA, 2010, p. 12) —, que conviveu com Chicha e que leu os livros de memória montonera que encontrou depois, do que propriamente com uma criança que narra naquele presente “las personas con las que **vivo**...”. Porém, se entendemos o presente da escrita de *La casa de los conejos* e as disputas pela memória da década de 70 que se acaloravam naquele momento, da impossibilidade de encontrar uma mediação ideal para narrar esse trauma que não é só seu, mas também coletivo, podemos concluir que a sua autoficção confusa nos tempos e construída com uma narradora pouco verossímil foi a mediação possível naquele período em que eram poucas as formas literárias que davam voz a essa geração de filhos de ex-guerrilheiros

e desaparecidos. As perguntas que se colocam são duas: por que a autoficção alcobiana recorreu a esse recurso de criação de uma narradora-protagonista criança ao invés de se revelar como uma narradora adulta, que vive no tempo presente, como nos capítulos de prólogo, 18 e epílogo? A construção dessa narradora criança enfraquece ou fortalece a abordagem do trauma histórico? Longe de ter respostas definitivas para essas perguntas a respeito do seu procedimento, parece ser pertinente analisar, mesmo que brevemente, os limites do gênero autoficção.

De acordo com a bibliografia do campo da Teoria Literária, é possível afirmar que o termo surge pela primeira vez com Serge Doubrovsky (1918-2017) em seu romance *Fills*, em 1977; que ele se manifesta justamente na literatura francesa em um momento e em um contexto que a “guinada subjetiva”, nos termos de Sarlo (2007)<sup>15</sup>, é imprescindível para o debate das ciências humanas sobre o estatuto da verdade da história e as intersecções entre história, memória e ficção; que a equação de outro teórico francês, Philippe Lejeune (1938), na qual o pacto autoficcional poderia ser resumido em A (autor) = N (narrador) = P (protagonista) é um primeiro passo para compreender o problema; e que, por fim, não há, até hoje, um consenso a respeito das suas delimitações. Se pensarmos no pacto de leitura estabelecido a partir desse gênero, que não pretende ser a verdade nem abdica do estatuto de ficção, existe uma outra distinção importante que precisamos fazer para compreender tanto *La casa de los conejos* quanto *A Resistência* — o próximo objeto de análise deste trabalho —: o de diferenciar a escrita autoficcional de outras escritas do eu, como o testemunho, as confissões e a própria autobiografia. Sobre a diferenciação com esta última forma de “escritas do eu”, trago uma valiosa contribuição para o debate:

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Justamente por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. (FAEDRICH, 2016, p. 47-48)

Autoficção, para a pesquisadora brasileira Anna Faedrich, pode ser compreendida como um gênero que está entre na fronteira delicada e ambígua entre o texto ficcional e não ficcional, sendo um gênero outro que não o romance. Para a autora, o fato de várias autoficções receberem também o selo de “romance” revela ainda a superioridade — pelo menos no campo

---

<sup>15</sup> Em resumo, Sarlo reage às políticas da memória colocando uma preocupação a respeito do excesso de rememoração sobre o período. Para a autora, apesar de a memória ser importante em certos contextos — como o do tribunal, por exemplo —, ela não pode ser uma fonte superior e impassível de qualquer escrutínio crítico.

literário — deste gênero dentro da literatura e a falta de consolidação da própria autoficção, que se reafirma e se distingue do princípio de veracidade que é pressuposto no pacto da autobiografia.

Sobre o pacto de veracidade em contraste com o pacto de ficção, o pesquisador francês Ivan Jablonka distingue três “continentes” nos quais poderíamos “encaixar” as formas literárias: o primeiro deles tem a ver com o romance dezenovista, de pacto realista ancorado numa certa busca pela objetividade própria da época, na qual o narrador se distingue dos seus personagens e onde há a primazia da observação sobre o objeto. Nas palavras do autor, essa literatura seria “grande mural da sociedade, um “permanecer-fiel” ao que nos rodeia, um “sentir-verdadeiro” das mazelas do tempo, uma projeção de luz nos poços de tristeza que cravejam a nossa sociedade.” (2017, p. 12). Os exemplos são bastante conhecidos e vão de *A Divina Comédia* a muito depois de *Moll Flanders* (1772). Em um segundo continente, avançado para o século XX, estaria aquilo chamado de “romance de ficção”: “Uma narrativa verdadeira, mas de característica romanesca; um romance real em que “tudo é verdadeiro, nada é inventado” (p. 13) e que poderíamos dar como exemplo *Os soldados de Salamina* (2001), do espanhol Javier Cercas. Esse segundo continente atuaria como uma negação da forma ficcional romanesca como uma ameaça à matéria narrada — neste exemplo em específico, a ferida da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e seus desdobramentos com a ascensão do franquismo (1935-1979) — e a centralidade do romance realista como modelo de toda literatura. O terceiro continente seria o que ele chama de “uma literatura por compreender”, que faz uso de diferentes tipos de investigação oriundos das ciências sociais — entrevistas, construções de modelos, comparações, coletas de fonte etc. — na própria forma do seu texto literário. Nessa delimitação estariam autores como a já citada *Operación Masacre*, de Walsh, sobre um fuzilamento ocorrido em 1956 contra insurgentes que pediam a volta de Perón ao governo argentino; *A guerra não tem rosto de mulher* (1985), da ucraniana Svetlana Alexievich, e que trata sobre a história das combatentes soviéticas contra os nazistas durante a Segunda Guerra; e também *La honte* (1996), da francesa Annie Ernaux, que investiga sobre a sua própria vida para narrar um evento próprio do seu passado e da sua família<sup>16</sup>. De acordo com Jablonka, esse paradigma da investigação que conecta essas obras — e, deslocando o argumento, poderíamos também

---

<sup>16</sup> Antes de seguir o argumento de Jablonka, sinto a necessidade de comentar que Ernaux enviou uma carta elogiosa endereçada a própria Laura Alcoba pelo seu novo livro, intitulado *Par la forêt* (2022), publicado também pela Gallimard, e que trata de um evento que chocou a sociedade francesa em 1984, no qual uma mãe assassinou seus dois filhos. Dessa forma, podemos supor um paralelo ainda maior entre a escrita de Alcoba e Ernaux, sendo Alcoba também uma representante dessa literatura de “terceiro continente”.

enfileirar junto a esses exemplos o próprio *La casa de los conejos* — é um artifício valioso para a composição da sua forma, não um demérito, daí mesmo o seu valor. Em suas palavras:

Os autores de não ficção dividem com os pesquisadores a mesma paixão pela verdade assim como numerosas formas de raciocínio. Se eles disso soubessem – ou admitissem em reconhecer – eles teriam a possibilidade de diversificar seus instrumentos de pesquisa. Eles se atreveriam, de modo apaixonadamente contemporâneo, a cavar os estratos do passado que se encontram sob nosso presente. Eles acrescentariam, às observações e às entrevistas, o arquivo manuscrito, a fonte impressa, a pesquisa bibliográfica que alargam a perspectiva. Mais seguros de suas metodologias, eles não teriam a necessidade de recorrer ao argumento da “verdadeira história”. (JABLONKA, 2017, p. 15)

Desta forma, poderíamos supor que *La casa de los conejos* faz parte dessa sorte de formas literárias que estão no terceiro continente, nessa literatura que está por compreender. Em primeiro lugar, porque não é apenas testemunho: não são as memórias da infância narradas de forma a dar um relato do que de fato ocorreu naquela casa; não é tampouco somente ficção, já que a autora se vale de um pacto de veracidade, de uma correspondência quase direta entre a sua própria vida, a vida da autora, e da sua narradora e também protagonista, criando um pacto dúbio com os seus leitores sobre o que é ou o que não é inventado; e, por fim, também porque a autora deixa explícito, em seu prólogo e epílogo, que esse seu primeiro romance que abre a trilogia é fruto também de pesquisa na história coletiva, de uma pesquisa de campo — o seu retorno à Argentina e a visita a casa da rua 36 — e de conversas informais com Chicha e outros sobreviventes, além de que, podemos supor, outros livros sobre a década de 70 para além daquele que ela relata ter recebido de seu pai, o já citado *Los del '73*. Seguindo o argumento de Jablonka, longe de ser um demérito à própria forma ficcional, essas outras fontes de pesquisa que compõem indiretamente o romance são uma característica pertinente das formas literárias do século XXI.

Ao longo do século XX, um novo continente, cuja cartografia ainda mal distinguimos, timidamente emergiu: investigações, livros de viagem, explorações do distante ou do banal, uma literatura-pesquisa indissociável dos fatos a serem estabelecidos, as fontes que a atestam e a forma pela qual elas são relatadas; um conjunto de textos bastardos, entre cães e lobos, sem cartas de nobreza, em contato com o mundo e plenamente democráticos; textos mais desejosos de compreender do que de narrar ou inventar; uma forma de escrita alimentada pelo espírito das ciências sociais, atormentada pela vontade de decifrar o nosso mundo; uma literatura que procura compreender o que está acontecendo, o que se passa, o que se passou, o que os desaparecidos e o mundo antigo se tornaram; um novo espaço que permite inscrever o verdadeiro em formas renovadas. (JABLONKA, 2017, p. 17)

Seguindo Jablonka, tanto a narrativa *La casa de los conejos* quanto *A Resistência* são romances inseridos nesse “terceiro continente” literário. São romances autoficcionais — disso

não há dúvida — que se valem de distintas matérias “do real” para serem escritas. Fuks alarga o conceito: o seu projeto literário, mas não só ele, mas as literaturas “possíveis” no século XXI estão inseridas naquilo que ele chama “pós-ficção”.

Antecipando o debate que apresentarei no próximo capítulo, para Julián Fuks, a “pós-ficção” seria a única possibilidade para os autores deste século, na qual o romance de fabulação seria impossível. A crise do romance a qual alude Fuks coincide com a crise da civilização europeia, marcada pelas duas grandes guerras, e o indizível do trauma perpetrado por esses processos. Citando o argentino Juan José Saer, na imagem de “outros, eles, antes, podiam”, Fuks anuncia a diferença que há da sua geração para as gerações passadas:

Mas talvez caiba a extrapolação de dizer que outros, eles, antes, podiam tudo, podiam escrever seus livros com uma infinidade de nomes e sobrenomes e atribuí-los aos seus protagonistas, podiam abordar os mais variados conflitos, podiam inaugurar uma miríade de espaços e tempos em suas narrativas, podiam elaborar os mais diversos enredos desde que parecessem minimamente verossímeis, enquanto nós, escritores e escritoras do presente, nos vemos tantas vezes constrangidos, por vírgulas e outros pudores, nos vemos tolhidos de certa liberdade criativa, nos vemos impelidos a rechaçar os fartos enredos verossímeis e a substituí-los por algo bem mais raro, bem mais incerto bem mais resvaladiço: os enredos verdadeiros. (SAER, 2021, p. 67)

O romance na era da pós-ficção é marcado pela necessidade do real: sobressaem-se o estilo documental, as biografias, os testemunhos, os estudos históricos e outros gêneros outrora não ficcionais que se fundem na forma romance. Essas características, avessas ao estilo do romance realista do XIX e de boa parte do século XX, onde a inventividade ainda assumia as rédeas da narrativa, anunciam não a sua crise, mas talvez um novo momento do gênero por compreender. Para o autor — e aqui a semelhança com o raciocínio de Jablonka é evidente —, a pós-ficção não seria o fim do romance, mas a sua própria reascensão.

Para além disso, o que é pertinente no argumento de Jablonka é que, ao contrário de alguns críticos e historiadores serem tímidos em afirmar a importância do campo do simbólico — em especial, a literatura — como fonte, ela é fundamental na tentativa de compreender uma determinada experiência histórica; neste caso, o genocídio e a experiência de uma ditadura como foi a argentina. Ela não só é fruto dos debates públicos, mas também participa ativamente dessas disputas pelo passado. Nos termos em que Fuks encara essa “literatura de terceiro continente”, esse horizonte também não está afastado. Nas palavras dele:

Por toda parte, também, nas mais diversas sociedades, nos mais diversos regimes, um conjunto de grandes escritores vem se incumbindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. Por toda parte, a literatura tem se ocupado de combater o

déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional, enfrentando, ainda que tardia e quiçá inutilmente, a máquina coletiva de recalque. (FUKS, 2021, p. 76)

Dessa forma, *La casa de los conejos*, além de ser fruto desse momento fecundo de implementação de políticas de memória naquela primeira década de 2000, é, apesar e por causa da sua forma ficcional, também participante dessa disputa pública por memória das vítimas do período.

Antes de saltar diretamente para os paralelos de *La casa de los conejos* com *A Resistência*, é preciso discutir que a virtude do romance alcobiano está justamente na sua inovação na forma dentro do sistema literário argentino. Ainda que a literatura argentina do pós-1983 tratasse do trauma da ditadura a partir da persistência de algumas manchas temáticas, nos termos de Elsa Drucaroff (2011), como a fantasmagoria, o desencanto, as figuras de mortos-vivos e desaparecimentos, as obras literárias dessa geração que escreveu e publicou literatura imediatamente depois do fim da ditadura discutiam de forma muito menos explícita o passado autoritário do que o próprio desencanto com o presente e a recém-criada democracia. Alcoba faz parte de uma geração que fala sobre essa memória que, apesar de não pertencer àquilo que Drucaroff (2011) chama de “geração de mando e predomínio” ou “geração militante” setentista, sendo até mesmo voz crítica a respeito da luta armada, advoga a favor das políticas de memória daquele período. Ela é a emergência de uma voz distanciada e que, desde a possibilidade da criticidade que somente o tempo — afinal, foram trinta anos desde a sua vida na “casa dos coelhos” até a publicação da obra homônima — poderia outorgar-lhe.

#### 4 A RESISTÊNCIA ARGENTINO-BRASILEIRA

Em diversas entrevistas, Julián Fuks cita Laura Alcoba como uma das vozes dessa geração de filhos que passaram por processos de exílio e que se perguntam como fazer literatura no presente; Alcoba o teria inspirado, assim como outros autores chilenos e argentinos como Alejandro Zambra e Andrés Neuman. Fuks e Alcoba compartilham características geracionais importantes. A mais frequentemente citada é que os dois participam, em tempos diferentes, daquilo que se chama de “geração de filhos” dos opositores e combatentes do regime ditatorial na Argentina: Alcoba vivenciou ainda pequena a atmosfera de medo e horror que pairava na Argentina setentista, tendo sido, como vimos, uma criança em situação de clandestinidade e que passou pelo processo de exílio; Fuks nasceu em 1981, no Brasil, quando seus pais, argentinos, já estão no exílio e um pouco antes dos processos de redemocratização no Brasil e Argentina, tendo vivido a sua vida “consciente” quase toda sob os Estados Democráticos de Direito. Tanto Alcoba quanto Fuks já faziam parte do campo intelectual e literário antes mesmo da publicação e boa recepção dos seus romances: os dois passaram por programas de pós-graduação em literatura e os dois atuaram — e seguem atuando — como tradutores em seus respectivos países de “exílios herdados”: a França, no caso de Alcoba, e o Brasil, no de Fuks.

Fuks, especialmente, é o responsável por traduções importantes da literatura chilena contemporânea que tratam de repressão e ditadura militar: *Jamais o fogo nunca* (2017) e *Forças especiais* (2021), de Diamela Eltit. Fuks e Alcoba tiveram os seus romances premiados e seus originais publicados por grandes editoras: a Gallimard, na França, e a Companhia das Letras, no Brasil. Na Argentina, ambos são publicados por editoras igualmente prestigiadas: Edhasa, no caso de Alcoba, e Random House, no de Fuks. Os dois autores escrevem as suas principais obras em datas redondas para a Argentina e para o Brasil: Alcoba um ano depois dos trinta anos do golpe argentino, Fuks um ano depois do cinquentenário do golpe brasileiro. Paralelamente à rememoração dessas efemérides, os dois escrevem e publicam em um contexto conflituoso no debate público: a Argentina vivia uma onda de implementação de políticas de memória, reparação, verdade e justiça; o Brasil, em 2015, iniciava o seu processo de golpe institucional que derrubou a presidenta eleita Dilma Rousseff. Além de todas as correspondências geracionais próprias dos autores, ambos tratam em suas obras principais — *La casa de los conejos* e *A Resistência* — de temas relacionados à ditadura militar argentina.

No conjunto de ensaios *Leituras em constelação: Literatura traduzida e História da literatura* (2020), a pesquisadora Karina Lucena define *A Resistência* como um romance de



dupla cidadania, cujo “pêndulo parece se inclinar para o lado argentino” (p. 133). Em *A literatura como arquivo da ditadura* (2017), Eurídice Figueiredo faz uma análise semelhante sobre a filiação do romance:

Uma característica da obra de Fuks que o filia mais à tradição argentina do que à brasileira é o teor autorreflexivo, presente em *A Resistência* e, sobretudo, *Procura do romance*, além da mescla ficção e ensaio. Essa vertente, que vem desde Jorge Luis Borges, passando por Juan José Saer e Ricardo Piglia, é muito forte no país vizinho. Na literatura brasileira, autores como Silvano Santiago são frequentemente comparados com Saer e Piglia, mas é uma vertente menos explorada, como argumenta o próprio Fuks. (FIGUEIREDO, 2016, p. 116)

Apesar de existirem muitos livros ficcionais que têm como pano de fundo o período e que, conseqüentemente, tratem daqueles vinte e um anos de regime militar, de acordo com Figueiredo (2016), a maioria dos livros sobre ditadura militar são escritos por pessoas nascidas na década de 1940 ou 50 e que tiveram alguma participação direta, principalmente militantes, no período de 1964 a 1985. No raciocínio dela, são poucos os autores jovens, nascidos nos anos finais, ou já em períodos democráticos, que escrevem sobre o período. O problema dessa afirmação é que, apesar de Fuks ser, de fato, um dos autores que trate também sobre ditadura e suas permanências, existem outros romances que o fazem e que não necessariamente tratem das temáticas mais óbvias e relacionadas ao período — como a tortura, a desapareição, a guerrilha —, mas o fazem desde outros sujeitos que não fazem parte da luta política mais “direta”, da repressão às organizações da esquerda e do movimento social mais ligado a ela, mas que também colocam em evidência outras histórias de violência e repressão do mesmo período. Apesar das lacunas no argumento de Figueiredo — que, vale dizer, também estão presentes em outros críticos —, é notável que Fuks esteja ao lado de outras duas autoras também marcadas por alguma experiência familiar de exílio e que têm como obras principais romances dedicados à temática da ditadura e seus efeitos. Figueiredo destaca junto de Fuks, como vozes dessa “autoria jovem que fala de ditadura”, a autora argentina, também radicada no Brasil, Paloma Vidal, nascida em 1975, com o seu romance *Mar Azul* (2012); e Tatiana Salem Levy, nascida em 1979, em Portugal, com o romance *A chave de casa* (2007). Além desses três autores tematizarem o mesmo período e estarem inscritos em uma geração que não era protagonista quando os fatos se desenvolveram, todos eles compartilham, curiosamente, a experiência de uma dupla cidadania. Fuks, apesar de não ter nascido em solo argentino, é, dentre os três, o que mais se filia a uma tradição literária “expatriada”.

Seguindo o argumento tanto de Lucena (2020) quanto de Figueiredo (2017), a marca da sua binacionalidade é evidente desde a composição do enredo até a construção dos seus

personagens principais. No romance, o narrador, e também protagonista, Sebastián — feito à imagem e semelhança do autor e que aparece antes em seu livro *Procura do romance* (2011) e posteriormente em seu recente *A Ocupação* (2020) —, busca, entre fragmentos de memória familiar e uma viagem a Buenos Aires, encontrar a verdadeira identidade do irmão adotado. Seus pais, dois psicanalistas, chegaram ao Brasil em 1979, durante o arrefecimento do regime militar, no intuito de seguir para o exílio em outro país. Decidiram, durante o que deveria ser uma curta estadia, fixar residência em São Paulo: é daí porque Sebastián — e também Fuks — nasce já em solo brasileiro. Não à toa, uma das perguntas que guiam o andamento do romance é “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Deveríamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria?” (2015, p. 19), fazendo referência ao exílio que ele, mesmo não tendo vivido, poderia ter herdado de seus pais. O que importa, contudo, é menos a experiência de deslocamento de Sebastián — que vive e não vive um exílio, é e não é argentino —, e mais a busca pelo irmão que, em dado momento, o narrador-protagonista assume como uma das possíveis crianças filhas de guerrilheiros e militantes de esquerda apropriadas pelas forças de repressão e que cresceram em lares que não eram seus. No seu caso, seu irmão adotado seria, também, um irmão apropriado.

Apesar das lacunas da memória, essa tese que motiva a busca é completamente inverossímil: seus pais saíram da Argentina justamente para escapar da repressão e, talvez, por terem resistido — talvez até mesmo de forma armada, como aponta o capítulo 12, sobre a possibilidade de seu pai ter escondido armas debaixo da cama. Nesse capítulo, o narrador está oscilante sobre o que, de fato, significou a resistência dos seus pais à ditadura. O narrador comenta que, quando conversa com seus pais sobre o assunto, há sempre uma disputa entre eles pelos detalhes; seu pai não nega as armas embaixo da cama, sua mãe o nega; seu pai não nega que um conhecido tenha ido a Cuba fazer treinamento militar, sua mãe o nega. O que Sebastián, esse filho do presente, entende e não entende é, ao mesmo tempo, o motivo pelo qual há tanta imprecisão nos detalhes. Seu pai afirma que “as ditaduras podem voltar, você deveria saber” (2015, p. 40), e talvez seja por isso que o pai tem medo de confessar qual foi de fato o seu papel naqueles anos de regime. O que o narrador parece estar mais consciente que seu pai — e talvez não somente em relação ao seu pai ficcional, mas a toda uma geração anterior — é que a barbárie daquele passado se repete no presente. Ele diz:

As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, as suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente — é o que penso ao ouvi-

lo, mas me privo de dizer, para poupá-lo da brutalidade do mundo ou por algum receio de que ele não me entenda. (FUKS, 2015, p. 40)

Diante dessas imprecisões, Sebastián então afirma: “Sei e não sei que meu pai pertenceu a algum movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas” (2015, p. 40). O diagnóstico do narrador é preciso: aquela violência, tão lembrada pelos seus pais como característica daquele mundo setentista, talvez não seja tão diferente dessa violência cotidiana e contemporânea em tempos democráticos. A tese se sustenta e se repete no capítulo 25, talvez um dos mais emblemáticos do romance, dedicado a falar de Marta Brea, uma desaparecida do regime que foi amiga de sua mãe.

Marta e seus pais trabalhavam juntos em um hospital psiquiátrico referência na luta antimanicomial. Marta teria sido a primeira a visitar o irmão adotado de Sebastián em casa e ela, pelo que se supõe, tinha uma relação muito próxima com sua mãe, sendo, além de colega de trabalho, sua confidente. Pelo que é narrado, a sua mãe estaria presente no momento em que sua amiga foi sequestrada pelo regime na porta do hospital e, após iniciar uma busca pelo seu paradeiro — cujo sequestro foi justificado pelos pais de Marta dizendo que “Ela se meteu com quem não devia, mexeu com quem não devia, agora que sofra o castigo que lhe cabe” (2015, p. 77) — foi obrigada a desistir, pelo assédio das forças repressivas. Diz Sebastián: “Minha mãe não deixou de perguntar, mas o silêncio foi mais frequente que as palavras e aos poucos aquela ausência ocupou o espaço que a amiga ocupava, roubando-lhe o nome, deformando na memória os seus traços” (2015, p. 78). Para Sebastián, Marta Brea era muito mais do que a amiga próxima dos seus pais que foi desaparecida pelo regime; era, para além da sua história singular, o ponto em que todas as tragédias se encontravam na sua casa.

Não conheci Marta Brea, sua ausência em mim não mora. Mas sua ausência morava em nossa casa, e sua ausência mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas — a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desencontrados, nos traços deformados, nas ruínas silenciosas. Em tudo diferentes, iguais apenas no pesar que não sucumbe, no papo que não se inventa à mesa, na dor que não se exalta. Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos outros holocaustos, e tão familiar, tão próximo. (FUKS, 2015, p. 78)

A relação que Sebastián faz entre Brea e o Holocausto nos remete mais uma vez ao debate da irrepetibilidade do trauma e da memória ativa, já exposto antes a partir da leitura que Gagnebin faz, principalmente, de Benjamin e Adorno. A ditadura em sua história familiar, em específico o desaparecimento de alguém próximo como Brea, era o ponto de condensação de

toda essa violência histórica. A sua lembrança era também a lembrança daqueles anos terríveis para os seus pais.

Essa relação que Sebastián faz entre o Holocausto e o desaparecimento de Brea não como acontecimentos extraordinários, mas como parte de uma certa cadeia de eventos violentos ao longo da história, lembra o que Benjamin escreve em suas teses, principalmente aquela que faz relação entre os vencidos anônimos ao longo da história e o seu diagnóstico, a Tese VIII, de que o fascismo que ele enfrentava em sua época não é alheio ao progresso e à modernidade: “O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos “ainda” sejam possíveis no século XX não é nenhum espanto filosófico” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 83). Atualizando o argumento de Benjamin — com a devida ressalva que faz Löwy em seu comentário de que a fragilidade de Benjamin consiste em não ressaltar a inovação do fascismo em relação a outras formas históricas de violência e dominação — para o século XXI, e, em específico, para o momento do pós-ditadura e tempos democráticos, para Sebastián também não é nenhum “espanto filosófico” que aquela violência que desapareceu Marta Brea seja atualizada a todo presente e faz ainda outras tantas vítimas anônimas. Para os seus pais — e, aqui reitero, não somente como personagens ficcionais, mas também como representação de toda essa geração sobrevivente da década de 70 —, a interpretação é um pouco distinta. Sebastián sabe que “as ditaduras podem voltar”, mas que não são elas as únicas responsáveis pelas injustiças do presente que acontecem até mesmo em tempos democráticos.

De volta à figura do irmão de Sebastián e do duplo que permeia toda a narrativa, há uma chave interpretativa desenvolvida por Lucena (2020) sobre a figura desse irmão que não é nomeado: seria Sebastián, a Argentina, e o irmão adotado, o Brasil? Nas palavras da pesquisadora:

É preciso voltar, então, à construção do personagem “irmão”. Como dissemos, a voz narrativa é monopólio de Sebastián, assim, tudo o que conhecemos do irmão vem filtrado por essa voz, que é plenamente consciente de sua autoridade. “Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?” (2015, p. 25). A charmosa autocrítica do narrador parece estar aí para justificar um objetivo maior: me apropriar da vida do meu irmão, altero sua forma física, componho sua personalidade isolada da família, desinteressada de sua memória porque, no romance, ele é mais do que meu irmão; ele é o Brasil. (LUCENA, 2020, p. 162)

Esse jogo de inversões que ocorre na narrativa em relação à realidade é desmascarado no capítulo 46, quando Sebastián apresenta o resultado da sua busca — neste caso, o próprio romance — aos seus pais. A sua mãe desmascara esse artifício de retratar o seu irmão como

magro quando, na realidade, teria sobrepeso. A reflexão da personagem é um pouco mais complexa não somente pela inversão da fisionomia do irmão adotado, mas por desmembrar uma reflexão maior sobre como a memória familiar é narrada no romance:

Penamos com o seu irmão, é verdade, e você é fiel à sequência de fatos, fiel como se pode ser fiel às instabilidades da memória, mas me pergunto se ele chegou a ficar tão mal, se alguma vez foi tão esquivo, tão intratável, se por tanto tempo esteve tão inacessível no quarto. Me lembro e não me lembro de muito do que você narra, dos vários episódios ásperos, mas é evidente o seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que não termino de decifrar. Não entendi bem, por outro lado, por que você preferiu inverter o conflito com a comida, subverter o peso do seu irmão e retratá-lo magro. Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio patente, vestígio de outros tantos desvios, apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro. (FUKS, 2015, p. 135)

Esse trecho sobre como a memória familiar é ficcionalizada é, em última instância, uma conclusão sobre a própria forma autoficcional do romance. Para além do enredo e do jogo de inversões, essa reflexão se justifica também naquilo que Lucena chama de filiação do autor a “certa tradição ensaística e cerebral da literatura argentina” (2020, p. 154). A filiação de Fuks à forma ensaística, que reflete o tempo todo sobre os limites e as possibilidades da literatura, está, segundo ele, relacionada com as suas influências literárias do lado argentino, mas também a essa tendência de “literatura pós-memorial” presente na literatura latino-americana contemporânea. Em uma entrevista dada à revista *Diversos Afins* em 2016, logo após a publicação de *A Resistência*, o autor afirma:

Li muitos dos jovens autores que hoje têm escrito sobre o que viveram seus pais, no que vem sendo chamado, **talvez de forma inadequada, de pós-memória**: Alejandro Zambra, Andrés Neuman, Laura Alcoba, Patricio Pron. Em todos eles se vê – e talvez em meu livro também seja assim – uma tentativa de reconstrução da história que não se dá através da reconstituição precisa, de uma austera e jornalística averiguação factual, mas sim de uma investigação muito mais íntima, uma exploração do microcosmo da família, de seus relatos inauditos, um périplo pelos caminhos tortuosos da memória, alheia ou própria. (FUKS, 2016, s.p, grifo nosso)

#### 4.1 Quando a ficção encontra a memória

Em muitas entrevistas<sup>17</sup>, Fuks cita Alcoba como uma das vozes pertinentes dessa geração de autores latino-americanos que se debruçam sobre o tema da memória das ditaduras

---

<sup>17</sup> A referência à autora aparece em muitas entrevistas brasileiras, como as citadas neste capítulo, e também em internacionais, como a que Fuks deu para a revista de letras lusófonas editada na França, *Plural Pluriel*, na qual, quando perguntado sobre quais autores ele dialoga, ele responde: “J’ai dialogué avec eux, il est évident que je suis un lecteur de ces auteurs, mais j’ai plus échangé avec les enfants, cette seconde génération qui reprend le passé dictatorial, qui réfléchit sur la façon dont nous le faisons, qui cherche quelle est la pertinence d’élaborer ce passé aujourd’hui, et, surtout, qui pense une militance possible aujourd’hui, car nous parlons des générations militantes; cette littérature faite par des argentins, des brésiliens, des péruviens, est une littérature faite pour réfléchir sur une

na América Latina, em especial argentina, e com os quais ele tem uma certa afinidade. Para além de formar parte do seu percurso leitor e do fato de tanto Laura como Julián terem impresso em seus romances “matéria argentina”, os dois autores estão inscritos em uma geração de autores que é marcada pelo trauma da ditadura, sendo muitos deles, assim como o Fuks, filhos de ex-militantes e que refletem sobre a experiência política de seus pais de forma diferente do que a geração dos seus pais poderia fazer. Se voltamos ao argumento de Drucaroff (2011) sobre as gerações, apesar de fazer parte dessa geração de filhos, o autor relativiza a possibilidade de definir essa produção como mais uma das narrativas “pós-memoriais”.

De acordo com o verbete escrito por Sara Santamaría Colmenero no *Diccionario de Memoria Colectiva* (2018), o conceito de pós-memória foi cunhado pela pesquisadora Marianne Hirsch no início de 1990 para:

referirse a las formas que la segunda y tercera generación se relacionan con acontecimientos traumáticos colectivos vividos por sus antecesores en el pasado, a través de una reapropiación de imágenes y documentos de archivo” e cuja rememoração está fortemente “vinculada con la afectividad y con el ámbito familiar”. (COLMENERO, 2018, p. 394)

Se, na década de 90, o conceito foi pertinente para pensar em uma forma específica de memória transmitida no seio intrafamiliar, na qual os filhos herdariam o trauma dos pais e cuja experiência era sentida por eles a partir de alguns objetos culturais — principalmente pela fotografia —, alguns anos mais tarde esse conceito foi colocado em xeque. Desse lugar venha o “talvez” de Fuks na entrevista e a sua oscilação em utilizar o conceito para refletir sobre a sua forma de apropriação ficcional da memória familiar. Uma das principais polemistas do conceito foi Sarlo, no já citado *Tempo pasado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), no qual ela reafirma a inutilidade do prefixo “pós” e do próprio conceito para categorizar esse processo mnemônico. Segundo a autora, é impossível “lembrar em termos de experiência fatos que não foram experienciados pelo sujeito” (2007, p. 90), o que torna obsoleto o uso do conceito. Além do mais, a autora afirma que as outras características que distinguiriam a “pós-memória” do próprio conceito de “memória”, no caso a fragmentação, a sua vicariedade e a sua mediação, não são, de fato, distintivas. Em primeiro lugar, porque toda reconstituição de um passado traumático não elaborado é fragmentária; em segundo, porque toda rememoração do passado é

---

politique du présent. Elle est faite pour discuter du type de politique qui est possible aujourd’hui. J’ai lu beaucoup d’auteurs qui ont ce type d’approche: Andrés Neuman, Patricio Pron en Argentine, Alejandro Zambra au Chili, Laura Alcoba, qui est une Argentine exilée en France. Ce sont des auteurs qui m’intéressent beaucoup et desquels je me suis rapproché justement pour tenter d’envisager une approche de ce passé et de dessiner une manière de réfléchir sur notre présent.”. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/150>. Acesso em: 02 maio 2022.

vicária, pois tenta colocar no lugar da experiência vivida uma representação; em terceiro e último, porque a mediação da memória com o passado é cada vez mais latente em um mundo caracterizado por uma imensa velocidade de transmissão de informações em massa. O que poderia ser distintivo, segundo Sarlo, é tão somente o engajamento subjetivo do sujeito com a matéria rememorada:

Por outro lado, a construção de um passado por meio de relatos e representações que lhe foram contemporâneos é uma modalidade da história, não uma estratégia original de memória. O historiador percorre jornais, assim como o filho de um sequestrado pela ditadura examina fotografias. O que os distingue não é o caráter “pós” da atividade que realizam, mas o envolvimento subjetivo nos fatos representados. (SARLO, 2007, p. 94)

Apesar de ser contundente na sua exposição sobre a falta de produtividade do conceito de pós-memória, Sarlo afirma que o problema, para além do uso ou não do prefixo “pós”, é a unicidade do conceito de memória ou de pós-memória e da forma como o passado é representado nos discursos. As fraturas sociais — o assassinato, a tortura, o exílio, o desaparecimento de pessoas, a apropriação de identidades — por óbvio resultaram em um processamento diferente de apropriação desse passado, principalmente porque os pais sofreram diretamente com as consequências do regime ditatorial. As formas dessa apropriação e os discursos oriundos delas não respondem, contudo, a uma única forma invariável de “pós-memória”: existem outros fatores que produzem novos discursos a respeito do passado dos pais. Nas palavras da autora, “as diferenças [entre os discursos] que são ignoradas provêm de origens sociais, contextos e imaginários, até de modas teóricas difundidas como tendências culturais” (2007, p. 103). Para exemplificar o seu ponto, Sarlo comenta o longa-metragem *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, no qual a diretora busca reconstituir o passado dos seus pais Roberto Carri (1940-1977) e Ana María Caruso (1941-1977), militantes montoneros, e as circunstâncias dos seus desaparecimentos. Em seu momento, foi um dos grandes representantes da narrativa pós-memorial que respondia a um espírito de época que valoriza “a subjetividade, reconhecem plena legitimidade a inflexões pessoais e situam a memória em relação a uma identidade não meramente pública” (SARLO, 2007, p. 104). A narrativa fílmica de Carri se desenrola a partir de relatos dos amigos de seus pais e de outras pessoas que conviveram com eles e outras reconstituições dos espaços por onde eles teriam passado, de forma a recompor um passado que não fosse diretamente relacionado a sua militância política e buscou, antes de mais nada, “reconstituir a si mesma na ausência do pai” (2007, p. 105).

Sarlo afirma que, em *Los Rubios*, há menos uma tentativa de reconstituir o passado público de seus pais — por que lutaram e quais eram as certezas políticas que os moviam — e mais uma busca pela dimensão mais subjetiva e humana desses sujeitos. Sarlo afirma que o filme “prefere postergar a dimensão mais especificamente política da história para recuperar e privilegiar uma dimensão mais ligada ao humano, ao cotidiano, ao mais pessoal da história de Roberto Carri e Ana María Caruso” (2007, p. 105). O motivo dessa forma de reconstituição seria a distância que a autora tem da geração dos seus pais e dos entrevistados no longa, já que, frequentemente, eles associavam a figura do cotidiano e do familiar à atuação política. Afinal, há um certo diagnóstico negativo e desconfiança a respeito da militância dos seus pais. Sarlo afirma que, por não compartilhar com eles as mesmas certezas próprias da década de 70, ou seja, a possibilidade e a certeza de uma revolução socialista — afinal, Carri participa da geração “que está pisando nos ombros de uma geração derrotada”, para usar a imagem de Drucaroff (2011) em *Los prisioneros de la torre* —, o tom da narrativa é altamente subjetivo. Para Sarlo, “Carri não procura as ‘razões’ de seus pais, muito menos a tradução dessas ‘razões’ pelas testemunhas a quem recorre; procura seus pais na abstração de uma vida cotidiana irrecuperável, e por isso não consegue se concentrar nos motivos que os levaram à militância política e à morte” (2007, p. 106).

A essa forma de reconstituição do passado dos pais desaparecidos feita em *Los Rubios*, Sarlo opõe dois contra-exemplos: a compilação *Ni el flaco perdón de dios: Hijos de desaparecidos* (1997), organizada por Juan Gelman e Mara La Madrid, e o filme de Carmen Guarini intitulado *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002), no qual, segundo Sarlo, há “uma busca da verdade que não exclui a figura pública dos pais” em que “os jovens se sentem mais próximos do compromisso político dos pais ou fazem esforço para entendê-lo, convencidos de que, se o entenderem, poderão captar algo do que os seus pais foram” (2007, p. 110). Em comum, todas as três formas são tentativas de filhos de reconstituir a memória de seus pais, o que gera uma ligação subjetiva mais sensível com esse passado. Entretanto, as formas escolhidas para narrar são completamente diferentes: em Carri, o apreço excessivo pelo subjetivo, pelo espaço íntimo da família acessado pelos objetos como a fotografia é central na sua representação; enquanto para Guarini, Gelman e La Madrid o centro é a reconstituição da figura dos seus pais em relação a sua época e a sua militância, na tentativa de reconstituir um sujeito não apenas definido pela sua relação de parentesco com o narrador.

O ponto de Sarlo é o seguinte: todas essas três formas são frutos do mesmo processo político, a ditadura de 1976, e partem do mesmo lugar de onde se poderia dizer que existe essa



operação nova de transmissão do passado, a “pós-memória” — essa que seria fragmentária, vicária, mediada e extremamente subjetiva na sua forma de transmissão —, porém os resultados da representação são radicalmente diferentes. A explicação poderia ser a origem social: para Carri e muitos outros filhos dessa geração de militantes, geralmente dirigentes e universitários, foi possível conviver com os rastros da militância política dos seus pais, o que torna o seu compromisso político apenas um detalhe na sua busca pela memória; por outro lado, para muitos outros filhos dos pais que eram operários e da base desses movimentos (segundo Sarlo, 30% do total de desaparecidos), a sua militância foi negada pelos que ficaram:

As histórias detalhadas dos desaparecidos circularam em comunidades de amigos e familiares, com frequência no exílio, em grupos intelectuais ou classes médias, que não existiram quando as vítimas foram membros dos setores populares, cujas famílias em muitos casos se esforçaram para esquecer os desaparecidos. Os filhos desses militantes estão desesperados pela história de seus pais, porque ali a fratura não foi só a ditadura, mas a forma como a fratura se agravou pelo silêncio. Basta percorrer os testemunhos publicados por Gelman e La Madrid para que essas diferenças saltem aos olhos. (SARLO, 2007, p. 112)

Nesse sentido, essa exposição coloca Fuks um pouco mais próximo de Carri do que de Gelman, La Madrid e Guarini, apesar de que, diferente de Carri, existe um esforço de recompor esse passado para além dessa dimensão subjetiva dos personagens. A narrativa de Fuks é atravessada o tempo todo pelo detalhe, e o peso da dimensão subjetiva não o impede de narrar, desde a sua trama familiar e a busca pela identidade do seu irmão, uma história coletiva muito maior que a busca pela reconstituição da história do irmão adotado. Esse procedimento apegado ao detalhe, ao subjetivo e, principalmente, à fotografia, também está presente no romance de Fuks e corrobora o argumento de que a sua narrativa parece ser mais filiada à tradição argentina do que brasileira. É notável que na narrativa de Alcoba não há esse recurso de recuperar o passado através da fotografia e outros objetos “mediadores íntimos” presentificados pelos quais os filhos encontrariam os pais; afinal, a narradora, na maior parte do romance, é uma criança que não está naquele presente de 2007, ou seja, trinta anos após a ditadura, mas se inscreve naquele passado da década de 70.

A outra referência de Fuks citada na entrevista dada ao *Diversos Afins*, o autor argentino Patricio Pron, utiliza como recurso essa mesma operação tão própria das tais “narrativas pós-memoriais” — se assumimos a necessidade da categoria —, que é a análise da fotografia familiar e que pode servir para exemplificar a produtividade do procedimento nessas narrativas. Em seu romance, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), no qual o narrador, a partir do seu regresso à Argentina e da investigação desses rastros de

memória, preenche as lacunas sobre o passado dos seus pais naquela época setentista que acaba o convencendo a continuar a busca do seu pai moribundo: a busca do paradeiro do filho desaparecido de uma amiga de seu pai que desapareceu durante aquele período. O capítulo 12 do romance é dedicado a escrutinar a sua memória a partir da mediação de uma fotografia dele e de seu pai, tirada provavelmente na década de 80:

En realidad también había otro recuerdo, **aunque no era precisamente tal vez un recuerdo directo**, algo que hubiera surgido de la experiencia y se hubiera fijado allí en la memoria, sino algo que yo había visto en la casa de mis padres, **una fotografía**. En ella, mi padre y yo estamos sentados sobre un pequeño muro de piedra; detrás de nosotros, un abismo y, un poco más allá, montañas y colinas que — aunque la fotografía es un blanco y negro — uno puede imaginar verdes y rojas y marrones. Mi padre y yo estamos sentados sobre el muro de la siguiente forma: él de lado, con los brazos cruzados; yo, de espaldas al abismo, con las manos debajo de los muslos. Quien contemple con detenimiento la fotografía verá que esta tiene una cierta intensidad dramática que no debe atribuirse al paisaje — aunque este es dramático del modo en que algunos imaginan que un paisaje puede serlo — sino más bien a la relación entre ambos. (PRON, 2011, s.p, grifo nosso)

O narrador não se lembra do momento em que a fotografia foi tirada — como ele afirma, não é uma recordação direta — e, no entanto, ela é que o ajuda a rememorar um pouco do que foi a relação com o seu pai e, mais do que isso, restaura algo do que teria sido o passado de seu próprio pai. O momento em que esse fio de memória é puxado é justamente quando ele está dentro do avião, já no seu regresso, no momento em que ele se dá conta de que, apesar da relação distante entre os dois, do que se podia deduzir pela fotografia — “En la fotografía, mi padre no me mira, no repara siquiera en lo que estoy mirando y en la súplica que yo tan sólo puedo formular de esa manera, como si él y yo estuviéramos condenados a no entendernos, a no vernos siquiera” (2011, s.p) —, existe uma certa tentativa de compreender essa figura como sujeito, inserido em uma determinada época histórica, para além do seu laço sanguíneo:

Mientras yo viajaba en un avión de regreso a un país que mi padre también hubiera querido que fuera también el mío, y que para mí era igual que el abismo aquel frente al que él y yo pasábamos sin entendernos en una fotografía no lo sabía aún, sin embargo, que mi padre conocía el miedo mucho mejor de lo que yo pensaba, **que mi padre había vivido con él y había luchado contra y, como todos, había perdido esa batalla de una guerra silenciosa que había sido la suya y de toda su generación**. (2011, s.p, grifo nosso)

No capítulo 11 de *A Resistência*, o narrador também se debruça sobre uma fotografia. A diferença com Pron é que, em Fuks, ele não participa da fotografia; inclusive, em toda a narrativa, Sebastián, apesar de ser o protagonista da busca, parece não estar presente em nenhuma das memórias mais distantes da sua família: ele está sempre inserido na cena como

um observador externo, preenchendo as lacunas da memória com a sua imaginação. No capítulo em questão, ele observa uma fotografia da sua irmã e de seus pais:

Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar. Algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo — talvez o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. Porque são meus pais, e porque não estão sós, porque meu pai porta no colo uma menina, sei que é um registro do início dos anos 1980, e, no entanto, me parece bastante mais longínquo. **São seres históricos, esses que vejo.** (FUKS, 2015, p. 35, grifo nosso)

Ao contrário do que faz Carri em 2003, tanto em Pron quanto em Fuks não há, como diagnosticou Sarlo, uma mirada que desative os sentidos da militância e da inscrição dos seus pais nesses eventos históricos: apesar do recurso da fotografia familiar, as conclusões sobre o passado não se restringem a um “subjativismo abstrato” que Sarlo identificou em *Los rubios*. Em Alcoba tampouco se comprova, porque, como já falamos anteriormente, expressa literalmente o seu compromisso com a “memória ativa”, com o “lembrar para não repetir” tão próprio dos debates da época em que escreveu e que estava comprometida com aquele novo marco de políticas de memória, ou seja, a ruptura com a “teoria dos dois demônios” e, além disso, a reconstituição de uma história daqueles sujeitos que não escondesse as marcas de sua militância.

Isso nos leva a um outro ponto do projeto literário de Fuks: a sua relação com a política. Fuks defende constantemente a importância de uma literatura socialmente engajada, o que não implica em dogmatismo nem em literatura panfletária, mas conscientemente crítica dos processos sociais nas quais, inevitavelmente, está inserida. O termo utilizado pelo autor é o de “literatura ocupada” e que ele sintetizou, em outra entrevista dada à revista *Época* da seguinte forma:

Quando o discurso político se simplifica demais dentro da literatura, se torna caricato e utiliza tipos de personagens que encampam visões dogmáticas da realidade, a literatura pode se tornar, ela mesma, dogmática e panfletária. A minha proposta de literatura ocupada se distancia bastante da literatura panfletária. Não pretendo tematizar exatamente o que está acontecendo em Brasília, por exemplo, mas perceber como a questão política espelha e afeta nossas vidas pessoais. A partir daquela noção feminista de que o pessoal é político, quero perceber como a política tem afetado o pessoal e como essas histórias individuais, que são desde sempre o interesse do romance, estão marcadas por uma história política e social. (2017, s.p)

Essa síntese de “literatura ocupada” só poderia vir de duas das suas influências: a literatura brasileira e a argentina. Como ele mesmo reafirmou nessa entrevista, a tradição argentina interessa a ele pela sua vocação em aproximar-se da crítica literária, enquanto a

literatura brasileira, da história e da sociologia, além de pretender rascunhar os grandes debates de identidade nacional do país. “Quero combinar as duas coisas: o vigor crítico que existe na literatura argentina com a pertinência temática da literatura brasileira” (2017, s.p). Além do mais, a dupla cidadania do romance está para além da forma: ainda que o livro busque a história desse irmão argentino e reflita sobre essa família de ascendência argentina e seja narrado, em boa parte, em solo argentino, essa busca necessariamente acaba levando à forma como o Brasil tratou a fratura social da sua ditadura. Afinal, o ponto de partida de Sebastián é o contexto brasileiro e esse período de ditadura que foi mais longo, anterior e com tintas maiores de legalidade, ao qual Sebastián não se refere diretamente, mas anuncia nas entrelinhas.

#### **4.2 Ficção e políticas de memória**

Julián Fuks publica, não sem nenhuma coincidência, a sua autoficção no ano de 2015, um ano após a entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV). O simbolismo está, como já apontei anteriormente a partir de Bauer (2011), ao referir-se a dois momentos emblemáticos do pós-ditadura — 2004, durante os 40 anos do golpe no Brasil; 2006, durante os 30 anos da instauração da ditadura na Argentina. As chamadas datas redondas mobilizam porque “são consideradas momentos condensadores das memórias e das versões sobre esse período. Isso porque ativam os diversos sentidos sobre o passado traumático recente, tornando público um enfrentamento deslocado, nos dias de hoje, para o âmbito discursivo” (BAUER, 2011, p. 237). Em 2014, no quinquagésimo aniversário do golpe, nunca se falou tanto em ditadura e golpe militar. De acordo com Fernando Perlatto, em seu artigo *Ficções no contexto cinquentenário* (2017), a efeméride dos cinquenta anos do golpe se traduziu em muitas publicações literárias, documentais, sociológicas e históricas sobre o período que contribuíram para lançar novas perspectivas e novas vozes sobre o período que são fundamentais para tornar a compreensão daquele passado mais multifacetada. Em suas palavras:

Datas redondas como esta se constituem como estímulos no sentido de, mediante a publicação de livros e coletâneas, organização de eventos e reportagens na imprensa, rememorar fatos traumáticos como o golpe civil-militar, lançando sobre ele novos olhares e leituras. Sob o impulso reflexivo desta efeméride, em 2014 e nos anos subsequentes os “discursos de memória” sobre este passado [...] adquiriram novo fôlego, e diversos foram os trabalhos memorialísticos, acadêmicos e ficcionais que afluíram no mercado editorial, contribuindo para lançar novos olhares e perspectivas sobre a ditadura, seus personagens, suas principais facetas e desdobramentos (PERLATTO, 2017, p. 723)

Apesar de heterogêneas em sua forma e conteúdo, essas obras publicadas ao redor de 2014 confluem em algumas temáticas. A luta armada, o desaparecimento e a busca de pessoas — aqui poderíamos encaixar o nosso objeto, *A Resistência* —, o exílio e a tortura, que já apareciam em obras publicadas nas décadas anteriores, permanecem na maioria dos romances. O que poderia ser uma novidade em relação às obras escritas durante o período do regime ou imediatamente depois, durante o período de redemocratização, seria, provavelmente, a emergência de novos focos narrativos. A focalização de figuras do aparato repressor do regime, como a figura do “cachorro” (delator), em narrativas como *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, e a construção de protagonistas comuns, que vieram das camadas médias e baixas da população e que não estavam diretamente relacionadas no conflito entre militares e militantes, ou seja, estavam lateralizados, passam a figurar em romances como *De mim já nem se lembra* (2014), de Luiz Ruffato, que tem como protagonista um operário. Além dos focos narrativos, poderíamos citar a eclosão também de narrativas autobiográficas e autoficcionais — mais uma vez poderíamos citar Fuks —, como em *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla. Com a profusão dessas narrativas, o campo literário de conjunto, em especial da crítica acadêmica, também acabou por se movimentar. Não é pequeno o número de coletâneas, teses, dissertações, números de revistas acadêmicas e livros, como *Literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), de Eurídice Figueiredo, que tem como objetivo organizar um *corpus* de literatura sobre a ditadura militar brasileira. Todos esses trabalhos, em maior ou menor medida, respondem à conjuntura dessa data redonda e também ao fim dos trabalhos da CNV.

Apesar dos grandes avanços operados pela CNV — não nos esqueçamos que o Brasil é, em relação ao Cone Sul, um contraexemplo em matéria de políticas de reparação das vítimas desse contexto —, os trabalhos mais recentes sobre a questão da justiça de transição e o processo de redemocratização no Brasil apontam para um balanço mais profundo e dúbio sobre o que de fato foi e quais são as consequências da instauração da Comissão, estabelecida tardiamente em maio de 2012 e que teve um curto período de atividade até 2014. As muitas tensões existentes dentro da CNV, e de outros mecanismos de direitos humanos atuantes diretamente na pauta da memória, verdade, justiça, reparação dos crimes de ditadura e a garantia de não repetição, fizeram com que o relatório final apontasse apenas 434 vítimas lesadas pela repressão estatal durante o período de 1964 a 1985. Sabendo que, principalmente após 1979 — momento em que os pais de Fuks chegam ao Brasil para fugir da ditadura argentina —, mesmo com o “abrandamento” da política de perseguição, tortura e assassinato, caracterizado como uma “distensão do regime ditatorial”, foram verificadas inúmeras violações de direitos humanos.

Lucas Pedretti, em seu artigo *Violência de Estado e Racismo em dois momentos das lutas e políticas de memória no Brasil* (2020), cita um caso particular que coloca em xeque o “perfil de vítima” elaborado pelo relatório da CNV. E o número quatrocentos e trinta e quatro coincide com o número de mortes cometidas por policiais em 2019, em confrontos denominados “autos de resistência” e que, coincidentemente, é também o número de pessoas vitimadas pela Polícia Militar de São Paulo em 1982, nos anos finais da ditadura. Esse último caso expressa o número de vítimas que não foram levadas em consideração pela CNV na sua contagem final. De acordo com o autor, essa grande coincidência levanta duas considerações:

Em primeiro lugar, como compreender que a CNV indicou 434 mortos e desaparecidos na ditadura se somente em um ano, em São Paulo, ainda na vigência do regime, a Polícia Militar do estado matou precisamente esse número de pessoas? [...] Em segundo, trata-se de colocar em questão as noções de *ditadura e democracia*, se nesta, em três meses em um único estado da federação, a polícia mata o mesmo número de pessoas que são oficialmente reconhecidas como vítimas daquela. (PEDRETTI, 2020, p. 313)

Sem dúvida, o maior perfil de vítima delimitado pelos trabalhos da CNV foi o de um sujeito branco, homem, heterossexual, classe média, preferencialmente sudestino e provavelmente ligado ou militante de alguma organização de esquerda. Ainda que o tomo II do relatório da CNV se dedique a tangenciar a questão racial, feminina, camponesa, indígena e LGBTQIA+, esse perfil também se consolidou no campo simbólico durante todo o processo de pós-ditadura. Basta pensar, por exemplo, em quem são os narradores e protagonistas da literatura sobre ditadura no Brasil e no próprio cinema nacional que conhecemos. Podemos pensar em um caso emblemático como *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, e o debate suscitado pela sua adaptação cinematográfica de 1997, acusada de ser “conciliatória”, também representando um mesmo perfil de vítima. Fuks, apesar de ser fruto do exílio e de sua literatura estar mais pendente para o lado argentino em *A Resistência*, também ajuda a corroborar com esse imaginário.

Essa constatação, longe de advogar contra o autor — até mesmo porque todas as vítimas diretas ou indiretas desse processo deveriam ter direito não apenas às reparações institucionais, mas também simbólicas e as atrocidades das quais foram vítimas merecem ser encaradas como tais —, só reafirma a importância de levar em consideração o contexto em que a obra é escrita e a quais processos reage, não apenas do tempo da maior parte das memórias que são destrinchadas na narrativa — no caso, a década de 70 argentina e brasileira. Dessa forma, *A Resistência* não é uma narrativa que aborda os fatos do passado; é uma narrativa presentificada, que aborda o trauma desde o ponto de partida de uma certa memória social

consolidada no presente. Em *A Ocupação* (2020), em contrapartida — que também faz parte desse grande projeto literário de Fuks iniciado no já citado *Procura do romance* —, avança nessa matéria. Diferentemente de *A Resistência*, o foco narrativo do romance de 2020 não são as histórias familiares, mas as muitas histórias vividas dentro de uma ocupação urbana do centro de São Paulo, onde o narrador se encontra consigo mesmo e com as marcas das múltiplas violências praticadas na atualidade no Brasil. Nele, Sebastián enreda a sua vida familiar — no caso, o seu casamento, a paternidade e o divórcio — a tantas outras histórias coletadas nessa ocupação urbana, e não o oposto, como acontece em *A Resistência*.

Além do mais, é importante ressaltar que a ditadura militar no Brasil não inventou a roda da opressão: o racismo, por exemplo, já estava intrincado na fundação da estrutura da sociedade brasileira e espelhada em suas instituições desde a colonização. O que ocorre é que, a partir de 1964, há uma condensação do aparato repressor contra o inimigo interno. Após a derrota dos movimentos armados, o que ocorreu em meados de 1973 — quando o regime se consolida com o seu “milagre econômico” de Médici —, toda a artilharia repressora e o policiamento ostensivo passaram a se organizar para combater outros “inimigos” do regime. Nos centros urbanos, o alvo passa a ser o povo pobre das periferias — e aqui é preciso demarcar que esse “povo pobre” das periferias é majoritariamente negro — e a comunidade LGBTQIA+ de conjunto. Por isso a importância de se refletir sobre o período para além da perseguição política e daquelas já citadas 437 vítimas da CNV, conferindo uma outra história social do período, muito mais complexa. Como explica Quinalha, “são poucos os escritos que não reduzem o período de 1964 a 1985 à história apenas do embate político entre ditadura e oposições, seja em sua dimensão parlamentar, seja em sua dimensão armada” (2021, p. 20). Nesse sentido, os esforços, literários ou não, que contribuam para uma memória social mais complexa sobre esse período e que focalize essas outras vítimas da violência política e, também, que discuta as suas permanências no presente, são parte significativa do projeto literário de Fuks.

Apesar de nenhuma referência direta ao calendário do presente, é possível deduzir que *A Resistência* é escrita em um período posterior ao alicerçamento e aprofundamento das políticas de memória implantadas na Argentina por Kirchner, ou seja, após 2007, e situado no mesmo momento em que terminam os trabalhos da CNV no Brasil. Em outras palavras, Fuks escreve em um período particularmente crítico para a implementação das políticas de memória nos dois países. Para ilustrar, é possível exemplificar a partir da cena narrada no capítulo em que o narrador Sebastián — ainda não identificado por esse nome — está em Buenos Aires e

conversa com o porteiro do prédio em que supostamente teriam vivido seus pais antes do exílio brasileiro. Num primeiro contato, o narrador, sem se explicar muito bem, pergunta ao porteiro:

Procuro um casal que viveu aqui há muito tempo, me contradigo, tentando descrever esse casal e notando como me faltam elementos concretos, atributos específicos, como disponho apenas de abstrações e contingências. Explico que viviam com um bebê, ainda na década de 1970, e que tiveram que partir de súbito, o senhor entenderá por quê. Explico, para cobrir o silêncio que ele estende, que quero conhecer o espaço que deixaram às pressas, para talvez assim saber quem eram, entendê-los melhor, me aproximar deles. (FUKS, 2015, p. 57)

Quando o narrador diz ao porteiro “o senhor entenderá por quê”, é dado que ele espera que o seu interlocutor relacione a sua forma confusa e seus dados insuficientes sobre a demanda que ele lhe apresenta ao passado recente da ditadura militar. Para a surpresa do leitor, a reação do porteiro é mais do que indiferente:

Pela primeira vez consigo do porteiro alguma reação, pela primeira vez seu rosto lento se contorce numa expressão imprevista, que só decifro quando ela se traduz numa golfada de desdém. *Ah, una más, una memoria más de los setenta*, ele diz em movimento, escancarando a porta e me apresentando ao saguão, meneando o braço num gesto largo e solene, *adelante, usted pase, haga lo que quiera*. (FUKS, 2015, p. 58)

A sua reação expressa um passado saturado, que é constantemente revivido pelo contexto simbólico. Para Lucena (2020), essa cena é um sintoma do que se verifica na realidade argentina e que não se comprova como tensão na sociedade brasileira: “A reação do porteiro pode revelar também a extensão do debate sobre políticas da memória na sociedade argentina, o que torna verossímil que qualquer trabalhador tenha algo a dizer sobre a memória dos setenta e, no caso do porteiro do romance, faça coro ao controverso ‘excesso de memória’” (2020, p. 156). A autora vai além na sua análise da cena: para ela, Fuks não reage somente ao debate sobre a memória na Argentina, mas também acentua a diferença com o contexto brasileiro em relação à memória da ditadura militar.

Se na Argentina o debate sobre políticas de memória, apesar de controverso, é latente e mantém em aberto as disputas em torno a esse passado, no Brasil a chave se dá pelo caminho inverso. Caroline Bauer, em seu artigo *Quanta memória o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar* (2014), afirma que a “ideologia de reconciliação” — conceito elaborado pelo historiador espanhol Ricard Vinyes sobre as transições pactuadas de regimes repressores e Estados de exceção e genocídio — esteve presente durante todo o processo de transição para a democracia e se concretiza, principalmente, na Lei de Anistia (1979). Essa “medida jurídica que impede o



processamento penal, instituindo um perdão punitivo, essa lei, ao conceder anistia recíproca, estabelecia o controle do passado a partir de sua interdição, vetando o direito à verdade e, por consequência, o conhecimento dos fatos imbricados com a ditadura civil-militar” (BAUER, 2014, p. 153) foi um dos grandes desafios da instauração da Comissão de Anistia (2001), que também estiveram presentes na CNV. Como é público, a CNV não tinha nenhuma atribuição de indiciamento de responsáveis pelos crimes cometidos nesse período, apenas tinha o dever de “apurar a verdade”.

Além disto, as medidas de memória estão centradas na figura do sujeito-vítima, desconsiderando que a sociedade como um todo foi afetada pela ditadura. Em torno do sujeito-vítima, cria-se um consenso sobre a necessidade de reparação que se baseia na pena frente à dor sofrida, e não nas práticas terroristas implementadas pelo Estado (VINYES, 2009). Desta forma, há outro processo de omissão em relação às responsabilidades políticas e sociais de reparação destinadas ao conjunto da cidadania. Com o sujeito-vítima, e a ausência de um debate na sociedade sobre as medidas adotadas em relação ao passado ditatorial que estavam sendo instituídas, a discussão centrava-se nos benefícios, e não nos sentidos da reparação. Assim, os beneficiários das medidas de memória e reparação, no Brasil, seriam unicamente os atingidos diretamente pela repressão, seja através das torturas físicas ou psicológicas, seja através da perseguição política e suas consequências (como a perda do emprego, etc.). (BAUER, 2014, p. 156)

De volta ao capítulo 46 de *A Resistência*, aquele em que se narra um encontro entre Sebastián (primeira vez em que o nome do narrador aparece no romance) e seus pais após a leitura que eles fizeram do romance que o leitor também tem em mãos, temos outra referência à interdição desse passado. O capítulo já inicia com uma observação do narrador sobre a condição de brasilidade a que toda a família fora submetida em decorrência do exílio: “Reparo que, depois de tantos anos, chegamos a ser mais brasileiros, ou mais alheios ao que alguma vez fomos: sobremesa agora são as frutas que coloreem os nossos pratos, não as mãos que gesticulam com leveza, não as palavras ágeis que dispersamos” (2015, p. 134). Se “sobremesa”, em língua espanhola, designa o tempo que se fica à mesa após as refeições e que, para ele e sua família argentina, antigamente era momento de conversa, agora ele foi substituído pelo significado do português brasileiro da palavra: o doce que se come após alguma refeição, ou seja, uma espécie de alheamento. Se não fosse uma história sobre memória e esquecimento, sobre trauma e elaboração, sobre ditadura e democratização, poderíamos supor que o trocadilho com a palavra “sobremesa” pudesse ser menos significativo do que de fato é: um diagnóstico da diferença entre os dois países sobre o tratamento relegado ao seu passado recente. Reformulando: enquanto o caso argentino é conhecido por expor à luz os traumas desse passado e debater incessantemente sobre ele, até a exaustão — a exemplo da cena do porteiro —, o caminho brasileiro foi marcado pelo caminho do silêncio e pela conciliação.

Uma das razões desse silenciamento e dessa memória recalçada, de acordo com Caroline Bauer (2011), é “a ausência de um ‘rompimento’ com o passado ditatorial e de valorização da democracia como ‘oposição’ ao autoritarismo [que] ainda contribuem para que a impunidade e o silêncio [...] obtenham legitimidade e respaldo por setores importantes das Forças Armadas, da política e da sociedade” (2011, p. 226). Como vimos, as políticas de memória implementadas pelo governo de Néstor Kirchner deram um salto qualitativo na busca por fazer jus ao lema memória, verdade e justiça reclamados pelos movimentos de direitos humanos desde a década de 80. Essas políticas empreenderam uma série de ações pedagógicas e jurídicas de responsabilização dos agentes dos crimes cometidos no período e impuseram novos marcos de discussão e disputa sobre essa memória pública da ditadura militar que não encontram precedentes em nosso país.

A Comissão Nacional da Verdade brasileira foi, em seu momento, um grande passo para o esclarecimento dos crimes ocorridos no passado e, além de tudo, carrega consigo o mérito de que, a partir dela, foi possível colocar em evidência e pensar sobre a memória social sobre outros traumas brasileiros, como o longo período da escravidão, e complexificar a ideia de vítimas da repressão que se tinha no período. Contudo, alguns aspectos pesam sobre ela, como a sua instauração tardia e a pouca possibilidade de atuação para além da investigação dos fatos, que não serviu para responsabilizar diretamente os perpetradores. Isso está diretamente relacionado com a Lei de Anistia, promulgada em 1979, que ofereceu um indulto antes mesmo da verificação dos fatos e das acusações; e, além do mais, a CNV não se transformou em outras políticas potentes para reparar de forma coletiva os danos causados pelos crimes cometidos contra a população civil. O caso brasileiro é marcado pela privatização do trauma, concedendo algumas poucas concessões pecuniárias para reparar as famílias que conseguiram provar o dolo e, conseqüentemente, essa forma de lidar com o passado espalhou-se também pelo campo artístico e literário. Nessa forma brasileira de “reparar” o trauma, foi concedida uma anistia sem que houvesse a investigação dos crimes não só contra a classe média que atuou contra o regime, mas principalmente contra a grande massa das populações indígenas, negras, camponeses, transsexuais e travestis, prisioneiros e tantos outros grupos marginalizados que também sofreram com as barbáries do regime e que são tão pouco lembrados quando se fala em ditadura militar.

Voltando à elaboração ficcional de *A Resistência*, após as reflexões sobre a palavra sobremesa e a estranheza daquele encontro — bem como a já citada inversão do sobrepeso do irmão de Sebastián que, na narrativa ficcional, é retratado como magro quando na realidade

seria gordo —, podemos pensar em outra inversão: a do episódio ocorrido no Parque das Águas. Dez capítulos antes, ou seja, no capítulo 36, há a narração de uma cena que “há de ter ocorrido no começo da década de 80” (2015, p. 107), quando os pais já estavam no Brasil e, em uma reunião com algumas pessoas, debatiam a derrubada do regime militar. A discussão descamba para uma cena surreal em que ambos acabam segurando uma granada e, justamente por esse motivo, teriam abdicado das “táticas belicistas” dos revolucionários da época. Para o narrador, seria esse o divisor de águas entre a história de militância obstinada de seus pais e a escolha que fizeram por uma “militância pacata”: “Seu inconformismo tem contornos mais discretos e a um só tempo mais nítidos: sua militância sempre se manifestou no hábito de questionar, disputar, discutir” (2015, p. 109). Ao questionar a veracidade da cena, chamando-a de absurda, seu pai recebe o seguinte argumento: “Mas foi assim, vocês me contaram, desse caso eu acho que me lembro bem, por algum motivo ficou marcado pra mim. Há muitas estranhezas nas histórias de vocês, eu argumento, essa não seria a única” (2015, p. 136). Seu pai, convencido pelo argumento, sintetiza: “Aqueles eram mesmo anos inverossímeis” (2015, p. 136). Chamo a atenção para a problemática da memória embutida nesses diálogos: a rememoração está constantemente mediada pelos processos do presente e é sempre vicária. Tomando o pressuposto de que lembrar é sempre uma tarefa perigosa e mediada por uma série de circunstâncias, menos importa o que se lembra, e sim quais os efeitos dessa lembrança no presente.

Nesse sentido, a narrativa de Fuks também tem o seu andamento fundamentado na precariedade da memória e no antigo debate sobre a ética do testemunho e da narração que se estende pelos diferentes campos de ciências humanas desde Auschwitz, em especial na história e na literatura. Contudo, a sua narrativa não pode ser lida em abstrato: ao referir-se aos casos concretos das transições brasileira e argentina, também reflete sobre quais são as implicações simbólicas de relegar esse trauma ao âmbito privado, como foi feito no Brasil. Como pergunta o seu pai na narrativa: “O que se ganha com uma descrição tão minuciosa das velhas cicatrizes, o que se ganha com esse escrutínio público de nossos conflitos?” (2015, p. 137). Ao final do capítulo 46, seu pai segue insistindo em manter essa memória privada: “Entendo, é claro, ele prossegue em tom ameno, que há muita elaboração de tudo o que vivemos, que o livro é outra forma de terapia, que uma história emocional ganha corpo ali. Mas nesse caso não deveria ficar entre nós, um texto que lêssemos juntos, interpretássemos e discutíssemos?” (2015, p. 137).

A privatização do trauma, do qual falamos antes, é uma característica da transição brasileira. Quando o pai do protagonista Sebastián pergunta ao filho quais são os ganhos de

uma “descrição tão minuciosa das velhas cicatrizes”, ou seja, do escrutínio do passado, das suas vítimas e da busca pela verdade, ele se questiona também sobre o processo do seu país de origem que fez uma transição pelo signo inverso: o das medidas simbólicas e o do falar insistentemente. Sebastián parece estar mais confiante na necessidade de elaborar pelo caminho argentino esse trauma do que seus próprios pais e seu próprio irmão. O que se ganhou com a elaboração do passado pelo âmbito familiar, privado e silencioso, como foi pretendido no Brasil, e o que se ganhou com o “remexer” das velhas cicatrizes? A resposta é complexa. O que Fuks pode elaborar em *A Resistência*, a partir da sua experiência brasileira como ponto de partida, é uma necessidade de arranjar as peças desse trauma e de ordenar a narrativa de forma pública. Se a sua elaboração foi suficiente, não há como saber. O que se sabe é que, talvez com a leitura do seu irmão argentino, a sua busca encontre o seu lugar:

Meu irmão abre a porta e não me traz respostas: em sua presença as perguntas se dissipam. Meu irmão é um corpo firme postado de perfil, é um braço estendido que me convida a entrar, é um quarto que surpreende de tão pacífico. Está sem camisa, seu corpo não é gordo nem é magro, sua cicatriz não é mais que um traço largo que me obrigo a contemplar. Entro de cabeça baixa no quarto e é como se o ocupasse, como se não restasse espaço para mais nada; noto que no quarto não cabem as palavras. Em segundos lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar. Por ora, agora sim, me limito a olhar meu irmão, ergo a cabeça e meu irmão está lá, abro bem os olhos e meu irmão está lá, quero conhecer o meu irmão, quero ver o que nunca pude enxergar. (FUKS, 2015, p. 139)

### 4.3 Políticas de memória e periodização literária

Partindo da reflexão contida no capítulo 46 do romance de Fuks, me pergunto: o que significou, para o campo literário e em especial para a História da Literatura, a interdição desse passado? A classificação da ficção contemporânea brasileira em conformidade com grandes blocos temáticos e semelhança de procedimentos a partir de marcos históricos determinados, tais como o realizado pela já citada Elsa Drucaroff em *Los prisioneros de la torre*, parece ter sido impossível no lado brasileiro<sup>18</sup>. Os motivos apontados pela pesquisadora Maria Zilda Cury (2007) para essa dificuldade de organizar a produção literária são centralmente dois: uma certa expansão do mercado editorial brasileiro e a multiplicidade de temas e procedimentos utilizados pelos narradores contemporâneos (2007, p. 7). Contudo, poderíamos somar a esses motivos um empecilho que não reside na própria produção literária, mas que tem origem nas diferenças dos procedimentos críticos e na própria formação do espaço intelectual desses dois países.

---

<sup>18</sup> Outro exemplo é o tomo XVIII, *La narración gana partida* (2000), do empreendimento de historiar a literatura impulsionado pelo crítico argentino Noé Jitrik.

Na Argentina, os empreendimentos ambiciosos como o de Noé Jitrik de escrever a história literária nacional são bastante comuns: temos a *Breve Historia de la Literatura Argentina* (2006), escrita por Martín Prieto e, antes dela, *Literatura Argentina y realidad política*, da David Viñas, reeditada em 2006 e cuja primeira publicação é de 1963, só para citar algumas. No Brasil, desde o controverso *História Concisa da Literatura Brasileira* (1983), de Alfredo Bosi (1936-2021), seria difícil citar algum trabalho contemporâneo que tenha empregado o esforço de reconstruir uma história literária, tal como parece ser a regra do lado argentino. Para além de, no lado brasileiro, as “histórias literárias” serem menos populares, talvez poderíamos agregar um obstáculo maior para a organização desse corpo de produções literárias brasileiras a partir do marco da transição iniciada em 1985: no Brasil, o “pós-ditadura” seria a condução de uma reconciliação forçada e a privatização do trauma no processo de redemocratização que configuraram uma série de continuidades em nosso regime democrático. A falta de políticas de memória, ou a insuficiência delas, é o que nos contrapõe ao lado argentino quando falamos da elaboração do trauma da ditadura.

A pesquisadora Juliane Welter em seu artigo “*A história do país era mais importante do que a sua intimidade*”: *literatura contemporânea e crítica literária a partir de uma leitura do romance Paraíso* (2017), corroborando com Schwarz em *Fim de século* (1999), defende que a suspensão dos projetos nacionalistas, tanto conservadores quanto progressistas, sentida principalmente no final da década de 80, colocou no foco literário outras tensões da sociedade brasileira. O HIV, a homossexualidade, a autoria feminina, a temática do racismo, a violência urbana, as doenças psicológicas, a precariedade do trabalho informal, as contradições do espaço da favela, as viagens para o exterior e as memórias da ditadura são exemplos de temas que, se não novos, são os que mais permeiam a produção brasileira contemporânea. O debate sobre o papel do intelectual e da literatura empenhada, dos projetos de modernização e da possibilidade de uma revolução social deram lugar à representação de outros corpos e outros tipos de experiência humana. A fragmentação, percebida não só na forma, mas também na diversidade do conteúdo literário, é consequência direta desse processo de desagregação que a sociedade brasileira vem passando e que, nos termos de Schwarz, revela o “descompasso entre economia e nação” e que arrefeceu todos os projetos coletivos de país que estavam em disputa nas décadas anteriores (WELTER, 2017, p. 162). Assim, o desafio imposto é atualizar a ferramenta metodológica com os debates latentes da nossa realidade que, agora, focaliza outros aspectos da realidade antes esfumados pelo projeto unificador de nação:

Mesmo que projetos modernizadores e integradores pareçam ter sido retomados na história recente, relativamente reformistas e de mãos dadas com o capital, o conceito de nação como unidade continua posto em xeque. Junto a isso, a multiplicação das lutas políticas, que problematizam conceitos como uma identidade única, e são reforçadas pela chamada terceira onda feminista e pela disseminação dos movimentos negros e/ou periféricos, alcançou a produção e a crítica literária. Dar conta desses processos é um dos desafios da crítica hoje. Assim, entendendo essas multiplicidades como uma oportunidade de iluminar apagamentos, dominações e circuitos de violência que se repetem no interior da vida social, articular as categorias classe, raça e gênero pode ser um dos caminhos possíveis para essa renovação. (WELTER, 2017, p. 147-148)

A partir desse raciocínio, Welter segue Paulo Arantes (2014) e descreve três momentos-chave para compreender a história política contemporânea brasileira: a já citada disputa pelos projetos modernizadores do país que é vencida com o início da ditadura em 1964; o projeto desagregador do neoliberalismo implementado no Brasil após a redemocratização e a Constituição de 88, já citado em *Fim de Século* por Schwarz; e, por fim, o projeto ambivalente de inclusão via consumo levado a cabo pelos governos lulopetistas, que têm fim com o golpe de 2016 (2014, p. 149). Nesse sentido, se pudéssemos organizar esse corpo de produções chamado “literatura contemporânea”, talvez esses fossem três marcos do processo social que ajudariam a compreender a dinâmica do campo literário brasileiro.

Poderíamos resumir o argumento da seguinte maneira: se a crítica argentina optou majoritariamente para referir-se à sua produção realizada desde o final da ditadura (1983) até os dias atuais com o termo “posdictadura”, identificando em variadas gerações de autores procedimentos literários distintos em obras que nem sempre faziam alusão explícita ao trauma da ditadura militar, mas também às suas permanências, no lado brasileiro prevaleceu o uso indistinto da categoria “literatura contemporânea”, utilizada de forma maleável, sem uma demarcação temporal clara e em cujo *corpus* poucas obras seriam fruto direto da tentativa de elaborar esse passado traumático e as suas consequências no presente. Se lá prevaleceu o corte temporal “histórico”, tendo como princípio o marco temporal 1983, durante o fim da ditadura militar, além de uma tentativa profunda de organizar as obras feitas nesse período que se estende até os dias de hoje a partir de manchas temáticas oriundas dessa experiência histórica, a crítica brasileira optou por outros caminhos, como o das chamadas “cartografias”. Esse corte “espacial” contém uma tentativa menos exaustiva de compor um quadro completo e catalogar um corpo muito grande de obras literárias produzidas no “contemporâneo” a partir de eixos

temáticos. Seus esforços estão canalizados em entender alguns debates presentes em algumas obras com maior projeção, e quando se estende para o todo do campo literário, focaliza prioritariamente o debate sobre a autoria dessas obras e as desigualdades existentes na produção de literatura, principalmente nas regionais. Afinal, é sabido que o Brasil é um dos países mais desiguais da América e essas desigualdades de raça, gênero, entre o campo e a cidade, entre o Norte e o Sul e entre os próprios espaços da cidade urbana acabam por estender-se, também, a quem está autorizado a falar e como são construídos os personagens de literatura.

Além do mais, é importante salientar que a violência é um dado empírico da realidade brasileira desde a escravidão: o nosso território nunca foi um paraíso harmônico entre raças e os processos de segregação aos quais a população negra e originária continuou sendo submetida no pós-abolição é uma das expressões da violência promovida pela desigualdade racial no nosso país. Apesar disso, é a partir de 1964 que a violência e a repressão assumem contornos institucionais mais perspicazes: a tortura, o desaparecimento e os assassinatos que passaram a ser regra também entre a classe média branca ascendente que se opunha ao regime do período foi um grande laboratório para os níveis de violência aos quais a população pobre e periférica é subjugada atualmente. A criação de aparatos de repressão como o DOI-CODI, bem como a militarização das polícias e a instalação da doutrina de segurança nacional naquele período são fundamentais para entender como a violência se dá nas periferias a partir dos esquadrões da morte e da formação de milícias em nosso presente. Além do mais, no período da ditadura é também assentada, para além da forte propaganda ideológica contra o "fantasma do comunismo", a versão oficial — e mentirosa — do mito da democracia racial. Os trabalhos de Kossling (2007), Domingues (2007), Skidmore (1994) e Gonzalez (1982) foram pioneiros em atestar que uma das principais faces do regime militar foi e tentativa de apagamento do racismo na sociedade brasileira a partir da criminalização das organizações, até as mais moderadas, que tivessem em seu centro de atuação a raça; também pesquisas acadêmicas e da realidade social — basta lembrar da demissão de pesquisadores como Florestan Fernandes (1920-1995) da Universidade São Paulo, um dos principais intelectuais da matéria, ou o impedimento da categoria de raça no censo de 1970 —, como também atuou pela cristalização desse discurso da harmonia racial.

Em um artigo que publiquei na revista *Nau Literária*, intitulado *Autoria e resistência negra na ditadura civil-militar no Brasil* (2020), traço alguns elementos desse debate para o campo das Letras. Por ora, me reservo a concluir que, como se percebe, os campos simbólicos e discursivos foram profundamente afetados por vinte e um anos de ditadura militar. Nessa

perspectiva, se ajustamos a ótica para o outro lado dos atingidos pelos efeitos de 1964 — ou setores mais vulneráveis e oprimidos da população —, poderíamos enxergar de forma mais ampla como a vitória da modernização conservadora, para colocar os termos de Schwarz (1999), ajudou não só a invisibilizar, mas apagar esses sujeitos e a sua representação na literatura. Poderíamos afirmar, também, que é urgente falar sobre os processos que colocaram fim ao regime político ditatorial, mas que continuou agudizado no plano econômico, e como eles são elaborados ficcionalmente não somente em obras que tematizam explicitamente o trauma, mas no conjunto da produção brasileira a partir de 1985.

Voltando à cartografia de Cury (2007), a autora identifica três principais linhas de força na narrativa brasileira contemporânea: 1) a narrativa de marginalizados, com representações da pobreza e de personagens destoantes em termos de raça, gênero e sexualidade, majoritariamente urbana; 2) a da desterritorialização, na qual os protagonistas cruzam variados territórios do globo terrestre e do próprio espaço nacional, aludindo à constante migração do mundo globalizado e conectado; e, por fim, 3) as narrativas de “subjetivação”, nas quais os sujeitos voltariam para o mundo interior onde convergem “espaços do passado”, nos quais as narrativas memorialísticas e fragmentadas são majoritárias. Para traçar um paralelo com o trabalho de Drucaroff, podemos dizer que a crítica argentina também observa essas três linhas de força de forma semelhante às descritas pelo rápido ensaio de Cury: a construção de narrativas que se desenvolvem em outros espaços que não o espaço nacional, como os dos autores do grupo da revista *Shangai* da década de 90, o que Drucaroff chama de “primeira geração do pós-ditadura”; o “realismo perfurado” de algumas narrativas que focalizam excessivamente os estratos subalternos (chamados por Drucaroff, em jargão marxista, “lumpenaje”); e também narrativas que longamente vão se debruçar sobre a ética do testemunho e da memória, como *La casa de los conejos* (2008) — vale lembrar, uma das obras que inspiraram Fuks —, também são perceptíveis na literatura argentina.

Além do mais, a crítica argentina elenca algumas outras características menos frequentes na literatura brasileira do mesmo período: os artifícios góticos e de horror, os imaginários filicidas, o excesso de zumbis e fantasmas e, em relação ao gênero, o maior prestígio do conto e do relato em relação ao romance. No lado argentino, é impossível calar ou apagar o dado material da ditadura civil-militar: a ditadura em si e a democratização são grandes marcos na ficção e também na história da literatura. No caso brasileiro, por outro lado, a ditadura parece passar à margem tanto como alusão nas narrativas ficcionais como também não são tomadas como um dado fundamental para pensar toda a literatura contemporânea.



No já citado livro *A literatura como arquivo da ditadura* (2014), Eurídice Figueiredo faz um caminho interessante para pensar literatura e ditadura militar e usa um conceito mais abrangente de “produção contemporânea”: ela cataloga uma série de obras com teor ficcional, agrupando também o “romance-reportagem”, tão presente no mercado editorial brasileiro, durante três momentos diferentes: de 1964 a 1979, durante a fase mais dura da ditadura militar; de 1979 a 2000, que abarca o estiramento do regime, a democratização e os governos que vieram imediatamente após as eleições diretas; e, por fim, o período que transcorre de 2000 a 2016, quando entram em cena os governos de frente popular e mais preocupados com o tema da memória. Elencando esse vasto corpus literário como “arquivos” desse período histórico que, como já sabemos, é caracterizado pela falta de “lembrança” desse trauma, Figueiredo traça uma série de obras que respondem a esses três cortes historiográficos realizados por ela. O seu esforço, apesar de não conceitualizar o termo “contemporâneo” e abarcar narrativas escritas durante a ditadura militar na tentativa de compreender como a ficção elabora diferentes aspectos desse passado, revela um dado da realidade brasileira: o silêncio e a falta de espaço no debate público sobre a ditadura militar e as suas consequências na sociedade, bem como a permanência de mecanismos repressivos e autoritários da ditadura brasileira, colocam na ordem do dia a necessidade primeira de romper o silêncio, ou seja, de organizar os diferentes tipos de relatos — ficcionais ou não — sobre esse trauma.

No contraexemplo argentino, a crítica literária se debruçou no exaustivo trabalho de analisar um número maior de obras diferentes entre si a partir das consequências históricas, sociais, políticas e subjetivas dos processos ocorridos na redemocratização. Enquanto a nossa crítica lida com o conceito elástico de “literatura contemporânea”, sem explicitar um corte histórico em 1985 e os processos posteriores ocorridos, nos quais, por vezes, as tensões do campo social acabam sendo apagadas das análises críticas.

Ademais, é importante citar o trabalho de pesquisa qualitativa e quantitativa levado a cabo pela pesquisadora Regina Dalcastagnè sobre o romance contemporâneo entre 1990 e 2004: de acordo com o seu levantamento, das 258 obras estudadas, 40,3% dos romances publicados eram ambientados durante a ditadura militar ou já no período da redemocratização. Apesar de ser um número bastante expressivo, apenas 56 livros dessa porcentagem tinham como cenário a ditadura militar, enquanto o restante se ambientava no pós-85 (DALCASTAGNÈ, 2012). É possível afirmar, sem muita chance de cair em equívoco, que houve uma certa predominância

da ideologia de conciliação no campo cultural de conjunto<sup>19</sup> após o fim da ditadura militar. Contudo, apesar de o boom das narrativas de memória estarem mais relacionados ao ano de 2014, é verdade também que a permanência desse passado não deixou de permear as obras produzidas num momento anterior, ainda que de forma indireta, ou seja, em narrativas que não tenham como objetivo elaborar ficcionalmente esse trauma.

Por esse ângulo, não é absurdo pressupor que a forma como a literatura e a crítica lidaram com a temática da ditadura militar revela a impossibilidade de classificar a literatura contemporânea escrita pós-1985 como literatura pós-ditatorial. O sentimento de “passado que não passa” devido à ausência de um rompimento, seja ele concreto ou até mesmo no campo simbólico, pode ser a causa do estranhamento ao prefixo “pós” nesse período posterior a 1985. Como afirma Gagnebin:

Esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada o presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado não passa. Ele ressuscita de maneira infame nos inúmeros corpos torturados e mortos, mortos muitas vezes anônimos, jogados nos terrenos baldios ou nas caçambas de lixo, como foi o caso dos três jovens do morro da Providência no Rio, em 2008. O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma silenciar sobre os mortos de hoje. (GAGNEBIN, 2010, p. 185)

O caminho conciliador da transição impediu que a redemocratização fosse lida como um momento de ruptura. Em que pese os trabalhos realizados por variados grupos de pesquisa universitários e da crítica em compreender e organizar a produção contemporânea, ainda resiste uma dificuldade em relacionar esse dado histórico material — a ditadura e as suas consequências — a todas as literaturas produzidas nos dias de hoje. Não quero com isso reprovar a crítica brasileira ou afirmar levemente que o caminho argentino para analisar a sua literatura — e também seu passado — é muito melhor e deve servir de modelo para o Brasil. Meu objetivo é entender como chegamos até aqui, a partir da análise das tensões existentes entre esses dois grandes sistemas literários, das suas obras e, também, das diferenças dos seus contextos sócio-políticos. Para isso, é preciso ter consciência de que a violência policial, o racismo, a desigualdade de gênero e a violência no campo, para citar algumas, não são temáticas isoladas do período de exceção levado à cabo de 1964 a 1985, mas expressam também uma permanência desse passado autoritário, recalcado por uma redemocratização silenciosa e conciliadora.

---

<sup>19</sup> Sobre esse debate, é interessante citar o livro *Versões e ficções: o sequestro da história* (1997) que compila uma série de artigos críticos à interpretação “desideologizante” do filme *O que é isso, companheiro?*, lançado no mesmo ano.

Se, no campo social, ao qual a literatura sempre responde, “O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e torturados de hoje” (GAGNEBIN, 2010, p. 185), no campo literário se dá o inverso: a temática é pertinente, principalmente nos últimos anos. O que há, contudo, é uma separação formal da crítica entre as narrativas que tratam diretamente dos temas mais diretamente relacionados à ditadura — exílio, torturas, desaparecimentos — e as narrativas que tratam das suas permanências no contemporâneo — repressão policial, por exemplo — ou narrativas que, mesmo que tenham o pano de fundo os anos de 1964 a 1985, não se refiram diretamente ao enfrentamento político do regime com as organizações e militantes de esquerda. A tarefa que parece ser imperativa para os novos estudos relacionados à ditadura parece ser a reescrita de uma história social mais ampla e complexa daquele período que inclua, como já dissemos anteriormente, as vítimas invisibilizadas: população negra, de periferia, comunidades indígenas, quilombolas, prostitutas e outros tantos. A literatura, nesse aspecto, tem muito a contribuir.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, tentei demonstrar como *La casa de los conejos* (2008) e *A Resistência* (2015), guardadas as suas diferenças, reagem a um mesmo problema: a elaboração do trauma coletivo que foram os regimes autoritários na Argentina e, no caso particular de Fuks, também do Brasil. As duas narrativas são escritas já nas primeiras décadas do século XXI por uma geração posterior àquela que, no período autoritário, era consciente do processo político que se desenvolvia e atuou, à esquerda, contra o regime militar argentino e pela construção de uma utopia socialista. Como vimos com Benjamin, na primeira parte deste trabalho, o passado pesa sobre o presente e toda a sua representação é mediada por ele. Dessa forma, as autoficções de Alcoba e Fuks, a partir das suas datas de publicação, acabam por responder a uma conjuntura particular de implementação de novas políticas de memória, no caso argentino, e de fim dos trabalhos da Comissão Nacional na Verdade, no caso brasileiro, que, contraditória, mas não surpreendentemente, em se tratando de Brasil, vai participar da instabilidade política que engendrou o golpe institucional de 2016. Os dois contextos estavam próximos das datas redondas de trinta anos de instauração do golpe argentino e cinquenta anos do golpe brasileiro. Como observamos, os períodos de rememoração que essas datas carregam suscitam uma série de debates públicos, produções culturais e acadêmicas, não sendo estranho que tanto o romance de Fuks quanto o de Alcoba tenham tido uma boa repercussão nesses contextos.

Laura Alcoba, argentina radicada na França, escreve em língua francesa sobre a sua infância em situação de semiclandestinidadade, filha de montoneros, que presenciou a atmosfera de terror e perseguição que marcou a década de 70 argentina. *La casa de los conejos* foi publicado pela editora Gallimard com o título *Manèges: Une Petite Histoire Argentine*, sendo posteriormente traduzida para o espanhol por Leopoldo Brizuela e publicada por uma editora argentina reconhecida pela publicação de romances históricos, a editora Edhasa.

A “casa dos coelhos” que dá título ao romance pode ser entendida como três lugares de memória diferentes: o primeiro deles é de fato a casa de La Plata que abrigou a imprensa Evita Montonera e foi barbaramente destruída pelas forças de repressão em 1976, assassinando todos que ali estavam e desaparecendo o bebê de Diana, uma das proprietárias da casa, chamado Clara Anahí. Não é menor que a avó de Clara seja uma das fundadoras do *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo*, um dos movimentos de direitos humanos mais importantes do continente, que luta até hoje pelo reconhecimento dos seus mortos e pela identidade de seus netos apropriados pelo regime. O segundo espaço ao qual se refere “a casa dos coelhos” é o centro de

memória Mariani-Terrugi que, graças à luta incansável de Chicha, avó de Clara, converteu as ruínas da casa onde ocorreu a barbárie em um centro cultural. Desde 2004, quando o ESMA foi convertido em um centro de memória, outras quinhentas iniciativas de monumentalização de espaços ao longo de todo o território argentino, assim como a casa de La Plata, foram bem-sucedidas. O terceiro e último espaço é esse espaço ficcional em que se constrói a obra que é e não é esse espaço que é impossível de acessar pelo presente e é e não é as ruínas desse centro de memória. Poderíamos pensá-lo como um outro lugar de memória, simbólico, fazendo alusão ao conceito de Pierre Nora (1931), que pode ser entendido para além do espaço físico: os *lieux de mémoire* são “lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra: material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos” (2008, p. 33).

Além do mais, as três temporalidades que se expressam no texto de Alcoba — a saber, a narradora criança, a narradora adulta e a própria autora — dialogam com esses três espaços ao mesmo tempo, o que torna a narrativa ainda mais tensionada. Essa reconstituição, como vimos, também não é isenta de partido: como ela anuncia não só no prólogo, mas reafirma ao longo de toda a sua autoficção, está a serviço daqueles mortos em La Plata e a sua justa memória. O compromisso de Alcoba é ativo nessa matéria e o seu romance pode ser entendido, não só de forma individual, como mais uma das expressões da elaboração desse trauma que foi conscientemente tratado, no lado argentino, de forma coletiva.

Fuks, alguns anos depois, não foi testemunha, como Alcoba, daquela turbulenta década de 70. Não nasceu em solo argentino e também não foi uma das muitas crianças que estiveram em uma situação de semiclandestinidade. Como sabemos, ele nasceu no Brasil já na derrocada do regime e, quando começa a publicar seus romances, em especial *A Resistência*, já guarda uma distância significativa daquelas novas políticas de memória implementadas a partir de 2004. Em sua busca, ele já consegue perceber, como na cena do porteiro, o esgotamento da matéria da memória; consegue narrar, como na cena de Marta Brea, que outros holocaustos silenciosos seguem ocorrendo apesar dos esforços por lembrar dessa barbárie; ele pode dizer, a partir da geração que pertence, que a rememoração por si só é infecunda e que os traumas desses e de outros genocídios imprimiram uma impossibilidade para o gênero romance.

Contudo, longe de ver nessa impossibilidade de ficcionalizar o fim do gênero, ele vê potência nessas intersecções entre o relato ficcional e o não ficcional: a pós-ficção, para ele, ou o terceiro continente, nos termos de Jablonka (2017), pode ser também a própria ascensão do gênero romanesco. O seu projeto literário, que tem até agora como o grande vencedor o romance que estudamos neste trabalho, está a serviço de pensar o papel da literatura no século XXI, onde

os mortos seguem se empilhando — para pensar na imagem de Benjamin. A sua proposta de conciliar o ensaísmo argentino e a matéria social brasileira não serve apenas para pensar os casos concretos das ditaduras argentina e brasileira, mas também para pensar outros tantos casos ao redor do mundo.

A reconstituição da infância na “casa dos coelhos”, no caso de Laura, e a história de sua família, em especial do seu irmão, no caso de Julián, expressam, em sua forma, a necessidade de encontrar um registro intermediário de narração entre a ficção e a memória, ou pelo menos um outro pacto com o leitor que o aproxime dessa necessidade do “real”, para abordar as fissuras que aquele tempo traumático deixou inscritas nesses sujeitos, apesar de não serem apenas uma resposta conjuntural a esses processos. O tema do trauma contido nesse passado está imbricado nessas narrativas não apenas como cenário ou “conteúdo”, mas o seu tratamento também acaba por definir a forma de autoficção que os dois autores desenvolvem para elaborar esse passado. Dessa forma, analisar os dois romances sem considerar o presente desde o qual escrevem, as tensões na sua forma e o diálogo que estabelecem com as tradições argentina e brasileira — neste último caso, mérito apenas de Fuks —, são fundamentais para compreender como essas obras ajudam a pensar a forma como a literatura pode, também, garantir para os mortos — e principalmente para os vivos do presente — um lugar.

## REFERÊNCIAS

ALCOBA, Laura. **La casa de los conejos**. Tradução de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

BAUER, Caroline. **Brasil e Argentina**: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória. 2. ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BAUER, Caroline. Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar. **Revista Dimensões**, Espírito Santo, v. 32, p. 148-169, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/dimensoes/article/view/8371>. Acesso em: 14 out. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRANCO, Lucia Castello (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CAMARGO, Sílvio. Os primeiros anos da Escola de Frankfurt no Brasil. **Revista Lua Nova**, São Paulo, s.v., n. 91, p. 113-114, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/8TJdgjw4Vrqq7HtKK7zfqs/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2021.

CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CURY, Maria Zilda. Novas geografias narrativas. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro brasileiro. Alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/?lang=pt>. Acesso em: 11 mai. 2022.

DRUCAROFF, Elsa. **Los prisioneros de la torre**: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé, 2011.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 17, p. 30-46, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>. Acesso em: 10 jan. 2020.

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

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. *In*: DUNKER, Christian. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 67-87.

FUKS, Julián. **A Ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Julián Fuks: “Quero uma literatura ocupada pela política”: o escritor que venceu o Jabuti no ano passado com *A Resistência* defende uma literatura engajada, atravessada por discursos emancipatórios. **Revista Época**, Paraty, 28 de julho de 2017. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/cultura/noticia/2017/07/julian-fuks-queiro-uma-literatura-ocupada-pela-politica.html>. Acesso em: 31 mar. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Os cacos da história**. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 177-186.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaio sobre Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Diante da Fronteira. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 7-16, 2021. DOI: 10.5216/rth.v24i2.71173. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71173>. Acesso em: 12 mai. 2022.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. *In*: HASELBERG, Carlos; GONZALEZ, Lélia. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982. p. 9-43.

JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 9-17, jul.-dez. 2017. Tradução de Alexandre de Sá Avelar. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41248/21809>. Acesso em: 11 mai. 2022.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado**: cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.

KÖSSLING, Karin. **As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01112007-142119/pt-br.php>. Acesso em: 11 mai. 2022.



LONGONI, Ana. Embutes de la memoria. **Aletheia**, La Plata, v. 9, n. 17, 2018. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9241/pr.9241.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9241/pr.9241.pdf). Acesso em: 11 mai. 2022.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** — Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. **A revolução é o freio de emergência**: Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Boitempo, 2019.

LÖWY, Michael. Sete teses sobre Walter Benjamin e a teoria crítica. Tradução de Mariana Echalar. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 28 de outubro de 2011. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/28/sete-teses-sobre-walter-benjamin-e-a-teoria-critica/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

LUCENA, Karina de Castilhos. **Leituras em constelação**: literatura traduzida e história literária. Porto Alegre: Bestiário, 2020.

MARX, Karl. **As lutas de classe na França**: de 1848 a 1850. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história**: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”. Tradução de Nélio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

NORA, Pierre. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Tradução de Laura Masello. Montevideu: Ediciones Trilce, 2008.

PRESSLER, Gunter. O perfil dos fatos. A recepção de Walter Benjamin e a intelectualidade brasileira. **Revista do GELNE**, [S. l.], v. 3, n. 1/2, p. 1-4, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9190>. Acesso em: 12 mai. 2022.

PRON, Patricio. **El espíritu de mis padres sigue subiendo en lluvia**. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2012.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

SANTOS, Débora Duarte; GASPARINI, Pablo. En el embute del francés: sobre *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba. **ALEA: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, 2015, p. 277-290. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/TyYd9kRLw8BVx7ZwbJGhcdx/?lang=es>. Acesso em: 11 mai. 2022.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

TELES, Edson; QUINALHA, Renan (org.) **Espectros da ditadura**: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo. São Paulo: Autonomia literária, 2020.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Madrid: Paidós, 2000.

VINYES, Ricard (org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018.

WELTER, Juliane Vargas. “A história do país era mais importante do que a sua intimidade”: literatura contemporânea e crítica literária a partir de uma leitura do romance *Paraíso*. **Revista Cerrados**, Brasília, n. 45, ano 26, p. 146-157, dez. 2017.