

ASSINATURA RASURADA:  
CINZAS, SOMBRAS E FORMAS  
EM TRAVESSIA NA AMÉRICA LATINA

DANIELLE FERREIRA COSTA

Figura 1 – Obra *O futuro já chegou* (1971), do artista plástico e desaparecido político Antonio Benetazzo.



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**ASSINATURA RASURADA:**  
**Cinzas, sombras e formas em travessia na América Latina**

**Porto Alegre/RS**  
**2022**

**DANIELLE FERREIRA COSTA**

**ASSINATURA RASURADA:  
Cinzas, sombras e formas em travessia na América Latina**

Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: profa. Dra. Maria Luiza  
Berwanger da Silva (UFRGS)

Área: Estudos de Literatura  
Linha de pesquisa: Teoria, crítica e  
comparativismo

**Porto Alegre/RS  
2022**

### CIP - Catalogação na Publicação

COSTA, Danielle Ferreira  
ASSINATURA RASURADA: Cinzas, sombras e formas em  
travessia na América Latina / Danielle Ferreira  
COSTA. -- 2022.  
310 f.  
Orientador: Maria Luiza Berwanger da Silva.

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

1. Ditadura no Cone Sul. 2. Literatura  
Contemporânea . 3. América Latina. 4. Memória. I.  
Silva, Maria Luiza Berwanger da, orient. II. Título.

Danielle Ferreira Costa

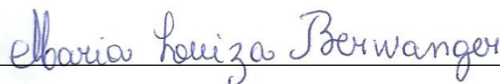
**ASSINATURA RASURADA:**  
**Cinzas, sombras e formas em travessia na América Latina**

Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 23 de maio de 2022.

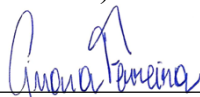
Resultado: Aprovada

BANCA EXAMINADORA:



---

Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva  
Departamento de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)



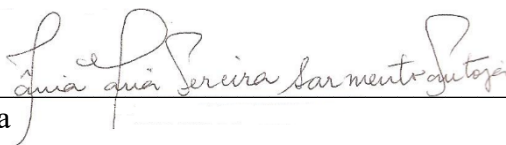
---

Dra. Cinara Ferreira Pavani  
Departamento de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)



---

Dr. Carlos Henrique Lopes De Almeida  
Departamento de Letras  
Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA)



---

Dra. Tania Maria Pereira Sarmiento-Pantoja  
Instituto de Letras e Comunicação.  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

## AGRADECIMENTOS

A escrita desta tese foi tecida e retorcida, desde a definição de seu tema até esta sinueta final, pelo esforço de muitos, que contribuíram, direta ou indiretamente, para que o meu eu-acadêmico descobrisse um eu-comunitário consciente das dores e dos traumas da região que habita. Para alcançar essa consciência foi necessário empreender uma travessia por dolorosas e tortuosas veredas que sem a presença de companheiros acadêmicos e afetivos teria sido impossível de continuar.

Por isso, agradeço a professora Maria Luiza Berwanger da Silva pela orientação desta tese, pela inspiração, pelo apoio, e pela sua disposição e capacidade de fomentar um diálogo de saberes marcado por um espírito libertário. Agradeço por ser uma pesquisadora que transgride o *modus operandi* de uma academia constituída, em termos formais, por relações hierárquicas. Agradeço por nestes quatro anos ter compartilhado comigo o seu fazer acadêmico comprometido, laborioso e ético, mas também, um lugar de afeto.

Agradeço aos membros da banca, Carlos Henrique Lopes De Almeida, Cinara Ferreira Pavani e Tania Maria Pereira Sarmento-Pantoja, por suas reflexões comprometidas com a transformação social, que busco expressar no diálogo estabelecido na própria tese. É um privilégio ter a possibilidade de aprender com as suas ideias e reflexões, as quais têm sido fonte de inspiração para os meus estudos.

Agradeço às agências brasileiras de fomento que, ao financiarem tantas e diversas pesquisas por meio da concessão de bolsas a alunos/pesquisadores, como eu, têm possibilitado um fazer acadêmico extremamente relevante tanto no nível nacional quanto internacional. Agradeço especialmente a Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) que, por meio da bolsa de doutorado (2018-2021), contribuiu significativamente para o desenvolvimento desta tese.

Agradeço ao Instituto Federal do Maranhão (IFMA), ao Departamento Acadêmico de Letras do Campus Monte Castelo, por permitirem o meu afastamento das atividades pedagógicas, de 2017 a 2021, para que eu pudesse me dedicar integralmente à realização desta tese. Assim como também agradeço a professora deste Departamento Naiane Vieira dos Reis Silva pelo primoroso trabalho de revisão, que eximiu qualquer lapso linguísticos presente na tessitura desta tese.

Agradeço a todos os membros/pesquisadores do Grupo de Pesquisa e Estudos Fronteiras Literárias – GEFLi/IFMA –, com os quais dialoguei durante todo o processo de construção desta tese, em um movimento dialético constante de construção e ruptura. Os muito momentos

“sozinhos” em frente ao computador foram compensados pelos muitos momentos nos quais esta tese coletivizou-se com eles e por eles.

Agradeço ao Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura – GEPLIT/UFMA que tive a sorte de participar de 2019 a 2021, e com o qual aprendi a necessidade de se dispor, de forma incansável, ao diálogo para pensar possíveis caminhos de ruptura e criação no âmbito dos estudos literários. Nesse sentido, agradeço especialmente à professora Márcia Manir Miguel Feitosa, coordenadora e fundadora deste grupo que amplia o raio de ação da pesquisa em literatura, viabilizando tanto a aquisição de novos estudos na interface Geografia/Literatura, quanto aprimorando as pesquisas que promovam a interdisciplinaridade entre arte e ciência.

Agradeço aos amigos e companheiros de trabalho Jorge Antonio Soares Leão, Cacilda Bonfim e Silva e Claudia Maria Paixão Mattos, por terem me convocado a participar do projeto interdisciplinar *Lembra é resistir: ditadura nunca mais*, realizado em 2014 pelo IFMA/ Campus São Luís-Monte Castelo. Através deste projeto, pude perceber a maneira como desenrolou-se o processo de tomada e instauração de uma ditadura sangrenta que usurpou nossos direitos constitucionais e arrasou as relações sociais no que tange a confiança de qualquer relação sadia entre iguais. Naquele ano, compondo a sua comissão executora, o que antes era turvo e difuso começou a se apresentar por meio de uma profusão de imagens, fragmentos de histórias, perguntas, reflexões existenciais e sociais, as quais me incitaram a buscar mais reminiscências desse passado. Sendo este o embrião da tese que agora apresento.

Agradeço à professora Maria Aracy Bonfim pela preciosa ajuda de pensar junto, de reler, corrigir, propor, questionar, criticar e sugerir na tessitura do projeto que tornou esta tese possível. Espero poder devolver pelo menos um pouco do que aprendi com esta generosa professora e amiga ao compartilhar as minhas reflexões - nesta tese e para além dela.

Escrever uma tese implica em pedir muita paciência aos mais próximos e, ao mesmo tempo, precisar de muito apoio. Em todos os sentidos destacam-se nisso Liana Márcia Gonçalves Mafra, Anairan Jeronimo da Silva e Natália Regina Rocha Serpa, pela amizade, pelo companheirismo e pela criatividade e disposição à luta. Sem essas companheiras nem esta tese, nem as atividades de ensino e pesquisa que realizo no IFMA/Campus São Luís-Monte Castelo, seriam o que são ou teriam chegado até aonde chegaram.

E, antes de qualquer outra ou outro, agradeço à minha família. Muito do que faço e sou, não seria ou faria, sem o apoio e carinho dela.

Optei por citar somente alguns nomes, mas saibam que isso em nada diminui a minha gratidão e muito mais implica na necessidade e com isso gera a oportunidade de agradece-lhes todas e todos pessoalmente uma vez que esta tese esteja, finalmente, entregue.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e  
arremesso  
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa  
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever  
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para  
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso  
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é  
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-  
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas  
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o  
escrever  
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo  
descomêço desconheço e me teço*

[...]

*onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília  
é cintila de centelha é favila de fábula é luminula de nada e descanto  
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala*

*(CAMPOS, Haroldo de. Galáxias, 1984)*



## RESUMO

Esta tese pretende dar visibilidade a narrativas ficcionais, ou fábulas, contemporâneas que carregam a intenção de produzir *kátharsis* da memória latino-americana dos “anos de chumbo”, tida como um dos nervos da identidade latina, discutindo-a como um problema político latente que ainda pode ser (re)vivido. Por isso, em suas primeiras análises, discute o texto contemporâneo como um sistema no qual o estado de travessia dos horrores provocados pelo terrorismo de Estado recente encontra-se narrativamente em processo de decantação. Nesse momento, destacam-se as narrativas *A Mancha* (2003), de Luís Fernando Veríssimo, *Um, Dois, Já* (2006), de Inés Bortagaray, e *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone. Tais fábulas, sob a ação do leitor crítico, acabam por revelar novas partículas desses traumas recentes ou, conforme Walter Benjamin, nas quais o vivido encontra a ação-presente num lampejo, revelando um solo brasileiro, uruguaio e argentino permeado pela dor. Em seguida, detém o olhar na atmosfera traumática, turva e difusa impresso por essas ditaduras que eclodiram na América Latina a partir da década de 1960, sendo não só na sociedade daquele período, mas também na contemporânea, como um rastro, ou um resto, que insiste em reaparecer. Nesse cenário, ganham destaque algumas narrativas: *Formas de volver a casa* (2011), *Facsimil: libro de ejercicios* (2014), de Alejandro Zambra; e *O lugar mais sombrio* (2017/2019), de Milton Hatoum. Trata-se de narrativas engajadas politicamente em dar voz aos que acabaram por se afogar no vórtice de violência provocado por Estados autoritários, como o que se apoderou do Chile de 1973 a 1990, e do Brasil de 1964 a 1985. Por fim, buscando revelar a formação silenciosa de uma constelação estética de dores, que continuam a ressoar os traumas ditatoriais no tempo presente, ouve até o final as narrativas das griôs Nona Fernández (*La dimensión desconocida*, de 2016), Mariana Enríquez (*Nuestra parte de noche*, de 2019) e Claudia Lage (*O Corpo interminável*, de 2019). Nesse sentido, esta tese tem o percurso investigativo orientado por um fazer crítico que não busca ser apenas um discurso sobre esse passado, ou tratá-lo como algo finito, mas abordá-lo por meio de uma reflexão na qual memória, corpo e linguagem se atravessam no tempo presente. Esta reflexão é permeada por categorias de pensamento, tais como memória e rastro, de Paul Ricoeur, escritura, de Roland Barthe, *frontería*, de Abril Trigo, assinatura, de Jacques Derrida, contemporâneo, de Giorgio Agamben, paisagem, de Michel Collot, arte transmoderna, de Enrique Dussel, e partilha do sensível, de Jacques Rancière.

**Palavras-chave:** Ditadura. Narrativa contemporânea. América Latina. Memória.

## RESUMEN

Esta tesis pretende dar visibilidad a las narrativas ficcionales, o fábulas, contemporáneas que llevan la intención de producir kátharsis a partir de la memoria latinoamericana de los “años del plomo”, considerado uno de los nervios de la identidad latina, discutiéndolo como un problema político latente que todavía se puede (re)vivir. Por ello, en sus primeros análisis, discute el texto contemporáneo como un sistema en el que el estado de atravesar los horrores provocados por el reciente Terrorismo de Estado se encuentra narrativamente en proceso de decantación. En este momento, las narraciones *La Mancha* (2003), de Luís Fernando Veríssimo; *Prontos, listos, ya* (2006), de Inés Bortagaray; y *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone. Fábulas que, bajo la acción del lector crítico, terminan develando nuevas partículas de estos traumas recientes o, según Walter Benjamin, en las que lo vivido se encuentra con el presente-acción en un instante, revelando un suelo brasileño, uruguayo y argentino, permeado por el dolor. Luego, mira la atmósfera traumática, turbia y difusa que estas dictaduras que irrumpieron en América Latina a partir de la década de 1960, no solo imprimieron en la sociedad de ese período, sino también en la sociedad contemporánea como una huella, o un remanente, que insiste en reaparecer. En este escenario, se destacan las narrativas: *Formas de volver a casa* (2011), *Facsimil: libro de ejercicios* (2014), de Alejandro Zambra; y *El lugar más oscuro* (2017/2019), de Milton Hatoum. Narrativas comprometidas políticamente en dar voz a quienes terminaron ahogados en la vorágine de violencia provocada por estados autoritarios, como el que se apoderó de Chile de 1973 a 1990, y de Brasil de 1964 a 1985. Por fin, buscando develar la formación silenciosa de una constelación estética de dolores, que siguen resonando con traumas dictatoriales en tiempo presente, escuchar hasta el final las narraciones de la griots Nona Fernández, *La dimensión desconocida* (2016); Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche* (2019); y Claudia Lage, *El cuerpo sin fin* (2019). En ese sentido, esta tesis tiene el camino investigativo guiado por un hacer crítico que no busca ser sólo un discurso sobre ese pasado, ni tratarlo como algo finito, sino abordarlo a través de una reflexión, en la que memoria, cuerpo y cruce de idiomas en tiempo presente. Una reflexión permeada por categorías de pensamiento, como: memoria y huella, de Paul Ricoeur; escritura, de Roland Barthes; frontera, de Abril Trigo; firma, de Jacques Derrida; contemporánea, de Giorgio Agamben; paisaje, de Michel Collot; arte transmoderno, de Enrique Dussel; y compartir lo sensible, de Jacques Rancière.

**Palabras-clave:** Dictadura. Narrativa contemporánea. América Latina. Memoria

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Obra <i>O futuro já chegou</i> (1971), do artista plástico e desaparecido político Antonio Benetazzo,.....	01
Figura 02	Vista aérea da Ilha Brasileira: na confluência dos rios Quaraí e Uruguai.... .....	34
Figura 03	Le Ballon Rouge (1956), fotografia de Edmond Séchan..... .....	72
Figura 04	Fotografia do documentário <i>A Cordilheira dos Sonhos</i> (2019), de Patricio Guzmán.....	127
Figura 05	Fotografia do documentário <i>Nostalgia da Luz</i> (2010), de Patricio Guzmán .....	202
Figura 06	<i>La Moneda bombardeada</i> / “ <i>The Battle of Chile: The coup d’état</i> ” (1976), de Patricio Guzmán .....	216

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>À GUISA DE INTRODUÇÃO: OU “DE ONDE PENSO”.....</b>	<b>11</b>
1.1	DAS HISTÓRIAS “TRANSMODERNAS” DA ABYA YALA.....	11
1.2	DAS PRIMEIRAS PARTÍCULAS.....	21
<b>2.</b>	<b>A MEMÓRIA É UMA ILHA-DE-EDIÇÃO.....</b>	<b>28</b>
<b>3.</b>	<b>ATMOSFERA AUTORITÁRIA EM PROCESSO DE DECANTAÇÃO</b>	<b>43</b>
3.1.	RUÍNAS SOTERRADAS DE UM CORPO-TERRITÓRIO BRASILEIRO...	43
3.2.	SOMBRAS FANTASMAGÓRICAS DE UM CORPO-FRONTEIRA URUGUAIO.....	59
3.3.	FORMAS LABIRÍNTICAS DE UM CORPO-POLÍTICO ARGENTINO.....	84
<b>4.</b>	<b>ABALOS ESTÉTICOS NO DESERTO DA MEMÓRIA.....</b>	<b>116</b>
4.1.	DAS TRAVESSIAS PARA AS CORDILHEIRAS.....	116
4.2.	DA ESCRITURA À ASSINATURA NO TERRITÓRIO CHILENO.....	128
4.3.	DAS RASURAS ÀS ASSINATURAS NO CHILE PÓS-DITATORIAL.....	150
<b>5.</b>	<b>RESSONÂNCIAS DE UMA PAISAGEM DE DOR.....</b>	<b>175</b>
<b>6.</b>	<b>REDEMOINHOS ESTÉTICOS NA PARTILHA DA DOR.....</b>	<b>205</b>
6.1.	FÁBULAS CHILENAS NA PERSISTÊNCIA DE UMA MEMÓRIA.....	205
6.2.	ECOS ARGENTINOS DE UM LUGAR SOMBRIO .....	232
6.3.	INVENTÁRIO BRASILEIRO DE UMA REGIÃO EM CINZAS.....	262
<b>7.</b>	<b>A TÍTULO DE CONCLUSÃO:.....</b>	<b>288</b>
71.	NÃO SEREI A CRÍTICA DE UM MUNDO CADUCO.....	288
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>298</b>

## 1. À GUISA DE INTRODUÇÃO: OU “DE ONDE PENSO”

*Cogito*  
*eu sou como eu sou*  
*pronome*  
*pessoal intransferível*  
*do homem que iniciei*  
*na medida do impossível*  
*eu sou como eu sou*  
*agora*  
*sem grandes segredos dantes*  
*sem novos segredos dentes*  
*nesta hora*  
*eu sou como eu sou*  
*presente*  
*desferrolhado indecente*  
*feito um pedaço de mim*  
*eu sou como eu sou*  
*vidente*  
*e vivo tranquilamente*  
*todas as horas do fim*

(Torquato Neto - 1973)

### 1.1. DAS HISTÓRIAS “TRANSMODERNAS” DA ABYA YALA

O poema presente no início deste capítulo dialoga diretamente com a frase de René Descartes, *cogito, ergo sum*, ou seja, *penso, logo existo*, tomada como um dos principais fundamentos da construção da ideia do homem moderno, na qual é visto como centro de todas as coisas, do pensamento como estrutura determinante de si e do mundo, bem como da edificação de um eu, cuja identidade é una, sólida e perfeita. Diante disso, o pensamento imperialista começou a difundir no processo de consolidação de sua Modernidade uma “concepção particular do ‘sujeito moderno’, uma ideia do homem, [... que] se tornou o modelo para o humano e para a humanidade, e o ponto de referência para a classificação racial e o racismo global” (QUIJANO, 2000; WYNTER, 2001 *apud* MIGNOLO, 2017, p.11-12).

Além disso, a fórmula *cogito ergo sum* era, para Descartes, o primeiro princípio da sua filosofia, que consiste em partir da presença do pensamento e não da presença do mundo. Esse princípio filosófico serviu como um dos fundamentos para a consolidação da complexa narrativa da “Modernidade” que, a partir disso, estabeleceu definitivamente a civilização ocidental, cujo centro era a Europa. A Modernidade, portanto, celebrava as conquistas europeias, ao mesmo tempo em que constituía seu lado mais perverso, a “colonialidade”, que pode ser definida por “inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados” (MIGNOLO, 2017, p. 02).

Assim, conforme o semiólogo argentino Walter Mignolo, a partir do desenvolvimento dessa relação, na qual a colonialidade representa o lado mais escuro da Modernidade, o pensamento imperialista europeu transformou, a partir do século XVI, um mundo policêntrico e não capitalista em um mundo monocêntrico e capitalista. Tal configuração, Mignolo, só foi possível porque a Modernidade inovou na maneira de desenvolver dois âmbitos de sua sociedade - a economia e a epistemologia -, estabelecendo para isso alguns nós histórico-estruturais que foram articulados por intermédio da diferença entre a experiência colonial e o pensamento imperial.

O semiólogo argentino denomina de hierarquias eurocêntricas (racial/étnica global) as seguintes estruturas: os europeus são privilegiados (gênero/sexo global), os homens e o patriarcado europeu assumem o lugar central (espiritual/religiosa), as espiritualidades cristãs foram institucionalizadas em um projeto global. Este é estético (por meio de suas instituições, o pensamento europeu estabelece as normas do belo e do sublime), epistêmico (o conhecimento e a cosmologia ocidentais foram institucionalizados no sistema universitário global), linguístico (as línguas europeias são privilegiadas na comunicação e na produção do conhecimento teórico, relegando às línguas não europeias o papel de apenas produtoras de folclore ou cultura).

Diante disso, percebe-se que, “Em virtude de ser uma negação sistemática da outra pessoa e uma determinação furiosa para negar ao outro todos os atributos de humanidade, o colonialismo obriga as pessoas que ele domina a perguntar-se: em realidade quem eu sou?” (FANON apud WALSH, 2005, p. 22). Tal pergunta encontra ressonância no poema do escritor piauiense Torquato Neto, posto que seus versos iniciais respondem ao questionamento elaborado por Fanon: “*eu sou como eu sou/ pronome/ pessoal intransferível/ do homem que iniciei/ na medida do impossível*”. Assim, o poema de Torquato Neto, apesar de assumir o mesmo tom da sentença do filósofo francês, transfere a unidade da condição existencial do pensamento para a escrita. Assim, ao contrário daquele, o *Cogito* torquatiano aponta para a existência fragmentada, desagregada e contraditória de quem vive no limiar entre o “existir” e o “não existir”, entre a vida e a morte.

Além disso, ao dialogar, ou melhor, ao estabelecer um combate com o pensamento cartesiano, o eu-lírico do poema *Cogito* pretende mostrar a sua verdade, a autenticidade e a consciência em relação à própria existência. Por isso, os versos “*eu sou como eu sou / presente / desferrolhado indecente / feito um pedaço de mim*” são lidos aqui como uma desconstrução da ideia humanista e cartesiana de sujeito como ser autônomo, dotado de uma personalidade coerente e lógica. Dessa maneira, o poema torquatiano configura-se como uma arte “transmoderna”, posto que, conforme Enrique Dussel (2002), carrega a radicalidade de

responder a partir de outro lugar, *other location*, do ponto de vista de sua própria experiência cultural, que difere da experiência euro-norte-americana. É capaz, assim, de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura de uma Modernidade que se quer única, universal, desprezando as assimetrias existentes.

Destaca-se que, ao responder desse outro lugar que difere da experiência euro-norte-americana, o eu-lírico torquatiano chega ao que Mignolo define como um “pensamento fronteiriço”, servindo de base teórica para a construção do pensamento decolonial, o qual, apesar de não negar, não se subjugava ao pensamento da Modernidade, pois diz respeito a um pensamento de resistência às ideologias da Modernidade. Com esse “pensamento fronteiriço”, que se configura pela afirmação do espaço do saber desprezado pelo pensamento da Modernidade, o semiólogo argentino propõe descolonizar a teoria e, conseqüentemente, o próprio poder.

De maneira semelhante, o filósofo argentino Enrique Dussel defende que, para estabelecer uma crítica desse lugar de fronteira, deve-se buscar a *afirmação da exterioridade desprezada*, posto que “Como se poderá negar o desprezo de si mesmo, senão iniciando pelo caminho para o autodescobrimento do próprio valor?” (DUSSEL, 2015, p. 64). Dessa maneira, o filósofo defende a necessidade de se construir práticas afirmativas sobre uma “identidade” ao mesmo tempo processual e reativa, concentrando uma autoavaliação de uma alteridade totalmente descolonizada da Modernidade. Propõe, assim, substituir a lógica da Modernidade pela da “Transmodernidade”, que indica aspectos situados para “além” das estruturas valorizadas pela cultura euro-norte-americana, produzindo um movimento em direção a uma utopia pluriversal.

Em busca dessa autoavaliação, propõe-se nesta investigação crítica realizá-la, na medida do possível, a partir da exterioridade desprezada pela colonialidade do saber que, a partir da “lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje” (MIGNOLO, 2017, p.02), tem como prática a ocultação de termos oriundos de outras culturas. Ao mesmo tempo, artificialmente, iluminam-se termos da cultura eurocêntrica pertencentes à lógica da Modernidade.

Dentre tais práticas, deve-se destacar o processo de silenciamento dos termos espaciais *Tawantinsuyu*, *Anauhuac*, *Pindorama*, *Abya Yala*, utilizados por diferentes povos originários para denominar a região que a cultura eurocêntrica batizou de “América”, numa construção semântica oriunda de uma visão de mundo restrita ao universo cristão europeu. Dessa maneira, o termo carrega implicações políticas, econômicas, epistêmicas e éticas que novamente posicionam a Europa como centro do mundo, em detrimento de conceitualizações

e denominações originárias, descartando, assim, a contemporaneidade e a coexistência dos povos que sempre habitaram a região.

Além disso, no século XVIII, uma reafirmação, ou complementação, do silenciamento desses termos espaciais deu-se com a incorporação, ao termo América, da ideia de uma latinidade pertencente aos países abaixo dos Estados Unidos. Tratou-se de uma estratégia política dos franceses para diferenciarem-se da Europa anglo-saxônica e demarcarem o interesse dos países europeus de origem latina sobre a América, ao mesmo tempo em que confrontavam a franca expansão dos Estados Unidos diante das revoluções de independência que eclodiam na região. A partir de então, a designação “latina”, explica Mignolo, “foi introduzida pela intelectualidade política francesa e usada na época para traçar as fronteiras, tanto na Europa, como nas Américas, entre anglo-saxônicos e latinos” (MIGNOLO, 2020, p. 59).

Por outro lado, na perspectiva dos países da Europa do Norte e, posteriormente, dos Estados Unidos, esses termos serviram para demarcar justamente o contrário, ou seja, a ideia de uma superioridade da “raça anglo-saxã”. A divisão da América em Latina, ao sul, e, Anglo-Saxã, ao norte, como se vê, encontra-se relacionada, em grande medida, às contradições dos desenhos imperiais traçados pelas potências europeias sobre as colônias em processo de independência e às resistências que, no interior dessas relações sociais e de poder, foram engendradas a partir da América que se autodenominaria Latina.

No cenário das novas repúblicas independentes da Espanha, a elite *criolla* – descendentes de espanhóis nascidos na América – verificou a necessidade de se reinventar, usando das ideias da latinidade para construir uma territorialidade que lhes pertencesse. Nesse contexto, adotaram a latinidade como uma designação de pertencimento e autodeterminação, na qual a França constituía o ideal mirado e almejado de civilização. Dessa forma, ao mesmo tempo em que negavam o passado colonial espanhol e português, imaginavam-se como pertencendo à Modernidade europeia.

Assim, a partir da afirmação de uma unidade continental e de uma identidade regional latino-americana, a elite *criolla* em ascensão, ao mesmo tempo em que marca sua ruptura política com a Europa, mantém sua dependência subjetiva com o modelo de sociedade europeu. Afirma-se um processo de negação da Europa, sem negar, no entanto, a “europeidade”, ou seja, os modos de vida, costumes, hábitos, visão de mundo, projetos de sociedade europeus. Nesse sentido, é conflorada a ruptura com a metrópole justamente por compreenderem que não são reconhecidos como europeus, mas, em verdade, continuam desejando sê-lo. Compreendem a



experiência e condição colonial que os conformam, mas não são capazes de deixar de reproduzi-la. Rompem com o colonialismo, mas não com a colonialidade.

Desse modo, afirmam sua “americanidade” sem deixarem de ser europeus e, ao mesmo tempo, demarcam sua diferença em relação aos ameríndios e aos afro-americanos, uma vez que, de maneira alguma, teriam como se sentir ou perceber europeus, mesmo que marginalmente. Assim, o conceito de América Latina foi utilizado tanto para marcar uma continuidade com o modelo de civilização europeu no continente como para reproduzir a exclusão de povos e culturas que, no período colonial, estavam localizados fora do modelo de humanidade desenhado pela colonialidade do ser. Nesse momento, “América Latina” foi o nome eleito para denominar a restauração da “civilização” da Europa meridional, católica e latina na América do Sul e, ao mesmo tempo, reproduzir as ausências (dos índios e dos africanos) do primeiro período colonial, como afirma Mignolo (2007).

Diante de tal cenário, conforme Enrique Dussel, “Para resistir, é necessário amadurecer. A afirmação dos próprios valores exige tempo, estudo, reflexão, retorno aos textos ou símbolos e mitos constitutivos de sua própria cultura, antes ou ao mesmo tempo do domínio dos textos da cultura hegemônica moderna” (DUSSEL, 2015, p. 67). Nesse sentido, o resgate dos vocábulos que buscam descolonizar as semânticas impostas pela colonialidade, como *Tawantisuyu*, *Anáhuac*, *Pindorama* e *Abya Yala*, é uma forma de resistência e re-existência, visto que *Abya Yala* na língua do povo Kuna<sup>1</sup> significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento”, sendo, por isso, usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América.

Destaca-se que, embora os diferentes povos originários que habitaram ou ainda habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam, a expressão *Abya Yala* vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente para construir um sentimento de unidade e pertencimento. A ideia de um nome próprio que abarcasse todo o continente se impôs a esses diferentes povos e nacionalidades quando começaram a superar o longo processo de isolamento político a que se viram submetidos depois da invasão de seus territórios em 1492, com a chegada dos europeus. Junto com *Abya Yala* há todo um novo léxico político que também vem sendo construído, sendo que até a expressão *povos originários* ganha um novo sentido.

---

<sup>1</sup> “O povo Kuna é originário da Serra Nevada no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darién e vive atualmente na costa caribenha do Panamá, na Comarca de Kuna Yala (San Blas)”. Texto disponível em <https://iela.ufsc.br/povos-orig%C3%A9n/abya-yala> (Acesso em 17/04/2022).

*Abya Yala* configura-se, assim, como parte de um processo de construção político-identitário em que as práticas discursivas cumprem um papel relevante de descolonização do pensamento, caracterizando o novo ciclo do movimento indígena no continente, cada vez mais movimento dos povos originários. A compreensão da riqueza dos povos que aqui vivem há milhares de anos, bem como do papel que tiveram e têm na constituição do sistema-mundo, tem alimentado a construção desse processo político-identitário.

O povo tupi-guarani, habitante do território banhado pelo rio Amazonas, habituado a ver a vida desenvolvendo-se livremente em suas margens, com sua travessia vital e sublime, selvagem e incontrolável, chamavam-no de *Pará-nhana*, palavra cujo significado é “mar que corre”. Entretanto, os europeus, tão logo pisaram este solo, corromperam o termo, atribuindo-lhe uma outra etimologia e uma nova grafia para o seu significante, que passou a ser grafado *Marañón*, ser associado a uma origem espanhola que significa “ali não era o mar”. Dessa maneira, silenciaram não apenas seu significado, mas também, seu movimento vital, reduzindo-o com o passar dos anos apenas ao território que atualmente pertence ao estado do Maranhão, no qual, a partir daquele perverso batismo, a vida seria controlada, explorada e liquidada em prol do capital eurocêntrico. Este passou a ser, com isso, o *modus operandi* deste solo, com mar foi impedido de correr e cujos habitantes locais, como herdeiros desse batismo, foram constantemente expropriados de suas terras e suas vidas por latifundiários e grileiros.

Nesse território de injustiça e violência, no povoado de Pirapema, município de Coroatá, no leste maranhense, em uma pequena gleba, nasceu o agricultor Manuel Conceição, que aprendeu com os pais a domar a terra com as mãos. No entanto, a sua luta mais difícil iniciaria aos 20 anos, quando foi expulso de suas terras pela polícia, a mando de uma latifundiária, que afirmava serem dela as propriedades, por usucapião. Em meio a essa injustiça e a violência orquestrada pelos agentes do Estado, fora parar, junto com a família e outros agricultores, em terras devolutas da União, no lugarejo de Santa Luzia, município de Bacabal, onde já habitavam, há mais de duas décadas, outros lavradores.

Entretanto, como logo descobriria, a violência, que sentira na terra onde nascera, estava enraizada em todo o território do *Marañón*, visto que novamente um latifundiário e grileiro, filho de um delegado de polícia do município, resolveu tomar as terras dos agricultores. Com esse propósito, o grileiro orquestrou um ataque aos agricultores que, reunidos no povoado de Copaíba dos Mesquitas, foram surpreendidos pela chegada de 20 jagunços armados. O ataque resultou em sete mortos: cinco camponeses abatidos na hora; uma idosa, que ao implorar pela vida de seu filho, fora esfaqueada nas costas; e uma criança de três anos, que teve a cabeça espatifada contra uma parede porque chorava sobre o corpo morto do pai.

Desse ataque, que escapou apenas ferido na perna esquerda por tiro de espingarda, nasceu o ativista camponês Conceição que, naquele instante, jurou dedicar sua vida à luta contra a opressão no campo, empreendida pelos herdeiros da lógica colonialista de poder eurocêntrica. Diante disso, voltou para Pirapema, onde fundou a Associação Rural e coordenou o levante popular, composto por 180 famílias de lavradores, pela recuperação das pequenas glebas tomadas pelos latifundiários, que reagiu enviando um tenente e 28 soldados. Nesse novo confronto do Estado contra o povo, que dessa vez se defendeu matando o tenente e um soldado, oito agricultores morreram.

Para fugir da perseguição policial por conta do ocorrido, Conceição, que nunca se sentou num banco de escola, mas era extremamente letrado nas vivências de um mundo, tecidas com sucessivas práticas de violência contra os trabalhadores do campo, foi para Pindaré-Mirim (MA). Lá, finalmente pôde adentrar o mundo da escrita, por meio de um curso sobre sindicalismo rural no Movimento de Educação de Base (MEB)<sup>2</sup>, tomando consciência que para enfrentar a exploração e a violência do latifúndio era preciso acabar com o analfabetismo, educar e organizar os trabalhadores. A partir dessa percepção, fundou, em Pindaré-Mirim, em agosto de 1963, junto com o camponês Antônio Lisboa, o primeiro sindicato de trabalhadores rurais do Maranhão. Assim, Manoel Conceição passou a lutar junto com aqueles que almejavam as Reformas de Base, a estatização das Refinarias de Petróleo e a Reforma Agrária, que vislumbravam um país sem fome, sem miséria, sem opressores e oprimidos e livre do jugo do colonialismo.

---

<sup>2</sup> “O MEB se constituiria num importante instrumento de atuação da ala progressista da igreja católica no campo, atraindo grande contingente de militantes leigos de esquerda, inclusive não católicos. A ideia surgiu na campanha eleitoral de 1960, quando, ao passar pelo Nordeste, o candidato Jânio Quadros tomara conhecimento das escolas radiofônicas. Impressionado, comprometera-se, caso fosse eleito, a colaborar com a expansão da experiência potiguar [iniciada em Natal pelo bispo d. Eugênio Sales] a todo o território nacional. O Decreto nº 50.370/1961, que criou o MEB, representa o cumprimento dessa promessa”

A atuação do MEB seria orientada pelo conceito de educação de base [...], visando libertá-las de sua circunstância social degradante [...] definida, resumidamente, como um “conjunto de ensinamentos destinados a promover a valorização do homem e o soerguimento das sociedades”, por meio: da alfabetização em massa das regiões subdesenvolvidas do país; da educação sanitária; da iniciação agrícola; da iniciação democrática; e da formação profissional [...]. Em dezembro de 1962, o MEB passaria a adotar o método Paulo Freire de alfabetização de adultos [...], aproximando o ensino da realidade das comunidades rurais e da luta dos trabalhadores rurais pela sobrevivência.

A mais famosa das cartilhas elaboradas pelos professores-locutores, “Viver É Lutar”, seria proibida na Guanabara pelo governador Carlos Lacerda em janeiro de 1964, sob a alegação de que o documento difundia o comunismo. A publicação enfatizava questões como a exploração, a fome e as injustiças sociais e falava da religiosidade sob uma perspectiva progressista. Os trabalhadores rurais, uma vez conscientes dessa condição de exploração, deveriam tornar-se capazes de intervir no contexto político, social e cultural, de acordo com as demandas específicas de sua região”. Disponível em <http://memorialdademocracia.com.br/card/cnbb-lanca-movimento-de-educacao-de-base> (Acesso em 18/04/22)

Entretanto, o Brasil, que prometia “promover a valorização do homem e o soerguimento das sociedades”, foi fraturado em sua fase embrionária por um golpe civil-militar orquestrado pelos capitalistas e latifundiários, com ajuda do governo norte-americano. Esse golpe depôs o presidente João Goulart no dia 31 de março de 1964, submetendo a nação a um regime militar imposto pelos membros golpistas das Forças Armadas, que duraria 21 anos. A partir disso, os sindicatos foram fechados e muitos agricultores foram presos, dentre os quais se encontrava Manoel Conceição, o que viria a se repetir inúmeras vezes.

Além disso, em 13 de julho de 1968, no primeiro dia de consulta do médico que Manuel Conceição, como presidente do sindicato, levava de São Luís com o objetivo de inibir nos povoados de Pindaré-Mirim algumas doenças, principalmente a temida e incômoda malária, a polícia chegou invadindo o local e atirando. Diante de tal violência, o sindicalista acabou atracando-se com o tenente que comandava a operação, ao que um dos soldados reagiu desferindo contra Conceição três tiros de revólver no pé esquerdo e dois tiros de fuzil no pé direito, deixando o seu membro extremamente mutilado. Novamente preso e sem tratamento adequado, parte da perna gangrenou e teve que ser amputada do joelho para baixo.

O episódio causou indignação em toda a região e o então governador José Sarney, com medo da revolta dos camponeses que acreditavam ser ele o mandante do ataque, ordenou a transferência do sindicalista para um hospital na capital do estado, São Luís. Essa transferência foi feita de avião, pois visava amenizar a situação o mais rapidamente possível, tendo em vista o papel de liderança que Manoel Conceição já desempenhava na época. Além disso, o governador enviou um emissário oferecendo vantagens materiais para que o ativista se silenciasse. Entretanto, Conceição não apenas recusou o suborno, como também, ao enviar sua resposta ao governador, forneceu ao movimento de esquerda uma de suas frases mais icônicas - “Minha perna é minha classe” -, que chegou a estampar a capa do jornal Libertação, órgão oficial da Ação Popular.

O líder passou os anos seguintes sendo submetido a inúmeras prisões e terríveis sessões de tortura, mas que nunca o fizeram recuar ou desistir da luta camponesa. Inclusive, em maio de 1975, foi julgado na Auditoria Militar, em Fortaleza, quando foi condenado a três anos de cadeia e perda, por 10 anos, dos direitos políticos, apesar de nunca ter tido título de eleitor. Tempos depois, foi libertado do cárcere e absolvido judicialmente, em 1976, pelo Superior Tribunal Militar, que nunca fora capaz de absorver a mais brutal de todas as condenações

que o infligiram: a pena perpétua de conviver com o seu eu traumatizado em seu corpo mutilado<sup>3</sup>.

No entanto, seus grandes feitos de resistência contra o Estado opressor propagaram-se além dos limites espaciais de seu território em fascinantes relatos sobre sua fibra de camponês. Apesar de ter a perna amputada por causa de sua atuação na Ação Popular, continuava liderando sua gente no interior do Maranhão nas pelepas contra a ditadura, os latifundiários e a burguesia. Os relatos atestam que as lutas desse líder camponês, um sertanejo entroncado, de descendência negra, defensor do convívio harmônico com a natureza, vêm de um tempo no qual o Brasil era principalmente rural. Tratava-se de um país onde a maioria do povo vivia em situações degradantes, devorado por doenças tropicais ou assassinado por jagunços a mando dos latifundiários, senhores de terra, de gado e de gente que controlavam o poder à bala.

Nessa conjuntura, foi um camponês cujo firmeza moral impôs como consequência a fragilidade física, na qual o caminhar derradeiro trazia o cansaço de um corpo machucado por instrumentos de torturas: a marca de uma perna mecânica e as sequelas decorrentes da violência sofrida nos anos ditatoriais. Símbolo de resistência contra a ditadura até os últimos instantes de sua vida, Manoel Conceição cumpriu o seu papel social exigindo justiça, verdade e punição para os torturadores, demonstrando assim que nem as atrocidades a que fora submetido nas masmorras da ditadura conseguiram fazer com que desistisse da empreitada que iniciara anos anteriores.

Destarte, os versos do piauiense Torquato Neto latejam a mesma pulsação dessa resistência presente na história do líder camponês Manoel Conceição Santos. Tanto *o cogito*, o existo, vindo do Piauí quanto *o resisto* vindo do Maranhão compõem a tessitura do que se tornou “*reexistir*”<sup>4</sup> em um continente onde a invasão, ocupação e apropriação europeia dos

---

<sup>3</sup> A título de amostragem, “Manoel Conceição nunca foi indenizado pela mutilação da perna e pelas atrocidades que sofreu nas torturas em inúmeras prisões durante a ditadura. Por conta disso, desde 22 de fevereiro de 2007, o seu advogado Luiz Carlos Moro processa a União por danos morais e materiais sofridos por Manoel em decorrência de tortura, constrangimentos e crueldades impostos pelo Estado brasileiro, sob regime militar. A ação está na sua fase final, já foram apresentadas todas as provas materiais da tortura a que Conceição foi submetido e em setembro do ano passado o juiz ouviu suas testemunhas, entre elas Duarte Brasil Lago Pacheco Pereira, que foi um dos principais dirigentes da Ação Popular.

Os advogados da União não contestam as torturas contra Manoel Conceição, mas alegam falta de interesse processual da ação porque os fatos aconteceram há mais de 40 anos e por ele já ter recebido R\$ 100 mil da Comissão da Anistia. O advogado Luiz Carlos Moro rebateu os argumentos demonstrando que o processo administrativo na Comissão Anistia concedeu a Manoel Conceição apenas uma reparação simbólica pela perseguição política durante a ditadura e não por conta das torturas e mutilação do seu corpo” (FILGUEIRAS, 2009, p. 49).

<sup>4</sup> Termo utilizado nesta narrativa crítica a partir da delimitação feita pela pesquisadora Larissa Fontinele de Alencar, para quem o termo “aproxima-se muito mais da ideia de que é preciso resistir para existir, assim como para se fazer visível – no sentido de existir – é preciso resistir” (2022, p. 47).

territórios dos povos originários, no século XV, colocaram em prática um processo de invisibilização e desvalorização das culturas locais.

Portanto, ao fundir o *cogito* torquatiano com o *resisto* de “*Minha perna é minha classe*”, tratando-os como termos complementares que passam a professar: *resisto, logo existo*, esta narrativa crítica ressoa a mesma ideia de “*resistência*” defendida pela pesquisadora Larissa Fontinele de Alencar. Tendo em vista que para Alencar: “a resistência se sustentará sob o “*reexistir*”, no sentido de resistir para existir, ou seja, existência sobretudo para contar outras histórias formadas por contranarrativas de povos que foram subalternizados” (ALENCAR, 2022, p. 48).

Dessa maneira, contemporâneos, o *cogito* de Torquato Neto e o *resisto* de Manoel Conceição têm a consolidação de suas estruturas “*corpo-poética*” e “*corpo-política*”, que transitam entre o sublime e o grotesco de um território onde a colonialidade do ser, do poder e do saber foi novamente reafirmada nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Ambos foram porta-vozes da dor que assolou o sul do continente, nesse período, em uma “*segunda apropriação*”, no que ficou conhecido como Doutrina antissubversiva e teve como grandes difusores, assim como na constituição, nos séculos XVIII e XIX, de sua denominação colonialista, a França e os Estados Unidos<sup>5</sup>.

Diante disso, ampliando o conceito do termo *epistemológico* para abranger tanto a ciência enquanto conhecimento quanto a arte enquanto significado, é possível engendrar novas investigações sobre as narrativas literárias latino-americanas que objetivaram em suas representações uma imaginação descolonizada, ou *decolonial*. Trata-se de uma imaginação que, conforme Walter Mignolo, almeja romper com a estrutura opressora do tripé do colonialismo do poder, saber e ser, fornecendo novos horizontes utópicos e radicais para o pensamento da libertação humana. Dessa maneira, Mignolo expõe um novo desafio aos pesquisadores dos estudos literários: ressignificar não só o papel das narrativas latino-americanas na construção desse pensamento Moderno/Colonial, mas as estruturas ideológicas dessas narrativas enquanto resistência e/ou propagadoras desse pensamento, visto que os processos ditatoriais modificaram de forma extremamente violenta as paisagens de países como Brasil, Uruguai, Argentina e Chile.

---

<sup>5</sup> Organizaram centros, particularmente nos Estados Unidos, para ensinar os princípios da luta contra a subversão. Enviaram assessores, instrutores. Difundiram uma quantidade extraordinária de bibliografia... As doutrinas partem de uma diferença a respeito dos países nos quais as podem inculcar. Esta diferença é básica: eles combateram fora de seu próprio território, em países de raça distinta, distinta língua, distintos costumes. Essa situação era totalmente diferente ao que podia ocorrer em nossos próprios países. (La Prensa, 4 de janeiro de 1981).

## 1.2 DAS PRIMEIRAS PARTÍCULAS

*turvo turvo*  
*a turva*  
*mão do sopro*  
*contra o muro*  
*escuro*  
*menos menos*  
*menos que escuro*  
*menos que mole e duro*  
*menos que fosso e muro:*  
*menos que furo*  
*escuro*  
*mais que escuro:*  
*claro*  
*como água? como pluma?*  
*claro mais que claro claro:*  
*coisa alguma / e tudo*  
 (Ferreira Gullar - *Poema Sujo*)

A partir do turvo cenário do qual esta pesquisa parte, pretende-se diminuir a neblina que o envolve ao reacender a "suja luz dos perfumes da vida" mediante o clarão da lembrança de tempos em que a violência se impunha como única realidade. Metaforicamente, estrutura-se assim esta pesquisa, a qual nasce como uma forma de lidar com a atmosfera traumática, turva e difusa que as ditaduras que eclodiram na América Latina, a partir da década de 1960, imprimindo não só na sociedade daquele período, mas também na contemporânea, como um rastro – ou um resto – que insiste em reaparecer em corpos-territórios cuja democracia nunca se fez presente de fato e de direito. Nesse sentido, o percurso investigativo proposto não pretende ser um discurso sobre esse passado, ou tratá-lo como algo finito, mas demonstrar que tal atmosfera traumática é matéria viva da memória. Portanto, deve-se abordá-la por meio de uma reflexão crítica e apurada, na qual memória, corpo e linguagem se atravessam no tempo presente.

Diante disso, a crítica parte da concepção de que o texto, como um sistema simbólico em constante estado de travessia, assume uma carga significativa que capta as tensões, os sentimentos e os dilemas latentes da sociedade que o produz. No entanto, deve-se entender também os textos contemporâneos, os quais trazem os *rastros* desse passado ditatorial das sociedades brasileira, uruguaia, argentina e chilena. Entretanto, tendo em vista os pontos de ancoragem de onde almeja-se observar tais rastros, ganham destaque nesta narrativa crítica os textos que em suas travessias se apresentam enquanto narrativas fabulosas, fábulas, narrativas de coisas imaginárias, ficção, trama ou enredo de uma narrativa literária constituída de uma potência crítica e um saber atrelado a um tempo e um espaço.

A escolha por esse tipo de texto justifica-se por ser a fábula um tipo de narrativa historicamente utilizado para “camuflagem da verdade” ou imbuído de uma “verdade subliminar”, ou ainda de “douramento da pílula”. Para Lutero: “Devemos levar o homem para a verdade”, diz Lutero, “enquanto vestimos a verdade intolerável com as peles dos animais, com as vestes de um louco”, ou com o imaginário de uma criança, ou com os sonhos de um atormentado. De maneira dialógica, para Fedro, poeta que introduziu a fábula em Roma, escravo, perseguido e oprimido pela sanha dos poderosos políticos de sua época, este tipo de narrativa literária, a qual buscou transformar em arma de guerra na luta contra os opressores, serviu para propagar de forma sutil suas críticas e sátiras em defesa de todos os oprimidos pelas injustiças dos tiranos.

Dessa maneira, Fedro acaba por revelar um traço característico da fabula, que a coloca a serviço do esclarecimento e conhecimento da verdade, geralmente mal-recebida, dificilmente suportada e constantemente obstaculizada. Esse traço presente no que *La Fontaine* denominou de corpo da fábula faz com que o ouvinte seja vencido ou enganado pela aparência camuflada da verdade em peles de animais, roupagem de teatro, imaginários infantis ou ilusórios devaneios. Sendo, portanto, um “gênero literário [...] que não se pode reduzir a palavras ocas, a fraseio inútil. Obrigado a um conceito, vem-lhe, necessariamente ligada uma ideia”<sup>6</sup>, e nisso consiste a sua alma, tecida exatamente por verdades corporificadas na narrativa fabulosa.

Destaque-se, no entanto, que as fábulas se encontram em processo de decantação que, sob a ação do cientista/pesquisador ou leitor crítico, revela sempre novas partículas ou, conforme Walter Benjamin (2006, p. 504), “em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. Nessa ação do leitor crítico, é preciso levar em consideração que a resistência<sup>7</sup> também pode apresentar-se enquanto desvio, posto que, nesse lugar de decantação, estrutura-se como uma fratura, uma perversão do hábito, da acomodação, da continuidade, sendo um “ponto intenso que se desloca para além ou à margem de uma totalidade. Estar na resistência é desse modo estar sob o domínio da fratura” (SARMENTO-PANTOJA, 2014). Assim, é sob essa fresta que abre e rompe com a totalidade literária que a resistência faz sua morada.

---

<sup>6</sup> PEREZ, José. Prefácio. In: LA FONTAINE. J. Fábulas complotas. São Paulo. Cultura, 1940.

<sup>7</sup> Tendo em vista que, conforme o pesquisador Augusto Sarmiento-Pantoja, ela estar “assentada na singularidade daquilo que destoa, manifestando uma fratura, emergente no exato instante ou lugar de uma mutilação; ou ainda a perversão de algo a que estávamos antes encaixados, adequados, ordenados: um lugar sagrado. Esse lugar sagrado é justamente lá onde agora não é mais possível estar, nos colocando então em uma relação estranhada com esse lugar sagrado, capaz de nos fazer derivar para um estar-fora, *outsider* talvez utópico. Essa fratura é o desvio” (SARMENTO-PANTOJA, 2014).



Portanto, dentre tais narrativas fabulosas, capazes de desviar-se do processo de decantação, ganham destaque no corpus deste estudo, na ordem em que passam a compor a paisagem do eu-crítico, a narrativa *A Mancha* (2003), de Luís Fernando Veríssimo, a narrativa uruguaia *Pronto, Listo Ya* (2006), de Inés Bortagaray, a narrativa argentina *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, as narrativas chilenas *Formas de volver a casa* (2011) e *Facsimil: libro de ejercicios* (2014), de Alejandro Zambra. Assim, a partir desses textos, o eu-crítico assume definitivamente o lócus enunciativo de seu território e empreende sua travessia de retorno, a qual lhe permite adentrar narrativas como a chilena *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández, a argentina *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez, as brasileiras *Lugar mais Sombrio* (2017 e 2019), de Milton Hatoum, e, como última ancoragem, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage.

Tais narrativas assemelham-se por assumirem um mesmo papel político de impedir que as tensões do presente, fruto desse passado traumático, se dissolvam na banalidade da violência contemporânea. São ficções que produzem “artializações” de um mesmo contexto, as quais revelam as fragmentações de um Eu marcado pelas pulsações latentes desse mal-estar que insiste em emergir nessas sociedades. Trata-se de narrativas engajadas politicamente, dando voz aos que acabaram por se afogar no vórtice de violência provocado por um Estado Autoritário, pois carregam a intenção de produzir *kátharsis* da memória latino-americana dos “anos de chumbo”, um dos nervos da identidade latina, discutida como um problema político latente que ainda pode ser (re)vivido.

Nesse sentido, essas ficções almejam, conforme defende Silviano Santiago (2000), em vez de tranquilizar o leitor – garantindo seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa –, provocar o seu despertar, transformando-o, radicalizando-o e servindo para acelerar o processo de expressão de sua própria experiência<sup>8</sup>. Diante disso, cabe investigar, nessas narrativas contemporâneas, quais paisagens são utilizadas para promover o confronto entre o indivíduo esfacelado com sua experiência traumática que, mesmo recente, se apresenta de forma turva e incompleta. Além disso, ao abordarem essa atmosfera complexamente embaçada, tais narrativas latino-americanas ratificam a literatura como um sistema simbólico de interpretação das

---

<sup>8</sup> Dessa maneira, configuram-se como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns [...], que se manifestam historicamente e fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2000, p. 23).

diferentes esferas da realidade, apresentando diversas formas de se dizer a verdade em tempos de opressão ou silenciamento.

Portanto, será por meio da análise do fazer estético dessas narrativas que se questionará: que memórias se constroem sobre a violência da ditadura no Brasil, no Uruguai, na Argentina e no Chile? O que é lembrado e o que é esquecido? O que fazemos com esse passado hoje? Tais questões articulam projetos de escrituras de autores como Inês Bortogaray, Fêliz Bruzzones, Alejandro Zambra, Milton Hatoum, Nona Fernández, Mariana Enriquez e Claudia Lage, centrados nos processos ditatoriais latino-americanos de 1960, 1970 e 1980, intrinsecamente atrelados às experiências pessoais e históricas de crescer em uma ditadura. Por isso, esta narrativa crítica propõe a problematização sobre o passado traumático recente dessa região a partir da posição renovada das novas gerações.

Assim, parte-se com a concepção de que, por um processo de decantação, os romances desses escritores revelam as feridas reais e simbólicas advindas dessas ditaduras de maneira diversa das obras produzidas em um ambiente contundentemente ditatorial. Nesse último caso, destacam-se as obras produzidas por Rubem Fonseca, Lígia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu (no caso do Brasil), Jaime Collyer, Carlos Franz, Darío Oses, Ramón Díaz Eterovic, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra e Diamela Eltit (no caso do Chile), Juan Gelman e Julio Cortázar (no caso da Argentina) e Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Juan Carlos Onetti e Jorge Mario Varlotta Levrero (no caso do Uruguai).

No entanto, parafraseando Barthes, em *O grau zero da escrita* (2004), vale ressaltar que a ficção latino-americana abordada nesta pesquisa pertence a escritores, outrora citados, que, ao se apropriarem da realidade social de sua região, assumem um engajamento político com a escrita de sua época, sendo por seu intermédio que se dá o contato com a sociedade, a qual necessita das imagens simbólicas criadas por esses autores literários para conseguir assimilar, ou enxergar, os conflitos em que está inserida. Diante dessa constatação e das ideias de Ángel Rama, o qual defende em seu artigo *Dez problemas para o Romancista Latino-Americano*, de 1964, que novas estéticas surgem em tempos de transformação e renovação, busca-se mapear as escolhas estéticas desses escritores de modo a reconhecer as suas assinaturas. Nessa perspectiva, entende-se que, ao utilizar determinada escrita, o escritor assume uma escolha ideológica e uma postura social, tornando a sua escritura em uma proclamação coletiva.

Destarte, produzem narrativas que dialogam com as ideias do filósofo Jacques Rancière a respeito do que caracteriza, em ensaio intitulado *As duas formas da palavra muda* (2009), como a escrita muda que repousa sobre a matéria ou existência: “É a potência de significação inscrita em seus corpos [...]. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra

ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (RANCIÈRE, 2018, p. 35). Assim, para Rancière, o artista navega pelos labirintos e/ou pelos solos do mundo social em busca dos rastros, vestígios ou fósseis de uma história que ainda precisa ser ouvida.

Além disso, as narrativas que compõem o corpus desta pesquisa servem não apenas para se perceber como as relações sociais se configuraram em sociedades como a brasileira, uruguaia, argentina e chilena, diante de seus períodos mais amplos de repressão e violência, mas também permitem ao leitor crítico enxergar a paisagem que resiste à sufocante construção colonialista orquestrada em torno da ideia de América Latina. Portanto, esta análise crítica pretende também possibilitar uma visão mais ampla do contexto moderno de desenvolvimento dessas sociedades, alargando o tempo para além dos seus processos ditatoriais, visto aqui apenas como o ponto nerval de onde se parte para entender a colonialidade do ser, do poder e do saber, que durante séculos silenciou nossa *Abya Yala*, batizando-a de América Latina.

No entanto, para alcançar essa última paisagem, será necessário rasurar as assinaturas desses escritores, legitimadas pela Modernidade, percorrendo uma assinatura que os atravessa e os insere em um sistema supranacional *transamericano*, no qual os rastros – ou restos – deixados pelas ditaduras abandonam os limites geográficos para se organizarem em novas fronteiras estéticas e ideológicas. Para tanto, fazem emergir subjetividades rasuradas, revelando um lugar de enunciação comum, ou seja, uma geocultura transamericana da dor provocada por um Estado Autoritário, ainda que em processo de decantação.

Nesse sentido, é necessário estar consciente de que “O limite para o historiador, como para o narrador e o juiz, está em outro lugar: na parte intransmissível de uma experiência extrema. Mas, [...] quem diz intransmissível não fala indizível” (RICOEUR, 2007, p. 459). Assim, será o indizível que se pretende encontrar nessas narrativas contemporâneas, posto que, conforme o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 75), o contemporâneo ao fraturar as vértebras de seu tempo assume “o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”. Esse compromisso conduz o escritor a pensar a história em suas fraturas de outrora, em suas trevas de agora e em suas possibilidades do amanhã, transformando a memória – e, por desdobramento, o esquecimento – em uma “utopia” que interpola o(s) tempo(s).

Diante disso, almeja-se evidenciar, também, de que maneiras tais narrativas se configuram como verdadeiras “utopias” desses regimes ditatoriais que assolaram a *Abya Yala* (América Latina) nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Conforme Benjamin (2013), a palavra utopia vem da junção das palavras gregas *ou+topos*, em que *ou* carrega a ideia de negação,

enquanto *topos* significa lugar, ou seja, negação de um determinado topos ou desejo de dissipar algo, que pode ser um acontecimento histórico ou mesmo a percepção socialmente predominante sobre esse acontecimento histórico. Ressalta-se que, nessa utopia, a exigência que um escritor deve assumir é a de não ser “contemporâneo” apenas com o seu tempo, mas também com o tempo passado e futuro, resistindo ao alheamento que normalmente acomete sociedades traumatizadas por Estados Autoritários, pois, conforme o poeta argentino Juan Gelman, “*o frio treme/ em portas do passado/ que voltam a bater*”.

Por isso, esta narrativa investigativa sobre o fazer estético que surge como resposta aos traumas deixados pelos regimes ditatoriais recentes, assim como a utopia benjaminiana, realiza dois movimentos de seu fazer crítico. Em sua primeira travessia, parte de um topos de esquecimento, ou apagamento, de suas memórias traumáticas – a Ilha Brasileira –, percorrendo suas distintas margens – as narrativas brasileira, uruguaia e argentina, produzidas na primeira década do século XXI –, para, em seguida, negá-las e, ao fazê-lo, ancorar-se em um novo topos – as narrativas chilenas, argentina e brasileira, produzidas a partir de 2010. No entanto, reconhece que esse novo topos é (in)conclusivo no processo de tessitura da constelação de dores de nosso passado traumático recente, sobre o qual ainda pouco conhecemos.

Destaca-se que, nessa travessia, ocorrida nos moldes barthesianos e potencializada por vontade de estabelecer uma assinatura, o texto assume uma carga significativa que capta as tensões, os sentimentos e os dilemas latentes das sociedades fraturadas por esse passado traumático das ditaduras civil-militares que assolaram diversos corpos-territórios da *Abya Yala*. Diz respeito a uma travessia que tem perturbado cada vez mais, com sua potência transgressora, esses recentes sedimentos traumáticos, posto que tal fazer estético ganhou “força nas duas últimas décadas [as quais] exibem um interesse comum e recorrente pela natureza e pelo processo político dos regimes autoritários e seus atores, incluindo nele a dimensão repressiva” (RAMÍREZ; FRANCO, 2021, p. 639).

Nesse fazer estético, os agentes são escritores conscientes de que, conforme Walter Benjamin (2013, p. 12), “Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele [narrador] que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer”. Assim, parafraseando a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin (2006), cabe destacamos a tarefa embaraçosa e ousada desses escritores diante da tensão entre presença e ausência que marca as operações realizadas pela memória, pois é tecida por um presente que se lembra do passado, que se julgava desaparecido, ao mesmo tempo em que promove a irrupção desse passado no presente, cuja existência é efêmera. Diante dessa tensão,

resta ao escritor, literariamente, lutar contra o esquecimento e a mentira sem cair numa concepção dogmática de verdade.

Dessa maneira, os escritores, pertencentes tanto ao nosso primeiro momento de travessia – o brasileiro Luís Fernando Veríssimo, a uruguaia Inés Bortogaray e o argentino Félix Bruzzones – quanto os do segundo momento – o chileno Alejambro Zambra e o brasileiro Milton Hatoum – e os do terceiro momento – a chilena Nona Fernández, a argentina Mariana Enriquez e a brasileira Cláudia Lages –, revelam em suas narrativas transgressoras restos de paisagens de outrora, iluminando, assim, fatos e acontecimentos até então ocultos para a historiografia. Dessa maneira, suas narrativas cintilam os traumas deixados por regimes ditatoriais que mesmo pertencendo ao passado continuam a reverberar na ausência de uma memória que nos ilumine em novos horizontes de existência e resistência.

Portanto, as narrativas ficcionais que elegemos para acessar essa paisagem cósmica em ruínas se apresentam como escrituras que reconstróem a textura da vida e as verdades abrigadas na lembrança da experiência ditatorial. Por isso, utilizam, senão em toda a sua estrutura narrativa, ao menos em capítulos-chave, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, reivindicando, assim, uma dimensão subjetiva de nosso passado traumático recente. Tal estratégia narrativa pode ser observada nas seguintes obras: Ricardo, o “demolidor”, em *A Mancha*, de Luís Fernando Veríssimo; a narradora/personagem, não nomeada, em *Pronto, Listo Ya*, de Inés Bortogaray; o narrador/personagem de *Los Topos*, de Félix Bruzzone; o narrador/escritor de *Formas de volver a casa* e os distintos narradores de *Facsimil: libro de ejercicios*, de Alejandro Zambra; Martim e seus companheiros, em *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum; a narradora/escritora de *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández; as personagens Rosário e Olga Gallargo em *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez; as personagens Daniel e Melinda em *O Corpo interminável*, de Claudia Lage.

Assim, por meio dessas lentes literárias, lançamo-nos à observação da constelação do terror ditatorial recente que, apesar de nos atingir com uma luz que já não cintila no espaço-tempo de onde partira, ainda reverbera no que tomamos como verdade. Além disso, iniciamos nosso trabalho de interpretação conscientes de que, conforme aponta Walter Benjamin (2013), são nas ruínas de ontem onde se solvem os enigmas de hoje, sendo este a própria materialidade de nossa existência que, por sua vez, nada mais é do que um conjunto de sensações e de movimentos responsáveis por definir a direção de nossa travessia.

## 2. A MEMÓRIA É UMA ILHA-DE-EDIÇÃO

*Mancha*

*Na escada a mancha vermelha  
que gerações sequentes em vão  
tentam tirar.*

*Mancha em casamento com a madeira,  
subiu da raiz ou foi o vento  
que a imprimiu no tronco, selo do ar.*

*E virou mancha de sangue  
de escravo torturado — por que antigo  
dono da terra? Como apurar?*

*Lava que lava, raspa que raspa e raspa,  
nunca há de sumir  
este sangue embutido no degrau.  
(Carlos Drummond de Andrade, 1968)*

O poema *Mancha*, de Carlos Drummond de Andrade, não por acaso epígrafe deste capítulo, mostra um esforço orquestrado por sucessivas gerações dedicadas a tentar eliminar a mancha vermelha que cinde a homogeneidade da escada. Assim, como elemento de passagem que lhes possibilita o acesso a outros espaços, os restos de outra época que carrega, acrescentando uma agressiva cor à “aparente pureza” de sua madeira, obriga-as, também, a acessar outros tempos. Todavia, mesmo sua superfície sendo submetida às sequentes lavagens, raspagens, resiste a todas essas práticas de apagamento. Ao expor sua homogeneidade ferida, fraturada por essa mancha vermelha, exige certa pausa, visto que a “*Mancha em casamento com a madeira*” se impõe como um rastro material, em toda a sua positividade e presença, de uma ausência que inquire – ainda que não se tenham respostas – a causa de tal presença.

Diante disso, antes de perseguir a natureza de sua ausência, deve-se entender o modo de construção dessa presença – a mancha –, tentando dirimir a dúvida que desassossega o consciente eu-lírico do poema, expressa nos versos: “*subiu da raiz ou foi o vento/ que a imprimiu no tronco*”. No entanto, a resposta que procura reside na própria simbologia da palavra mancha, que possui origem grega e hebraica, devendo ser entendida “como algo que nos infeta de fora” (RICOEUR, 1982, p. 171). Essa infecção, materializada na presença, como expõe Paul Ricoeur (1982), surge pelo contato ou contágio, ou pela ação do vento, se retornar-se ao universo metafórico do eu-lírico. Nesse universo drummondiano, o vento infeccioso, ao se deparar em seu curso com um tronco, cujas raízes o situam no mundo, orienta-o em um espaço e num momento cósmico, marcando-o de forma irreversível com um “*selo do ar*”, uma mancha.

Destarte, a culpabilidade da mancha é atribuída à ação do vento, agente do trauma, que fere de forma definitiva esse *tronco* que julga, por conta do tempo e do espaço que ocupa, um corpo condenado à imobilidade. Aprofundando a significação desses dois elementos, o vento pode ser entendido como metáfora de um discurso ideológico que se faz presente por meio de uma “consciência [que] a gente entende [como] o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber” (GONZALEZ, 1984, p. 226). Da mesma maneira, o tronco pode ser metáfora dos sujeitos oprimidos, ou afogados no vórtice de violência provocado por um Estado Autoritário, que se veste de uma consciência que “na medida em que é o lugar da rejeição [...] se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade” (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Já a mancha deve ser considerada como um acontecimento objetivo, como algo que afetou, feriu ou fraturou o corpo: “*E virou mancha de sangue/ de escravo torturado*”. Simbolicamente, a mancha é a memória, “o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (GONZALEZ, 1984, p. 226). Como memória, a mancha está atrelada a um sentimento de culpa, que chega, no tempo presente, e proclama por uma culpabilidade: “*por que antigo/ dono da terra?*”. Ressalta-se que essa pergunta, que inquirir o agente do trauma a respeito de sua culpabilidade, só ocorre quando a sociedade, de posse de sua memória, consegue reverberá-la no discurso da consciência.

A pergunta consciente revela a intencionalidade simbólica de uma mácula, pulsando, por isso, na mancha a necessidade de ser eliminada. Na interpretação religiosa, a eliminação da culpabilidade que a mancha carrega exige um rito de lavagem, que simboliza a purificação e a libertação dessa mácula. Frente a isso, é de se considerar, a partir de Ricoeur (1982), que a noção da mancha como acontecimento primordial objetivo, como algo que afeta o homem por contato e que resulta no medo da condenação, faz com que o homem entre num mundo ético ou de Estado de Direito não por amor à justiça ou convicção, mas por temor.

Assim, não havendo uma verdadeira convicção, ou consciência, de sua culpabilidade, o agente direto, moral ou institucional do trauma busca maneiras de apagar o símbolo do mal cometido, homogeneizando-o com a superfície na qual está incrustado, em vez de reconhecê-lo como consequência da falta cometida. Nesse processo de raspagem e lavagem, a dor da fratura lateja silenciada por uma falsa planificação de sua superfície extremamente enervada por sucessivos traumas. No entanto, como esclarece a filósofa brasileira Lélia Gonzalez (1984, p. 226), “a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das

mancadas do discurso da consciência”, ou das formas e tonalidades destoantes na madeira polida.

Nesse sentido, as ideias de Gonzalez (1984) encontram ressonância nas da escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo, para quem o passado não pode ser eliminado em sua totalidade. Sarlo (2005) defende que mesmo que se consiga não falar do passado, orientado ou teleguiado por instituições que transitam da esfera micro, como a família, para a macro, como o Estado, é apenas “de modo aproximativo ou figurado” que pode ser eliminado. Nesse sentido, “[e]m condições subjetivas e políticas ‘normais’, o passado sempre chega ao presente. Essa obstinada invasão de um tempo (antigo) em outro (agora)” (SARLO, 2007, p. 10) é o que Nietzsche denominava de “repressora dos impulsos do presente”. Entretanto,

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (SARLO, 2007, p. 10)

Diante disso, a partir novamente de Ricoeur (2007), deve-se interpretar a mancha do poema drummondiano em sua dupla significação narrativa, na qual, de forma simultânea, representa o efeito presente, “*que a imprimiu no tronco, selo do ar*”, e o signo de uma causa ausente, ou seja, “*mancha de sangue de escravo torturado*”. Segundo o filósofo francês, tal movimento é necessário para “dotar o rastro de uma dimensão semiótica, com valor de signo, e considerar o rastro como um efeito-signo, signo de ação do sinete sobre a impressão” (RICOEUR, 2007, p. 434). Por meio dessa dimensão semiótica, percebe-se que, estando o rastro no presente, é uma inscrição incapaz de exprimir ausência ou anterioridade, já que, em vez de conduzir ao passado, inunda o tempo-agora com sua positividade do presente.

De maneira semelhante, identificam-se diversas práticas sociais de sucessivas gerações, orientadas pela lógica da colonialidade, que, com o intuito de soterrar as diferentes camadas de violência das quais são, direta ou indiretamente, agentes, engendram diversos esquecimentos patológicos na história de territórios<sup>9</sup> submetidos ao que Walter Mignolo (2014, p. 34) cunhou

<sup>9</sup> Como afirma Felix Guattari, no livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).



de “el lado oscuro de la modernidad”. Nesse contexto, estão todos os territórios que, conforme Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 85), compõem o “Sul global, concebido como a metáfora do sofrimento humano sistêmico e injusto provocado pelo capitalismo global e pelo colonialismo”.

Todavia, as múltiplas fraturas, fendas e rastros que compõem o solo desses territórios, assim como a mancha drummondiana, resistem a esses esquecimentos patológicos e continuam a inundar a superfície, na qual repousam com sua positividade de presenças traumáticas. São presenças constituídas tanto pelo acontecimento primeiro quanto pelas sucessivas tentativas de apagamento, que também deixam rastros ao acrescentarem uma nova cor, forma ou rasura. Assim, se o passado não pode ser destruído, pode ao menos ser editado e reeditado, por meio de práticas que tanto contribuem para o fortalecimento de uma determinada memória, necessária para o processo de libertação, quanto forjam, impedem e rasuram memórias, produzindo assim mais violência.

Diante disso, nessa outra superfície — o Sul global —, dada a sua extensão, complexidade histórica e diversidade de rastros, o eu-crítico, uma espécie de duplo do eu-lírico drummondiano, precisa definir quais presenças observar e quais negligenciar, ainda que apenas momentaneamente. Dito de outra maneira, dada a quantidade de traumas que fazem a identidade dos povos submetidos ao colonialismo sangrar, desde a chegada dos povos ibéricos, os estudos sobre seus territórios precisam ser realizados, elegendo-se rastros que pertençam a uma mesma época ou espaço. Ou, tratando-se de um estudo comparado entre espaços diferentes, como este que aqui se desenvolve, são observados rastros que possuem algumas características em comum: tonalidade, densidade ou profundidade.

Dessa maneira, nesse vasto solo, marcado por sucessivas violências engendradas por uma colonialidade do poder, do saber e do ser, é definido o que e como olhar, para assim identificar as práticas de edição, interdição e manipulação, às quais as memórias são submetidas pelos usos e abusos da recordação. Com esse intuito, este estudo comparado concentra seu foco de observação, neste primeiro capítulo, nos rastros deixados nas superfícies histórico-sociais das sociedades brasileira, uruguaia e argentina pelas ditaduras que eclodiram nesses países, a partir da década de 1960. Além disso, deve-se considerar, também, que sendo esse solo composto por diversos corpos-territórios<sup>10</sup>, ou corpos como territórios de reexistência, com

---

<sup>10</sup> Termo denomina a “articulação entre corpo e território, [que] de modo mais amplo, ‘coloca no centro o comunitário como forma de vida’, permitindo abordar o território em múltiplas escalas, ressaltando a importância da ‘escala mais micro, mais íntima, que é o corpo’, ‘primeiro território de luta’” (HAESBAERT, 2020, p. 80).

“outras matrizes de racionalidade subalternizadas resistindo, r-existindo<sup>11</sup>” (PORTO-GONÇALVES, 2013, p. 169), resistem, ou r-existem, tanto pela memória quanto pelo esquecimento, se este for tomado para além de um simples recalçamento ou negação.

Para tanto, será necessário estabelecer um espaço fronteiro de investigação, no qual se consiga enxergar os principais elementos de política da memória situada nas histórias locais, que revelam experiências, identidades e relações de poder singulares, pondo em questão as grandes apreciações gerais que insistem em tomar o Holocausto como metáfora de memórias traumáticas. Assim, desse espaço, espera-se conseguir, em um primeiro momento, identificar as práticas de esquecimento patológico, engendradas pela lógica da colonialidade, de modo a silenciar as memórias traumáticas locais. Em seguida, busca-se mapear as situações concretas nas quais a produção de um esquecimento público é responsável pela formação de um discurso politicamente desejável da memória dos anos ditatoriais. Por fim, objetiva-se evidenciar as fissuras pelas quais os corpos-territórios ressoam as memórias desse período ditatorial, resistindo aos processos de soterramento e rompendo com o perverso processo de decantação que lhes é imposto.

Assim, a partir desse espaço, é tecido um pensamento fronteiro que rompe, conforme Mignolo (2000), com a lógica existente na diferença colonial, ou seja, com um sistema-mundo estruturado pela colonialidade do poder, a qual classifica o planeta no imaginário colonial/moderno a partir de uma energia e um maquinário que transformam diferenças em valores. Dessa forma, nesse sistema-mundo, as memórias traumáticas do terror provocado pelos Estados latino-americanos assumem um lugar secundário em relação à memória pertence ao Holocausto. Tal estrutura acaba por promover uma *reefetação* da lógica da colonialidade do saber ao converter dores diversas em simples derivações, de menor intensidade, de uma dor maior, cujo epicentro parte do famigerado “coração da humanidade”. Ressalta-se, ainda, que essas mesmas dores, tidas como menores, foram gestadas por regimes ditatoriais fundamentados nessa mesma lógica existente na diferença colonial para impor seus respectivos estados de exceção<sup>12</sup> e suas políticas de terror.

---

<sup>11</sup> “Aqui, mais que resistência, que significa retomar uma ação anterior e, assim, é sempre uma ação reflexa, o que temos é r-existência, isto é, uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que atua nas circunstâncias, inclusive re-atua a partir de um topoi, enfim, de um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico. Na verdade, atua entre duas lógicas” (PORTO-GONÇALVES, 2013, p. 169).

<sup>12</sup> “O pressuposto aqui é que o estado de exceção implica um retorno a um estado original ‘pleromático’ em que ainda não se deu a distinção entre os diversos poderes (legislativo, executivo etc.). Como veremos, o estado de exceção constitui mais um estado ‘kenomático’, um vazio de direito, e a ideia de uma indistinção e de uma plenitude originária do poder deve ser considerada como um ‘mitologema’ jurídico, análogo à ideia de estado de natureza” (AGAMBEN, 2004, p. 17).

Portanto, faz-se necessário entender o que é um espaço fronteiro, que traz em seu âmago duas categorias, espaço e fronteira, as quais também carecem de definição. Assim, para tentar definir a categoria espaço, parte-se, inicialmente, do geógrafo francês Eric Dardel, para quem o espaço geográfico, que não deve ser confundido com o espaço geométrico<sup>13</sup>, “tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita e resiste” (DARDEL, 2015, p. 02). Destaca-se, ainda, que a definição de Dardel se aproxima do conceito que Martin Heidegger desenvolveu na década de 1950 sobre a ideia de espaço, extremamente atrelada ao conceito de limite, visto que, para o filósofo alemão, o espaço necessita de um limite para diferenciar a sua essência da de outros espaços. A essência é constituída pelo tipo de arrumação que apresenta, ou por aquilo que foi deixado no limite do espaço, o que, por sua vez, define se é um povoado, um depósito, uma ilha.

Além disso, na obra *A caminho da Linguagem*, também gestada na década de 1950, Martin Heidegger defendeu que o espaço pode ser tomado como um texto a ser decifrado, uma presença insistente, cuja grafia é poética e “‘fala’ sem dificuldades à imaginação”. Assim, o espaço é por essência o mundo existencial que rearranja as dimensões do conhecimento e, principalmente, o lugar das ações no mundo vivido. Possibilita, portanto, o surgimento de lugares, paisagens e significados heterogêneos organizados afetivamente, frutos de um espaçamento que os propicia e articula, reunindo de forma integradora através de um lugar, do qual recebem sua essência.

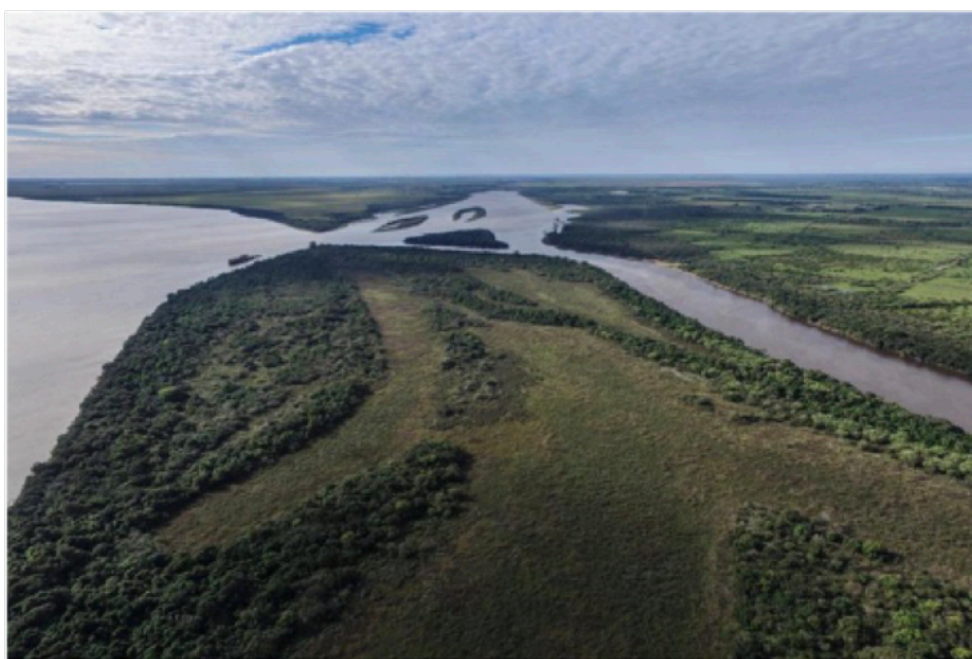
Ressalta-se que, em ambas as definições, o espaço necessita de certa faceta da fronteira para realizar sua potência integradora, visto que as concepções que permeiam a definição de fronteira, a princípio, convergem para uma ideia de fechamento e/ou uma delimitação de um espaço. Nesse sentido, configura-se como um limite que obstrui e constrói identidades; uma demarcação que define a civilização além da barbárie. Todavia, frente a isso, está sua outra face, a contraparte contida na articulação fronteira/frontería, que se caracteriza, principalmente, pela ideia de transgressão. Essa dualidade, conforme o pesquisador uruguaio Abril Trigo (1997, p. 80), “reflete um dispositivo de contenção e um tecido de transgressão. Um é impossível sem o outro [...], porque não há transgressão possível sem limite para transgredir, e o limite é inútil sem a transgressão que o justifica” [tradução nossa]<sup>14</sup>. Portanto, assim como o espaço precisa

<sup>13</sup> “O espaço geométrico é homogêneo, uniforme e neutro. Planície ou montanha, oceano ou selva equatorial, o espaço geográfico é feito de espaços diferenciados. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem dá a cada lugar uma singularidade em seu aspecto. O espaço geográfico é único; ele tem nome próprio” (DARDEL, 2015, p.02).

<sup>14</sup> [...] refiere a un dispositivo de contención y a un tejido de transgresión. La una es imposible sin la otra [...], porque no hay transgresión posible sin un límite que transgredir, y el limite es fútil sin la transgresión que lo justifica. (TRIGO, 1997, p. 80).

da face restritiva da fronteira para definir sua essência, esta também necessita do espaço para concretizar sua outra face: a da transgressão.

Para deslocar essa problemática do território europeu, destaca-se, como exemplo de um espaço geográfico configurado pela articulação fronteira/frontería, ou seja, que se caracteriza tanto pelas fronteiras que estabelece quanto pelas que transgride, constituindo-se de limites e rasuras, uma ilha localizada na foz do Guaraí. Trata-se de uma porção de terra (figura 2), denominada de Ilha Brasileira, um espaço geográfico onde desembocam, convergem e se tecem os limites fronteiriços dos territórios brasileiro, uruguaio e argentino.



*Figura 2 – Vista aérea da Ilha Brasileira: na confluência dos rios Quaraí e Uruguai*

A Ilha Brasileira, como uma fronteira tríplice, carrega uma particularidade, pois, apesar de estar assentada nas águas do rio Uruguai, ou seja, em solo uruguaio, pertence judicialmente à nação brasileira, o que a torna um espaço contestado pela país vizinho. Além disso, nessa Ilha, as linhas divisórias que demarcam os limites das três nações em determinados pontos estão sobrepostas, como fica evidente no tratado da Convenção Complementar de Limites, de 27 de dezembro de 1927<sup>15</sup>. Sendo assim, faz com que tal território assumam a característica de um

---

<sup>15</sup> “A linha divisória entre o Brasil e a República Argentina, no rio Uruguai, começa na linha normal entre as duas margens do mesmo rio, e que passa um pouco águas abaixo da ponta sudoeste da Ilha brasileira do rio Quaraí, também chamada Ilha Brasileira, segue, subindo o rio, pelo canal navegável deste, entre a margem direita, ou argentina, e a margem ocidental e setentrional da ilha do Quaraí ou Brasileira, passando em frente da boca do rio Quaraí, que separa o Brasil da República Oriental do Uruguai, e prosseguindo do mesmo modo pelo rio Uruguai, vai encontrar a linha que une os dois marcos inaugurados em 4 de abril de 1901, um brasileiro na barra do Quaraí, outro argentino, na margem direita do Uruguai” (CONVENÇÃO COMPLEMENTAR DE LIMITES, de 27 de dezembro de 1927).

espaço neutro, no qual a ideia de fronteira extrapola a de limite, tornando-o propício ao trânsito de diversas memórias e, principalmente, de um pensamento fronteiriço.

Sendo juridicamente uma *frontería*, garantida no Tratado de Limites, o Governo Brasileiro se compromete a não se servir “da ilha ou ilhas da embocadura do Quaraí para embarçar ou impedir a livre navegação dos ribeirinhos” (artigo IV, do Tratado de Limites, de outubro de 1851). A Ilha Brasileira é transformada simultaneamente em uma paisagem do território brasileiro e uma inscrição de caminhos múltiplos e rasurados pelo fluxo de navegação de ribeiros oriundos das três nações que a circunscvem. Diante disso, concentra a mesma dualidade contida na articulação fronteira/*frontería*, o que reforça a ideia de que uma fronteira também deve ser vista como um espaço em que os limites são rasurados ou, de forma mais metafórica, uma inscrição borrada, assim como a Ilha Brasileira – muito mais um espaço geométrico marcado pelo nomadismo de sujeitos desterritorializados, *trânsfugas*<sup>16</sup>, que o transformam em um limite contestado, do que um espaço geográfico. Dessa maneira, essa ilha personifica, de forma exemplar, o conceito de espaço fronteiriço que, aqui, se almeja definir.

Assim, nesse espaço, onde os limites estão em constante desassossego, é possível enxergar sujeitos *trânsfugas*, pertencentes a quadros ainda não pintados nas narrativas eurocêntricas, que possuem por vezes detalhes a mais do que a figura do emigrante, porque seus perfis existem com exagerada nitidez. Brincam de irreais pelo excesso com que se separam dos demais desterrados, sendo linhas puras da experiência radical em um ambiente profundo de afastamento, isto é, ruptura irreversível com o “mundo de origem que lhe motiva impactos afetivos significativos, e [...] à dor do estranhamento sentido nos lugares de destino (do espaço social ou geográfico) e nos momentos de retorno, ou no retorno definitivo, quando ele ocorre” (COUTINHO, 2021, p. 11).

Destaca-se que, por essa concepção, o *trânsfuga* que habita um espaço fronteiriço é um sujeito resistente a qualquer patologia psicológica, intelectual ou moral que pretende reprimir suas memórias. Esse *trânsfuga* fronteiriço vivencia em sua radicalidade a chegada repentina do passado patologicamente reprimido, o qual, como defende Beatriz Sarlo, apesar de qualquer condicionamento público ou privado, de qualquer decisão da justiça e da responsabilidade, “continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato da qual não se quer ou

---

<sup>16</sup> “No vocabulário militar o *trânsfuga* é o desertor; no da ciência política é o traidor de seu partido original. Na sociologia, o *trânsfuga* de classe é aquele que carrega a dor de desejar viver uma vida diferente da de sua família, de conseguir, em maior ou menor medida alcançá-la, e de ter que lidar com a culpa confusa de ter superado o pai” (COUTINHO, 2021, p. 08).

não se pode lembrar” (SARLO, 2007, p. 09). Dessa maneira, o trânsfuga ainda que fraturado em suas memórias é capaz de recuperá-las, dependendo para isso das condições do espaço que habita.

Assim, chega-se ao espaço fronteiroço de onde o eu-crítico deste estudo parte, como um trânsfuga que resiste a qualquer condicionamento do passado traumático, para desenvolver um pensamento fronteiroço sobre os regimes ditatoriais das nações que rasuram os limites da Ilha Brasileira. No entanto, tratando-se de um território nacional, no caso dessa ilha, que sofre uma rasura por sua condição fronteiroça, deve-se ponderar se, por ser uma inscrição de caminhos múltiplos e borrados, o eu-crítico deste estudo comparado será capaz de assumir um discurso fronteiroço no qual ressoe a matéria simbólica tanto da nação à qual pertence juridicamente quanto das demais que o atravessam.

Tal problemática desemboca na imagem metafórica que serve como fio narrativo central deste capítulo: essa ilha que impõe limites, demarcando um território nacional, ao mesmo tempo em que os transgride, configura-se como um espaço memorial transnacional, habitado por um indivíduo trânsfuga que, ao atravessar as três nações que o circunscvem, consolida um pensamento fronteiroço sobre as memórias ditatoriais. A fim de apagar a luz da colonialidade do saber para que essa imagem alcance sua luz própria, deve-se partir do consenso de que a Ilha Brasileira representa também a ilha da memória, a qual edita mais que rememora, pois nas sociedades pós-ditatoriais esse é o sentido da memória propagado, no qual tudo tem sinopse e edição.

Nessa perspectiva, para conseguir acessar todos os fragmentos ou estilhaços que a edição propagada busca ocultar ou pelo menos rasurar, deve-se saber identificar as técnicas de montagem utilizadas na tessitura de tal feito e efeito. Assim, recorrendo a linguagem cinematográfica, descobre-se dois procedimentos da montagem utilizados pelas políticas de memórias no processo de edição das narrativas ditatoriais: o primeiro trata-se de um plano de corte, no qual mostra-se um detalhe de um determinado acontecimento traumático, que logo é ofuscado pela amplitude e distanciamento do conjunto; o segundo, um “elemento natural”, em geral um lugar de memória que passa no campo de observação, de preferência “em movimento rápido”, ou seja, fora de foco pela sua rapidez.

Dessa maneira, uma vez que o espaço geográfico é também um texto, uma inscrição, a ser decifrado, o que se precisa ponderar é se ao partir dessa ilha da memória, na qual habita, o eu-crítico, adentrando os limites traumáticos das sociedades uruguaia e argentina, será capaz de captar não apenas suas histórias, mas, principalmente, seus processos singulares de política de

memória, ou seja, seus procedimentos de montagem, de modo a permitir-se conhecer suas fraturas e suturas.

Somado a isso, considerar-se-á simbolicamente a Ilha Brasileira como o espaço geo-histórico de decantação de um pensamento de fronteira oriundo da lógica da diferença colonial<sup>17</sup>. Assim, levando-se em consideração que o discurso fronteiriço desse eu-crítico é constituído tanto por sua biografia quanto pelo espaço de onde parte, a resposta para o questionamento que inquirir sua capacidade de adentrar os limites traumáticos de outras sociedades reside na mesma dualidade contida na articulação mencionada acima, porque se

[...] a fronteira define territórios, a *frontería* desenha paisagens; a fronteira fixa identidades, a *frontería* abre relações; a fronteira delimita espaços, a *frontería* articula lugares. A fronteira tem estatuto jurídico, militar, penal, a *frontería* práticas; a fronteira aprofunda raízes, a *frontería* se espalha em rizoma. A fronteira legisla a razão do Estado, a *frontería* é indiferente à Nação; a fronteira é marca da História, a *frontería* habilita memórias fragmentadas; a fronteira sutura a epistemologia moderna, a *frontería* atua(liza) a intensidade do presente, a explosão do evento, a pura duração do instante. (TRIGO, 1997, p. 81 [tradução nossa]<sup>18</sup>).

Partindo desse pressuposto, a ilha de onde esse eu-crítico parte assume dupla simbologia: ser uma fronteira geográfica que demarca os limites, status legais, militares e criminais das nações que divide; e, ao mesmo tempo, ser um espaço fronteiriço que possibilita práticas que se enraízam em memórias das nações que as inscrevem. Nesse sentido, passa a ser o lócus fronteiriço que produz um pensamento de fronteira, no qual passa a *habitar* o eu-crítico, cuja voz irá propagar um discurso fronteiriço, erigido a partir do lado do oprimido, explorado pela diferença colonial. Esse discurso fronteiriço “habita a *exterioridade* e, por conseguinte, só pode ser pensado *a partir de* (um lócus) e se inscreve como um *método* crítico capaz de barrar a ordem discursiva moderna que se cristalizou no mundo, por meio de uma prática da desordem descolonial, uma desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008) sem precedente na história do Ocidente.

Todavia, deve-se juntar a esse discurso fronteiriço uma outra problemática, presente na polaridade entre memória individual e memória coletiva. Essa dualidade concentra-se na ideia assimétrica do “preenchimento”, relacionado às memórias individuais, ou atribuídas a si, e da “confirmação”, as memórias coletivas, ou atribuídas aos outros. Entretanto, como defende Paul

<sup>17</sup> “A diferença colonial cria as condições para situações dialógicas nas quais uma enunciação fraturada é mobilizada pela perspectiva subalterna como resposta ao discurso e perspectiva hegemônicas” (MIGNOLO, 2020, p. x).

<sup>18</sup> [...] la frontera define territorios, la *frontería* dibuja paisajes; la frontera fija identidades, la frontera abre relaciones; la frontera delimita espacios, la *frontería* articula lugares. La frontera tiene estatuto jurídico, militar, penal, la *frontería* habilita practicas; la frontera hunde raíces, la *frontería* se esparce en rizoma. La frontera legisla la razón de Estado, la *frontería* es indiferente a la Nación; la frontera es marca de la Historia, la *frontería* habilita memorias fragmentarias; la frontera sutura (a) la epistemologia moderna, la *frontería* actúa(liza) la intensidad del presente, la explosión del evento, la pura duración del instante (TRIGO, 1997, p. 81).

Ricoeur (2007), nessa relação cabe um terceiro componente à ideia do próximo: “a proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis*” (RICOEUR, 2007, p. 141). Assim, a Ilha Brasileira é tomada, nesta narrativa crítica, como ponto de partida de uma travessia que pretende captar as memórias narrativamente construídas e editadas por indivíduos que buscam dar voz a todos aqueles que sucumbiram no vórtice da violência provocado por Estados Autoritários, nas ditaduras civil-militares que assolaram as nações que as circunscvem.

A partir dessa ilha de edição, e entendendo que o leitor contemporâneo, assim como o espectador, prefere estar *dentro a diante*, ou seja, “participante da história”, em vez de relegado à sua condição de observador excluído no mundo ficcional, almeja-se acessar outras ilhas das memórias ditatoriais cujas margens estão em constante processo de rasura. Para tanto, dialogando, novamente, com a linguagem cinematográfica, utiliza-se o conceito do “*raccord de olhar*”, que se estrutura a partir “do ponto de vista do espectador [leitor], em pensar que o plano B mostra o que vê um personagem apresentado no plano A” ((JULLIER; MARIE, 2009, p. 47)<sup>19</sup>. Com este movimento de câmera, que coloca a focalização a serviço da travessia, pretende-se dar visibilidade também às ressonâncias narrativas das gerações seguintes, que continuam assentadas nessas mesmas ruínas.

Diante disso, o discurso fronteiro que se busca estabelecer nesta narrativa crítica é definido a partir dessa dualidade, o que permite empreender uma narrativa investigativa orientada tanto por um fazer interpretativo, que define os limites da recordação, quanto por um fazer crítico, movido pela transgressão das dimensões regionais e temporais. Assim, no fazer interpretativo, busca-se reconhecer as memórias traumáticas das ditaduras brasileira, uruguaia e argentina, em suas particularidades políticas e histórico-sociais, entendendo-as como rastros de uma época, mas, também, de um espaço, responsável por definir suas formas, tonalidades e profundidades. Enquanto isso, no fazer crítico, busca-se transgredir os limites do espaço geográfico de cada uma dessas sociedades, ampliando suas dimensões regionais e temporais, de modo a problematizar seus contextos pós-ditatoriais e comparar seus processos de apagamento, soterramento e edição de suas memórias traumáticas.

---

<sup>19</sup> Frequentemente, A e B encontram-se invertidos: deve-se então fazer uma revisão de interpretação, para perceber que A mostrava na verdade o que olhava o personagem visto em B... Outra arma narrativa de peso, no domínio da montagem, consiste em ler uma ligação casual entre A e B. O acontecimento mostrado em B aparece como consequência do que foi visto em A. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 47-48).



Atribui-se, assim, outra simbologia à Ilha Brasileira, restituindo-lhe a função prometida, mas nunca cumprida: ser um estratégico depósito de carvão para a navegação a vapor. Entretanto, em vez de carvão, concedem-se a esse simbólico depósito as memórias profundas, necessárias à odisséia do perdão, visto que, conforme Paul Ricoeur (2007, p. 448), “o núcleo da memória profunda convive numa massa de marcas que designam o que, de uma maneira ou de outra, vimos, entendemos, sentimos, aprendemos, adquirimos”. Dessa maneira, como núcleo das memórias traumáticas relacionadas ao passado recente que mudou, talvez de forma irreversível, não apenas a coloração de seu solo, mas também das águas que a rodeiam, detém-se a matéria necessária para que o eu-crítico, assumindo a partir desse momento a persona do trãnsfuga fronteiriço, realize a sua travessia.

Assim, definidos tanto o ponto inicial de observação quanto o modo e o tom de voz que serão utilizados para narrar a paisagem observada, deve-se realizar o mapeamento de algumas práticas de anistia, enquanto esquecimento institucional, as quais tocam “nas próprias raízes do político e através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido” (RICOEUR, 2007, p. 460). Além disso, tais esquecimentos institucionais acabam por engendrar um lócus fraturado<sup>20</sup> que continua a ressoar por meio de subjetividades ativas, as quais resistem contra as práticas de silenciamento oriundas de uma lógica colonial, que persiste na opressão a esse espaço geo-histórico.

Dentre essas práticas de silenciamento, encontra-se, no Brasil, a Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, ou Lei da Anistia. Esta parte de um “princípio de reconciliação e de pacificação nacional” para perdoar aqueles que, “no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais” (BRASIL, 1979, art. 1º). Com tal lei, “[a] fronteira entre esquecimento e perdão é insidiosamente ultrapassada [no contexto brasileiro] na medida em que essas duas disposições lidam com processos judiciais e com a imposição da pena” (RICOEUR, 2007, p. 459). Além disso, em 2002, essa primeira lei foi substituída pela de nº 10.536/02, a qual estendeu o período de perdão até o 5 de outubro de 1988.

Na Argentina, dá-se por meio de um julgamento simbólico representado pela alta cúpula dos militares responsáveis pelo processo ditatorial, porém, no processo de redemocratização, impõe-se o mesmo estado de amnésia dos países anteriores por meio das seguintes leis: Lei nº 23.492 de Ponto Final, de 1986, e Lei nº 23.521 de Obediência Devida, de 1987. Ocorreram

---

<sup>20</sup> “O lócus fraturado inclui a dicotomia hierárquica que constitui a subjetificação dos/as colonizados/as. Mas o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as” (LUGONES, 2010, p. 941).

devido à pressão militar exercida pelos sucessivos levantes militares da Semana Santa (1987), Monte Caseros (1988) e Villa Martelli (1988). Por intermédio dessas edições, as Forças Armadas tentaram parar a onda de julgamentos que afetava a instituição<sup>21</sup>.

No Uruguai, o silenciamento foi dado por meio da Lei nº 15.848, ou Lei de Caducidade da Pretensão Punitiva do Estado, que garantia anistia ampla aos militares, subscrita pelos principais partidos. Sendo o principal obstáculo para a aplicação da justiça contra o terrorismo de Estado no Uruguai, a lei foi questionada em dois plebiscitos (1989 e 2009), porém a maioria necessária para tal fim não foi alcançada. Moralmente, a lei da caducidade é ineficiente para conduzir os agentes do trauma à esfera do perdão, pois é necessário ter em mente que “a questão do perdão se coloca onde há acusação, condenação e castigo; [ainda que], as leis que tratam da anistia a designam como um tipo de perdão” (RICOUER, 2007, p. 459).

Esses tipos de anistia, atreladas aos processos pós-ditaduras civil-militares expressam, especificamente aquelas que dominaram esses países na segunda metade do século XX, desde sua origem, um caráter próprio de embate entre memória e esquecimento: “A palavra anistia contém em si dois sentidos: um deles é o de *anamnesis* (reminiscência), o outro, de amnésia (olvido, perda total ou parcial da memória)” (TELES; SAFATLE, 2019, p. 22). Nesse embate, em graus distintos em cada um desses países, a “fronteira com a amnésia é fácil de ultrapassar: trata-se principalmente da anistia e, de modo mais marginal, do direito de graça, também chamado de graça anistiantes” (RICOEUR, 2007, p. 459).

Assim, nessas práticas conciliatórias, por vezes, o direito de graça é dado antes mesmo que a odisséia pelo perdão seja iniciada, o que, na verdade, afasta-o dele logo após ter proposto sua simulação. Ressalta-se que

Há, no entanto, um dado interessante a somar a esta reflexão, e sugestivo de vivas polêmicas: a etimologia nos remete ao conceito e, ainda, segundo Teles, ao segundo termo do binômio (esquecimento, olvido) – do grego *amnēstia*, de *amnētos* “olvidado” – mas que essa acepção, pode ser confirmada ou superada em função de seu caráter político e histórico, podendo prevalecer o primeiro termo da bipolaridade, o de *anamnesis* – ação de trazer à memória ou à lembrança; lembrança, recordação. A rigor, Mnemosyne sugere reminiscência. A autora ainda sustenta que, contemporaneamente, essa equação está em permanente embate, já que possibilita concepções opostas e excludentes de anistia: uma delas, entendida como regate da memória e direito à verdade, como reparação histórica, luta contra o esquecimento e recuperação das lembranças; a outra, vista como esquecimento e pacificação, como conciliação nacional. (TELES; SAFATLE, 2019, p. 22)

Diante disso, defende-se, junto com o pesquisador alemão de cultura e memória Andreas Huyssen, a importância de associar os estudos contemporâneos da memória de forma intrínseca aos direitos humanos e à justiça, para se combater esses tipos de práticas anistiantes que visam

<sup>21</sup> Somente em 2003, no governo de Néstor Kirchner, foi decretada a nulidade dessas duas leis.

apenas a manutenção do *status quo*. Assim, ao assumir essa necessária tarefa, empreender-se-á, ao longo deste capítulo, uma investigação narrativa em torno dos embates permeados pela luta contra o esquecimento prematuro e o esquecimento que visa apenas a pacificação, negando o direito à verdade ou a reparação histórica.

No entanto, sendo esta uma narrativa crítica sobre o fazer literário relacionado à consciência temporal das ditaduras do Sul global, ocorridas na segunda metade do século XX, busca-se, neste primeiro capítulo, entender como as narrativas literárias produzidas nas duas primeiras décadas do pós-ditadura — entre 1990 e 2010 —, em países como Brasil, Uruguai e Argentina, captam essa atmosfera conflituosa e, ainda, desconectada entre memória e justiça. Para isso, centra-se o olhar nos rastros que tais narrativas captam e representam literariamente, visto que, conforme Paul Ricoeur (2007), um rastro traz, no âmago de sua passividade, a persistência das primeiras impressões, as quais, carregadas de afetividade, revelam como um acontecimento nos marcou, tocou, afetou. Aborda-se tal fato porque esse tipo de inscrição-afeição é depositária “da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo ‘permanecer’, sinônimo de ‘durar’” (RICOEUR, 2007, p. 436).

Resultam-se, assim, as noções de presença da ausência, anterioridade, distância e profundidade temporal, ainda que apresentem determinados obstáculos à recordação. Esses desafios podem engendrar práticas desleais de esquecimento, uma vez que “[a] hesitação entre a ameaça de um esquecimento definitivo e a obsessão de uma memória proibida acrescenta-se a incapacidade teórica de reconhecer a especificidade do rastro psíquico e a irredutibilidade dos problemas ligados à impressão-afecção” (RICOEUR, 2007, p. 437).

Portanto, se à Ilha Brasileira foi negada ser o depósito de uma matéria orgânica acumulada por algumas dezenas de milhares de anos, algo mais recente lhe será depositado: os discursos contemporâneos da memória e as práticas de esquecimento, tecidos nesse solo “como construções complexas sobredeterminadas, geradas por constelações políticas específicas do final do século XX, as quais resultaram do fim das ditaduras” (HUYSEN, 2014, p. 197). Trata-se de uma matéria simbólica na qual repousam diversas camadas, não apenas das memórias traumáticas dos períodos ditatoriais brasileiro, uruguaio e argentino, mas também das práticas de esquecimento público engendradas por sucessivos governos nos processos de redemocratização dessas nações que circunscrevem a ilha da memória que, assim como a Brasileira, será administrada por um eu-crítico do território brasileiro.

Destarte, partindo desse núcleo definido como um estratégico depósito de memórias profundas, o eu-crítico realizará uma travessia para outras paisagens, ilhas de memórias do passado não tão distante das águas das três nações que o atravessam. Parte, assim, em busca de

políticas de memórias em sua esfera cultural, ou seja, a memória encarnada em produções artísticas, como nas narrativas ficcionais, no teatro, no cinema, além de monumentos, esculturas, pinturas e arquitetura dessas sociedades pós-traumáticas. Espera ser capaz de observá-las de forma profunda, com o intuito de problematizar como tais produções contribuem para a transformação da memória pública, no período de redemocratização do Brasil, Uruguai e Argentina, identificando seus processos de esquecimentos obrigatórios ou institucionais, bem como suas memórias impedidas e manipuladas.

Além disso, conscientiza-se, com o pesquisador alemão Andreas Huyssen, de que “a instauração ativa de processos por violações dos direitos humanos nos tribunais também depende da força dos discursos da memória na esfera pública - no jornalismo, nos filmes, [...] na literatura, nas artes, na educação” (HUYSSSEN, 2014, p. 200). Diante dessa tomada de consciência, assume-se o compromisso de contribuir dando mais visibilidade para narrativas contemporâneas com as quais se poderá começar a desvendar aquilo que se agrupa em torno do núcleo das violações dos regimes ditatoriais que assolaram o Sul global. Para tanto, as análises críticas realizadas nos subcapítulos seguintes, centradas em narrativas literárias contemporâneas, partem da ideia de que os autores, ao se apropriarem da realidade social de seus territórios, assumem um engajamento político com a escrita de sua época, sendo por meio dela que se dá o contato com a sociedade.

Nesse transcurso, o eu-crítico ancorar-se-á, inicialmente, na narrativa literária brasileira *A mancha*, de Luís Fernando Veríssimo, cuja ilha da memória se revela em um edifício decrepito. Seguindo sua sina, após essa primeira travessia, passará a observar a narrativa uruguaia, *Pronto, Listo, Ya*, de Inés Bortogaray, cuja ilha da memória se revela no espaço exíguo de um carro, no qual atravessará todo o período repressivo dessa sociedade, até chegar na narrativa argentina. Nessa outra tessitura, a narrativa *Los Topos*, de Félix Bruzzone, apresentará uma ilha da memória que se revela em um jardim, no qual é possível acessar distintas veredas da memória traumática argentina. Por fim, descobrirá um novo fazer estético, além das Cordilheiras, que o obrigará a retornar.

### 3. ATMOSFERAS AUTORITÁRIAS EM PROCESSO DE DECANTAÇÃO

*Cantarei versos de pedras.  
 Não quero palavras débeis  
 para falar do combate.  
 Só peço palavras duras,  
 uma linguagem que queime.  
 Pretendo a verdade pura:  
 [...] `as palavras arredias.  
 [...]  
 Eis que me retornam veste,  
 sapatos, óculos, relógios.  
 Bolsa povoada  
 de lenços, moedas, inúteis estojos.  
 Despojada até aos ossos  
 não sei o que fazer  
 de meus despojos.  
 (Lara de Lemos, 1997)*

#### 3.1. RUÍNAS SOTERRADAS DE UM CORPO-TERRITÓRIO BRASILEIRO

Partindo, assim, dessa pequena porção de terra, a Ilha Brasileira, que atravessa paisagens turvas, fragmentadas e tecidas por cinzas de um tempo de dor, chega-se a uma pequena narrativa, o conto *A mancha*, de Luís Fernando Veríssimo, publicado em 2003. Nesse pequeno ponto narrativo de ancoragem, descobre-se uma escrita que capta a atmosfera do momento de consolidação do processo de redemocratização da sociedade brasileira. Em sua força reprodutiva, essa narrativa estrutura-se de forma referencial, captando, simbolicamente, a nova atmosfera orquestrada pela chegada ao poder de dois veementes opositores do regime ditatorial: Fernando Henrique Cardoso, de 1995 a 2003<sup>22</sup>, e Luís Inácio Lula da Silva, a partir de 2003<sup>23</sup>.

Todavia, nessa nova atmosfera, aparentemente marcada por uma reconciliação nacional, forças discursivas ideológicas de tempos sombrios, e não tão distantes, continuam a ressoar no *modus operandi* desses dois líderes, outrora tidos como “subversivos”. Dessa forma, apesar de uma significativa mudança no regime político na presidência do Brasil, as ações jurídicas e legislativas tomadas tanto pelo ex-exilado (Henrique Cardoso)<sup>24</sup> quanto pelo ex-sindicalista

<sup>22</sup> “É no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso que ocorreu a conversão formal do PSDB ao neoliberalismo e sua passagem à direita. Primeiro ao aliar-se ao Partido da Frente Liberal (PFL) e, depois, ao comandar políticas públicas desenfreadas de viés claramente privatista e liberalizante” (PINHEIRO, 2014, p. 252).

<sup>23</sup> “Ao chegar ao governo, Lula encontrou problemas de diferentes idades históricas, que não podiam ser resolvidos com uma simples decisão política — os dinamismos internos de uma economia estrutural e funcionalmente subordinada ao capital oligopolista internacional não podiam ser alterados a curto prazo” (PINHEIRO, 2014, p. 253).

<sup>24</sup> “Em 1998, ainda no governo FHC, a União foi intimada pela justiça Federal de Brasília a informar as circunstâncias dos óbitos e o paradeiro dos restos mortais dos desaparecidos da Guerrilha do Araguaia. Movido

(Lula da Silva)<sup>25</sup>, em relação ao passado traumático ditatorial, ainda impunham às testemunhas certo silenciamento e esquecimento.

Assim, em uma evidente ruptura com sua postura subversiva, o ex-exilado, quando estava na Presidência, assinou o decreto que prolongou “os prazos máximos de sigilo dos documentos do Estado e [instituiu] a inédita figura do sigilo eterno aplicável para documentos ultrassecretos” (FIGUEIREDO, 2015, p. 68). De maneira semelhante, o ex-sindicalista, mesmo representando a esperança em relação ao acesso aos arquivos secretos da ditadura, “[d]ecidido a evitar uma agenda que pudesse colocá-lo em rota de colisão com as Forças Armadas, [...] optou por recorrer da decisão judicial que mandava abrir os arquivos militares” (FIGUEIREDO, 2015, p. 69). Ambos se tornaram, assim, defensores do ocultamento dos arquivos da repressão, em prol do mesmo modelo econômico que sustentou e justificou o Estado de Exceção<sup>26</sup> praticado pelo governo brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, que agora tentavam esconder.

Salienta-se que tal postura, que também estava ocorrendo além das fronteiras brasileiras, ainda que de modo distinto, como no Uruguai e demais países da América do Sul, visava tanto a consolidação de uma reconciliação nacional quanto a continuidade do modelo econômico neoliberal. Destoa, desse cenário, o governo argentino que, já em 2003, na administração de Néstor Kirchner, revogou as leis de Ponto Final e Obediência Devida e os indultos presidenciais, declarando-as inconstitucionais e colocando um fim no processo de anistia aos torturadores por crimes cometidos durante a ditadura. Isso não só permitiu novos julgamentos para os militares que serviram durante a década de 1970, mas, principalmente, propiciou à sociedade argentina o direito ao regaste da memória e à verdade.

Nesse ínterim, dadas as devidas distinções, os países da América do Sul, com exceção da Argentina, assumem em troca de um projeto de reconciliação nacional as leis que favorecem o processo de esquecimento e apagamento dos rastros das ditaduras civil-militares que os

---

por familiares de guerrilheiros desaparecidos, o processo tramitava havia dezesseis anos [...]. No ano 2000, o Exército — cabeça das campanhas militares no Araguaia — foi finalmente instado a se pronunciar nos autos. A força terrestre foi curta e grossa: ‘Não há documento nem qualquer outra informação a ser prestada àquela autoridade [Justiça Federal], neste momento. Antes da promulgação da sentença judicial, o segundo mandato de Fernando Henrique chegou ao fim. Ele deixou o Palácio do Planalto em 1 de janeiro de 2003 sem ter aberto os arquivos da ditadura’ (FIGUEIREDO, 2015, p. 67-68).

<sup>25</sup> “Seis meses após a mudança no Planalto, caiu no colo de Lula o processo judicial movido pelos familiares dos guerrilheiros do Araguaia. A sentença da 1 Vara da Justiça Federal de Brasília condenou a União a abrir os arquivos das campanhas militares contra a guerrilha e a informar o local de sepultamento dos corpos. Era o primeiro desafio de Luiz Inácio no campo dos arquivos sigilosos” (FIGUEIREDO, 2015, p. 69).

<sup>26</sup> Uma “guerra civil legal que permite a eliminação física não só de adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN, 2003, p. 13).

assolaram na segunda metade do século XX. Observa-se, então, o que Paul Ricoeur (2007) denominou de abusos de esquecimento: formas de silenciamento ou tentativas de apagamento, engendrados não apenas por indivíduos, mas por instituições que rompem intencionalmente a fronteira entre a memória e a amnésia, de modo a soterrar uma culpabilidade institucional.

Além disso, particularmente no Brasil, às vítimas ainda era negado o direito de lembrar. Mesmo que a elas a todo o momento acudissem imagens ao espírito, eram obrigadas ao esquecimento precoce, tendo que abortar o processo cíclico de reconhecimento em sua fase ainda embrionária<sup>27</sup>. Porém, a essas testemunhas ainda não era possível esquecer, porque “[a] anistia com impunidade não introduziu o esquecimento entre as vítimas de crimes como a tortura, os assassinatos e o desaparecimento. Ao contrário, dificultou-lhes o luto. Essa ausência de luto estabelece uma tensão entre as esferas públicas e privada” (TELES, 2019, p. 08).

Nesse contexto, encontra-se a figura de Rogério, síntese desse momento no qual memórias traumáticas foram soterradas junto com as ruínas do regime militar de 1964, para que o modelo econômico que ganhou força durante esse período, o neoliberalismo, pudesse continuar seguindo seu curso, em pleno crescimento internacional, escondendo seu passado sombrio. Assim, para que Rogério, personagem central do conto de Veríssimo, como outros, pudesse “enriquecer”, ele precisava estar disposto a não-lembrar, eliminando as ruínas, que apontavam para um momento de decadência, desintegração e arruinamento da sociedade brasileira durante a segunda metade do século XX. Nesse sentido, a permanência dessas ruínas — edifícios e sítios, privados e estatais, que serviram como centros clandestinos de tortura e repressão — configura-se como uma constelação de traumas que nesse momento se prefere soterrar.

Diante disso, quando lhe perguntavam o que fizera depois de voltar do exílio, Rogério sempre respondia ter enriquecido, “como se fosse alguma coisa orgânica. Como se dissesse ‘engordei’ ou ‘perdi os cabelos’” (VERÍSSIMO, 2003, p. 07). Com essa resposta, que julgava até engraçada, sintetiza o cenário perverso que se delineava na sociedade brasileira, a qual lhe concedia de volta suas “*vestes, sapatos, óculos, relógios*”, mas não as suas memórias. Assim, indaga-se se seria essa uma atmosfera na qual o eu-lírico do poema *Cela 23*, de Lara de Lemos,

---

<sup>27</sup> “Face à pressão crescente dos grupos e setores anistiados, a anistia voltaria a incorporar novas ampliações no governo Fernando Henrique Cardoso (ele mesmo um anistiado) e, conseqüentemente, houve uma revisão parcial promulgada via Medida Provisória, a de nº 2.151. [...] O processo ainda permaneceu inconcluso e, somente como ilustração, outros aspectos políticos delicados emergiram, um deles provavelmente inédito na história brasileira, é o que inclui na agenda política demandas como a questão em aberto dos desaparecidos e mesmo da abertura de arquivos militares. Mas uma nódoa ainda ficou pendente: o não equacionamento da delicada questão da impunidade dos torturadores, que se reflete no texto numa forçosa releitura sobre o significado dos ‘crimes conexos’ e, por decorrência, se há sustentabilidade como tese dos torturadores terem possibilidade de absolvição e ou esquecimento” (TELES; SAFATLE, 2019, p. 40-41).

assim como Rogério, ambos despojados “até aos ossos”, poderia ter um lugar para os seus despojos, ou para as memórias de seu passado recente traumático.

Nesses limites entre a recente retomada da democracia brasileira e a ainda presente atmosfera da ditadura civil-militar, que emanava de um subsolo no qual o ser fraturado era obrigado a enterrar seus despojos, Rogério converte-se, por conta de sua fratura, em uma espécie de *Funes, o memorioso*. Dessa maneira, assim como o personagem de Jorge Luís Borges (1942), o de Fernando Veríssimo, ainda que, inicialmente, só em intensidade, mas não em natureza, é atormentado por “lembranças [que] não eram simples; [pois] cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc.” (BORGES, 2005, p. 108). Tais lembranças se faziam notar a cada passo dado sobre esse solo enervado pela violência recente, presente e persistente, camuflada por partículas, poeira, de um ainda frágil discurso democrático.

Ao contestar esse esquecimento prematuro, não se nega a importância do esquecimento para sociedades que viveram situações traumáticas, pois se concorda com a necessidade do processo descrito por Paul Ricoeur, em que o reconhecimento do evento traumático só acontece plenamente atravessando-se todo o processo de percepção. Assim, é necessário tomar consciência de que esse evento esteve presente uma vez, gerando um trauma que se ausentou ao se deslocar para a esfera do inconsciente, mas que retorna pela lembrança do evento traumático. É realizado, dessa maneira, o movimento cíclico, mas não homogêneo de aparecer, desaparecer e reaparecer, no qual o reconhecimento do trauma vivido “ajusta – ajunta – o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer” (RICOEUR, 2007, p. 437).

Diante disso, o que se reivindica, nas narrativas desse período, é a ausência do direito do reaparecer, ou seja, da memória, que foi negado à sociedade brasileira não só em seu período inicial de redemocratização, mas também reatualizado na década de 2001 a 2010. Essa reatualização esteve presente, em 2010, na decisão do Supremo Tribunal Federal, no que se refere à punição (ou não) aos torturadores. Nesse episódio, o Supremo Tribunal Federal julgou “que a anistia de 1979 era abrangente e também anistiava os agentes do Estado que torturaram e mataram opositores do regime militar entre 1964 e 1985, portanto, estes não eram passíveis de processos ou mesmo objeto de qualquer punição” (TELES; SAFATLE, 2019, p. 44).

Tal imposição criou um sujeito de natureza distinta de *Funes, o memorioso* que, atormentado pelos anos ditatoriais, passa a viver da destruição das lembranças, do lixo dos outros, personificado no conto de Luís Fernando Veríssimo em “Rogério, o Demolidor”. O personagem é descrito, assim, como um sujeito que “[v]ivia atrás de prédios decrepitos, casas em ruínas, de sinais externos de abandono. Dedicava-se àquilo como alguém que se entregava a uma causa” (VERÍSSIMO, 2004, p. 7), mas não para recuperar sua história e sim para apagá-



la. Fruto dessa atmosfera ambiente que valorizava o apagamento de memórias recentes, Rogério enriquecera com seus hábitos de silenciamento: “Comprava e vendia imóveis. Comprava barato, arrumava e vendia ou demolia” (VERÍSSIMO, 2004, p. 7).

Entretanto, o personagem, símbolo das seguintes gerações responsáveis por práticas de soterramento das memórias traumáticas brasileiras, logo perceberia, como ocorrera com o eu-lírico drummondiano, que, apesar de todas as ações visando esse apagamento, existem inscrições que sempre sobrevivem. Nesse sentido, tais inscrições representam “no sentido psíquico do termo, [...] a sobrevivência por si da imagem mnemônica contemporânea da experiência originária” (RICOEUR, 2007, p. 447). Dessa maneira, ao deparar-se com uma inscrição, uma mancha no carpete, em um edifício decrepito, que descobre em mais um dia de seu ofício, “Rogério, o Demolidor”, em um momento de catarse, como um trãnsfuga, vê-se convertido não apenas em intensidade, mas também a partir dessa *kátharsis*, em natureza, em *Funes, o memorioso*.

A partir disso, a sua relação com os escombros é ressignificada, já que passa a ser a chave para acessar memórias até então soterradas, como a lembrança de que aquela mancha “[t]ambém fora a primeira coisa que ele notara anos antes, numa outra sala, numa outra vida, quando o negro tirara a venda dos seus olhos. O carpete incongruente [...]. Rogério virou-se e viu a mancha no chão” (VERÍSSIMO, 2004, p. 13). Rogério é acometido, dessa forma, pelo mesmo mal de *Funes*, incapaz de controlar suas lembranças; tudo é lembrado em riqueza de detalhes. Passa, assim, a ser acometido por uma “nostalgia reflexiva [que] preza fragmentos estilhaçados na memória e temporaliza o espaço” (BOYM, 2001, p. 49). Dessa maneira, o reconhecimento de Rogério decorre pela mancha no chão que lhe serve de suporte material, induzindo-o à identificação de algo retratado em sua ausência: o vórtice de violência apregoadado no período ditatorial, naquele edifício.

Além disso, assim como *o memorioso*, as lembranças atingem-no em riqueza de detalhes, como a recordação do formato da mancha, que parecia um mapa da Austrália, em tom mais escuro do que o restante do carpete. Dessa primeira recordação, chega-lhe outra, o ambiente no qual estava a mancha: “Em Seguida, sem pensar, mas pressentindo com alguma parte das suas vísceras o que veria, olhou para a parede à sua esquerda, perto do teto. Lá estava ele. O perfil de Dom Quixote” (VERÍSSIMO, 2004, p. 13-14). A partir disso, atinge-o em cheio a perversa ironia que o ambiente continha, pois recorda que, no momento de sua tortura, o símbolo dos sonhadores e idealistas estava ali a assistir, como testemunha ocular, o que o “gingante”, o Estado Autoritário, era capaz de fazer com os que, assim como ele, Dom Quixote, ousavam sonhar e reagir contra um sistema que não os aceitava.

Esse reconhecimento, com riqueza de detalhes, revela toda a força memorialista reprimida por mais de uma década, a qual desnuda não apenas atos, mas também discursos ideológicos. Ademais, essa experiência de reconhecimento à qual fora submetido Rogério remete ao estado de latência da lembrança do evento traumático, cujo signo representativo, ou seja, a imagem que conduz a ele, se formou ao mesmo tempo em que o ser traumatizado foi submetido à afecção originária. Assim, conforme Paul Ricoeur (2007), a partir da ideia de que a lembrança se constitui no mesmo momento da experiência lembrada, pode-se deduzir dois corolários: primeiramente, lembrar é atestar que a experiência passada de fato existiu; e, em segundo plano, a relação imbricada dos tempos passado e presente nesse processo. Além disso, esse segundo corolário é a base de sustentação do primeiro, pois

[...] dizemos do passado que ele não é mais, mas que foi. Com a primeira denominação, enfatizamos seu desaparecimento, sua ausência. Mas ausência a quê? À nossa pretensão de agir sobre ele, de mantê-lo “a mão” (*Zuhanden*). Com a segunda denominação, enfatizamos sua plena anterioridade com relação a todo acontecimento datado, lembrado ou esquecido. Anterioridade que não se limita a subtrair-lo de nosso império [...], mas anterioridade que preserva. Ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido. É ao passado como tendo sido que se vincula esse esquecimento que, como diz Heidegger, condiciona a lembrança. (RICOEUR, 2007, p. 450)

Logo, constatada a importância do lembrar na constituição de uma memória da história traumática recente, deve-se ter em mente, também, que apenas a problemática que envolve a polaridade entre memória individual e memória coletiva é insuficiente. Dessa forma, é problemática a ideia de uma memória subjetiva, existencialmente calorosa e autêntica, assim como a constituição de uma memória coletiva é um conceito carregado mais de nostalgia do que de realidade. Diante disso, cabe adentrar esse campo da história ditatorial brasileira a partir tanto de uma tríplice atribuição da memória (a si, aos próximos, aos outros) quanto da noção de palimpsestos memoriais, os quais revelam a competição existente entre facetas da memória que não apenas se ligam e se sobrepõem, mas também se constituem umas às outras.

Com base nisso, percebe-se como a problemática construída no conto *A mancha*, que aborda o pertencimento da memória incrustada na mancha de sangue, a qual “Rogério, o Demolidor” reivindica – “É o meu sangue que está lá no chão, Alice” (VERÍSSIMO, 2004, p. 24) –, carrega ainda uma noção limitada do campo da memória. Assim, trata-se de uma resposta assentada no espaço fronteiro levado a todos os brasileiros, ou seja, aos próximos, que podem até desaproveitar a rememoração do período ditatorial, mas não sua existência. Esse é o caso de Alice, a esposa de Rogério, que propaga, de forma alienada, o mesmo discurso do Estado a

respeito da rememoração do passado, o de que “quem mais teria a perder com a abertura dos acervos da ditadura seriam as vítimas, não os militares”<sup>28</sup>.

Assim, ao orientar o marido a não remoer o passado, Alice revela uma outra faceta da memória que contribui com o processo de reminiscência iniciado por Rogério, exatamente pela recusa a essa memória. Dessa forma, quando o marido a confronta, afirmando ser o seu sangue naquele solo, Alice sentencia: “Não é. E se fosse, de que adiantaria? Você quer o sangue de volta? [...] Tenta esquecer, Rô. Fazia anos que a gente não tocava nesse assunto. Por que ficar se atormentando agora? É tudo passado. Deixa o passado no passado, que é o lugar dele” (VERÍSSIMO, 2004, p. 24). Assim, é tanto a atmosfera de apagamento dos rastros de um Estado ditatorial, que ainda reverbera, quanto as diversas e conflitantes latências de uma memória desse período que o conto *A mancha* capta, em sua força reprodutiva, e esteticamente recria, em sua força criativa.

Nesse sentido, a narrativa de Luís Fernando Veríssimo apresenta sua força criativa ao construir diversas imagens metafóricas que levam o leitor a penetrar no ambiente nebuloso, das memórias ditatoriais, que se apoderou da sociedade brasileira no período de sua redemocratização e perdurou até os governos de Fernando Henrique Cardoso e Inácio Lula da Silva. Dentre tais imagens, merece destaque a do sonho recorrente de Rogério, no qual o seu pai o repreende, dizendo: “‘Nós criamos você para cuidar da fazenda, e veja o que você fez. A fazenda está abandonada. Não tem ninguém cuidando da fazenda’. [...] ‘E agora?’, dizia o pai no sonho. ‘Vou voltar do exílio e vou para onde?’” (VERÍSSIMO, 2004, p. 22).

Nesse sentido, da mesma maneira que outras narrativas latino-americanas que captam a atmosfera de uma memória impedida, como mais um dos espólios dessas ditaduras, “*A mancha* emprega a ruína como uma alegoria de um passado traumático que continua a assombrar o presente” (AVELAR *apud* LEHNEN, 2014, p. 87). Além disso, expõe uma prática mais perversa de imposição de um esquecimento patológico, realizada pelo personagem Rogério, com a destruição das ruínas, que devem ser vistas como palimpsesto de múltiplos eventos e representações históricas.

Ressalta-se, ainda, que, ao destruir a ruína, se destrói o que Ricoeur (2007) denomina de a dupla valência – a da destruição e a da perseverança –, a qual concentra e provém das

---

<sup>28</sup> Exemplo disso é a entrevista concedida pelo ministro-chefe do Gabinete de Segurança Nacional, o general Jorge Armando Félix, no início do governo Lula, à Folha de S. Paulo, na qual, ao ser questionado sobre os documentos relacionados às torturas e aos desaparecimentos, dá a seguinte resposta: “Não encontrei nada na Abin até agora. Há dossiês que nos preocupam, porque tratam de pessoas em situações extremamente constrangedoras. Eu até gostaria de destruir esse tipo de documento. Isso não é história, não vai fazer bem a ninguém. Se aparecer, só vai fazer mal à reputação das pessoas, e tem gente aí, hoje, com 75, 80 anos de idade. Para que serve isso?” (FIGUEIREDO, 2015, p. 71).

profundezas do esquecimento, perpetuando-se até as suas camadas superficiais. Assim, em vez de uma tentativa de encobrimento da memória traumática, como ocorre na ação de lavar e raspar a mancha da escada drummondiana, o personagem “destruidor” do conto *A mancha* empreende um apagamento muito mais profundo, ao eliminar não apenas o rastro do trauma, mas todo o espaço no qual o rastro era apenas mais um elemento.

Diante disso, cabe, mais uma vez, esclarecer que existem dois tipos de esquecimento: o das camadas superficiais, que foi utilizado em nosso processo de redemocratização como uma forma de destruição de toda a memória de nossa infâmia história traumática recente; e o esquecimento profundo, primordial para a nossa odisseia pelo perdão. Ressalta-se que esse esquecimento superficial e destruidor que Rogério representa é em grande parte resultado da ação do governo militar que, antes de deixar o poder, transferiu os arquivos com as informações sobre os militantes de esquerda presos, mortos e desaparecidos para a Polícia Federal. Esse órgão, no início da redemocratização, garantiu que esses documentos permanecessem inacessíveis por mais 10 anos, só podendo ser consultados pelos familiares das vítimas em 1992.

Entretanto, o segundo esquecimento, que dá à memória os meios de combater o primeiro e a sua função destruidora, ressurge quando os familiares puderam, finalmente, ter a certeza da morte de seus entes queridos. Ainda que, na maioria dos casos, fosse impossível localizar os restos mortais de seus familiares, encontraram-se, nesses documentos disponibilizados a partir de 1992, atestados de óbitos e listas de “falecidos” produzidas pelos próprios órgãos da repressão.

Nesse contexto, o esquecimento profundo que, como propõe Paul Ricoeur, estaria atrelado ao nascimento passa a ser lembrado a partir da constatação da morte, do que antes se tinha apenas como desaparecido. Com esse novo fato, que não se conseguiria apagar, tanto a lembrança quanto a reminiscência passam a se alimentar, visto que não há mais necessidade de se aprender a lidar com o vazio, ou vácuo, que o desaparecimento de um ente querido imprimia no ambiente familiar e social. Com os atestados de óbitos, a certeza da morte por razões políticas, que, de certo modo, nunca se deixou de saber, desencadeia-se a reminiscência contra o esquecimento destruidor, restituindo ao indivíduo morto a sua história, ou o esquecimento que a preserva.

Já na esfera ficcional, a mancha, presente na narrativa de Luís Fernando Veríssimo, por sua vez, representa a inscrição desencadeadora de todo o processo de reminiscência de Rogério que, em sua lembrança, esbarra no esquecimento superficial dos outros, ainda alheios à mancha, ou aos “documentos”: “– Anos 70, meu filho. Quem é que se lembra dos anos 70? Eu não lembro mais nada” (VERÍSSIMO, 2004, p. 23). Esse embate entre lembrança de uns e

esquecimento superficial de outros justifica-se porque toda a construção e desconstrução da identidade é coletiva e, apesar do ato de rememoração ser individual, muitas vezes a escolha do que devemos lembrar, e do que devemos esquecer, é orientada pela sociedade ou pela relação dialética que se estabelece entre seus diferentes setores.

Nessa perspectiva, o embate entre a busca por memórias, empreendida por Rogério, e o desejo de não-lembrar, da senhora que habitava próxima da dor de outros, traz resquícios de outra disputa, a luta pela anistia, submetida a uma série de embates sociais. De um lado, estavam os movimentos sociais que buscavam uma “anistia ampla, geral e irrestrita”, referindo-se a todos os “crimes” políticos praticados na resistência contra o regime ditatorial. Com esse posicionamento, que defendia a anistia “enquanto liberdade”, os movimentos sociais encontraram apoio no Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido da oposição consentida, que “formulou um projeto de lei de anistia que tinha como condão: devolver a liberdade a todos aqueles que o Estado ditatorial criminalizou” (COMISSÃO DE ANISTIA, 2016, p. 17).

Entretanto, de outro lado, o governo militar interpôs outro projeto, no qual defendia uma anistia aos “crimes políticos e conexos”, uma anistia bilateral e restrita, pois continuava criminalizando os denominados “crimes de sangue” praticados pela resistência. Nessa disputa jurídica, os militares conseguiram aprovar a anistia parcial e restrita, ainda que, no plano social, a oposição conseguisse afinal uma correlação de forças, pois, a partir disso, foi possível recompor muitos direitos políticos: “a liberdade para a maior parte dos presos políticos, o retorno ao país dos exilados, a readmissão de servidores públicos expurgados [...], a liberdade e o direito à identidade para os que haviam sido compelidos à clandestinidade etc.” (COMISSÃO DE ANISTIA, 2016, p. 17-20).

O discurso que se impunha nesse contexto era o de que a anistia “para os dois lados” seria uma condição para a reconciliação, revelando-se, aí, a sua face autoritária, que produziu uma chantagem odiosa e repressiva. Assim, a concessão de uma liberdade restrita somente seria admitida com a condição da impunidade para os agentes do Estado que cometeram crimes contra a humanidade. Salienta-se que corolários dessa farsa criada, denominada de “acordo político”, para a aprovação da Lei de Anistia, “definitivamente, não são suficientes para carregar consigo as características e os efeitos *éticos* e *normativos* que caracterizam os acordos firmados sob a liberdade e a democracia” (COMISSÃO DE ANISTIA, 2016, p. 22).

Considerando que a lei da anistia de 1979 possuía uma essência extremamente ambígua, somada ao discurso social tecido no momento de sua elaboração, impunham-se de forma categórica mecanismos do que/como lembrar, os quais se estruturavam em três frentes:

politicamente, culturalmente e juridicamente. Assim, no âmbito político, difundiu-se “a negação da existência de vítimas e a justificação da violência por meio da tese dos dois demônios, que implica a inexistência de vítimas” (COMISSÃO DE ANISTIA, 2016, p. 27). Já no âmbito cultural, defendeu-se o esquecimento como a melhor maneira de lidar com o passado traumático, para que a celebração de um lado não acabasse por execrar o outro, causando assim mais sofrimento. Por fim, no âmbito jurídico, garantiu-se a impunidade por meio da própria Lei de Anistia.

Nesse contexto, marcado por um complexo processo seletivo de rememoração – o que transforma as memórias da ditadura em uma ilha de edição –, inquieta-se o traumatizado narrador que, agora, em uma tomada de consciência, reconhece a importância da sobrevivência das imagens mnemônicas no processo de resistência ao esquecimento destruidor. A partir disso, ressignifica suas memórias ao recordar que seus algozes lhe vendavam os olhos ao conduzi-lo ao prédio onde seria torturado: “Curioso, né? Não tinham problema em mostrar a cara, mas não queriam que se identificasse o edifício” (VERÍSSIMO, 2004, p. 46). A partir dessa constatação, repensa a relevância dos edifícios, que agora passa a enxergar como lugares de memória:

- Porque um edifício fica. Também envelhece e se deteriora, como as pessoas, mas fica. Continua onde estava durante toda a história. Fica para lembrar a história. Os Glenn Fords e os Wilson Greys e os Bedeus mudam de cara, desaparecem. Saem da história. São absorvidos pelas outras caras. Absorvidos pelo tempo. Pelo esquecimento. Mas um edifício fica. Para lembrar.
- Mesmo que não se saiba bem o quê. (VERÍSSIMO, 2004, p. 46-47)

Associado à memória dos lugares, Rogério busca amparo para as suas reminiscências em testemunhas próximas, como seu antigo companheiro de cela, com quem alternava os suplícios dos interrogatórios, o qual sentencia: “Coitados de nós. Coitados dos quebrados. Eu contei que todos do meu grupo desapareceram? Esses, sim, saíram da história” (VERÍSSIMO, 2004, p. 47). Entretanto, apesar de reforçar a existência dos acontecimentos, Rubinho prefere ocultar seus rastros, assim como fizera com suas cicatrizes, que garante não ter, ainda que sua autopiedade revele o contrário. Apesar disso, Rogério reconhece a importância do próximo na construção das memórias e reivindica-o, em sua persistência, por uma confirmação: “Mas alguma coisa aconteceu. Não só a nós naquela cadeira de ferro. Ao país, a toda uma geração. Foi isso que eu senti quando vi a mancha no chão. Porra! Alguma coisa tinha havido, e deixado uma marca” (VERÍSSIMO, 2004, p. 48).

No entanto, ao ressignificar suas memórias na tentativa de sair da ilha de edição onde estava aprisionado, Rogério depara-se com um novo dilema: de um lado, a consciência de que a memória que os edifícios carregam, principalmente, se encontra em estado deteriorado, assumindo, assim, o status de ruína, visto que “*um edifício fica*”; e, de outro, o seu ofício,

condicionado pela lógica de destruição das memórias – “Comprar o passado, renovar, vender e enriquecer mais. Ou comprar o passado, destruir, e pensar no que fazer com o vazio” (VERÍSSIMO, 2004, p. 57). Esse dilema atravessa a sua decisão em demolir ou não o edifício que guarda a mancha de sangue, signo que desencadeia um processo de reminiscência atrelado não apenas à sua dor, mas a todos aqueles que sucumbiram à repressão de um Estado Autoritário.

Em seu dilema, Rogério parece tomar consciência de que sua decisão acabaria contribuindo de forma significativa para o processo de apagamento da memória social de um trauma entranhado não apenas em seu corpo, mas no de toda uma nação. Diante disso, convoca diversas vozes dessa nação a assumir o compromisso com a verdade, seja na figura da esposa, do ex-companheiro de tortura, do sogro ou da vizinha do antigo centro clandestino de tortura. Exige, assim, uma confirmação, “E afinal é ou não é a sala em que nos torturaram?” (VERÍSSIMO, 2004, p. 50-51), dada por Rubinho, o ex-companheiro de tortura, em um pequeno lapso de lucidez que rompe com a amnésia à qual aquele se entregara, posta em curso desde o momento em que os acontecimentos ditatoriais se desenrolaram:

Houve uma guerra que a vizinhança nem notou. Mal ouviram os gritos. No fim da guerra nenhum território tinha sido conquistado ou cedido e vencidos e vencedores pegaram seus mortos e seus ressentimentos e voltaram para seus respectivos países, que é o mesmo país. Mas estranho do que guerras que não resolvem nada é essa nossa paz promíscua, vencedores e vencidos convivendo sem nunca saber bem quem é o quê. No Brasil é assim? Porque você queria perguntar ao Bedeu qual era o time dele. Queria mostrar que vocês dois eram da mesma espécie, que só aquilo tinha importância porque a guerra era de mentira mesmo. Ou queria a vitória das boas almas: não ganhar, mas dar remorso no inimigo. É o que você que agora. Quem sabe reconstituir a sala? Reproduzir a cadeira de ferro e o sofá, dar um brilho na mancha de sangue no carpete, encenar o Glenn Ford e o Wilson Grey nos dando porrada. Talvez convencê-los a desempenhar seus próprios papéis, já que estão aí, abandonados pela história. Depois de serem os personagens mais importantes das nossas histórias, os coitados. Uma reunião sentimental: você, eu, o Glenn Ford, o Wilson Grey e o Bedeu, juntos outra vez, para as novas gerações. Isso se algum de nós ainda estiver vivo, claro. (VERÍSSIMO, 2004, p. 50-51)

A partir dessa contundente rememoração do ex-companheiro de cela de Rogério, descortina-se uma sociedade acostumada a um esquecimento que se aproxima de uma disfunção ou “distorção da memória”, afastando-se, por isso, cada vez mais da utopia do perdão. Nesse cenário, no qual o esquecimento destruidor sempre esteve emaranhado nas mais diversas faces de sua história, escrita em sangue, tanto Rogério quanto Rubinho, como boa parte da sociedade brasileira, veem-se condenados ao silenciamento por meio de leis que defendem e garantem o apagamento da memória em prol de uma reconciliação nacional.

Entretanto, Rogério, ao resistir à demolição do edifício de suas memórias mais dolorosas, passa a representar todas as vozes que se negaram ou não puderam aceitar o esquecimento proposto em prol dessa imposta unificação nacional. Assim, reclamara seu direito

à verdade, embora a busca por esse direito precisasse ser feita à revelia de parte da sociedade, metaforicamente representada, na narrativa, em distintos modos e intensidades, por todos aqueles que compõem o emaranhado de relações e afetividades de Rogério, mas que se personificam de forma mais contundente nas figuras de Rubinho e Alice, os quais insistem que o melhor a fazer é esquecer:

- Saber o quê, Rogério? Deixe o passado no passado. O que eu preciso entender?
- Alguma coisa aconteceu naquele prédio. Me aconteceu. Aconteceu pra nós todos.
- Mas já passou, Rô. Passou do prazo. Como um enlatado. Ficou tóxico. Hoje só vai nos envenenar. E para quê? Por quê? Só porque você acha que é o seu sangue naquele carpete? (VERÍSSIMO, 2004, p. 62)

Entretanto, permanece a incerteza de que uma reconciliação assentada em escombros de um passado monstruoso possa realmente ser alcançada, ainda que “[n]ada o redimia, não merecia ficar. Seus escombros, sim, serviriam [...]. Uma sepultura passageira, antes também retirados para o aproveitamento do terreno. Uma tumba contendo o quê? O sangue de um, a culpa de outro e o remorso de ninguém” (VERÍSSIMO, 2004, p. 65). Dessa maneira, mesmo que sociedades traumatizadas sejam obrigadas em determinado momento de sua história ao silenciamento, ou seja, compelidas a optar pela destruição de seu passado, como o nosso traumatizado narrador, elas precisam tomar consciência de que estão submetidas a um paradoxo identitário.

Nesse sentido, em uma vertente, tais sociedades precisam se conscientizar de que há inscrições que sempre sobreviverão ao tempo e às ações de pagamento, permanecendo em estado de latência até que alguém as resgate: “Seu Afonso contou: sabe aquela mancha no carpete, na sala da frente do primeiro andar? Atravessou o carpete e manchou o piso de madeira também” (VERÍSSIMO, 2004, p. 67). Salienta-se que essa consciência por si só já é um ato de resistência: “Rogério imaginou a mancha atravessando a madeira e o cimento e penetrando o chão sob o prédio, entranhando-se no chão sob os escombros” (VERÍSSIMO, 2004, p. 68).

Em outra vertente, é preciso entender que, à medida que se solidificam, aterradas por sucessivas camadas de novas violências, mais difícil será o acesso até essas inscrições: “Todo sangue encontra o lugar da sua quietude. Onde lera aquilo? O lugar da quietude do seu sangue seria o esquecimento, embaixo da terra num bairro de surdos, quanto mais fundo melhor. A traição desapareceria junto com o prédio. A traição viraria pó?” (VERÍSSIMO, 2004, p. 68). A resposta a que chega Rogério é a de que naquele terreno, agora aparentemente vazio, talvez só houvesse espaço para a construção de outra monstruosidade: o soterramento criminoso das memórias de um regime ditatorial responsável por tortura, cárcere forçado e desaparecimentos de inúmeras vítimas.



Diante disso, é necessário estabelecer um paralelo entre esse terreno estreito, cujo solo esconde manchas de uma violência recente, e um outro bem maior no condomínio do cunhado Léo, apelidado por este de “novo comunismo”. O condomínio conservava a mesma lógica de controle e cerceamento das liberdades individuais da época ditatorial, visto que “[a] área era toda cercada e patrulhada por guardas armados. O maior custo do condomínio era com segurança, mas o cunhado dizia que tranquilidade não tinha preço” (VERÍSSIMO, 2004, p. 12). A única diferença reside no fato de que, enquanto no Estado de Exceção a vigilância das liberdades era justificada pelo combate ao comunismo, nesse novo contexto, ou espaço, se dá em prol de um projeto comunitário seletivo em que se mantém a lógica repressiva.

Nesse novo espaço, é vendida a Rogério a promessa de viver plenamente o “espírito da conciliação”, abandonando memórias que a esposa definia como tóxicas. Nesse microcosmo pautado, aparentemente, em um caráter recíproco, é construído, assim, o mesmo discurso social da lei que anistiara civis e militares integrantes do não tão distante regime ditatorial. Dessa maneira, ao comprar um terreno nesse novo condomínio, estava-se adquirindo a possibilidade de “conviver ‘harmonicamente’, no regime democrático que se seguiu, com antigos adversários da época de exceção” (BURLAMAQUI, 2010, p. 46).

No entanto, nesse microespaço, Rogério sentiria o desconforto de estar condenado a conviver com a impunidade de seus possíveis torturadores, da mesma maneira que todas as vítimas do regime ditatorial brasileiro estavam obrigadas a verem seus algozes decidindo junto aos seus representantes os rumos de seu país, visto que “a partir de 1985 teremos expoentes da ditadura frequentando os mesmos governos que os ex-subversivos” (BURLAMAQUI, 2010, p. 46). O novo condomínio é, assim, uma representação alegórica do Brasil pós-ditatorial.

Na visita a esse novo condomínio, aparentemente assentado em um território desprovido de memórias, Rogério busca transmitir à filha, ainda que pela desesperança, a memória de suas expectativas, desejos e projeções do passado: “Amêndoa, Amanda, Amandíssima, não era isto que eu imaginava para você, naquele tempo. Você não existia e já era a minha causa. A minha primeira causa” (VERÍSSIMO, 2004, p. 69). Contudo, segundo revela logo em seguida, esses desejos foram impedidos por um Estado Autoritário que o fraturou com extrema violência: “Não consegui. Quebrei a cara. Ou quebraram o meu nariz” (VERÍSSIMO, 2004, p. 69).

Ao compartilhar suas reminiscências, o narrador traumatizado busca transformar a filha, ou seja, os próximos, as gerações que ao nascerem já herdaram um território marcado por diversos traumas, em uma testemunha solidária, de modo a torná-la consciente de que precisa realizar o trabalho de reminiscência de Penélope. Caso contrário, os traumas que tecem o território no qual está assentada tendem a se repetir infinitamente: “Em troca te dou este

gramado, este sol, este lago, este país e este pai. Todos artificiais, mas o que vai se fazer? A nossa paz em separado” (VERÍSSIMO, 2004, p. 69).

Todavia, além de um território que oculta em sua artificialidade suas camadas de violência, Rogério, *o memorioso*, transmite à filha a narrativa verdadeira, aquela que o obrigaram a esquecer, mas que ele insiste em transmitir às próximas gerações: “O país verdadeiro fica do lado de fora da cerca, mas os seguranças estão armados e têm ordens para atirar” (VERÍSSIMO, 2004, p. 69-70). Com essa nova postura, o narrador *memorioso* afasta-se do esquecimento destruidor de outrora e aproxima-se do segundo tipo de esquecimento, que tem o mesmo valor significativo da sobrevivência da lembrança. Assim, conforme Paul Ricoeur (2007), esse segundo tipo de esquecimento representa uma espécie de reserva, ou recurso, para a lembrança, pois concentra uma latência que, mesmo escapando à vigilância da consciência, conserva o caráter despercebido da perseverança da lembrança, que pode romper a qualquer momento a película do inconsciente e explodir no ato consciente.

Com esse dizer apaziguado, Rogério acredita ser possível fazer as memórias reaparecerem, pois recupera a consciência de que depois do esquecimento vem a lembrança. Portanto, não é mais orientado pelo esquecimento que a materialidade do terreno do prédio demolido exercia sobre ele, ou seja, um esquecimento por apagamento dos rastros, mas pela possibilidade que se apresenta nesse novo solo, a de cultivar suas memórias e iniciar sua verdadeira odisseia pelo perdão. No entanto, é necessário verificar a fertilidade do solo:

Ele virou-se e perguntou para a mulher do Léo se era permitido fazer plantações no condomínio. O sogro ouviu e gritou  
 — O quê? Rogério, o Demolidor, quer plantar?  
 — Que tipo de plantação? — perguntou Alice.  
 — Pensei em plantar macieiras.  
 — Macieiras?!  
 Cerqueira falou sem se virar. Com desprezo.  
 — Maçã só dá em lugares altos e frios. (VERÍSSIMO, 2004, p. 70)

A partir desse diálogo, nota-se uma postura distinta da de outrora, a do *Demolidor*, pois, nesse momento, Rogério aspira assumir postura de um *Agricultor*, consciente de que, diante de um solo composto por diversas camadas de violência, a única coisa a fazer é cultivar as memórias. Nesse cenário de novas esperanças, a negativa de seu opositor narrativo, de que “Maçã só dá em lugares altos e frios”, é logo sufocada pela conquista de uma testemunha solidária: “E Amanda confidenciou para o pai: — Acho maçãs uma grande ideia. Rogério beijou a testa da filha, quase em lágrimas” (VERÍSSIMO, 2004, p. 71).

Com essa nova postura, Rogério reflete o surgimento de novos ventos que começavam a dissipar a até então atmosfera cinzenta que dominava a sociedade brasileira. Assim, com as denominadas comissões de reparação – *Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos*

*Políticos*, fundada em 1995, e *Comissão de Anistia*, que começou a atuar 2001 –, o cenário turvo da história recente do período ditatorial começou a revelar os seus contornos mais sombrios. Isso somente foi possível por causa da luta incansável de sobreviventes e familiares de desaparecidos para que o Estado reconhecesse a existência de vítimas e suas narrativas. Principalmente, lutou-se pelo reconhecimento das graves violações contra os direitos humanos perpetradas contra a resistência à ditadura. Para tanto,

as comissões iniciaram a implantação de projetos de resgate da memória histórica das vítimas e passaram a promover diversas ações de educação e direitos humanos em todo o Brasil. A este relevante quadrante histórico, de mais de 20 anos, de conquista e afirmação da reparação e memória contra o esquecimento; de enfrentamento ao negacionismo dos agentes de repressão; de visibilidade às vítimas e seus relatos de violência sofrida; de reconstrução de episódios históricos que vigiam sob versões oficiais deturpadoras da verdade factual; de construção crescente de um importante consenso social sobre a existência e a gravidade destas violações; e do surgimento de novas mobilizações em torno da agenda da Justiça de Transição ainda pendente; damos o nome de *segunda fase da luta pela anistia*. (COMISSÃO DE ANISTIA, 2016, p. 28)

Esse narrador agricultor percebe, dessa maneira, que, diante de um silenciamento, engendrado por um esquecimento patológico e prematuro, é necessário buscar outras maneiras de fazer ecoar aquilo que mesmo soterrado continua a latejar. Nessa perspectiva, encontra-se ressonância nas palavras de Paul Ricoeur, que proclama: “Se uma forma de esquecimento puder então ser legitimamente evocada, não será um dever calar o mal, mas dizê-lo num modo apaziguado, sem cólera. Essa dicção tampouco será a de um mandamento, de uma ordem, mas de um desejo no modo optativo” (RICOEUR, 2007, p. 462). Assim, tanto a postura de Amanda, na ficção, quanto os projetos de resgate da memória histórica das vítimas, na realidade da sociedade brasileira, comprovam que mesmo naquele solo aparentemente infértil as primeiras sementes já haviam sido plantadas.

Dessa forma, percebe-se que a convocação das *Abuelas de Plaza de Mayo*, no início dos anos dois mil, começava a ressoar além de suas fronteiras, onde testemunhas solidárias entoam, em terras brasileiras, o aforismo ensinado pelas griôs<sup>29</sup> argentinas: “*Cuando la quieren enterrar, la memoria se planta*”. Destaca-se que, com essa postura, empreendem uma luta pela “defesa do território como espaço de vida, da existência em sentido amplo, o que implica também considerar toda a experiência de extrema violência [...] difundida em nosso continente”

---

<sup>29</sup> “A casta dos griôs é uma reminiscência da África Ocidental anterior às formas de comunicação tidas como modernas. É uma casta de contadores de história que, calcados na oralidade e na memória coletiva e genealógica de seu grupo, bem como de seu papel social, são os cronistas sociais e políticos de seu povo, enquanto transmissores de saberes, mantenedores de segredos específicos e produtor semântico responsável por uma espécie de literatura oral calcada no poder da narrativa [...]. Há uma relação de causa e efeito entre os griôs e a memória e como a causa não é um antes primordial, ela é apenas um dos elementos da dupla (TODOROV, 1970), a memória está para os griôs, assim como estes a edificam” (ALMEIDA, 2020).

(HAESBAERT, 2020, p. 82). Assume-se uma perspectiva que deve, obrigatoriamente, envolver o corpo-território, “território de r-existência”, no qual há resistência contra o esquecimento patológico, permitindo o florescimento das lembranças em novos solos, até então desérticos, como o brasileiro. Com isso, revela-se a importância da presença narrativa do outro na produção de verdade e memória diante dos crimes contra a humanidade praticados na ditadura civil-militar.

Nesse sentido, ganham destaque os mecanismos justtransicionais transversais que as comissões de reparação passaram a ser, ao conseguirem sobrepor as narrativas oficiais sobre os crimes de Estado no período ditatorial com as narrativas das vítimas. Assim, tais comissões conseguiram efetivar o direito à verdade, visto que o “processo de reparação resulta em um inédito acervo de testemunhos e de registros de violência que compõem os arquivos das duas Comissões de reparação” (COMISSÃO DE ANISTIA, 2016, p. 28).

No entanto, trata-se ainda de leituras limitadas da memória de um Estado Autoritário que dominou a América do Sul no século passado, mas que ainda ecoa no presente. Por essa razão, é fundamental no processo de rememoração a consciência de que existem os outros, que podem ser um uruguaio ou um argentino, ambos pertencentes a uma mesma atmosfera de opressão e silenciamento, pois compartilham o mesmo passado traumático, ainda que com outras tonalidades. Esse silenciamento foi vivido com distintos graus de repressão nas nacionalidades que atravessam a Ilha Brasileira quando o conto *A mancha* é escrito. Portanto, como já anunciara o escritor José Saramago, “[é] necessário sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”.

Logo, ampliando os limites fronteiriços da Ilha Brasileira, ou dando um *zoom-in* no mapa, ao pensar em termos geográficos, ou desmanchando as bordas temporais e espaciais do conto *A mancha*, que marcam um período de luto norteado por um espírito de perdão, de modo a refletir acerca desses termos de memória, lança-se à observação, a partir de agora, de outras paisagens. Estas permitirão continuar mapeando com qual intensidade e com quais fundamentos os discursos estéticos dos escritores do Sul global do século XXI captam os processos de silenciamento e regaste de memória de suas sociedades, no que se refere aos seus períodos de redemocratização, após as últimas ditaduras civil-militares que assolaram seus territórios.

### 3.2. SOMBRAS FANTASMAGÓRICAS DE UM CORPO-FRONTEIRA URUGUAIO

*O que é um fantasma?  
Um evento terrível condenado  
a se repetir uma e outra vez.  
Um instante de dor talvez.  
Algo morto que, por alguns momentos,  
ainda parece vivo.  
Um sentimento, suspenso no tempo,  
como uma fotografia manchada.  
Como um inseto preso no âmbar.*

*(A espinha do diabo,  
de Guillermo del Toro)*

O Brasil compartilha 320 km de fronteira seca com o Uruguai, o que significa que não existe nenhuma grande cadeia de montanhas, ou um curso d'água intransponível, ou ainda um deserto ou pantanal inabitável separando-os em nenhum ponto de toda essa extensão. Tal fator, de certa maneira, “concorreu para aproximar cultural, social e economicamente os dois povos; o resultado final foi uma área de interação intensa” (FRANCO *apud* SANTOS; SANTOS, 2005, p. 45). É nessa área de fronteira que, a partir de agora, desloca-se o eu-crítico que, anteriormente, acompanhara as constantes lutas e derrotas de Rogério, “o demolidor”. Esse indivíduo trânsfuga atraído não apenas pelo imaginário intercultural, social e econômico, mas, principalmente, por um sentimento suspenso no tempo que o impele a constantes travessias por verdade e justiça, adentra esse novo espaço fronteiriço em busca de outros fantasmas.

O eu-crítico chega, desse modo, ao espaço fronteiriço da República do Uruguai e depara-se com um território marcado pelo constante fluxo de sujeitos, assim como ele, trânsfugas, que põe em desassossego a ideia tradicional de memória coletiva, ou memória nacional, haja vista que esta parte de uma concepção antropológica da cultura como uma composição homogênea, fechada e autônoma em relação a outras culturas. No entanto, tal concepção esbarra na natureza particular do Uruguai, historicamente constituído como uma zona-tampão entre os domínios territoriais de Portugal e Espanha, no Período Colonial, assumindo uma condição fronteiriça permanente que o estrutura como um país-fronteira, um país-casca, ou ainda um país “prisioneiro geopolítico”. Por essa característica, distingue-se dos demais países que compõem a Fronteira-Sul, pois “Todo país, toda nação pressupõe uma

fronteira. Fronteiras espaciais, linguísticas, raciais ou culturais. [...] Uruguai é ou tem sido até agora a própria fronteira” (ACHUGAR, 1992, p. 158 [tradução nossa]<sup>30</sup>)<sup>31</sup>.

Partindo desse contexto, o país-fronteira pode ser visto como uma propagação da imagem da Ilha Brasileira, um espaço no qual os limites são rasurados, uma metáfora em escala aumentada de uma inscrição borrada. Nesse espaço transnacional, as antinomias tecem sua estrutura política, jurídica e social. É, por essa razão, um espaço, ao mesmo tempo, articulante e discriminante, tendo em vista que possui uma fronteira-fratura (militarizada) e uma fronteira-costura (controlada). Somando-se a esse ponto e na intenção de comprovar esse *modus operandi* não apenas internamente, mas também em sua política internacional, tem-se a passagem antológica da geopolítica do Brasil, na qual o General Golbery (COUTO; SILVA, 1967) descreve a posição relativa do Uruguai no mapa sul-americano da mesma forma que a margem esquerda do rio da Prata fora vista nos séculos precedentes:

Mas é bem mais ao sul, onde o Uruguai, geograficamente meio brasileiro e meio platino, continua a viver e prosperar galhardamente em seu histórico papel de estado-tampão; é aí, onde Las Misiones avançam como uma cunha para nordeste, modelando o gargalo de Santa Catarina, que se define a linha de tensão máxima no campo sul-americano, reforçada como é pela proximidade maior dos centros de força potencialmente antagônicos, seu dinamismo e potencial superiores, a tradição de choques e conflitos que vêm desde o passado colonial e, por fim, se bem não menos importante, uma aspiração hegemônica alimentada além do Prata por uma propaganda tenaz e incansável desde os dias já longínquos de Rosas. (SILVA, 1967, p. 58)

Destarte, como alerta literariamente a escritora Inés Bortagaray, em *Prontos, listos, ya*, publicado em 2006, o Uruguai possui, além das fronteiras espaciais, linguísticas, raciais ou culturais, uma fronteira memorialista que, assim como as demais, detém limites e rasuras que a colocam em situação dialética com os outros países da Fronteira-Sul. Entretanto, nessa região<sup>32</sup> marcada por inscrições condenadas a diversas rasuras, há que se considerar também que “os discursos da memória vivenciada continuarão primordialmente ligados a comunidades e territórios específicos” (HUYSEN, 2014, p. 204). Diante disso, a narrativa de *Prontos, listos, ya* (2006) convida a pausar o olhar exatamente no território uruguaio, que apresenta ao eu-crítico três importantes imagens, as quais acenam para a maneira como se deve perceber a fronteira

<sup>30</sup> “Todo país, toda nación presupone la frontera. Fronteras espaciales, linguísticas, raciales o culturales. Pero Uruguay es o ha sido hasta el presente la frontera misma” (ACHUGAR, 1992, p. 158).

<sup>31</sup> “Tanto é assim que a própria distribuição territorial da população uruguaia assume o formato perimetral: observam-se concentrações humanas no litoral, na fronteira seca e às margens do rio Uruguai, em contraste com os vazios demográficos do interior. A imagem do Uruguai como país-casca sugere maior peso das zonas de fronteira na composição da rede urbana nacional” (2010, p. 35).

<sup>32</sup> “definida por Heidegger como a constelação dentro da qual uma coisa particular, de um certo ambiente, pode mover-se [...]. Regiões se revelam em seus diversos lugares, mas em termos mais amplos, se articulam entre si, determinando-se também por outras regiões já pré-existentes que, por sua vez, podem sofrer modificações em suas determinações originais em função da ocupação” (SARAMAGO, 2014, p. 199-200).

das memórias uruguaias, ou seja, desse corpo-território em sua pulsação própria, distinguindo-a das demais.

Logo, a primeira imagem acessada nessa narrativa é a de uma sequência de postes, ligados por fios: “eletricidade. Fios pretos e tensionados no alto, desenhando uma partitura de linhas que sobem e descem, como num monitor de eletrocardiograma” (BORTAGARAY, 2006, p. 06). Essa primeira imagem parece acenar para o fato de se estar diante de um caso clínico, no qual o paciente é a própria sociedade uruguaia, sendo primordial a quem acompanha essa narrativa saber como interpretar seu ritmo, suas presenças, ausências e intensidades, pontuando-os de modo a identificar o eixo de sua patologia, bem como suas alterações e descontinuidades. Assim, será possível reconhecer de forma mais precisa as memórias impedidas das diversas camadas de violências que compõem sua energia pulsante, atestando ou contestando a verdadeira situação do coração desse corpo-território.

Em seguida, adentrando um pouco mais essa narrativa, depara-se com a imagem dos rastros que os postes deixam como resultado de seus movimentos. Nessa imagem, o rastro é “o poste corrido, varrido, que continua numa fileira de postes-fantasmas de pé entre poste e poste verdadeiro. O verdadeiro segue na forma de vários fantasmas até que outro verdadeiro anuncia que há algo real, afinal de contas” (BORTAGARAY, 2006, p. 06). Se a anterior, a do monitor de eletrocardiograma, indicava como olhar para as memórias impedidas do Uruguai, reconhecendo que esse corpo-território luta contra uma patologia, ou seja, um caso clínico, nota-se que a imagem dos postes-fantasmas indica o que olhar, ou seja, a patologia.

Assim, apesar de iniciar a análise pelos postes, será nos postes-fantasmas que o eu-crítico deverá concentrar de forma demorada o seu olhar, pois assumem, na narrativa *Prontos, listos, ya* (2006), a força significativa das projeções de uma memória impedida. Nesse sentido, conforme Paul Ricoeur (2007), uma memória, quando é discursivamente impedida de ser acessada, resiste com sua verdade e passa a ser evocada em “Rememoração, repetição, perlaboração”. No entanto, torna-se socialmente “uma memória esquecida [...], a qual impede a conscientização do acontecimento traumático” (RICOEUR, 2007, p. 452). E nisso pulsa como ‘Luto e melancolia’.

Dadas as duas primeiras imagens, chega-se àquela que desvela ao eu-crítico uma das camadas mais traumáticas da sociedade uruguaia, tornando-se uma memória impedida por meio da Lei nº 15.848, ou Lei de Caducidade da Pretensão Punitiva do Estado, que garantia anistia ampla dos militares, subscrita pelos principais partidos. Desse modo, com uma imagem extremamente lírica, a narrativa de *Prontos, listos, ya* (2006) anuncia como o amanhecer pode ser violento: “no céu [...] escuro e límpido, abrem-se fendas que o racham [...]; é o sol,

escondido nas nuvens, que está escapando pelas brechas, pequenas junções que rasgaram e por onde o sol agora escorre” (BORTAGARAY, 2006, p. 06).

No entanto, essa imagem revela o primeiro poste-fantasma: a noite em que a Assembleia Geral do Uruguai aprovou o Estado de Guerra Interno, legalizando a onda de violência que já acontecia de forma clandestina. Logo em seguida, aconteceu um dos massacres mais famosos contra uma sede do PCU, que ficou conhecido como *Los Fuzilados de Abril* ou *La masacre del Paso Molino*. A partir desse momento, instalou-se um clima de guerra em todo o país que serviu de base para a aprovação, em poucos meses, da Lei de Seguridad do Estado<sup>33</sup>.

Diante das primeiras imagens dessa memória uruguaia, assentada em uma atmosfera ditatorial, há a condução, sempre pelo olhar da jovem narradora, para a figura do pai: “Vejo então a nuca do meu pai. Meu pai, que dirige o carro [...]. O assento está reto. Meu pai é reto. Dirige depressa, mas com cuidado. Travo o pino da porta dele. Agora sim, ele está salvo. Eu também, porque meu pai não vai despencar na estrada” (BORTAGARY, 2006, p. 06). Adiante, permite constatar o perfil da mãe, o qual carrega “um vago gesto de desânimo”, alimentado por uma voz do rádio que transmite o noticiário. Tem-se, então, o olhar conduzido ao banco de trás, que se releva pequeno para os quatro irmãos: “Agora estou na janela. Não acontece toda hora, porque sou a irmã do meio, e irmãs do meio nunca ficam nas janelas. Mas a viagem é longa e meus pais resolveram sortear os lugares pra gente não gritar nem incomodar, porque é perigoso” (BORTAGARY, 2006, p. 06).

Aparentemente, tais imagens compõem o cenário de uma viagem de férias de uma família, porém, a partir desse espaço ínfimo e do olhar juvenil da narradora, acessar-se-ão alguns feixes de um passado traumático que conseguem romper com a atmosfera turva, gerada por certo esquecimento imposto e, conseqüentemente, destruidor. Essa viagem exerce a função de poste, cuja sombra revela outra longa viagem, a “dos nove reféns da tirania [que] durou, exatamente, onze anos, seis meses e sete dias. [...] Todos presos e torturados no ano de 1972. Alguns torturados novamente em 1973 antes do sequestro que [os transformariam] [...] em reféns”<sup>34</sup> (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 08-09).

---

<sup>33</sup> Ley Nº 14.068, Ley de Seguridad del Estado y el Orden Interno, 10/07/72, R.N.L.D.

<sup>34</sup> “As mulheres passaram a sofrer o estatuto de reféns primeiro, e sua experiência concluiu anos antes que a do coletivo masculino. O motivo gerador desse fim abrupto, segundo a pesquisa de Ruiz e Sanseviero, teria sido a gravidez de uma delas, Yessie Macchi30, o que levou as autoridades militares a encerrar a ‘ronda’ feminina pelos centros repressivos de Montevideu integrando as reféns, novamente, ao mundo prisional do Penal de Punta de Rieles. Enquanto vigorou aquela situação, as reféns foram distribuídas em duplas (e, às vezes, individualmente), por períodos de até três meses, quando se estabelecia novo rodízio. O tratamento recebido era o mesmo sofrido pelos reféns masculinos: regime de calabouço, incomunicação total, humilhações, simulações de fuzilamento,



Concentrando, assim, o olhar na sombra que a narrativa *Memórias do calabouço* (2020), de Mauricio Rosencof e Eleuterio Fernandez Huidobro, delinea sobre os anos em que esses dois sobreviventes passaram como reféns do Estado ditatorial uruguaio, descobre-se o que a luminosidade da viagem de férias, da jovem narradora com a sua família, tenta ofuscar. Assim, a sombra que surge logo depois do centro dessa luminosidade revela:

Numa noite de setembro de 1973, nove militantes do MLN [...] foram tirados de surpresa de suas celas na Penitenciária de Libertar.

Na solidão da madrugada gelada de inverno, até o motor dos caminhões que nos aguardavam pareciam querer falar mais baixo para que os demais presos (milhares), não escutassem, para que ninguém soubesse o que iria acontecer.

Era, e foi desde o princípio, uma transferência vergonhosa. [...]

Essa longa viagem dos nove reféns da tirania durou, exatamente, onze anos, seis meses e sete dias. Houve, na história da humanidade, vastamente torturada, muitos antecedentes. Ela é a fonte da dor. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 7-8)

As duas viagens, a da infância idílica e a da maturidade perversa, seguem assim entrelaçadas em um turvo e assombroso jogo entre o claro e escuro, no qual feixes da longa viagem dos reféns da tirania penetram a atmosfera da viagem de férias, revelando um terror de Estado que ainda reverbera na geração seguinte. Dentre esses feixes, depara-se, logo no início da viagem de férias, com um fragmento da atmosfera de um Estado Autoritário cujos aparatos tecnológicos de controle social são personificados, nesse microcosmo, no rádio em que está passando o noticiário e no discurso do locutor que propaga o medo ao falar “como se todas as coisas fossem derradeiras, como que anunciando um estado de permanente alerta” (BORTAGARAY, 2006, p. 06). O medo instala-se, assim, no ínfimo espaço do carro da família, por um discurso apocalíptico que anuncia uma tragédia: “como quem diz hoje tem toque de recolher por causa do terremoto, ou atenção, atenção, não saiam de casa porque o pior está por vir. Sua voz nervosa me faz estremecer. Mas ele não diz toque de recolher nem fala de nós. Diz ministro, declarações, punitiva” (BORTAGARAY, 2006, p. 06).

Dessa forma, instalara-se nos calabouços que serviam como laboratórios da repressão, nos quais “[c]olocar o uniforme, colocar o 813, [...] dava a ilusão de que [os reféns da tirania ficariam] ali pelo prazo de uma pena que era extremamente longa para ser cumprida na cadeia. A Penitenciária ia se transformando na ‘Terra Prometida’” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 18). Uma perversa projeção, gestada e alimentada por ações coercitivas de um Estado Autoritário, volta a incidir, estabelecendo um novo espaço de opressão que reverbera e reaparece na preocupação dos pais para que os filhos não façam barulho, no incômodo do pai quando ouve

---

ameaças de estupro, agressões físicas, provocações de todo tipo e transferências constantes, sem prévio aviso, a outros estabelecimentos de detenção” (PADRÓS, 2012, p. 21).

o noticiário no rádio e, principalmente, no espaço apertado do próprio carro, com todos os conflitos que surgem por conta disso.

Nesse cenário, o da viagem de férias da narradora e de sua família, definido, assim como o dos reféns da tirania, pelo confinamento, tais indivíduos sem nomes – proibidos de serem nomeados –, *los innombrables*<sup>35</sup>, seguem por uma linha de intermináveis postes, mesmo parados em seu isolamento automobilístico. Personificam os efeitos patológicos em uma sociedade que tem suas memórias impedidas e na qual “o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalque de modos diversos, oferecidos à decifração” (RICOEUR, 2007, p. 452-453). Como herdeira dessa atmosfera que já se delineara mesmo antes do início de sua viagem familiar, a narradora vê-se presa, assim como sua família, nessa realidade da qual não pode escapar: “Os postes se movem e eu estou quieta. Avançam para trás, em direção ao que já passou. Mesmo que meu pai parasse de dirigir, se ele se negasse a acelerar, freasse de repente, esses postes e essas linhas seguiriam viagem” (BORTAGARAY, 2006, p. 07).

Destarte, a construção estética de *Prontos, listos, ya* apresenta metáforas potentes como fenômenos de substituição para as memórias ditatoriais impedidas na sociedade uruguaia, quando estabelece o espaço ínfimo do carro como cenário da longa viagem de férias da família da jovem narradora. Além disso, em sua composição narrativa, a potência estética atravessa a ingênua viagem de férias com uma atmosfera de medo, proveniente da sombra que acompanha sua aparente luminosidade. Traz, assim, um novo poste-fantasma que propaga o tipo de prisão ao qual eram submetidos os presos políticos que se opunham ao regime ditatorial vigente naquela sociedade nas décadas de 1970 e 1980.

Assim, ao observar com atenção essa sombra narrativa, que surge do carro da família, o eu-crítico descobre os calabouços do período ditatorial uruguaio e depara-se com o impactante relato dos sobreviventes Mauricio Rosencof e Eleuterio Fernandez Huidobro, que parecem ouvir seu questionamento: “Como era o calabouço? Vamos descrevê-lo como se estivéssemos descrevendo o nosso mundo. Vivemos tanto tempo ali... mais tempo do que em nossa casa de infância. [...] você definiu bem a medida quando disse ‘não era possível esticar os braços’” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 19).

---

<sup>35</sup> “[...] a censura oral e escrita produziu situações ridículas como a proibição do uso das palavras Tupamaro e guerrilheiro para identificar a guerrilha urbana. A palavra permitida era sedicioso. A resposta não demorou em aparecer: se os integrantes do MLN eram proibidos de serem nomeados (nomeados), a identificação se dava pela sua condição, ou seja, *los innombrables*” (PADRÓS, 2005, p. 278).

Dessa maneira, como no filme de Guillermo del Toro (2001), a jovem narradora e sua família, ao serem detidas em uma faixa sem fim, são “obrigado[s] a ficar [...] enquanto tudo ao [...] lado desliza sem cessar, sem cansar” (BORTAGARAY, 2006, p. 07), vendo-se presos a “um sentimento, suspenso no tempo”. Revivem, assim, um “evento terrível condenado a se repetir uma e outra vez”, isto é, a opressão espacial vivida pelos reféns da tirania em suas longas estadias nos calabouços da repressão uruguaia:

FH: Nos jogaram nos calaboucinhos minúsculos do 12º Batalhão de Infantaria, Rocha.  
MR: Dentro tinham beliches, o que nos deixava uns 60 centímetros de espaço de sobra, e nada mais. [...] Mas o comprimento daquela cela ia nos pertencer por pouco tempo, porque, no dia seguinte, entraram com um pincel, e, a um metro da porta, pintaram uma faixa branca e nos disseram para não passar dali.

FH: A partir dali passamos a ter problemas fronteiros, de forma que não existia espaço entre o beliche e a linha traçada, e não tínhamos como andar. Vivíamos sentados. Sentados no beliche, com a cara contra a parede.

FH: Como o estrado da cama de cima ficava na altura da nunca, não tinha como ficar sentado reto; no chão não tinha espaço e era terminantemente proibido deitar. [...] Vivemos anos sentados, esperando... (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 62-63)

Diante desse sentimento, a infantil narradora ecoa um pensamento consciente, que extrapola sua existência, pois começou a ser gestado pela geração anterior — a dos reféns: o pensamento fronteiro de que a vida de uma parte da sociedade uruguaia seguia seu curso, alheia ao sofrimento daqueles que eram sequestrados, torturados e desumanizados pelos militares. Todavia, tal postura não era vivida de forma impune, assim como também não puderam viver sem consequências terríveis aqueles que ousaram contestar o Estado Autoritário e suas práticas de exceção, ao que a narradora sentencia: “É a pena que cada um dos dois lados deve pagar. Isso de seguir avançando é a pena. Saber que tudo avança é a pena” (BORTAGARAY, 2006, p. 07). Nessa perspectiva, o carro no qual a narradora e sua família viajam, partindo ao nascer violento de um dia, avança mesmo sem querer pelos anos da ditadura civil-militar uruguaia.

Dessa maneira, visto como uma inscrição, o espaço sufocante do veículo assume, para o eu-crítico, a mesma carga significativa da “mancha” no conto de Luís Fernando Veríssimo, como suporte material, ou apresentação figurada, que conduz ao reconhecimento da coisa ausente. Nesse espaço exíguo, transfigurado em um espaço de memória, são revelados rastros de uma atmosfera ambiente que o penetram, fragmentos de memórias de uma outra realidade ainda mais sufocante. Trata-se dos traumas deixados em uma sociedade submetida aos “plenos poderes”<sup>36</sup> de um Estado de Exceção, que por meio das constantes violações de correspondência

---

<sup>36</sup> “A expressão ‘plenos poderes’, que, às vezes, se caracteriza o estado de exceção, refere-se à ampliação dos poderes governamentais e, particularmente, à atribuição ao executivo do poder de promulgar decretos com força-de-lei” (AGAMBEN, 2004, p. 17).

controlava toda e qualquer forma de comunicação entre os civis. Tais práticas de violações, orquestradas nas Agências dos Correios, sob comando de um sistema do governo cada vez mais repressivo, em atividade desde a gestão de Pacheco Areco, “[a]lém de rastrear redes e conexões ‘subversivas’ internacionais, atingia, de forma generalizada, milhares de famílias separadas” (PADRÓS, 2005, p. 277).

Dessa forma, as famílias viviam cada vez mais isoladas, por serem cotidianamente submetidas à denominada “pedagogia do medo”<sup>37</sup>, que ecoava em todas as esferas sociais, sendo a comunicação além dos muros de sua casa um ato extremamente perigoso. Haja vista o Estado de Exceção no qual viviam, qualquer tentativa de comunicação com um ente distante automaticamente o condenava a ter que “suportar a insegurança produzida por palavras mal interpretadas ou mal-empregadas e que, por isso ou por algum outro motivo desconhecido, eram colocadas sob suspeição e vigiadas como prováveis ou potenciais inimigos internos”<sup>38</sup> (PADRÓS, 2005, p. 277). Assim, o espaço ínfimo do carro assume uma carga significativa metafórica tanto do sistema repressivo imposto ao mundo externo, ou seja, à sociedade uruguaia no período da ditadura civil-militar, de 1973 a 1985, quanto do isolamento a que eram submetidos os presos políticos, “inimigos internos”, nesse período, confinados em calabouços sem nenhuma perspectiva de saída, como narra um dos sobreviventes desse período:

FH: Me jogaram num calabouço sem me explicar nada. [...] num minúsculo calabouço de cimento fresco, ainda estava sendo construído. Suas paredes estavam úmidas. O total e absoluto silêncio me chamou a atenção. Dava a impressão de que não havia ninguém nos vigiando: a única coisa que se ouvia, aprofundando o silêncio, era uma espécie de catraca, ou algo assim, um ruído muito tênue. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 17)

Dessa maneira, transposto em espaço de memória em sua travessia pelos anos ditatoriais, o espaço sufocante do carro possibilita que a jovem narradora seja acometida por lembranças que o atravessam, revelando as diversas tonalidades da estrutura social desse Estado Autoritário que se apoderou da sociedade uruguaia por cerca de treze anos. Descobre-se, assim, uma estrutura social fundamentada por uma dinâmica de terrorismo de Estado de “caráter global, extensivo, abrangente, prolongado, indiscriminado, retroativo, preventivo, extraterritorial e persistente” (PADRÓS, 2012, p. 15), que no cenário uruguaio se consolidou pelo que ficou

---

<sup>37</sup> “[...] ou seja, o terror que escorria por todas as linhas do tecido social e que gerava, como mecanismo de defesa, a indiferença e, talvez, a cultura da complacência: ‘no te metas’; ‘si lo metieron es porque algo habrá hecho’; ‘aquí no pasó nada’. Neste sentido, aplicava-se, objetivando a prevenção associada do corpo social, o medo e o anestesiamiento da capacidade de indignação” (PADRÓS, 2005, p. 539).

<sup>38</sup> “Como resultado disso, diante do medo de cair nas malhas da inspeção, na incerteza de saber o que era proibido ou não, no desconhecimento do que podia ser considerado suspeito e na dificuldade de inventar códigos, os contatos via correspondência foram espaçando-se e as famílias e amigos ficavam à espera da oportunidade de encontrar eventuais mensageiros de confiança” (PADRÓS, 2005, p. 277).

conhecido como prisão ou encarceramento massivo e prolongado, pautado em um sistema carcerário que entre 1972 e 1985 já havia encarcerado aproximadamente 3.700 presos políticos.

Destaca-se que, nesse sistema carcerário, o qual convertera os presos políticos em reféns da tirania, “[o]s manuais de normas e regras a ser observados dentro dos presídios apontavam, como resultado final, a fragilização extremada dos detidos e a produção de distúrbios mentais e problemas físicos que perdurassem como crônicos” (PADRÓS, 2012, p. 16). Para tanto, utilizava espaços físicos sufocantes, que concentravam, além de limites claustrofóbicos, péssimas condições de ventilação e iluminação, associadas a uma precária alimentação e higiene quase inexistente. Dentre esses espaços, há que se destacar a “ilha” da Penitenciária de Libertad, um lugar projetado por “Mengeles” da arquitetura, que se dedicaram, com a consciência tranquila, em utilizá-lo para quebrar a alma das pessoas, calculando minuciosamente como fazê-las sofrer o máximo possível. Com esse intuito, tais “Mengeles” da arquitetura

Pensaram, calcularam, mediram e criaram a escuridão, a sede, as correntes de ar gelado no inverno, o calor sufocante no verão, a sujeira inevitável, a opressão dos muros, a solidão, o silêncio profundo, os ruídos chocantes das trancas metálicas, as grades duplas, a inclinação dos andares sutilmente alinhados para te foder... Fruto do trabalho científico com um único objetivo: causar dor. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 182)

Além disso, esse sistema de encarceramento massivo e prolongado reverberava além dos muros dos calabouços por meio de uma “aparente” e ameaçadora vigilância, que persistia como uma síndrome da já citada “pedagogia do medo”. A associação dessas duas vertentes, uma interna e outra externa, de controle e opressão sobre o ser e o saber do cidadão uruguaio nas décadas de 1970 e 1980, configurou o que a Comunidade Internacional denominou de *el gran encierro*.

Diante disso, deve-se pensar também o espaço contíguo do carro como a imagem invertida da Ilha Brasileira, haja vista que essa ilha metafórica representa o oposto daquela, ao servir tanto para isolar presos políticos quanto para determinar o tipo de comportamento que a sociedade precisava ter para manter os “olhos do Estado” afastados. Destarte, nesse espaço marcado por uma pseudotravessia, cujo silenciamento imposto impede qualquer tomada de consciência de seus traumas, dentre as possibilidades, uma é imperativa: “ir em frente agora mesmo, porque não me importa que outras pessoas tenham morrido. Não, eu não sou a condenada” (BORTAGARAY, 2006, p. 08). Com os pés ficados nesse cenário, o eu-crítico percebe que, se o seu ponto de saída havia sido o da ilha de edição, agora atravessava a ilha da solidão.

Nesse contexto, depara-se com a continuidade da postura assumida pela geração anterior, que se “reefetua” na geração seguinte por um silenciamento patológico, o qual impede qualquer tentativa de redenção, ou de perdão, já que faz com que as vítimas recebam uma dupla condenação, relegadas à condição de fantasmas, pois, sem o processo de redenção, vivenciam “um instante de dor” condenado a se repetir infinitamente. Assim, essa geração marcada pelo alheamento vive condenada a seguir infinitamente, sem “poder nem esperar um vento certamente estupefato que congele por um instante tudo ao seu redor, o passo do apressado, o ponteiro que marca a hora, a risada do locutor de rádio, a expressão da família durante o café da manhã untado com candura” (BORTAGARAY, 2006, p. 08). Ao viver sem a pausa necessária para a tomada de consciência e a recuperação de suas memórias, há muitas perdas ou impedidas, converte-se também em refém de um discurso ideológico que continua a oprimi-la.

Considerando esse panorama, no qual os fios do presente com o passado são cortados, as lembranças encobridoras são utilizadas problemáticamente, na narrativa de Inés Bortagaray, para desviar o olhar das “figuras substituídas do sintoma e as medidas de autodepreciação da melancolia, o excesso do retorno do recalado e o vazio do sentimento de si perdido” (RICOEUR, 2007, p. 454). Logo, por meio dessas lembranças encobridoras, a narradora, em uma postura denunciativa da energia pulsante de sua geração, negligencia a atmosfera do espaço onde está inserida e opta por deter seu olhar no que está mais distante, ou seja, nos postes. Realiza esse movimento orientada pela lógica discursiva de que “[o] que é bom para os outros é bom para mim. Não posso me queixar, e a margarina candura está me dizendo se liga. Eu me ligo, mas não muito, porque, quando me dou conta, os olhos já estão fechando, não há mais postes, estou dormindo” (BORTAGARAY, 2006, p. 08). Contudo, se o *modus operandi* de sua estrutura social lhe impõe o que lembrar e o que esquecer, por meio dos usos e abusos da recordação, seus traumas, empurrados para a zona do inconsciente pelos mecanismos do recalque, manifestam-se todas as vezes em que perde a vigilância social.

Nesse contexto, será em tal estado de ausência de controle que a postura negligente da narradora para com o passado sofre um pequeno abalo, ao ser entrecortada por um sonho pertencente a uma outra atmosfera que a sua geração acreditava perdida. Nesse universo onírico, a infantil narradora toma consciência de que “[e]stamos cercados por carros que precisam reduzir a velocidade: é um atoleiro, ninguém vai para frente ninguém vai para trás, é impossível se mexer; nada é mais impossível do que se mover” (BORTAGARAY, 2006, p. 08). Com essa imagem onírica, tem sua realidade novamente invadida pelo ambiente gerado pelo Estado Autoritário que impôs a patologia que persiste no corpo-território da sociedade uruguaia, ocasionando a sua paralisia memorial. No entanto, a imagem desse corpo-território paralisado

por um regime autoritário assume uma coloração mais avermelhada ao ser bruscamente sobreposta pela cena da briga dos irmãos mais velhos, que desperta de forma brusca a jovem narradora, inundando com a atmosfera de violência dos tempos ditatoriais o sufocante espaço do carro.

Com essa sobreposição de feixes luminosos, oriundos de espaços, tempos e lógicas discursivas distintas, o eu-crítico vê em seu horizonte interpretativo um fenômeno atmosférico de refração, no qual as memórias da narradora ao entrarem em contato com a densidade do ar sufocante do carro assumem um desvio de suas luminosidades. A partir disso, observa a mudança de direção do feixe luminoso de suas memórias vaguear por diversas lembranças encobridoras, que a alienam daquele espaço: um sonho no qual relembra uma brincadeira infantil de pular corda; a lembrança do banheiro encharcado da escola, das aulas de educação física, das brincadeiras com a irmã mais nova e da amiga que tenta defendê-la dos colegas que a atormentam.

No entanto, ao desviar o seu olhar dessas luminosidades, o eu-crítico tenta desvelar o processo de refração que também ocorria nas sombras, até então ofuscadas pelas lembranças encobridoras da narradora. Com esse movimento, descobre que os refêns da tirania também utilizaram “as leis da irrealidade” para alienar-se dos horrores aos quais eram submetidos, produzindo diferentes fenômenos ópticos que lhes serviam de miragem. Assim, adentram um universo no qual tudo que começava a importar não provinha de uma realidade concreta, visto que, nas palavras de FH, “[n]as condições em que estamos, começávamos a entrar, ainda sem saber, no universo em que viveríamos: um universo que é construído por nossa própria imaginação e nossos próprios cálculos. Se é real ou não, não importa muito. Funcionava como se fosse real” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 16). Logo, esses sobreviventes da ditadura uruguaia, subvertendo sua condição de objeto de experimento nos tenebrosos laboratórios da repressão, também produziram fenômenos ópticos ao se utilizarem de determinadas lembranças encobridoras para criar imagens que lhes permitissem algum tipo de alheamento do horror que estavam vivendo.

Entretanto, os fenômenos ópticos produzidos por esses refêns da tirania diferem-se em essência e existência daqueles atmosféricos produzidos pela narradora de *Pronto, Listo, Ya*, visto que esta utiliza em seu movimento refratário as lembranças encobridoras apenas como interposições entre suas impressões infantis e as narrativas que faz com toda confiança. Assim, nesse cenário do presente, observa-se que “o esquecimento de impressões e de acontecimentos vivenciados (isto é, de coisas que sabemos ou que sabíamos) e o esquecimento de projetos, que equivale à omissão, à negligência seletiva, revelam um lado ardiloso do inconsciente colocado

em postura defensiva” (RICOEUR, 2007, p. 454). Por outro lado, no universo de extrema violência, vivido pelos reféns da tirania, as lembranças encobridoras que utilizavam provinham de outra natureza, na qual

Os limites entre a realidade e a fantasia haviam desaparecido; para mim era mais real e me dava uma sensação de vivência mais intensa reconstruir situações que eu tinha já vivido. E quando as esgotei, comecei a cria-las: por exemplo, um relacionamento da adolescência que resultou em um término; ignoro o término e continuo desenvolvendo meu vínculo com essa menina, construímos laços, progredimos, criamos nosso lar e tivemos filhos; e aquilo me absorvia a tal ponto que as coisas que me rodeavam deixavam de existir. Amanhecia e o calabouço estava cheio de fantasmas. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 136)

Entretanto, propõe-se aqui ressignificar a interpretação das lembranças da jovem narradora de *Pronto, Listo, Ya*, atribuindo-lhes também uma ação positiva, visto ser significativa por demonstrar de forma enviesada os discursos e as práticas que permearam a sociedade uruguaia nas décadas de 1970 e 1980. Exemplo disso é a lembrança que revela o tipo de relação que a narradora mantinha com a amiga Alí: “Eu tento proteger a Alí, que é a melhor aluna na educação física e a pior em todo o resto” (BORTAGARAY, 2006, p. 12). Tal lembrança, a princípio, apresenta-se como uma espécie de desculpa, motivada por uma consciência moral que nasce como uma mediação entre os recursos estratégicos do desejo e as relações com os outros, revelando uma postura afirmativa da narradora diante de uma injustiça ou violência. No entanto, se observada a sombra que emana, revela também uma outra memória, mais difícil de rememorar, engendrada pela “pedagogia do medo”: a memória do alheamento social, da sociedade civil uruguaia, em relação ao contexto de extrema violência ao qual foram submetidos os reféns da tirania.

Diante disso, tal lembrança encobridora, que atravessa o espaço de opressão do presente – o espaço apertado do carro –, vem seguida de uma reflexão, revelando, mesmo a contrapelo, a justificativa daquela sociedade para a sua postura controversa de omissão em relação ao sofrimento dos outros. Assim, na convergência de lembranças que passam a habitar o espaço do carro, nas quais a luz incide de maneiras diversas, é possível perceber pelo prisma da narradora o discurso de que “[o]s atormentados são atormentados mesmo que alguém tente protegê-los. Há algo no tormento que os faz abraçá-lo, ainda que seu corpo fique coçando e a língua, ardendo” (BORTAGARAY, 2006, p. 12). Esse discurso carrega a consciência moral, ou melhor, a ausência dela, de uma sociedade doutrinada, ou impedida, a partir do medo.

Nessa perspectiva, este estudo comparado segue por um caminho distinto de Paul Ricoeur (2007) ao perceber nessa habilidade utilizada pela narradora de *Pronto, Listo, Ya*, a partir de uma lembrança carregada de intenções inconscientes que visam esconder um discurso propagado na vida cotidiana de um povo submetido a uma situação de violência, uma maneira



da memória traumática reverberar. Para o filósofo francês, “atos falhos assumem, na escala da memória coletiva, proporções gigantescas” (RICOEUR, 2007, p. 455), pois, quaisquer que sejam as motivações que alimentem essas lembranças encobridoras, o esquecimento é de ordem destruidora e, contra ele, resta apenas a história da memória, única capaz de realizar o trabalho de reminiscência, trazendo à luz os traumas que esse esquecimento destruidor esconde. Entretanto, pontua-se a existência de lembranças que subvertem essa ordem destruidora ao contribuírem, por meio de suas frestas discursivas, para a manutenção ou sobrevivência de uma determinada realidade ou mesmo da própria memória.

Essa lógica parte da consciência de que o passado possui uma natureza ontológica indestrutível, a qual, apesar de todo um processo de esquecimento por meio de lembranças encobridoras destruidoras, dependendo de suas circunstâncias discursivas, pode fazer emergir fragmentos e até partes inteiras de um passado reprimido, que se julgava esquecido ou perdido. Ressalta-se que essas circunstâncias discursivas são diversas e, por isso, necessitam, por parte do eu-crítico, de uma profundidade interpretativa diante de lembranças, às vezes, muito turvas e complexas, como a do filme que a cada vez mais consciente narradora assistira na casa da sua amiga Eva, *O balão vermelho*, de Albert Lamorisse, e que terminara com o choro das duas:

O menino tem um balão muito vermelho, que não murcha porque é de gás. Todo mundo quer espetar o balão e ele tem que correr para que ninguém espete. Ele corre e cuida do balão, que é lindo porque está sempre em cima, bem esticado, bem alto. Mas as pessoas são maldosas e perseguem ele, e ele corre e cuida do balão, mas no fim das contas alguém acaba espetando. (BORTAGARAY, 2006, p. 17)

Destarte, a partir dessa pequena síntese sobre o filme de Albert Lamorisse, que comovera tanto a jovem narradora quanto sua amiga Eva, deve-se buscar um paralelo entre a estrutura narrativa de *Le Ballon Rouge* (1956) e o “golpe em câmera lenta” que acertara de forma contundente o “coração democrático” da República do Uruguai, na década de 1970. Para tanto, evoca-se uma cena marcante da película de Albert Lamorisse (Figura 2), na qual se pode observar uma cidade cinzenta contrastando com o brilhante balão vermelho na mão da criança, que o observa de forma contemplativa, diante de indivíduos que ignoram sua presença. Percebe-se, em uma análise da superfície da cena, que esses indivíduos dirigem sua observação para outro ponto, deduzindo-se, pelos outros elementos contidos no plano, que estão absortos pela iminente chegada da condução que os levará de “forma segura” aos seus destinos.



Figura 3 – Le Ballon Rouge (1956), fotografia de Edmond Séchan

No entanto, ao observar mais de perto a cena, descobrem-se sujeitos que perderam a capacidade de olhar para diferentes direções, ou contemplar diversas percepções da realidade em que estão inseridos, à espera de serem transportados para lugares que outros designaram previamente para eles. Assim, essa fotografia, realizada em tons acinzentados, uma das principais marcas do filme, é tomada, pelo eu-crítico, como uma metáfora do início do processo de deterioração da relação entre os militares e o poder civil, que se equivocara ao apostar tudo em troca de uma suposta segurança nacional. Na ditadura uruguaia, seguindo o mesmo *modus operandi* dos sistemas ditatoriais que dominaram os outros países da Fronteira-Sul, na segunda metade do século passado, o governo utilizou a construção fictícia do combate a um inimigo interno para “convencer ou neutralizar, por apatia ou temor, setores importantes da sociedade que não questionaram os excessos cometidos na luta contra subversão” (PADRÓS, 2005, p. 346). Essa postura assumida por parte da sociedade, diante do medo de um Estado Autoritário que passara a utilizar a Lei de Segurança Nacional para coibir ideologias divergentes, transformando essa mesma sociedade em cúmplice do terror infligido aos reféns da tirania, fez com que até os partidos políticos cedessem às leis de exceção dos militares.

Nesse contexto, pode-se estabelecer um paralelo entre o balão vermelho, os ideais democráticos e os reféns da tirania que, assim como o balão, foram perseguidos, maltratados, “espetados” até se converterem em corpos sem vida, viço, beleza ou cor, corpos apagados de seu território. Da mesma forma que ocorrera com os reféns da tirania, o balão vermelho fora

perseguido pelas ruas da cidade até ser espetado por um dos meninos da turba, assim como os ideais democráticos sucumbiram diante da decomposição terminal que sofreram de março de 1972 a junho de 1973, ocasionando a dissolução do Parlamento da República do Uruguai<sup>39</sup>. Têm-se, desse modo, o imaginário infantil e os ideais democráticos uruguaios extremamente entrelaçados, uma vez que são acessadas, e se continuará acessando, por essas lentes postas coaxialmente, as temporalidades de uma sociedade que, como destacou-se anteriormente, caminhou de forma lenta e gradual para um Estado de Exceção.

Nesse “golpe em câmera lenta”, que “[n]o plano regional, [...] teve paralelo na conturbada experiência da Unidade Popular chilena, sinal de que a rede tecida pela doutrina de Segurança Nacional se espalhava pelo Cone Sul” (PADRÓS, 2005, p.337), enxergam-se, por esse olhar justaposto, indivíduos que preferiram acreditar que “a guerra estava longe” e que, por isso, poderiam continuar vivendo suas vidas de forma banal. Todavia, se guiados pela desinformação ou alienação, os que optaram por esse posicionamento teceram, na verdade, o espaço propício para o crescente autoritarismo, com a pretensa certeza de que estavam a impedir a ruína da nação.

Isso é o que, na verdade, revela a nova lembrança da narradora de *Pronto, Listo, Ya* a respeito da família de Eva: “[...] pergunto à Eva se os pais dela brigam muito por causa da guerra, e ela diz que não sabe. Um dia eu estava na casa dela, montada no pula-pula, e a mãe estava na máquina de costura e Eva perguntou se ela estava brava com o pai por causa da guerra” (BORTAGARAY, 2006, p. 17). A resposta da mãe leva a um excelente paralelo entre a postura assumida nesse microcosmo familiar: “A mãe sorriu e disse que a guerra estava longe” (BORTAGARAY, 2006, p. 17). Assim, o macrocosmo da sociedade uruguiaia no período da ditadura é sintetizado na expressão “aqui no pasó nada”. No microcosmo, têm-se duas nacionalidades inimigas, em guerra pelas Malvinas, o pai inglês e a mãe argentina, mas que optam pela alienação em prol da estabilidade familiar. No macrocosmo, há uma sociedade civil que se resigna aos mandos de um corpo militar em prol de uma pretensa segurança nacional.

Contudo, em ambos os níveis, a resignação significou a perda de algo, o controle da própria vida ou, ainda, a perda de uma identidade, já que os pais de Eva são indivíduos desterritorializados de suas nações, que não conseguem se reterritorializar, optando pela alienação em relação ao território que habitam momentaneamente. Atendem a um único

---

<sup>39</sup> “Embora, de um lado (no estado de sítio), o paradigma seja a extensão em âmbito civil dos poderes que são da esfera da autoridade militar em tempo de guerra, e de outro, uma suspensão da constituição (ou das normas constitucionais que protegem as liberdades individuais), os dois modelos acabam, com o tempo, convergindo para um único fenômeno jurídico que chamamos estado de exceção” (AGAMBEN, 2004, p. 17).

chamado, ao do capital, subordinados ao controle do mercado que os obriga de tempos em tempos a adotar novas nações como suas, em um constante apagamento de suas identidades, sem que haja qualquer pertencimento, pois tão logo são realocados em outro território. No entanto, a filha Eva rompe com essa postura e busca um processo de reterritorialização quando descobre uma causa à qual pertencer:

Outro dia meus pais foram a uma manifestação pela democracia e Eva estava comigo e fomos todos juntos e na praça pulamos ao som de quem não pula quer censura. A Eva pulava mais que eu e aplaudia e até se aproximou do palco para ficar mais perto dos políticos. Eu estava de pé, do lado das pernas do meu pai, e de repente vi, por entre as pernas dos outros, a Eva de pé, do lado do palco, sacudindo uma bandeirinha. Fui até lá e fiquei do lado dela, cheirando seu cabelo enquanto cantava *En el bosque de la China*.[\*] Me emprestou a bandeira e eu achei ela muito corajosa. (BORTAGARAY, 2006, p. 17)

Entretanto, mesmo assumindo uma postura que contrasta com a dos seus pais, a filha sofre o peso da decisão deles, tendo que abandonar um território que cada vez mais era dela, bem como os afetos e os ideais: “A Eva me disse que o pai precisava ir para o Paquistão e eu caí no choro [...]. Ela disse que me escreveria cartas e eu disse que eu também [...]. Mandei duas cartas com adesivos para o Paquistão, mas a Eva não responde. Já não sei mais onde ela está” (BORTAGARAY, 2006, p. 17). De forma análoga ao que acontece nesse microcosmo, no nível macro, ou seja, na sociedade uruguaia, os deputados, responsáveis por proteger os ideais democráticos, priorizam a alienação diante do verdadeiro cenário que se desenrolava no Uruguai de 1968 a 1973, condenando todos aqueles que se opunham ao novo regime que despontava no sombrio horizonte a, assim como Eva, serem arrancados do território, separados de seus afetos e impedidos de perseguir seus ideais.

Assim, em uma espécie de desterritorialização em relação ao seu próprio território, os deputados acabaram por condenar, principalmente, os indivíduos que buscavam resistir aos excessos dos militares. Dentre esses indivíduos, os primeiros a sofrerem o peso dessa decisão foram os pertencentes ao Movimento de Liberación Nacional – Tupamaros, militarmente encurralados. Nesse período, muitos de seus membros foram brutalmente assassinados, torturados ou feitos prisioneiros. Não esperado pelos deputados, depois disso o fenômeno se estenderia a outros setores da sociedade uruguaia, inclusive a eles próprios: “A lei da Seguridad del Estado conformava, portanto, o ‘marco legal’ que legitimava a metodologia das Forças Armadas e intensificou sua atuação ‘preventiva’ e repressiva, como no caso corriqueiro das ‘batidas’ nas residências da população” (PADRÓS, 2005, p. 344).

Posto esse cenário, novamente pelo imaginário infantil, que se desenrola durante o dia, adentrar-se-á a contrapelo a esfera mais sombria desse Estado Autoritário, o qual se apoderou da sociedade uruguaia de 1973 a 1985, convertendo-a em uma longa noite, sendo os refêns da

tiranias privados da luz do sol por doze anos. Ressalta-se que, se anteriormente isso se deu por meio da lembrança, agora incorrerá por meio de um presente fabuloso, pois, ao iniciar a brincadeira “Vamos ver quem ri primeiro” com o irmão, a narradora utiliza como tática pensar na coisa mais horripilante do mundo, conduzindo o seu imaginário para um outro universo, no qual o horror e a diversão foram utilizados como facetas de uma mesma realidade. Adentra, assim, um ambiente no qual o grotesco é ao mesmo tempo e com a mesma intensidade bizarro e anedótico:

São as plantas carnívoras que devoram os bichos que pousam nos brotos umedecidos pelas florestas tropicais ou pela selva molhada onde elas nascem e crescem e se tornam voluptuosas e ávidas por carne humana e com vontade de engolir os dedos das pessoas que, por burrice ou por curiosidade, ou então sem se dar conta, encostam nelas, ainda que breve ou delicadamente. Às vezes comem moscas, e inclusive sabe-se de um beija-flor que foi devorado por plantas carnívoras. Pessoas já ficaram mancadas. Tenho medo de tudo que machuca, ainda que não tenha feito nada de mau. Encostar em algo carnívoro pode ser fatal. Tem que ter muito cuidado. As plantas carnívoras me ajudam a brincar de sério. (BORTAGARAY, 2006, p. 18)

No entanto, as plantas carnívoras servem para personificar, no universo fabuloso do imaginário infantil, as ações perversas de seres que habitaram a “longa noite de doze anos”, ocultas no estado de alerta da consciente narradora. Porém, ao procurar nesse ambiente fabuloso por vestígios dessa realidade sombria, o eu-crítico depara-se com um contundente fio narrativo: “Encostar em algo carnívoro pode ser fatal”. Assim, inquire: carnívoro ou fascista? Além disso, essa segunda realidade, que aparece como poste-fantasma da primeira, a das plantas carnívoras, parece ser mais horripilante, pois basta o irmão representá-la para que ela perca a concentração e abandone sua realidade alternativa ao deparar-se com algo mais assustador: “[...] meu irmão faz umas caras e bocas surreais. Abre as narinas e solta o ar como se fosse um homem furioso e concentrado ao mesmo tempo” (BORTAGARAY, 2006, p. 18). A representação do irmão evoca um fantasma de uma outra temporalidade, ou de outra realidade, tendo em vista que o aspecto que assume se assemelha ao de um militar, ou um torturador, quem sabe.

Trazendo-se novamente para o diálogo o testemunho dos reféns da tirania uruguaia, descobre-se como foram transmorfosados em insetos e, assim, perseguidos diariamente por tenentes, oficiais e soldados, ávidos por infligir dor em seus opositores. Dentre esses agentes, destaca-se um que personificava exemplarmente a essência de uma planta carnívora, o tenente que convertera, em 1976, a Laguna del Sauce em sinônimo de fome: “decidiu – a meu ver, indo além do que era permitido – brincar com a fome sem saber que era algo perigoso [...] produz danos irreparáveis e deixa sinais evidentes: uma magreza brutal” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 151-152). No entanto, esse ser extremamente fascista possuía, em contraste com suas ações grotescas, assim como as plantas carnívoras, um aspecto sublime, visto que era um dos oficiais

mais estimados pela tropa. Assim ao mesmo tempo em que se convertia em um dos priores carrascos para os reféns da tirania, resolvia os problemas dos soldados como se fosse um pai, sendo para uns a representação da segurança e da tranquilidade, enquanto para outros era personificação da fome e do sadismo.

Diante dessas sobreposições de imagens grotescas, cabe novamente escutar os sobreviventes da tirania, os quais a partir de suas vivências nos calabouços da ditadura uruguaia defendem que a “essência do sadismo, como patologia dentro do Exército, é absolutamente secundária [...], a constante é a ‘normalidade’ em que se transforma um fato anormal. Podem ser torturadores burocráticos, fanáticos e, em alguns casos, patológicos” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 152), mas eram principalmente constantes em seus sadismos. Somado a isso, os reféns da tirania defendem ainda que, apesar de serem antes de tudo fascistas convictos, o ambiente, a estrutura de operação instalada nos quartéis do Exército, era um terreno fértil para a proliferação do micróbio do sadismo, cuja metodologia consistia em

[...] fazer todos participarem: enfermeiros, médicos, oficiais, a tropa; todos tinham que “se sujar” de alguma maneira, como garantia de que ninguém pudesse dizer: “fulano que fez”. A segunda questão é que se instaurou um clima de deterioração moral: o menosprezo, a humilhação, a tortura, tomaram-se coisas cotidianas e naturais. Exceder-se era normal. Dentro das circunstâncias em que atuava esse oficial, o que fez foi ultrapassar levemente a “normalidade” com a qual todo o Exército estava acostumado no que diz respeito aos prisioneiros. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 151-152)

Logo após esse contexto sombrio, desponta na paisagem a presença de outro fantasma, emanando de um caminhão cheio de vacas, que cruza com o carro de sua família. A narradora ao contemplar seus ocupantes é surpreendida pelo rastro de urina e fezes que deixam pelo caminho, como um sinal de seu medo por estarem viajando amontoados a um destino incerto. A partir desse poste real, ou seja, do caminhão com vacas, o eu-crítico identifica na sombra que o poste projeta diversos fantasmas do período ditatorial uruguaio. Dentre esses fantasmas, um ecoa o medo das vítimas: presos políticos<sup>40</sup> que atravessaram a “longa noite de doze anos”, sendo constantemente transportados para novos destinos, por meio das *rondas*, sem saber se chegariam vivos ao seu fim, condenados às situações desumanas em seu período prisional, nas quais lhes era negado, ou dificultado, até o direito a suas necessidades fisiológicas básicas, como defecar e urinar.

---

<sup>40</sup> “A prisão política cumpria com desenvoltura um dos principais objetivos do terrorismo de Estado, o de sujeitar, indiretamente, o conjunto do corpo social, projetando uma ameaça paralisante tanto sobre os prisioneiros quanto sobre a sociedade como um todo. Da mesma forma, não era pretensão da política carcerária restituir os presos à sociedade em melhores condições. Pelo contrário, o intuito era destruí-los mediante sua decomposição moral, a perda da sua identidade psíquica e a eliminação das suas reservas éticas e políticas. Procurava-se, assim, anular a capacidade mobilizadora do preso mediante rigorosas condições de confinamento, as quais, muitas vezes, geraram silêncio, submissão, cumplicidade e resignação” (PADRÓS, 2012, p. 17).

Os ecos do medo, emitidos por esse novo fantasma, propagam-se e invadem, com seu macabro ritmo, as reflexões da narradora, aparentemente pertencentes ao universo estritamente animal-não-humano: “Gosto das vacas e dos olhos tristes que elas têm. Não queria ser bezerro porque, agora que sou humana, sei que o destino dos bezerros é triste” (BORTAGARAY, 2006, p. 22). Todavia, seus rastros acabam por revelar dilemas de uma realidade social estritamente humana: “Eu saberia que logo vão matar minha mãe, que vão bater com uma marreta na cabeça dela e depois vão tirar o couro e cortar ela em tantos pedaços que nunca ninguém vai reconhecer que esses cascos foram da minha mãe, que esse focinho era dela” (BORTAGARAY, 2006, p. 22).

Assim, esse novo poste releva fantasmas que povoaram, durante o seu período ditatorial, o imaginário infantil de crianças uruguaias submetidas à “pedagogia do medo”, que as inundava em uma atmosfera repressora, sem que tivessem plena consciência disso: “Eu não ia querer que me desmamassem e me deixassem num curral, mugindo sozinho a noite inteira. Mas eu gosto das vacas, é, gosto muito. Isso que elas têm, a submissão” (BORTAGARAY, 2006, p. 22). A característica das vacas mais apreciada pela narradora reflete, assim, a ferocidade e a eficiência do sistema correcional estruturado pelas Forças Armadas que amedrontara a sociedade, por meio de uma cultura do medo, reduzindo ao silêncio toda reivindicação de mudança.

O eu-crítico, ainda atormentado pelo fantasma que não cessa seu eco de pavor, é logo surpreendido por outro, apresentado como uma figura grotesca posicionada atrás do eco, revelando que este é apenas uma extensão daquele. Ao concentrar sua atenção na figura grotesca, o eu-crítico identifica-a como uma massa disforme oriunda do corpo militar da República do Uruguai, no qual “os soldados entram voluntariamente para servir, assinando um contrato de dois anos. Todos são profissionais. Isso faz com que se tenha uma noção ou uma ideia muito acentuada de corpo, de casa, de coisa diferente dos civis” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 64-65). Além disso, um elemento dessa imagem grotesca chama bastante atenção: a maioria dos soldados que compõem esse corpo militar é recrutada do latifúndio, visto que o quartel acaba sendo a única indústria que os absorve. Assim, para os indivíduos que vivem fora de Montevideú, o serviço militar é a única fonte de trabalho, como expõem os reféns da tirania: “Só em Paso de los Toros havia quatro quartéis. Dez mil habitantes que viviam dos quartéis [...] o que faz com que esta seja uma cidade praticamente militar” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 67).

Passando por todos esses fantasmas oriundos de uma atmosfera marcada por um Estado de Exceção, descobre-se que o medo em relação ao outro arruinara todas as relações afetivas e solidárias na sociedade uruguaia das décadas de 1970 e 1980. Essa sociedade, assim como as demais submetidas a Estados de Exceção relativamente semelhantes, tornara-se um ambiente

de indivíduos solitários e amedrontados. Dessa forma, a relação do eu com o outro sofrera um distanciamento brutal, transformando a *polis* de sociedade de amigos, *philia*<sup>41</sup>, em uma sociedade de inimigo, na qual o perigo, a ameaça e a personificação do inimigo residiam na palavra civil. Assim, na sociedade uruguaia desse período, comandada por um regime militar, o civil passou a ser o indivíduo a ser vigiado de perto, visto como um possível criminoso, um imundo, um morto de fome, um *pichi*, pois, nessa “sociedade de inimigos”,

Todos os que estiveram nos presídios militares do Uruguai sabem que qualquer preso, para o soldado, é o imundo, o pichi. [...] Pichi é sinônimo de pobre, de imundo, de morto de fome... em uma palavra: civil.

FH: Pichicome ou bichicome é, no jargão de qualquer habitante do Uruguai, sinônimo de pária, de marginal, de mendigo. Mas eu constatei, escutando as conversas dos soldados, que a palavra para eles tinha uma acepção diferente. Não significava isso apenas, mas também, para minha surpresa (porque eu acreditava que esse insulto era destinado somente a nós, os tupamaros presos), a palavra era sinônimo de “civil”. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 64-65)

Destarte, é essa *polis*, marcada pelo distanciamento entre civis e militares, que o episódio do encontro da narradora com uma vaca assustada alegoricamente representa: “eu me despeço tchau, vaca, e ela fica me olhando por mais um instante, antes de correr assustada. Eu não estou fazendo nada para ela. Eu não fiz nada para ela. Só olhei. Por que a vaca correu se eu só estava olhando para ela?” (BORTAGARAY, 2006, p. 23). Têm-se, nesse episódio, os civis, representados pela narradora, que se concentravam, em sua maioria, em Montevideu, e os militares, representados pela vaca, que provinham do interior e eram, também em sua maioria, sujeitos explorados pelo latifúndio que recorriam ao serviço militar como única forma de ascensão social. Assim, é possível visualizar nessa passagem, pelo viés da narradora, ou seja, dos civis, o choque entre essas duas percepções da realidade totalmente distintas, mostrando a perplexidade da narradora ao perceber que o outro a enxerga como uma ameaça, como uma inimiga. Além disso, fica evidente o total desconhecimento dos civis sobre as narrativas de terror construídas sobre si, de modo a justificar uma cultura da violência a ser infligida contra eles. Tem-se, assim, a última faceta da sequência de postes-fantasmas que emanam desse poste alegórico.

Após atravessar tantos fantasmas a espreitar o carro no qual viaja com a sua família, um espaço convertido nessa travessia em lugar de memória, a narradora tem no horizonte que se aproxima uma atmosfera composta pelos últimos feixes de luz do longo “dia da memória”. Ao observá-los, o eu-crítico vislumbra um passado não tão distante, os últimos anos da ditadura

---

<sup>41</sup> “a *philia* necessita de condições específicas, isto é, condições políticas para ser posta em atividade. Como esclarece Ortega (2002, p. 37), ela tem o caráter de um hábito e expressa determinada ação moral e intelectual “baseada em uma decisão livre da vontade, em que cada um deseja o bem do outro” (AGUIAR, 2019, p. 100).



uruguaia, marcados por um regime ditatorial extremamente desgastado entre a população. Assim, nessa atmosfera que parece anunciar uma tempestade auspiciosa, vislumbra uma das últimas manobras dos militares, no início da década de 1980: a propagação da ideia da necessidade de uma transição lenta e gradual, de forma a promover uma remodelação segura das leis e das instituições, concretizada por volta de 1981, quando se deu a nomeação do general Gregório Álvarez<sup>42</sup>.

Dessa forma, quando a viagem adentra a noite, o pai vê-se ofuscado a todo momento pelas luzes artificiais, tanto dos carros que vêm pela frente quanto por trás, pelas quais é possível entrever as diversas tramas políticas que começam a se delinear nesse período. Assim, “[u]ma vez agendadas novas eleições, os militares se encarregaram de neutralizar as principais forças políticas contrárias, para garantir o resultado mais favorável ao regime” (PM&R-AL, 2015-2017), como declarar a principal liderança da Frente Amplio o Líber Serengni, inelegível. Tais tramas reverberam nos sussurros do pai: “são xingamentos. Olho para ele, inquieta. Deus, lembra do que eu te disse. Papai está cansado. Ah, como é comprida essa viagem” (BORTAGARAY, 2006, p. 23).

No entanto, após essas diversas manobras e enganos, finalizava a viagem, que se iniciara nos primeiros sinais do “golpe em câmera lenta” e terminara apenas com a vitória de Julio María Sanginetti, do Partido Colorado, na eleição de 1985, e com soltura de 250 ex-guerrilheiros Tupamaros no mesmo ano<sup>43</sup>. Nesse ponto da viagem, cujo cansaço inviabiliza a produção de lembranças encobridoras, o ambiente externo ressoa sua instabilidade social, enquanto a repressora consciência cede espaço para os delírios da inconsciência, acessando no imaginário infantil, por meio dos sonhos, o esquecimento de reserva, que ao reaparecer traz consigo toda a latência de uma sociedade que começara a se libertar da cultura do medo:

Sonho que estou montada numa vaca que me leva direto até o Amazonas. No Amazonas, fico amiga de uma cobra e ela me leva até uma árvore que tem uma caverna. Dentro da caverna está a Luisita, minha vizinha, que sempre toca a campainha me chamando para brincar e eu nunca quero. Não quero que a Luisita esteja na minha caverna, digo para a cobra, mas a cobra sumiu. Minha vaca pasta na Amazônia. A Luisita me olha com cara de quem quer brincar, e desta vez eu digo que sim, que aceito. (BORTAGARAY, 2006, p. 24)

<sup>42</sup> “Nesse momento, o regime encontrava-se amplamente desgastado e pressionado por uma rápida abertura política. A estagnação econômica, seguida da queda de 14% do PIB, da crescente alta da inflação e do aumento da dívida externa, na casa dos US\$ 4,6 bilhões, aceleraram a transição e restabelecimento de um regime democrático. No entanto, o discurso oficial do governo se pautava na necessidade de uma transição segura e controlada, na qual as estruturas políticas e institucionais seriam saneadas e remodeladas (FINCH, 2018)” (PM&R-AL, 2015-2017).

<sup>43</sup> “Uma vez agendadas novas eleições, os militares se encarregaram de neutralizar as principais forças políticas contrárias, para garantir o resultado mais favorável ao regime. Por exemplo, a Frente Amplio foi restaurada, mas a sua principal liderança, Líber Serengni, foi declarado inelegível. Desta feita, em 1985, o candidato de direita moderada Julio María Sanginetti, do Partido Colorado, saiu vencedor do pleito com cerca de 31% dos votos. No mesmo ano, foram liberados 250 ex-guerrilheiros Tupamaros, os quais foram reabilitados e ingressaram na Frente Amplio (FINCH, 2018)” (PM&R-AL, 2015-2017).

O sonho da narradora reflete, assim, um crescente desejo de liberdade, visto que ir até o Amazonas é romper definitivamente com os limites impostos pelo *el gran encierro*. Ao mesmo tempo, revela a vontade de retorno para uma época de ingenuidade há muito perdida, tempo da caverna, no qual parte da sociedade uruguaia ainda vivia alheia à dor e violência infligidas a outros segmentos sociais, como os povos originários. Sobrevive, assim, na imagem da caverna um esquecimento de reserva, cujo resgate de suas memórias pode revelar a cidade perdida, a sociedade uruguaia anterior ao período ditatorial. No entanto, depois de conhecer o sofrimento provocado por um Estado que ampliara o terror vivido pelos povos marginalizados a todos os civis uruguaios, o sonho da narradora revela que a única maneira de voltar a habitar a caverna, no tempo-agora, é tornando-se solidária à dor do outro.

Tem-se, assim, contato com as esperanças e projeções de uma sociedade cansada de um Estado Autoritário e de toda a violência que já causara: “Minha irmã mais nova quer ser imortal, e nós três preferimos encontrar Atlântida, a Cidade Perdida dos Mares. Meu irmão diz que prefere ter o poder de respirar debaixo d’água a encontrar Atlântida” (BORTAGARAY, 2006, p. 24). Salienta-se que tais projeções pertencem aos filhos, talvez pelo fato de não terem mergulhado no fundo do mar de violência de Estado Autoritário, já que os pais, indivíduos fraturados por esse mar de violência, mantêm-se calados quando questionados sobre o que preferem. Dessa forma, como vítimas diretas, o retorno para a cidade perdida só seria possível depois de um longo processo de esquecimento, memória e perdão. No entanto, veem tal possibilidade pulverizada pelo triunfo da opção que anulava a possibilidade de levar a julgamento os militares envolvidos em violações dos direitos humanos, o plebiscito de 1989, que marcou uma ruptura na relação da sociedade uruguaia com o passado recente.

Logo, esse pequeno episódio da narrativa *Pronto, Listo Ya* deve ser visto como o retrato de uma sociedade fraturada, na qual de um lado estão as vítimas que, direta ou indiretamente, sucumbiram ao vórtice de violência, enquanto de outro se encontra a geração seguinte, que escapara das ondas mais violentas dessa tormenta, ansiando, portanto, por um retorno ao que fora perdido e que vislumbra apenas como nostalgia do que lhe é narrado. Trata-se do reflexo de que os ideais democráticos sobrevivem naqueles que ainda se permitem conhecer a história da geração antecessora, agindo conscientemente para a libertação do passado reprimido. Essa é a potência libertadora que contém, ainda de forma embrionária, as palavras da jovem narradora: “penso muito nessa cidade que ficou submersa porque os mares a cobriram para sempre. Penso nos afogados, nas bolhas que eles respiraram antes de morrer; me pergunto como deve soar essa cidade debaixo d’água, e só de pensar me dá medo” (BORTAGARAY, 2006, p. 24).

O interesse pelos afogados de Atlântida serve de espelho para lembrar dos que se afogaram no mar de violência e repressão que inundou a sociedade uruguaia em seu período ditatorial, reconhecendo suas dores e seus sacrifícios em prol da causa democrática. No entanto, esse processo de reminiscência, após o plebiscito de 1989, desapareceu dos setores sociais, inclusive da comunidade acadêmica que, sentindo o golpe da votação popular, se voltou para temáticas vinculadas ao futuro democrático. Assim, a academia começou a produzir, nos anos seguintes ao plebiscito, conforme os pesquisadores Aldo Marchesi e Vania Markarian (2021), obras que concentravam suas análises “no período prévio a 1973 e posterior a 1985, mas não consideravam a ditadura nem por si mesma nem um aspecto relevante para pensar o período pós-ditatorial. Em grande medida, a ditadura aparecia como uma exceção em relação à vida política do Uruguai” (MARCHESI, 2021, p. 79). Nesse contexto, Atlântida representa o lugar utópico, aquele que preserva a memória dos que sucumbiram e que se deve reencontrar para assim restabelecer o elo com a imagem de seus antepassados.

Esse cenário pós-ditatorial, em que setores sociais relevantes, como o acadêmico, elegem temas paralelos para encobrir a verdadeira causa do seu mal-estar social, é o fantasma contra qual a lúcida narradora realmente protesta: “Já passamos por esse mesmo lugar nos outros anos, eu me lembro. A estrada se alarga e atrás dos postes aparecem placas com propaganda, e atrás das placas surgem os montes. Vejo os montes que nem sombras, porque é de noite e eles estão longe” (BORTAGARAY, 2006, p. 26). Narrativamente, os montes representam os traumas deixados pelo passado ditatorial recente, pois se configuram como deformações recentes, oriundas de um intenso e violento movimento do território, surgindo como marcas, memórias, de uma paisagem interrompida, ou violentamente modificada. Destaca-se que, na sociedade uruguaia recém-redemocratizada, o passado traumático recente também surge, assim como os montes atrás das placas, encoberto por discursos propagandísticos sobre um futuro político, social e acadêmico promissor, desde que se esqueça o “singular e pontual” período de 1973 a 1985, omitindo assim que a atmosfera do período continua a compor sua paisagem.

No entanto, ao passar por esses montes, a narradora, em um momento de consciência, percebe que a chegada no microcosmo onde construiria suas memórias felizes, cuja faceta macro é o ambiente de reconciliação nacional da sociedade uruguaia, ainda estava distante. A partir dessa descoberta, a consciente e insistente narradora protesta, “mas não estamos quase chegando, ainda estamos passando pelos montes” (BORTAGARAY, 2006, p. 26), até ser silenciada pelo olhar repressor da mãe. Esse fiapo narrativo de *Pronto, Listo, Ya* deve ser lido como uma representação dos processos de silenciamento políticos e jurídicos que, em troca de

uma utópica reconciliação nacional, impediram a sociedade uruguaia de reconhecer as dores e os traumas deixados pelo Estado de Exceção que outrora lhe infligira um outro silenciamento. Dessa maneira, a sociedade uruguaia permanece distante de um verdadeiro Estado Democrático de Direito, assentado na justiça e na verdade, visto que tanto essa traumatizada sociedade quanto a lúcida narradora não conseguem obter respostas aos seus protestos. Ambas foram submetidas, logo após o plebiscito de 1989, a um ambiente sob forte ataque midiático, que canalizava as discussões para o problema da reestruturação econômica, ocultando a causa de sua ruína:

Ninguém responde, continuam escutando o rádio. O locutor da voz grave me dá dor de barriga. Fico com medo do jeito que ele fala; fala de tarifas. Penso nos tarifas: uma tribo de aborígenes tarifas desce correndo a encosta de um monte parecido com esses das silhuetas escuras na estrada. Os tarifas descem correndo, batendo com a mão na boca e gritando que nem selvagens. Meu irmão atira uma flecha no chefe dos tarifas e acerta na testa dele. Ele cai com os olhos vazios. Eu subo num galho alto de uma árvore do vale e vejo os tarifas avançando como formigas que avançam em multidão. São formigas, de repente. Não me assusto. Tensiono o arco e a flecha dispara e atravessa a garganta de uma tarifa horripilante. É a esposa do chefe. Me vanglorio. Estamos conseguindo nos defender. (BORTAGARAY, 2006, p. 26)

Entretanto, na segunda metade da década de 1990, começou a despontar no cenário uruguaio uma rede de intelectuais, oriundos de distintas aéreas, que buscavam manter vivo o debate sobre a ditadura e suas repercussões no presente. Assim, uma nova atmosfera ambiente começava realmente a despontar no horizonte: “Acho que estamos quase chegando. Papai faz as curvas, e também faz a mudança de farol alto para baixo e de baixo para alto, para não ofuscar ninguém. No rádio, uma mulher canta em francês. Minha irmã mais velha diz para eu ir colocando os sapatos porque falta pouco” (BORTAGARAY, 2006, p. 28). Partindo desse contexto, essa nova atmosfera é percebida pelo ar que revela a presença de iodo, anunciando que naquele ambiente há vida, pois o trabalho de reminiscência dessa sociedade traumatizada mostrava sinais de existência<sup>44</sup>. Diante disso, o pai recomenda-lhes: “inspirem, inspirem o iodo, que faz bem. Inspiro com força para que o iodo entre no meu corpo, porque o iodo faz bem, e se uma pessoa tem iodo, não terá doenças como por exemplo o bócio” (BORTAGARAY, 2006, p. 28).

Contudo, a atmosfera de outrora ainda não se dissipara por completo e a jovem sente “de novo o cheiro de lugar fechado de nós todos juntos e dos nossos hálitos somados e multiplicados e dos nossos pés e da roupa enrugada e da espera. Acho que também sobrou um

---

<sup>44</sup> “Em 1996, a ‘marcha do silêncio’, convocada pelos familiares de desaparecidos que exigiam conhecer a ‘verdade’ sobre seus destinos, marcou o progressivo retorno à agenda pública dos temas vinculados à ditadura. Isso se refletiu no aumento da produção de cunho testemunhal, jornalístico e acadêmico, assim como na realização de diversos eventos com alta participação e, em uma discussão maior, fundamentalmente na ocasião de datas como 20 de maio (assassinato de quatro exilados uruguaios na Argentina) e 27 de junho (golpe de Estado)” (MARCHASI, 2021, p. 81).

pouco de gosto de empanada no ar” (BORTAGARAY, 2006, p. 28). Nesse sentido, apesar dos avanços no terreno da “política de memória”, que possibilitou instalar o tema dos crimes da ditadura na agenda de diversos partidos políticos, a partir de 2004, na administração de Tabaré Vázquez, a ideia do passado ditatorial como um “espetáculo” que precisava ser removido ainda ressoava com maior intensidade na esfera política.

Dessa maneira, essa longa viagem, iniciada com os primeiros raios de sol que rasgavam a escuridão do céu, sem se findar com a restituição total dessa mesma escuridão ao término do dia, só terminara quando a família encontrou o espaço onde as memórias felizes podem acontecer. Assim, o derradeiro poste-fantasma aponta que o fim dessa viagem é também o da “Justiça e Verdade”, sendo que o espaço de construção de memórias felizes só pode ocorrer em um Estado Democrático de Direito que regaste suas memórias traumáticas, em uma postura transformadora que garanta o direito à verdade. Nesse cenário, ainda apenas ficcional, relata a narradora: “Meu irmão baixa o vidro da janela dele e um vento entra com um som estridente, e fico com vontade de chorar. Esse som é algo realmente triste. Imito a lamúria do vento falando desse jeito agudo, mas baixinho” (BORTAGARAY, 2006, p. 29).

Essa lamúria é a voz de todos aqueles que se afogaram no mar de violências provocadas por um Estado extremamente repressivo, dos quais a narradora se torna uma testemunha solidária: “Minha irmã menor me pergunta por que estou falando assim e digo que sou uma bruxa que passeia feito uma alma penada procurando seus filhos, os feiticeiros da baía dos Ossos” (BORTAGARAY, 2006, p. 29). Apesar de ter consciência de que a busca pelo direito à verdade e por memórias que possibilitem um verdadeiro processo de redenção não será tarefa fácil em uma sociedade que ainda não dissipou por completo sua atmosfera ditatorial, “[p]asso por cima da minha irmã, incomodando e pisando nela, para chegar na janela. Já devíamos ter trocado quatro quilômetros atrás e eu esqueci. Agora dá no mesmo: a justiça e a injustiça são a mesma coisa. Estamos cansados” (BORTAGARAY, 2006, p. 29).

Nesse novo panorama, no qual a vida democrática retorna pouco a pouco, “[o] iodo desliza para dentro pela fresta. Não sinto o cheiro, mas sei que está presente, curando nossos pulmões e nosso rosto” (BORTAGARAY, 2006, p. 30). Com ela vem a consciência de que os mortos e desaparecidos são os espólios dos quais nos tornarmos herdeiros. Dessa forma, apesar da “fosforescência de uma placa que anuncia a chegada, à nossa frente, ao lado, lá trás” (BORTAGARAY, 2006, p. 30), a jovem precisaria aguardar até outubro de 2009 para que pudesse ver sua sociedade realmente iniciar a odisseia do perdão, posto que só no caso Sabalsagaray a Suprema Corte de Justiça do Uruguai declarou a inconstitucionalidade da Lei de

Caducidade, pois entendeu que a impunidade por ela consagrada violava várias obrigações contraídas em tratados dos quais o Uruguai faz parte.

No entanto, os efeitos da sentença não se estenderam além do caso Sabalsagaray. Somente em decisão datada em janeiro de 2010, a Corte Interamericana entendeu que a adoção, pelo Uruguai, da Lei nº 15.848, ou Lei de Caducidade da Pretensão Punitiva do Estado, era incompatível com a Convenção Americana de Direitos Humanos, sendo obstáculo para a aplicação da justiça e permitindo a impunidade. Diante disso, a revogação da Lei de Caducidade, em 26 de outubro de 2011, abriu oportunidade para que os uruguaios iniciassem processos para o julgamento de repressores do período da ditadura militar de 1973 a 1985.

### 3.3. FORMAS LABIRÍNTICAS DE UM CORPO-POLÍTICO ARGENTINO

*Pensei num labirinto de labirintos,  
num sinuoso labirinto crescente  
que abrangesse o passado e o futuro  
e implicasse de algum modo os astros.  
[...] “Deixo aos vários futuros  
(não a todos)  
meu jardim de veredas  
que se bifurcam”.*  
(BORGES, 1944)

O eu-crítico, que aprendera, na narrativa uruguaia, a habitar a fronteira memorialística que resiste, e reside, entre os esquecimentos patológicos da geração ditatorial e as lembranças encobridoras dos filhos da “pedagogia do medo”, adentra, a partir de agora, um território repleto de veredas que se bifurcam na luta por justiça e memória em relação aos traumas deixados por um terrorismo de Estado que assolou sua nação de 1976 a 1983. Orientado pelo imaginário borgeano de um jardim no qual seria possível percorrer distintas realidades, existências ou r-existências, inicia sua travessia pelo território argentino.

Entretanto, logo se depara com um novo espaço fronteiro que rasura o imaginário propagado em sua chegada, ainda que, nessa nova fronteira memorialística, resida uma conjuntura social constituída por diversos fragmentos narrativos. Estes vão desde a busca dos filhos dos desaparecidos, que lutam contra o vazio deixado pela ausência dos pais, até as histórias que desmistificam o heroísmo daquela época para focar a estrutura social na qual atuaram os protagonistas, além da permanência dos problemas vivenciados outrora na sociedade argentina contemporânea.

Dessa maneira, o eu-critico percebe que, nessa sociedade argentina contemporânea, dentre os fragmentos narrativos que tecem suas veredas das memórias dos anos ditatoriais, estão aqueles que estabelecem uma aproximação simbólica dos horrores da ditadura civil-militar argentina com os do Holocausto, pois, “Ao lado dos protestos contínuos das Mães da Praça de Maio, a comparação com o Holocausto funcionou como uma lembrança encobridora dramatizada, que impediu a reconciliação e o esquecimento rápido” (HUYSEN, 2014, p. 188). Entretanto, essa fórmula encontrada para possibilitar, na Argentina das décadas de 1980 e 1990, um discurso público sobre os crimes da junta militar reverbera a mesma lógica da colonialidade atrelada a um pensamento eurocêntrico, e nisso consiste o seu paradoxo, posto que

[...] tal comparação instituiu todos os desaparecidos como vítimas inocentes. As diferenciações entre ativistas de esquerda, guerrilheiros urbanos, estudantes críticos, sindicalistas e teólogos de esquerda foram esquecidas, junto com as ideias políticas utópicas que haviam energizado a esquerda da década de 1960 na América Latina e noutros lugares. (HUYSEN, 2014, p. 188)

Dessa maneira, a lembrança encobridora velou o discernimento da história argentina em sua especificidade, apagando o fato de que o locus político das memórias traumáticas das Mães da Praça de Maio está situado em um território já extremamente fraturado por outras práticas encobridoras orquestradas pela violência colonialista. Por isso, deve-se questionar até que ponto utilizar a imagem do Holocausto como parâmetro para medir as dores que o terrorismo de Estado argentino provocou em sua sociedade não é fortalecer a hierarquia de valores que coloca o terrorismo do Estado alemão em um *status quo* especial, marcando-o como o caso limite de um supremo crime civilizacional contra a humanidade. Isso, conseqüentemente, coloca os crimes ocorridos com sujeitos pertencentes a territórios do Sul global, como dos continentes *Abya Yala* (América Latina) e africano, vistos como exteriores a essa humanidade eurocêntrica, como inferiores, ou seja, de menor importância.

Diante disso, propõe-se, nesta análise crítica, uma travessia pelo processo de redemocratização argentino que rompa com as comparações arbitrárias que velam as diversas fraturas do locus nacional. Para tanto, toma-se, aqui, como lente de observação da atmosfera da sociedade argentina na primeira década do século XXI, a narrativa *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone. Essa lente literária localiza-se como uma linha de síntese, um espaço fronteiro, entre as duas latências que ressoam nessa sociedade no momento de sua escritura: a das manifestações da memória ditatorial, que ganhava cada vez mais destaque por meio de suas comparações universalistas; e a das manifestações sociais guiadas por um *modus operandi* herdado da colonialidade do ser, que estabelecia quais corpos deveriam ser lembrados e quais silenciados.

Dessa maneira, a narrativa de Félix Bruzzone (2008) tem como estrutura temporal e espacial a sociedade argentina redemocratizada. Por isso, sua tessitura atravessa toda a década de 1990 e o momento de chegada ao poder de Néstor Kirchner, com um governo que se revelou entrecortado por distintas manifestações do passado. Nessa borda temporal, residem os filhos dos desaparecidos durante a ditadura civil-militar, que irrompem na esfera nacional exigindo justiça social em relação à carnificina ocorrida em seu território e contra seus pais, entre as décadas de 1970 e 1980, na denominada “guerra suja”. Residem, também, as ações das “Mães da Plaza de Mayo”, que, embora iniciadas durante a própria ditadura, contam nesse novo governo com o apoio público de seu representante máximo, Néstor Kirchner.

No entanto, paralelo a essa atmosfera de amplo apoio aos direitos humanos, o aparecimento das “crianças”, agora adultos, com as suas justas reivindicações identitárias e políticas revela fraturas bem mais densas e profundas, que extrapolam os horrores da ditadura civil-militar e os irmana com as vítimas de outra violência, a colonialista. Nesse cenário, a apropriação dos *filhos-dos-detenidos-desaparecido* fundamentou-se na mesma colonialidade do ser utilizada pelo sistema missionário cristão, que em prol de um projeto civilizatório buscou suplantar as identidades dos povos originários habitantes do território local.

Além disso, soma-se às reivindicações de justiça, que diferentes organizações governamentais e não governamentais estavam a fazer sobre os 30 mil desaparecidos, a transformação de todos os que se afogaram no vórtice de violência do terrorismo de Estado em vítimas passivas. Isso produziu uma homogeneização dos corpos que sucumbiram a esse Estado ditatorial argentino e, conseqüentemente, o apagamento das diversas facetas da história do conflito que antecedeu a ditadura, como as filiações políticas ou identitárias de muitas das vítimas.

*Los Topos* (2008) pertence, assim, a esse estágio da luta da sociedade argentina por justiça, trazendo, por isso, uma narrativa tecida por fiapos tanto de ficção quanto de realidade, do plausível e do implausível, na qual ressoam os ares que se amalgamavam e se confundiam na atmosfera que se formou logo após o fim da ditadura civil-militar, continuando a ressoar durante o próprio governo Kirchner. Por conta disso, a narrativa também expõe, a contrapelo, eixos relacionados às histórias sombrias, vozes reprimidas, descrições de terror e horror, expressando as violações dos direitos humanos que continuavam a ocorrer de forma paralela à quebra de um silêncio prolongado sobre determinadas vítimas do passado. Tem-se, assim, o retrato narrativo de uma sociedade pedindo informações que lhe permitissem reconstruir o destino dessas vítimas, as suas identidades, em busca de uma construção da memória individual



e coletiva, mas totalmente alheia, ou conivente, ao que acontecia com os neo-desaparecidos, invisibilizados quer por sua etnia, quer por orientação sexual ou religiosa.

Diante dessa cegueira seletiva, a narrativa de *Los Topos* – as toupeiras – apresenta-se como uma crônica social extremamente lúcida, que transborda o conteúdo dramático da apropriação dos *filhos-de-detenidos-desaparecidos* e o vazio deixado pelos pais ausentes, permitindo ao leitor crítico enxergar, nessa sociedade “inundada” pelos direitos humanos, o contínuo desaparecimento de corpos aos quais ainda era negado o *status* de vítima. Assim, mesmo tendo como referência, durante toda a primeira parte da sua narrativa, o que aconteceu durante a ditadura civil-militar, com as desapareições forçadas, os sequestros, as torturas e apropriações de crianças, imagens que contribuíram para a consolidação da vítima daquele momento sócio-político-cultural pelo qual passou a Argentina, suas representações mais importantes buscam reproduzir metaforicamente o seu período de redemocratização. Tal processo se dá tanto pelo tema que aborda quanto pelas personalidades de seus protagonistas e contornos metafóricos que tecem sua narrativa, construída com vieses cômicos, fantasiosos, oníricos, mas também, paradoxalmente, realistas.

Destarte, a narrativa de Félix Bruzzone inicia com um narrador sem nome que, na primeira pessoa, conta que sua avó, chamada Lela, fraturada pela perda da filha, passa a viver, após a morte do marido, na esperança, ou melhor, na desesperança de localizar seu neto apropriado. Será a busca por esse outro neto, o qual supostamente a filha teve durante o cativeiro na ESMA<sup>45</sup>, que levará a avó Lela a vender a sua casa em Moreno e mudar para um apartamento de frente para a antiga prisão da filha. A partir desses primeiros fiapos narrativos, descobre-se que esse narrador fora criado pelos avôs após os desaparecimentos dos pais, ambos homogeneizados e diluídos nas denominações de vítimas e desaparecidos políticos. Assim, percebe-se que o narrador tem sua identidade entrecortada pelas duas principais demandas sociais da argentina redemocratizada: filho de desaparecidos políticos e possivelmente irmão de uma criança apropriada.

---

<sup>45</sup> “O Museu do Sítio da Memória da ESMA é um monumento histórico nacional, prova da atuação do terrorismo de Estado e prova judicial em casos de crimes contra a humanidade na Argentina. Em 2004, iniciou-se um período de recuperação de três anos para transformar o imóvel da ESMA num Espaço de Memória e de Promoção e Defesa dos Direitos do Homem. Em 19 de maio de 2015, após anos de debate e consenso, foi inaugurado o Museu do Sítio Memória da ESMA no antigo Casino do Oficial, com intervenção museológica permanente. Atendendo ao seu estatuto de prova judicial, a intervenção não alterou o edifício. O roteiro do Museu é baseado nos depoimentos que os sobreviventes deram no Julgamento das Juntas de 1985 e nos julgamentos contra a humanidade reiniciados em 2004. Hoje o local é um espaço de denúncia do terrorismo de Estado e transmissão da memória. Tem como missão contribuir para conhecer, vivenciar e compreender as violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado argentino, fomentando um diálogo intra e intergeracional no presente e no futuro”. (Disponível em: <https://www.argentina.gov.ar/derechoshumanos/museo-sitio-de-memoria-esma>).

No entanto, apesar de ser um herdeiro direto dos horrores da ditadura civil-militar argentina, não demonstra ter nenhum interesse sobre o passado de seus pais e de seu país, nem sobre o presente do suposto irmão raptado. Apesar disso, vê-se invadido a todo o momento por esse passado que para muitos de seus contemporâneos é o principal elemento de sua identidade. Porém, resistente a essa delimitação de sua existência pelo vínculo sanguíneo com uma criança apropriada, para o narrador não passava de história delirante da avó, resquícios do descrédito com que o avô sempre tratou a narrativa de sua companheira: “Meu avô morreu sem nunca dar importância para o que dizia minha avó sobre meu suposto irmão, nascido em cativo” (BRUZZONE, 2014, p. 11 [tradução nossa]<sup>46</sup>). Entretanto, a avó sempre insistiu que a existência do neto nascido no cativo era uma realidade, convertendo a busca pelo desaparecido, após a morte do marido, na principal necessidade de sua família.

Dessa maneira, por sua narrativa de resistência, Lela reencarna, em pleno período democrático, a figura de *Las Locas*, atribuída de forma leviana, na época ditatorial argentina, às Mães da Praça de Mayo, como forma de desviá-las de suas buscas por seus entes desaparecidos e da identificação dos responsáveis por seus sequestros, torturas e assassinatos. Ressalta-se que a construção dessa personagem, na narrativa *Los Topos*, revela a persistência de um discurso da ditadura civil-militar que continua a reverberar, ainda que em menor intensidade, na sociedade argentina democrática: o de que as mães e avós da Praça de Mayo são loucas e que suas buscas por familiares desaparecidos não passam de delírios.

Assim, ao vender sua casa em Moreno e mudar com o neto para um apartamento que lhe permitia ter uma perfeita vista da ESMA, centro clandestino que acredita ter sido o último lugar onde havia estado a filha desaparecida e supostamente nascido seu outro neto, apropriado pelos militares, está a propagar a ideia da repressão ilegal atrelada apenas a grandes centros clandestinos. Dessa maneira, a narrativa de Félix Bruzzone parece apontar para uma distorção da memória do processo repressivo da ditadura civil-militar, que produziu na sociedade argentina redemocratizada, das décadas de 1990 e 2000, um obscurantismo de personagens, centros clandestinos e divisões territoriais fundamentais para o regime na época, como o da classe operária, visto que

[...] a história dos trabalhadores, a microrrepressão nas fábricas e o território com base no comissariado da zona (que se produz desde meses antes do golpe de 1976 e que teve consequências fatais para a classe operária) são muito menos conhecidos que a imagem pública de grandes centros clandestinos como a ESMA (Escola de Mecânica da Armada). (LORENZ, 2021, p. 118)

---

<sup>46</sup> “Mi abuelo murió sin nunca darle importancia a lo que decía mi abuela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio” (BRUZZONE, 2014, p. 11).

Da mesma maneira, a postura assumida pelo avô em relação à narrativa de Lela representa o descaso dos governos democráticos anteriores a Néstor Kirchner com uma política de memória da ditadura civil-militar realmente relevante. Dentre as ações que revelam esse descaso com uma política de memória, estão a “lei de ponto final” de 1986, que ficou conhecida como o *punto final* para abertura de novos processos, a *ley de obediência debida* de 1987, que isentava os militares abaixo da patete de coronel dos delitos cometidos durante a ditadura civil-militar, e a anistia geral de Carlos Menem, concedida em 1990 aos membros de diversas juntas militares que haviam sido condenados em 1985.

Entretanto, tais ações não foram capazes de impedir a luta das Mães, Avós e organizações de direitos humanos por justiça nas esferas judiciais nacional e internacional: “Ao contrário, na medida em que desceu o silêncio oficial para encobrir os crimes do passado, o clamor por justiça e a demanda de que os desaparecidos fossem lembrados intensificaram-se no âmbito popular” (HUYSEN, 2014, p. 164). Assim, na segunda metade da década de 1990, as organizações dos direitos humanos priorizaram a volta da figura da militância política como uma questão primordial para a consolidação de uma política da memória sobre os crimes da ditadura civil-militar. Isso foi possível graças ao contexto político caótico do momento, no qual

O aprofundamento das medidas neoliberais na Argentina, conduzidas pelo peronista Carlos Saúl Menem, os “cercos” institucionais aos julgamentos sobre o passado recente por meio de perdões (1989 e 1990) e, finalmente, a explosão social de 2001 (a sangrenta repressão aos protestos sociais que acabaram na renúncia do presidente Fernando de la Rúa, líder da Aliança, força política que se firmou como uma alternativa ao menemismo) devolveram, por oposição ao panorama decadente e de crise do cotidiano, uma valorização positiva da militância política anterior e, diante da ausência de exemplos ou mesmo horizontes no presente, uma visão talvez muito idealizada sobre a ampla mobilização social dos anos anteriores ao golpe militar. (LORENZ, 2021, p. 117)

Assim, nessa tessitura social complexa e extremamente fragmentada, na qual os discursos a favor e contra as políticas de memória ainda eram constantemente orquestrados com base em memórias manipuladas, esquecimentos obrigatórios ou resquílios de discursos ditatoriais, o narrador de *Los Topos* resiste a qualquer tipo de filiação a esses arquétipos da militância política ou revolucionária. Por conta disso, desenvolve um sentimento de não-representação em relação às entidades de direitos humanos, passando a viver, em seus primeiros meses em Buenos Aires, uma realidade forjada, tecida tanto por histórias inventadas quanto por reais, que florescia com constantes exageros.

Assim, a mudança de Moreno para Buenos Aires alargara significativamente o abismo identitário do narrador com a sua avó, pois, enquanto esta buscava rememorar os acontecimentos ditatoriais por meio da *anamnesis* (reminiscência), o neto lançava-se à amnésia,

por meio de fugas da realidade que lhe permitissem esquecer ou mesmo perder a memória de tais acontecimentos. Dessa maneira, neto e avó eram impactados de forma distinta e, paradoxalmente, opostas pelas ações que irradiavam de Buenos Aires desde o fim da ditadura, as quais ao produzirem tanto parciais amnésias sociais quanto incansáveis trabalhos de reminiscências, convertendo-os, respectivamente, em o *deslembrado* e a *Mnemosyne*.

Destaca-se que as Mães da Praça de Mayo<sup>47</sup>, porta-vozes da família nuclear, assim como dos demais parentes, para manterem politicamente os seus direitos à verdade e à justiça, ou seja, para continuarem realizando seus trabalhos de reminiscência, precisaram negar que alguns de seus filhos tinham sido guerrilheiros armados. Assim, “Como resultado, a figura purificada da inocente vítima não política tornou-se ainda mais poderosa na Argentina. A política e a história foram reduzidas à linguagem da família e das emoções” (HUYSEN, 2014, p. 161), sendo os horrores do passado tratados como um fato pontual e particular na história da sociedade argentina.

Essa postura, que vem sendo revista nos últimos anos, reflete as limitações políticas, até a primeira metade da década dos anos 2000, dessas organizações que ocultavam a relação dos horrores da ditadura civil-militar argentina com o processo de dominação e subordinação dos corpos, presente durante todo o seu processo de colonização e “modernização”. Portanto, apesar de terem sido, seguramente, essas diversas ações, em prol de uma consolidação de uma política da memória da ditadura, o principal pilar da transição democrática da sociedade Argentina, também foram elas, em certa medida, que impossibilitaram que o Estado de Direito fosse

---

<sup>47</sup> “Durante a ditadura militar de 1976-1983, gestou-se na Argentina um importante movimento pelos direitos humanos. As Mães da Praça de Mayo eram mulheres que saíram às ruas em busca de seus filhos detidos e desaparecidos [...]. A ideia de formar um núcleo veio de Azucena Villaflor de Devicenti, considerada fundadora do movimento e sequestrada, em dezembro de 1977, por sua atividade em busca dos desaparecidos. Em 30 de abril de 1977, catorze mães foram à Praça, e assim surgiu o grupo. [...] Lá as Mães permaneciam de pé, sem se locomover. Mas logo os policiais que vigiavam a praça lhes pediam que circulassem: vigorava o Estado de sítio [...]. Assim, começaram as passeatas ao redor da Pirâmide de Maio, no centro da praça.

A escolha da Praça de Mayo como local de protesto não foi por acaso. Trata-se do cenário histórico de manifestação do povo argentino, um lugar carregado de significação e de emotividade que, no entanto, adquiriu um novo sentido a partir das Mães: por antonomásia converteu-se no lugar da memória e da identidade dos argentinos. Suas palavras de ordem ‘aparecimento com vida’ – dos primeiros anos de luta – e ‘julgamento e punição aos culpados’ estão latentes em cada uma das figuras brancas – contornos de pessoas desaparecidas, desenhadas nos ladrilhos cor de tijolo da Praça de Mayo. Entre a simbologia que rodeia a história das Mães se encontram os lenços brancos que elas levam na cabeça – simbolizando as fraldas de pano de seus filhos desaparecidos –, usados para identificarem-se. Quando a Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização de Estados Americanos (OEA) visitou a Argentina, em setembro de 1979, as Mães puderam apresentar formalmente as denúncias sobre o desaparecimento de seus filhos.

Juntamente com as Mães, em 22 de outubro de 1977, surgiram as Avós da Praça de Mayo. Também são mães de desaparecidos. Mas, no caso delas, suas filhas ou noras foram sequestradas ainda grávidas. Elas buscam netos, nascidos em centros clandestinos de detenção e entregues a famílias de repressores. Para realizar essa tarefa, trabalham em quatro níveis: denúncias e reivindicações às autoridades governamentais, nacionais e internacionais; representações à justiça; solicitações de colaboração dirigidas ao povo em geral; e pesquisas ou investigações pessoais” (<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maes-da-praca-de-maio>).

garantido a todos, e não apenas às denominadas vítimas da ditadura. Pode-se, inclusive, afirmar que a sociedade argentina das décadas de 1990 e 2000, apesar de ter “os mais intensos debates sobre a memória entre os países latino-americanos que foram atormentados pelas campanhas militares de repressão, tortura e assassinatos nas décadas de Guerra Fria posteriores aos anos 1960” (HUYSSSEN, 2014, p. 161), fora incapaz de superar suas dificuldades econômicas e sociais por negligenciar as memórias de corpos silenciados pela colonialidade do ser, do saber e do poder.

Destaca-se, no entanto, que mesmo sua política da memória tendo sido engendrada por mecanismos que Paul Ricoeur denominou de memória manipulada e esquecimento obrigatório, foi capaz de produzir um debate sobre os horrores ditatoriais mais intenso do que no do Brasil, Uruguai e Chile. Nesse sentido, suas práticas discursivas contribuíram significativamente para fortalecer o apoio moral a ativistas dos direitos humanos, como os da organização dos H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio)<sup>48</sup>, que concentra sua luta estritamente no resgate do passado recente, orientada pelos seguintes princípios:

**Não esquecemos** os crimes contra a humanidade cometidos pelas ações criminosas da Triple A e o terrorismo da última ditadura cívico-militar na Argentina (1976-1983).

**Não perdoamos** o desaparecimento forçado de nossas mães, algumas delas grávidas, de nossos pais e parentes.

**Não nos reconciliamos:** o único lugar para o genocida é a prisão comum e efetiva. (H.I.J.O.S., 2021).

Entretanto, nesse contexto de idealização da militância política que sucumbira ao Estado ditatorial, o narrador, cuja existência é “sufocada” por uma identidade rasurada por uma dupla ausência, a dos pais e a do irmão, é visto pelas organizações dos direitos humanos apenas pelo prisma da filiação e do parentesco com os militantes. Dessa maneira, sua classe, gênero/sexualidade, raça e religião são elementos identitários silenciados em prol de uma narrativa que o percebe apenas como um herdeiro direto, por nascimento e/ou irmandade, dos traumas da ditadura civil-militar argentina. Por essa perspectiva, entende-se que o narrador tem o seu corpo-político novamente mutilado, agora pelas políticas da memória que o enxergam apenas pelo prisma do terrorismo de Estado recente.

---

<sup>48</sup> “Em 1995, na Argentina, formamos o grupo H.I.J.O.S. lutar pelo Julgamento e Punição do genocídio. Com histórias em comum e a reivindicação de 30.000 militantes, ao longo dos anos formamos uma Rede Nacional e uma Internacional. Inicialmente, conhecemos filhas e filhos de militantes vítimas do terrorismo de Estado, mas depois abrimos a participação a mais pessoas que aderiram à luta. Atualmente, existem H.I.J.O.S. regionais em: Rosario, Santa Fe, Córdoba, Formosa, Chaco, Jujuy, Salta, Tucumán, Corrientes, Santiago del Estero, Paraná, Bahía Blanca, La Plata, La Matanza, Presidente Perón, Lanús, Almirante Brown, Necochea, Concordia y en la Cidade Autónoma de Buenos Aires. [...]” (H.I.J.O.S. Disponível em: <https://www.hijos-capital.org.ar/nuestra-historia/> [Consultado em 25/09/2021]).

Nesse contexto, a relação que inicia com Romina representa o modo como a sociedade argentina redemocratizada desenvolvia esse processo de apagamento dos elementos identitários de seu corpo-político, ao mesmo tempo em que fortalecia uma imagem homogeneizada de vítima presuntiva dos horrores ditatoriais. Problemática, é narrativamente representada nas ações da personagem Romina que, logo depois de conhecer o narrador, agora convertido em vítima presuntiva da ditadura, passa a idealizá-lo por sua história de dor e, conseqüentemente, a militar por sua causa, sem qualquer postura crítica junto com os HIJOS:

Na verdade, quando começamos a sair e as coisas começaram a ficar sérias, a coisa mais enérgica que ela fez, como um gesto de compromisso, foi começar a militar no HIJOS. Ela não tinha parente desaparecido, nem mesmo na família eles sabiam muito bem do que se tratava tudo isso do desaparecido e a opinião que tinham sobre o que acontecera nos anos setenta era, como dizia Romina, vaga, nebulosa; ou melhor, um vapor que flutuava no ar, mas também era pesado, vapor de chumbo ou mercúrio, ferro galvanizado, duro ou diretamente do aço - "vapor indestrutível", disse ela, "encouraçado" -, e costumava incluir frases como "e pensar que levavam gente que não tinha nada a ver com isso", coisas desse tipo, ou pior, ou melhor, tudo dependendo do dia e da polícia ou dos acontecimentos políticos do momento. (BRUZZONE, 2014, p. 15 [tradução nossa]<sup>49</sup>).

Dessa maneira, a relação que inicia com Romina passa a ser tecida pelo viés das memórias ditatoriais, que ao ser lembrada lhes permitiam compartilhar sonhos e uma visão não apocalíptica nem tediosa da vida, mas pacífica, frágil e, fundamentalmente, feliz. Trata-se de uma relação que reflete o imaginário popular e as expectativas da sociedade argentina com o início do governo de Néstor Kirchner, o qual, desde seu discurso de posse, propagava a narrativa da reparação em relação ao terrorismo de Estado da última ditadura como a principal, se não a única, problemática social a ser resolvida.

Além disso, a esse imaginário associava-se outro, da esfera econômica: a reparação dos erros cometidos pelos governos de Carlos Menem e Fernando de La Rúa, os quais, ao aprofundarem as políticas neoliberais, que vinham sendo gestadas desde o período ditatorial, haviam conduzido o país para uma profunda crise econômica, que acabou por derrubar o presidente De La Rúa. Assim, Néstor Kirchner, que se elegeu em grande parte por conta da pequena estabilidade econômica, conseguida pelo peronista Eduardo Duhalde ao se distanciar do modelo econômico gestado pelos militares, atrelou as ações de seu governo à narrativa de

---

<sup>49</sup> "De hecho, cuando empezamos a salir seguido y la cosa empezó a ir se en serio, lo más enérgico que hizo como gesto de compromiso, fue empezar a militar en HIJOS. Ella no tenía ningún familiar desaparecido, ni siquiera en su familia sabían muy bien de qué era todo eso de los desaparecidos y la opinión que tenían sobre lo que había pasado en los setenta era, como decía Romina, vaga, vaporosa; o más bien, de un vapor que flotaba en el aire pero que también era pesado, vapor de plomo o mercurio, de hierro galvanizado, acerado o directamente de acero – "vapor indestructible", decía ella, "acorazado" –, y solía incluir frases como "y pensar que se llevaban a gente que no tenía nada que ver", cosas de ese estilo, o peores, o mejores, todo según el día y los eventos policiales o políticos del momento" (BRUZZONE, 2014, p. 15).

que a ditadura civil-militar, bem como seus desdobramentos políticos, econômicos e sociais, era o verdadeiro problema a ser combatido. Escancarava-se, assim, a nova faceta do *modus operandi* da colonialidade do poder, do saber e do ser, que passa a utilizar a busca por verdade e justiça pelo passado recente como cortina de fumaça para os crimes cometidos fora desse arco temporal contra corpos desumanizados pelo pensamento euro-norte-americano.

Como reflexo desse contexto, o narrador abandona gradativamente os amigos com os quais compartilhava outras histórias, reais e irreais, aproximando-se cada vez mais dos amigos de Romina e das narrativas sobre as memórias ditatoriais. Assim, conhece Ludo, a namorada de Luís, seu ex-vizinho, que era ativo no HIJOS e cuja tia havia desaparecido em Córdoba. Apesar disso, mantém-se, ideologicamente, distante da organização, mesmo com a insistência de Romina, visto que, para ele, uma das poucas coisas atraentes nos HIJOS eram os “escraches”, o que na sua concepção seria um tipo de vingança ou justiça por suas próprias mãos contra torturadores e assassinos da junta militar. Tratava-se de algo que até lhe interessava, “mas que por covardia ou idiotice, ou inteligência, nunca concretizava” (BRUZZONE, 2014, p. 15)<sup>50</sup>. Ademais, sua resistência em fazer parte da organização dos HIJOS estava atrelada também ao fato de que para esse narrador alguns dos membros da organização militavam a partir de um locus enunciativo do qual não pertenciam.

Assim, estabelecendo um paralelo entre construções narrativas, como “Teria sido bom se ela [Ludo] juntasse com Romina e fundassem SOBRINOS, NUERAS, sei lá” (BRUZZONE, 2014, p. 16)<sup>51</sup>, e acontecimentos reais da época de sua tessitura, percebe-se uma referência crítica ao primeiro discurso de Néstor Kirchner como presidente da Argentina, na Assembleia da ONU, que declarou: “Todos somos filhos das Mães e Avós da Praça de Maio”. Esse discurso refletia, na verdade, apenas aqueles que poderiam ser associados a uma imagem de militância formada em sua maioria por uma juventude peronista ou, mais precisamente, pela juventude universitária peronista, da qual o então presidente se apresentava como o principal herdeiro. Dessa maneira, Kirchner aproveitava-se politicamente de uma imagem de militância constantemente reforçada por um capital simbólico propagado na sociedade argentina por documentários, como *Cazadores de utopias* (1996), de David Blaustein, e por livros, como *La voluntad*, de Eduardo Anguita e Martín Caparrós, cujos volumes foram publicados entre 1997 e 1998.

---

<sup>50</sup> “[...] pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba” (BRUZZONE, 2014, p. 15).

<sup>51</sup> “[...] hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé”. (BRUZZONE, 2014, p. 16).

Evidencia-se, assim, por meio das distintas posturas assumidas pelo narrador, por Romina e por Ludo, que ocorriam disputas narrativas sobre como tecer uma política de memória que extrapolasse o espaço e o tempo da ditadura civil-militar, na sociedade argentina das décadas de 1990 e 2000, apesar do crescente apoio verbal e financeiro da maioria dos governos à frente da Nação, durante essas décadas, à organizações como *As mães da praça de Maio* e HIJOS. Dessa maneira, o conflito instalado entre o narrador e Romina, personas discursivas distintas do embate narrativo sobre a memória argentina, diz respeito à propagação na esfera íntima de um debate da esfera pública que permeou toda a sociedade nesse período. Assim, quando o conflito entre os dois se intensifica e acaba por levar o relacionamento ao fim, evidenciam-se os ecos conflitantes de uma sociedade extremamente traumatizada e ainda atravessada por diversas e sucessivas camadas de seu passado violento:

Foi uma tarde quando fui procurá-la no HIJOS. Tive um dia ruim. Lela tinha ficado em frente à ESMA gritando para deixá-la entrar, que queria ver onde a filha tinha estado, onde havia nascido o neto e iniciado uma série de insultos que costumava repetir baixinho enquanto comia ou enquanto dormia, uma espécie de sonambulismo em que podia mexer os braços e gesticular na cama como se houvesse na sua frente um cordão policial. Além disso, o Dia das Mães estava chegando, os pedidos das confeitarias já haviam disparado e era fácil antecipar que, com Lela no meio de um de seus ataques, não iríamos dar conta. Por isso, quando fui procurar a Romina, estava de mau humor e ela, ainda por cima, começou a insistir que militar no HIJOS iria me fazer bem, que as pessoas lá dentro eram muito valiosas, o que ela sempre dizia, acrescentando agora que estávamos no momento certo, que entrar para a organização naquela semana seria como homenagear a minha mãe em seu dia. (BRUZZONE, 2014, p. 18 [tradução nossa]<sup>52</sup>).

Nesse contexto, o narrador encontra-se no centro de um labirinto discursivo, no qual é atormentado por diversos ecos propagados de distintos recantos sociais, resquícios de discursos construídos ao longo da tessitura da sociedade argentina. Dentre tais ecos, os mais próximos pertencem ao seu passado recente. Por isso, reconhece entres esses sons o eco de *Las Locas*, personificado na crise de Lela, assim como o da militância heroica, propagados na insistência de Romina para que o narrador passe a militar no HIJOS.

Dessa maneira, vê-se atormentado com esses primeiros ecos, tanto por fantasmas do passado, como os discursos de interdição às reivindicações das Mães e Avós da Praça de Maio,

---

<sup>52</sup> “Fue una tarde en que pasé a buscarla por HIJOS. Yo había tenido un mal día. Lela se había parado frente a la ESMA para gritar que la dejaran entrar, que quería ver dónde había estado su hija, dónde había nacido su nieto y había largado la serie de insultos que solía repetir por lo bajo entre mientras comía o mientras dormía, una especie de sonambulismo en el cual podía llegar a mover los brazos y gesticular en la cama como si adelante hubiera un cordón policial. Además, venía el día de la madre, los pedidos de las confiterías ya se habían disparado y era fácil anticipar que, con Lela en medio de uno de sus ataques, no íbamos a dar abasto. Así que cuando pasé a buscar a Romina yo estaba de mal humor y ella, para colmo, empezó a insistir con eso de que militar en HIJOS me iba a hacer bien, que la gente de ahí dentro era muy valiosa, lo que decía siempre, con el agregado de que ahora estábamos en el momento justo, que entrar esa semana a la organización iba a ser como homenajear a mamá en su día” (BRUZZONE, 2014, p. 18).



constantemente associadas a insanos delírios, quanto por figuras ou entidades que se julgam messiânicas ao assumirem a tarefa de “resgatar” o indivíduo “cego”, alienado de seu passado, ao lhe restituir as imagens traumáticas perdidas. Nesse sentido, esses ecos com seus tons imperativos convocam o narrador, visto como uma espécie de toupeira, a decidir-se por uma das passagens do tortuoso labirinto. Assim, é instado a decidir entre discursos que ainda não o representam, posto que para um é apenas o herdeiro de uma loucura, enquanto para o outro configura a razão de um sacrifício, mas que para o narrador são apenas rasuras de suas fragilidades.

Diante disso, o já maculado narrador, do centro desse labirinto, busca a solidariedade do leitor ao se contrapor à narrativa heroica dos HIJOS, transmitida pela namorada, apontando para um possível distanciamento, se não afetivo, ao menos ideológico, entre Romina e sua mãe: “Não sei como estavam as relações entre ela e sua mãe, mas o primeiro que me ocorreu foi que a senhora não deveria gostar da militância em HIJOS, que não tinha porque encarar que sua filha militasse em uma organização para pessoas sem pais”<sup>53</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 19).

Destaca-se que a crítica tecida nesse momento da narrativa de Bruzzone refere-se à propagação do apoio popular às lutas seletivas por memória dos crimes cometidos na ditadura civil-militar. Essas lutas são materializadas em *Los Topos*, sobretudo em HIJOS e em seus militantes, as quais apontam para uma suposta falta de propósito político em suas ações, visto que a preocupação com um passado recente de violência servia, durante os primeiros anos dessa organização, como cortina de fumaça para o seu descaso com as violações que continuavam ocorrendo na sociedade argentina.

A aparente consciência do narrador, diante tanto da cegueira seletiva dos HIJOS quanto da cegueira infligida pela propagação do discurso de interdição dos militares para com as mães da Praça de Maio, leva-o a optar pela imobilidade, não atendendo à reivindicação de nenhum desse ecos sobre a sua existência. Essa postura o conduz ao rompimento com Romina e, conseqüentemente, ao começo de um isolamento social, pois se vê como um ser inadequado para aquela sociedade desejosa em reparar os horrores de seu passado recente.

A percepção de inadequação à realidade de sua época leva-o a ensaiar um movimento de reaproximação com a namorada e, conseqüentemente, com a organização HIJOS: “Somente, poucos dias depois, percebi que alguém como Romina significava muito para alguém como eu

---

<sup>53</sup> “No sé cómo estaban las relaciones entre ella y su madre, pero lo primero que se me ocurrió fue que a la señora la militancia en HIJOS no debía gustarle, que no tenía por qué padecer que su hija militara en una organización de personas sin padres” (BRUZZONE, 2014, p. 19).

e que então tinha que recuperá-la”<sup>54</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 22). Entretanto, desiste dessa reaproximação ao perceber que alguém como ele, com tantas dúvidas, jamais serviria a uma militância repleta de certezas e ações recebidas como espólio de uma guerra que não podiam se recusar a lutar, posto que a receberam com herança: “Logo presumi que, por causa da maneira como as coisas haviam acontecido, eu não significava mais nada para ela”<sup>55</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 22).

No entanto, quando imaginava que o vínculo com Romina havia se rompido definitivamente, assim como findara seu vínculo com as organizações que lutavam por justiça e verdade, a ex-namorada reaparece em sua vida para informar que estava esperando um filho seu. Paralelo a esse acontecimento, ocorrem questões relacionadas à “realidade” da época que fortalecem seus vínculos sanguíneos com o passado, como a aprovação da proposta do governo Néstor Krichner de conceder pagamento de indenização aos atingidos pelo terrorismo de Estado nas décadas de 1970 e 1980. Diante desses acontecimentos, apesar de sua inércia diante da pluralidade discursiva que pairava no labirinto memorialístico da sociedade argentina na primeira metade da década de 2000, no qual se sentia deslocado, o narrador é novamente convocado, agora pelo capital e pela descendência, para a luta pelo direito à memória.

Porém, com as disputas narrativas com Romina e a demora e incertezas dos pagamentos da indenização, percebe que as razões que julgara serem capazes de conduzi-lo por um caminho legítimo para fora do labirinto das memórias traumáticas começaram a ruir antes mesmo que fosse atingido pelos primeiros ventos do mundo externo. Assim, ao descobrir que Romina havia decidido não levar a gravidez adiante, é obrigado a confrontar-se com o processo de destruição de seus vínculos afetivos do presente e, conseqüentemente, de seus vínculos sanguíneos futuros. A partir disso, inicia a sua verdadeira travessia identitária, uma travessia crítica por espaços fronteiriços, os quais foram esquecidos ou negligenciados pelas organizações dos direitos humanos, extremamente preocupadas com os horrores do passado recente.

Assim, começa a frequentar a zona de prostituição de Buenos Aires, onde conhece a travesti Maira, perdendo definitivamente o contato com os amigos. A partir disso, passa a ter como únicos vínculos com a realidade a efêmera gravidez de Romina, a relação cada vez mais íntima com Maira, o vínculo familiar com Lela e as tortas. Em seguida, Lela morre e Romina realiza o aborto, sumindo de sua vida. Essas duas mortes – do filho, cuja existência fora

---

<sup>54</sup> “Sólo algunos días después caí en la cuenta de que alguien como Romina significaba demasiado para alguien como yo y que entonces tenía que recuperarla” (BRUZZONE, 2014, p. 22).

<sup>55</sup> “Pronto supuse que, por cómo habían dado las cosas, yo ya no significaba nada para ella.” (BRUZZONE, 2014, p. 22).

interrompida antes mesmo de ser iniciada, e da avó, guardiã da memória de seus pais e, conseqüentemente, de suas memórias – representam a impossibilidade dos laços sanguíneos, passados e futuros, em uma sociedade que outrora amputara diversos membros de seu corpo-político.

Dessa maneira, quando o narrador tem drasticamente cortada de sua existência a sua ascendência e diluída sua descendência, resta-lhe apenas restabelecer os laços com a sua própria identidade, posto que “reconhecer é reparar”, como defende a travesti ativista Lohana Berkins – referência indiscutível da e para a comunidade *trans* e *travestis* argentina e latino-americana. Assim, a busca do narrador pela sua identidade reverbera não apenas a atmosfera que possibilitou a criação da Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT), mas também a de lutas anteriores, representando essa associação apenas uma de suas ancoragens. Destaca-se que a ALITT foi a primeira organização formada por pessoas *trans* e *travestis*, formalmente reconhecida pelo Supremo Tribunal de Justiça com personalidade jurídica em 2006, tendo como fundadora e primeira presidente a ativista Lohana Berkins.

Assim, ao adentrar essa outra vereda, cujos tempo e espaço transcorrem de forma distinta da vereda anterior, em busca de reconhecimento identitário e reparação, a narrativa de *Los Topos* muda subitamente e os acontecimentos são descritos com rapidez. Em um só fôlego, ocorre o abandono do relato autobiográfico como tessitura da narrativa e, progressivamente, vão sendo incorporados elementos estritamente ficcionais. Isso ocorre porque, nesse momento, a narrativa de Bruzzone é invadida pela dimensão da imaginação, passando a ser composta por eventos cada vez mais estranhos e surreais, embora plausíveis. Então, irrompe um plano de irrealidade, o início de uma fase obscura cheia de pesadelos, na qual a busca pelo resgate de memórias (aquelas de sua infância), lugares (a casa de Moreno<sup>56</sup>, onde, escondido entre as abóboras, ouvira a verdade sobre sua descendência) e pessoas que contribuem para a tessitura de sua identidade (Maira, fundamentalmente) ocorre em uma esfera onírica e surreal.

---

<sup>56</sup> Embora no imaginário de todo o país a Grande Buenos Aires se apresente como uma realidade única, um olhar atento mostrará que se trata de um universo muito heterogêneo, onde cada um de seus 24 distritos mostra situações particulares. Nesse sentido, possui algumas províncias com alta riqueza e outras com muito pouco desenvolvimento produtivo, em um contexto de desigualdade social, apresentando situações desfavoráveis do ponto de vista econômico-social. A Província de Moreno, com uma população que, segundo estimativas do INDEC para 2018, ultrapassa os 500 mil habitantes, é um dos seis distritos suburbanos que tem um alto nível de Necessidades Básicas Insatisfeitas (NBI) (ou seja, com mais de cinco indicadores acima da média provincial) e, além disso, um Produto Geográfico Bruto (PIB) per capita baixo, o que mostra uma relação direta entre sua baixa riqueza e sua alta pobreza estrutural. Por isso, possui um dos segmentos populacionais que mais sofre com essa pobreza estrutural, o de crianças e adolescentes (23,1%) que moram em domicílios com UBN. Tal conjuntura coloca Moreno como uma das periferias com maior percentual de população infantil nessas condições, sendo que 5,7% dessa população não frequenta ou nunca frequentou a escola, liderando com esse número o ranking dos 24 distritos, juntamente com a Província de José C. Paz. (Segundo artigo do Observatorio del Conurbano da Universidade Nacional General Sarmiento, 2020).

Destaca-se que essa esfera, substituindo a tessitura narrativa testemunhal anterior, reflete uma outra atmosfera da Argentina pós-ditatorial das décadas de 1990 e primeira metade de 2000, totalmente alheia às demandas sociais dos corpos *trans* e *travestis*. Nesse contexto, se não exclusivamente, ao menos potencialmente, o âmbito ficcional era o espaço no qual esses corpos dissidentes da colonialidade do ser e re-existentes à opressão do gênero conseguiam alcançar verdadeiramente uma visibilidade. Por outro lado, na esfera real, em 1991, *trans* e *travestis*, ao procurarem amparo na organização Gays por los Derechos Civiles, enfrentaram resistência de boa parte de gays e lésbicas, que os viam como invasores.

Conforme a ativista Lohana Berkins, “As lésbicas discutiram nossa “feminilidade” e nos encorajaram a nos realinharmos com os gays, nos vendo como uma das muitas versões dessa orientação sexual. Os gays oscilavam entre se maravilhar com o glamour travesti e rejeitá-lo” (BERKINS, 2003, p. 61). Além disso, Berkins também pontua que, ao participarem dessa organização, ela e as demais travestis e *trans* tiveram que assumir a persona de vítima, pois só assim, pela autovitimização, seriam aceitas naquele momento.

Dessa maneira, é representando, literariamente, esse início traumático do itinerário político de ativistas *trans* e *travestis*, em uma sociedade argentina voltada exclusivamente para as memórias ditatoriais, que a segunda parte da narrativa *Los Topos* passa a ser constituída. Por isso, traz uma nova tessitura narrativa, na qual a vida da personagem/narrador vai sendo dominada por pesadelos e fantasmas. Além de o narrar saindo cada vez mais dos trilhos da realidade de uma Argentina pós-ditatorial, ao mesmo tempo, adentra um universo insólito e onírico de corpos socialmente invisibilizados, no qual percebe que algo mudou drasticamente:

Em um pesadelo - que foi até recorrente - cavalgava, sem sela ou freio, em um cavalo enraivecido que poderia dominar apenas carregando-o pela crina. E tudo estava indo bem até que as horas de cavalgada fizeram o cabelo da minha virilha começar a enlouquecer. A irritação, aos poucos, espalhou-se por todo o corpo. Minhas orelhas, dedos dos pés, a carne sob minhas unhas, molares e até mesmo os pelos do meu nariz queimavam. Tentei desmontar meu corpo para curá-lo em etapas, mas havia tantas partes para desmontar que a máquina - porque no sonho, de um momento para o outro, todos os elementos se tornaram máquinas com tudo à vista: nozes, espirais, parafusos, molas, válvulas, chaves, e era fácil ver onde ir em cada parte - tornou-se inútil<sup>57</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 29-30)

---

<sup>57</sup> “En una pesadilla – que incluso fue recurrente – cabalgaba, sin montura ni frenos, sobre un caballo enfurecido al que podía dominar con solo llevarlo por las crines. Y todo iba bien hasta que las horas de cabalgata en pelo hacían que mi entrepierna empezara a pasparse. La paspadura, poco a poco, se extendía a todo el cuerpo. Me ardían las orejas, los dedos de los pies, la carne bajo las uñas, las muelas y hasta los pelos de la nariz. Intentaba desarmar mi cuerpo para curarlo por etapas, pero eran tantas las partes a desmontar que la máquina – porque en el sueño, de un momento a otro, todos los elementos se habían convertido en máquinas con todo a la vista: tuercas, espirales, bulones, resortes, válvulas, chavetas, y era fácil ver por dónde entrarle a cada pieza – se volvía inservible” (BRUZZONE, 2014, p. 29-30)

Em seguida, vê sua vida diretamente influenciada por Maira, com quem inicia uma nova relação sexual, e pela feitura das tortas, ofício que herdara da avó e o mantém conectado com a força do universo feminino. Além disso, o aparecimento da figura da *travesti*, por quem ele se apaixonou, permite-lhe abrir a exploração do inconsciente político, como também do inconsciente afetivo. Destaca-se que Maira, que passa a ser o outro elemento-chave da narrativa, assume um papel duplo, pois, ao mesmo tempo em que mantém o narrador preso a uma possível realidade, também opera o processo contrário, de desestabilização, de modo a compeli-lo a abandonar definitivamente a persona de vítima presuntiva, permitindo-se, assim, encontrar o seu próprio caminho identitário, atravessado pela problemática do gênero.

De maneira semelhante, na esfera da realidade argentina, é somente depois de vários anos r-existindo apenas como vítimas presuntivas de uma sociedade subordinada aos imperativos da hetero ou homonormatividade, em 1995, que a comunidade *trans* e *travesti* começou a se perceber como sujeito com direitos e com uma identidade própria, que não é nem masculina nem feminina. Diante disso, conforme ensina Mauro Cabral, a transgeneridade

constitui um espaço heterogêneo, por definição, no qual convive – em termos não só desiguais, mas também confrontados – um conjunto de narrativas sobre a carne, o corpo e a prótese, o desejo e as práticas sexuais, o viajar e o *estar em casa*, a identidade e a expressão de si, o autêntico e o fictício, o reconhecimento e a subversão, a diferença sexual e o sentido, a autonomia de decisão e a biotecnologia como instrumento que é, ao mesmo tempo, mudança de frente de batalha. Portanto, é um espaço percorrido por uma multidão de sujeitos em dispersão: travestis, lésbicas que não são mulheres, transexuais, *drag queens*, *drag kings*, transgêneros... e tod\*s aquel\*s que, de alguma maneira, encarnam *formas de vida* que não podem ser reduzidas nem ao binário genérico nem aos imperativos da hetero ou homonormatividade. (CABRAL *apud* LITARDO, 2013, p. 197-198).

No entanto, essas questões, segundo declara a ativista Berkins, chegaram até as pessoas *trans* e travestis através das discussões feministas. Assim, pontua que terem conhecido mulheres feministas as colocou diante de uma série de questões ligadas à suas identidades, tais como: Quem são os travestis? São meninos? São mulheres? Elas eram travestis? O que isto significava? Na busca de respostas a essas perguntas, criaram, no ano de 1995, mais duas organizações: a Asociación Lucha por la Identidad Travesti (ALIT) e a Organización de Travestis Argentinos (OTRA). A partir disso, “No binário masculino-feminino limitado, passamos a utilizar o feminino como forma de instalá-lo e como um claro distanciamento do masculino e de sua simbolização” (BERKINS, 2003, p. 62).

Paralelamente ao percurso político e identitário de Lohana Berkins e suas contemporâneas, no universo ficcional, também em um processo gradual de tomada de consciência de sua silenciada identidade, o narrador adentra esse lócus invisibilizado pela colonialidade do ser que continuava a animalizar sujeitos que transgredissem o dimorfismo

sexual. Assim, permite-se conhecer o outro habitante da vereda constituída pelo “lado obscuro/oculto” que, diferentemente daqueles localizados no “lado iluminado/visível” do sistema de gênero moderno/colonial, não se organiza em termos dimórficos, conforme esclarece a pesquisadora argentina Maria Lugones:

Aqueles localizados no “lado obscuro/oculto” não são necessariamente entendidos em termos dimórficos. Aos medos sexuais dos colonizadores os fizeram imaginar que os indígenas das Américas eram hermafroditas ou intersexuais, com pênis enormes e peitos imensos vertendo leite. Mas como esclarece Paula Gunn Allen e outros/as, indivíduos intersexuais eram reconhecidos em muitas sociedades tribais anteriores à colonização sem serem assimilados à classificação sexual binária. [...] É importante perceber que as pessoas intersexuais não são corrigidas ou normalizadas em todas as tradições. Por isso, [...] é importante se perguntar de que maneira o dimorfismo sexual serviu, e serve, à exploração/dominação capitalista global eurocêntrica. (LUGONES, 2019, p. 171)

Adentra, assim, o que para a Modernidade é classificado como um lado obscuro, e que a colonialidade do poder marginalizou e invisibilizou por meio de sucessivas práticas de memorícidio, epistemicídio e genocídio. Nesse cenário, desde a sua chegada ao continente *Abya Yala* (América Latina), a lógica da colonialidade tem silenciado as narrativas de muitas tribos ameríndias que “pensam que a primeira força do universo é feminina e esse entendimento autoriza todas as atividades tribais [...] Para as tribos ginocêntricas, a Mulher está no centro e ‘nada é sagrado sem sua bênção, seu pensamento’” (LUGONES, 2019, p. 184)<sup>58</sup>.

Assim, as tribos ginocráticas reconheciam de forma positiva a homossexualidade, o “terceiro” gênero e o lesbianismo. Por isso, deve-se entender a violência contra os corpos *trans* e *travestis* como mais uma prática de violência engendrada pela lógica da Modernidade, que em seu processo de dominação impôs um perverso sistema hierárquico entre humanos e não humanos, no qual os corpos colonializados foram colocados à margem, classificados apenas como macho e fêmea, ambos interpretados como não humanos por uma distinção hierárquica dicotômica eurocêntrica:

Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. (LUGONES, 2014, p. 936)

---

<sup>58</sup> “A pesquisadora Gunn Allen afirma que ‘muitas comunidades tribais de nativo-americanos eram matriarcais, reconheciam positivamente tanto a homossexualidade como o ‘terceiro’ gênero, e entendiam o gênero em termos igualitários – não nos termos de subordinação que foram depois impostos pelo capitalismo eurocêntrico’” (LUGONES, 2019, p. 184).

Diante disso, a narrativa *Los Topos*, através, inicialmente, da história da personagem Maira e, em seguida, do percurso identitário do próprio narrador, contesta uma sociedade argentina profundamente preocupada com os sujeitos traumatizados pelo passado repressivo que se iniciara com o golpe de 24 de março de 1976, mas negligente com a colonialidade do ser que, desde a chegada dos espanhóis, continua a sufocar todos os que destoavam de sua perversa classificação de gênero. Tal classificação, conforme a ativista Lohana Berkins, aniquilou suas identidades ao ponto de *travestis*, assim como ela, para conseguirem recuperar sua identidade e elevar seus direitos na sociedade argentina, terem primeiramente que definir quais eram esses direitos, dada a inexistência de qualquer política ou legislação direcionada a esse grupo social. Exemplo disso está na conquista do direito à “não discriminação por orientação sexual, no artigo 11 da Constituição da Cidade<sup>59</sup>, [que] nós, que éramos os sujeitos mais ativos e mais numéricos nessa demanda, não a considerávamos uma exigência nossa” (BERKINS, 2008, p. 02).

No entanto, ainda atravessado pela lógica da modernidade/colonialidade, que desde os abusos da missão civilizatória opera de modo a colocar os/as colonizados/as contra si próprios/as, cisgênero contra gays e lésbicas e tanto estes quanto aquele contra pessoas *trans* e *travestis*, o narrador, que passara da situação social de cisgênero para gay, exige de Maira uma posição subalterna por ser uma travesti. Assim, o narrador, ainda refém da lógica capitalista eurocêntrica/estadunidense<sup>60</sup> e da colonialidade do ser, tão logo inicia o romance com a travesti Maira, abandona gradativamente o olhar contemplativo e maravilhado diante de seu glamour, passando a rejeitá-la por julgá-la inferior a Romina – uma mulher cisgênero.

Dessa maneira, começa a censurá-la por tantas outras coisas que, em um lapso da lógica colonial, percebe “que a estava tratando tão mal como não havia tratado Romina. Não estava quente nem frio, estava lindo; mas a situação nos sufocava e era óbvio que algo havia mudado, e Maira sabia disso, e foi por isso que ela foi embora” (BRUZZONE, 2014, p. 33). Assim, sem ter a percepção completa de sua própria prática opressora, trata-a de forma desumanizada, como um ser não moderno, um sujeito a quem se deve apenas explorar. Tal postura produz intensos

---

<sup>59</sup> “Todas as pessoas têm a mesma dignidade e são iguais perante a lei. O direito à diferença é reconhecido e garantido, não se admitindo discriminação que tenda à segregação por motivos ou a pretexto de raça, etnia, gênero, orientação sexual, idade, religião, ideologia, opinião, nacionalidade, características físicas, psicofísica, condição social, econômica ou qualquer circunstância que implique distinção, exclusão, restrição ou prejuízo. A Cidade promove a remoção de obstáculos de qualquer natureza que, de fato limitem a igualdade e a liberdade, impeçam o pleno desenvolvimento da pessoa e a participação efetiva na vida política, econômica ou social da comunidade” (Art. Nº 11 do Constituição da Cidade de Buenos Aires).

<sup>60</sup> Diretamente responsável pela reafirmação do “processo de redução ativa das pessoas, [da] desumanização que as torna aptas para a classificação, [do processo de sujeitificação e [da] investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES, 2014, p. 939).

desentendimentos, que levam ao rompimento de Maira com o narrador, ludibriado pela lógica da Modernidade e de sua colonialidade do ser, estabelecendo o imperativo de que os indivíduos transexuais precisam ser corrigidos ou normalizados.

Após esse rompimento, que expõe como a lógica capitalista eurocêntrica/estadunidense também o atravessa, o narrador, numa tentativa de romper com esse pensamento, decide seguir Maira, averiguar seu segredo e declarar que seus sentimentos são capazes de resistir a essa atmosfera turva que os coloca um contra o outro e na qual suas vidas não passavam de vultos insólitos. Dessa maneira, estava convencido de que ele e Maira precisavam reconhecer seus vínculos afetivos e que apenas juntos seriam capazes de mudar a paisagem opressora que os cercava, permitindo, assim, que suas figuras adquirissem cores e formas mais bem definidas. Assim, “tinha certeza de que em breve encontraria as chaves para convencer Maira do que [...] queria [,] porque, [...] tinha certeza, [tinham] o mesmo desejo e, se não o [colocassem] em ação, ele acabaria [os] destruindo” (BRUZZONE, 2014, p. 33).

Esse sentimento de conciliação reflete literariamente a ação de ativistas *trans* e travestis que, a partir de 1996, iniciaram, com o propósito de combater o preconceito que sofriam, uma série de discussões sobre a transexualidade e a identidade *trans*, com estudantes de relevantes universidades argentinas, como a Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires e a Universidad de Buenos Aires. Ao mesmo tempo, buscavam se aliar a outras organizações de direitos humanos para revogar os decretos jurídicos que as impediam de conseguir do Estado o reconhecimento dos seus direitos de identidade ou de expressão de gênero. Lutavam, assim, pela caducidade de algumas leis, tais como: Lei n. 17.13234, de regulamentação dos nomes, em vigor desde 24 de janeiro de 1967; e da Lei n. 18.24833, em vigor desde 10 de junho de 1969, que estabelecia o exercício de uma medicina orientada pelo esquema performativo do gênero binário<sup>61</sup>.

Entretanto, como testemunha a ativista Berkins,

Nós travestis vamos lá e lá encontramos diferentes grupos de feministas, o Serviço Paz e Justiça, o Centro de Estudos Jurídicos e Sociais, as Mães da Praça de Maio e outras organizações de direitos humanos e organizações de mulheres na prostituição. Quase não havia olhar para as travestis [...]. Grande parte dos debates teve como sujeitos de discussão jovens, meninos de rua, mulheres que se prostituíam etc., embora nossa presença fosse muito superior à de qualquer um desses grupos. [...] Com mais tristeza devo dizer que as Mães da Praça de Maio não tomaram a luta travesti como sua própria luta, como luta pelos direitos humanos. Seu compromisso com o assunto foi morno, exceto por algumas exceções individuais. (BERKINS, 2003, p. 63-64)

---

<sup>61</sup> “Nas textualidades desses regulamentos normativos, a legislação associava genitalidade com registro do nome: o nome das pessoas dependia de seu sexo genital e era sobre esse paradigma biológico que o Direito empregava sua técnica de registro e identificação. Dessa maneira, o sexo, nessas retóricas, representava o destino do gênero e também o destino do nome” (LITARDO, 2013, p. 212).



Dessa maneira, *Los topos* capta essa atmosfera de desamparo social por parte de muitas das organizações de direitos humanos em relação às justiças que julgavam não estarem associadas ao trauma da ditadura. No entanto, recriam-na, problemática e metaforicamente, incorporando-lhe tecidos da esfera econômica, com um narrador que abandona, ou adia, o seu projeto de reconciliação com Maira pela incompatibilidade dele com ações pertencentes à lógica moderna, como a venda das tortas e do apartamento herdado, em frente à ESMA.

Por isso, nesse conflito ficcional, pesa, além de uma certa descrença no universo *trans* e travesti, o *modus operandi* capitalista que valida a esfera econômica sempre como a mais importante, obrigando-o a deixar em suspenso a reordenação de sua vida junto a Maira, de modo a submetê-lo a uma outra imobilidade. Diante disso, recorre a uma memória encobridora, se não para justificar sua imobilidade social, política e afetiva, ao menos para camuflar sua postura ainda submissa à lógica capitalista eurocêntrica/estadunidense: a aparente urgência em se desfazer do lugar onde era atormentado pelos fantasmas da avó, da mãe e do possível irmão.

Entretanto, como uma fissura que consegue estabelecer dentro dessa lógica, pega-se vagando por Moreno, bairro do subúrbio onde viveu até a morte de seu avô. Começa, assim, a habitar um espaço fronteiriço, no qual descobre a antiga casa abandonada, decidindo ocupá-la e reconhecendo que talvez fosse a hora de abraçar seu passado. Em seguida, retoma as buscas por Maira, ao mesmo tempo em que sente “a necessidade de confirmar ou esquecer para sempre a versão de Lela sobre [seu] suposto irmão nascido em cativo, como se as duas buscas tivessem algo em comum, como se fossem parte de uma mesma coisa ou como se fossem, na verdade, o mesmo” (BRUZZONE, 2014, p. 41).

No entanto, ao começar a seguir Maira, descobre-se em uma atmosfera permeada por desconfianças, conspirações, delações e monitoramentos, resquícios de um outro tempo, não tão distante, quando o medo e a violência provinham de um mesmo centro: o Estado argentino. Assim, permeado por essa atmosfera, vê Maira entrar em um supermercado e sair sem compras, levando-o a imaginar se é uma espiã, ou uma agente pertencente a uma organização internacional, que trabalhava infiltrada com o intuito de acabar com a homossexualidade. Após vê-la entrar em uma delegacia, abandona a primeira hipótese, substituindo-a pela ideia de que Maira era uma informante da polícia. A partir disso, decide começar a vigiar a casa de Maira, constantemente visitada por policiais, homens e, às vezes, casais.

Dessa maneira, todos os dias, parte para a casa da ex-amante em busca de respostas, até que se questiona se vigiá-la não era uma forma de evitar as averiguações sobre seu próprio irmão, nascido em cativo. O narrador via-se, assim, diante de um dilema: deveria dar mais

importância ao amor, ou seja, ao presente e ao futuro, ambos personificados na figura de Maira, ou ao passado, representado na busca pelo irmão perdido? Diante disso, delibera: “porque não pensar apenas em dois termos, passado e futuro, e esquecer o presente, que quase sempre era ruim. Nesse caso, não havia dúvidas: futuro, Maira, amor infinito, liberdade, nova sociedade, novo mundo” (BRUZZONE, 2014, p. 45).

No entanto, ao continuar seguindo Maira, descobre que a ex-amante acompanhava algumas ações dos HIJOS, e imagina que esteja infiltrada para delatá-los aos militares. Diante dessa nova suspeita, decide ir à sua casa para fazê-la assumir seus erros, os quais estaria disposto perdoar para que, em seguida, pudessem viver juntos, caso Maira abandonasse definitivamente suas práticas horrendas. Entretanto, Maira não lhe dá atenção, dedicando-se exclusivamente a guardar determinados pertences, ação que o narrador acreditava que estava realizando apenas para demonstrar seu desinteresse por ele. Porém, “antes que eu pudesse terminar meu sermão ele agarrou meu braço e me puxou para fora, vá embora, ele disse, vá embora ou eu mato você também” (BRUZZONE, 2014, p. 52). Em seguida, é expulso da casa sem oferecer alguma resistência, mas, quando se preparava para pegar o trem para ir até os HIJOS denunciá-la, notou que era seguido.

A partir disso, o narrador passa a acreditar que, mesmo sem pertencer a nenhuma organização dos direitos humanos, Maira o havia delatado por pura vingança, sendo, por isso, um perseguido político. Assim, revive na dimensão imaginária a mesma atmosfera de medo experienciada na dimensão real, durante a ditadura civil-militar argentina, o que o faz pensar: “Enquanto eu estivesse cercado de pessoas, nada poderia acontecer comigo. Ou sim, eles poderiam realmente me agarrar, colocar dois ou três tijolos em mim, retirar suas credenciais falsas e fazer com que meu sequestro fosse uma operação de drogas” (BRUZZONE, 2014, p. 54). Assim, na certeza de que sua prisão ilegal ocorreria em breve, acredita que sua única saída era fugir do trem e encontrar um disfarce, uma identidade clandestina. Por isso, como se estivesse em um filme, pensa em trocar de roupa com um bêbado que vê no trem, mas logo desistindo por causa do cheiro forte de bebida. Porém, com a ajuda de alguns passageiros, os quais convencera de que estava sendo perseguido, abre uma das portas e se joga para fora, caindo sobre algumas pedras.

Entretanto, ao encontrar uma testemunha solidária, uma motorista de taxi, que o leva até os HIJOS e ouve a sua narrativa sobre sua dupla procura, por Maira e pelo irmão, percebe que suas buscas pertencem, na verdade, a uma narrativa muito mais complexa e extensa, que desemboca na recuperação de uma identidade e de um território. Assim,

quando comecei a articular uma coisa com a outra, percebi que a história nunca teria fim. Quer dizer: a queda foi o fim para ela, mas qual foi o fim para mim? A certa altura, até me pareceu que a mulher ia pegar um caderno e escrever o romance da minha vida enquanto caminhávamos pela cidade. Também, ocorreu-me que ela era a materialização de uma espécie de consciência para mim, qualquer pessoa, e que de certa forma ela se encarregava de pesar minhas ações e compará-las com aquelas de uma tabela de valores muito complicada. Eu me sentia mal, minha cabeça nunca doera tanto, e naquele momento eu não sabia se a causa da dor eram as pancadas ou o que eu estava falando para a taxista. Era por ambos, com certeza, mas qual tinha mais importante, não sei<sup>62</sup>. (BRUZZONE, 2014, p. 55)

Portanto, se antes as duas buscas eram uma em um sentido apenas metafórico, elas então se fundem de maneira direta, quando a sua investigação o leva a descobrir que a ex-amante também estava envolvida com HIJOS. Ao pressioná-los, os militantes revelam-lhe que, na verdade, Maira é, como ele, filha de desaparecidos políticos e também está procurando um irmão perdido. Assim, entregam-lhe uma pasta contendo uma série de informações sobre Maira, na qual descobre uma “manchete de um recorte: ‘Travesti mata policiais escondidos na tríplice fronteira’, fragmento de uma folha de um jornal paraguaio que de um lado trazia aquela notícia policial sobre Maira e do outro a foto incompleta de um cadáver mutilado” (BRUZZONE, 2014, p. 57).

A necessidade de Maira de fazer justiça com as próprias mãos, nesse ponto, atesta mais uma vez a falência do Estado. Além de não ter a sua forma de vida reconhecida, a ela também foi negado o luto, já que nunca pôde enterrar seus pais. O narrador descobre ainda que o sumiço de Maira está possivelmente conectado ao fato de que, já há alguns anos, dedica a sua vida a assassinar policiais que estiveram ligados aos militares, em um ato de vingança suicida e performática:

Os HIJOS, quando bem entenderam, voltaram e explicaram-me que Maira não era o único exemplo de filho de desaparecido que se dedicava a matar torturadores. Eles sabiam do caso de um que havia se tornado policial para obter informações e matar colegas de trabalho. E eles não concordavam com essas atividades, longe disso. até fizeram algumas reclamações para não comprometer a organização. Mas enfim, as informações desse tipo de filho – elas falavam assim: “esse tipo de filho” – eram muito valiosas e elas usavam para outros fins: buscar justiça e tudo mais.<sup>63</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 57)

<sup>62</sup> “[...] cuando empecé a articular una cosa con la otra me di cuenta de que la historia no iba a terminar nunca. Es decir: la caída era el final para ella, pero ¿cuál era el final para mí? En un momento hasta me pareció que la mujer iba a sacar una libreta y a escribir la novela de mi vida mientras dábamos vueltas por la ciudad. También se me ocurrió que ella era la materialización de una especie de conciencia remota, la conciencia de Lela o la de mamá o la de alguien interesado por mí, cualquiera, y que en cierta forma se ocupaba de pesar mis actos y compararlos con los de una complicadísima tabla de valores. Me sentía mal, nunca la cabeza me había dolido tanto, y a esa altura no sabía si la causa del dolor eran los golpes o lo que le contaba a la taxista. Era por las dos cosas, seguro, pero cuál tenía más importancia, no sé.” (BRUZZONE, 2014, p. 55).

<sup>63</sup> “Los HIJOS, cuando lo creyeron oportuno, volvieron y me explicaron que Maira no era el único ejemplo de un hijo de desaparecido que se dedicaba a matar torturadores. Ellos conocían el caso de uno que se había hecho policía para obtener información y matar compañeros de trabajo. Y no estaban de acuerdo, ni mucho menos, con estas actividades. Hasta habían hecho algunas denuncias para no comprometer a la organización. Pero de todos modos,

Além disso, ao longo dessa segunda parte da narrativa *Los Topos*, vemos um aumento progressivo da violência, que espelha, em certa medida, a repressão dominante nos anos de ditaduras, mas, principalmente, a violência que continuava a ser infligida, mesmo no período pós-ditadura, nos corpos *trans* e travestis. Estes eram ainda invisibilizados nos debates sobre o chamado Código de Convivência Urbana, no final da década de 1990, o que permitia, em Palermo – na grande Buenos Aires –, que os conflitos entre pessoas *cis* e a comunidade *trans* e travesti se intensificassem. Nesse cenário, esses corpos marginalizados na esfera jurídica passaram a ser livremente atacados pelos heteronormativos, que os denominavam de amorais, híbridos, degenerados, tolos, motivo de escândalo, “o que seus filhos não deveriam ver”.

Dessa maneira, no início do século XXI, ao mesmo tempo em que a sociedade argentina se consolidava como um país marcado pela intensa atividade das organizações de direitos humanos, propagava-se livremente um discurso pautado em slogans quase clericais, cuja expressão mais emblemática é “Não à Cidade Autônoma do Santo Travesti”. Propagava-se, assim, um discurso que incitava práticas de apedrejamento aos corpos dissidentes da heteronormatividade, posto que a aprovação do Código de Convivência Urbana, em 17 de julho de 1998, tinha como uma de suas principais bandeiras, em oposição às repressões do período ditatorial, a garantia ampla e irrestrita da liberdade de expressão. Isso permitia aos moradores da grande Buenos Aires tomá-la como um espaço onde podiam reverberar livremente seus discursos racistas e sexistas, pois os sujeitos a quem dirigiam esses discursos de ódio ainda não haviam alcançado, na sociedade argentina, o status de vítima. Além disso, “Do lado de alguns legisladores, as travestis eram uma ‘minoría muito pequena’ e não havia custo político se o Código fosse modificado tornando-o mais rígido” (BERKINS, 2003, p. 64).

Essa vereda da invisibilidade aparece problemáticamente na narrativa de *Los Topos* quando o narrador, ao perceber que Maira não havia desaparecido de propósito, tendo sido sequestrada, a coloca na posição de nova mártir política, dizendo que ela seria uma representante de uma nova geração, a dos neo-desaparecidos: vítimas da pobreza, excluídos sociais e corpos dissidentes. Maira assume, dessa maneira, a função de coprotagonista na segunda parte da narrativa, dada a sua importância para esse eixo da história, no qual representa, também, seu suposto irmão em cativeiro, cujo projeto era matar repressores. Trata-se de uma

---

la información de ese tipo de hijos – dijeron así: “este tipo de hijos” – era muy valiosa y ellos la usaban con otros fines: para buscar justicia y todo lo eso” ((BRUZZONE, 2014, p. 57).

presença ambígua entre um possível infiltrado policial em Hijos e um possível vingador do genocídio: um possível neo-desaparecido.

Todas essas prováveis filiações que o narrador tenta atribuir a Maira são, na verdade, tentativas de dar visibilidade a um corpo que apenas por sua identidade travesti não alcança o status de cidadão, ou seja, filho de uma pátria que se proclama em busca de verdade e justiça. Dessa maneira, o que a narrativa de Bruzzone argumenta com essa construção literária é que a desapareição de pessoas faz parte da sociedade argentina contemporânea e que o período de violência estatal não representa uma exceção. Nesse sentido, os travestis permanecem vivendo sob o julgo de um Estado que continua a lhes negar seus direitos, com a conivência de uma sociedade inerte às injustiças infligidas àqueles que classifica como não-humanos:

Talvez eles pudesse armar uma campanha de reivindicação de Maira, alçá-la como estandarte de uma nova geração de desaparecidos e foguear assim a luta anti-imperialista. Já imaginava o tipo de manchas nos olhos falando sobre os neo-desaparecidos ou pós-desaparecidos. Na era realidade, sobre os pós-desaparecidos, quer dizer os desaparecidos que vinham depois dos que haviam desaparecido durante a ditadura e depois dos desaparecidos sociais que vieram depois. Porque agora parecia chegar a vez que desapareceriam também os que, como Maira, na sua busca pela justiça, passavam um pouco do limite.<sup>64</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 80)

Destaca-se que esse fiapo narrativo de *Los Topos* reflete uma esfera da realidade argentina, marcada por ondas de protestos que tomaram conta das ruas de Buenos Aires nos dias 19 e 20 de dezembro de 2001, históricas para toda a sociedade. Conforme a ativista Lohana Berkins, os mais diversos grupos sociais, como as travestis, participaram ativamente desses protestos, gritando por liberdade e repudiando com os demais os longos anos de Estado de Exceção dos quais a República Argentina havia sido refém. Entretanto, pontua que naquele momento, a comunidade *trans* e travesti tomava as ruas também em defesa de uma democracia que ainda era muito incipiente, porque, na realidade, travestis e transexuais na Argentina dos primeiros anos do século XXI ainda eram criminalizadas.

Dessa maneira, a narrativa de Bruzzone escancara, de forma irônica, a hipocrisia de uma sociedade empenhada no resgate dos direitos humanos e na obsessão por uma memória da violência estatal de sua época ditatorial, mas que, ironicamente, acaba por perpetuar, em certa medida, a mesma lógica segregacionista de seu passado traumático. *Los Topos* denuncia, assim,

---

<sup>64</sup> “Quizá ellos pudieran armar una campaña de reivindicación a Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y foguear así la lucha antiimperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite” ((BRUZZONE, 2014, p. 80)

que, em tempos de democracia, pessoas continuam a desaparecer. Além disso, existem vidas sendo ignoradas, posto que a Modernidade, através de sua fase mais perversa, a colonialidade, continua a infligir aos corpos *trans* e travestis sucessivos processos de violência e silenciamento, rasurando sua sexualidade e subordinando-os ao perverso e opressivo sistema de gênero, no qual passam a ocupar a posição reservada aos sem alma, ou não-seres.

A narrativa *Los Topos* revela, ainda que a contrapelo, a luta diária de travestis contra um Estado que, compulsivamente, só as assediava no binário masculino-feminino. Assim, recria esteticamente o que a ativista Berkins já denunciava em seu artigo “*Un itinerario político del travestismo*”, publicado em 2003:

Em quase todo o país são mantidos editais policiais, cuja carta nos coloca do lado do ataque à moral e aos bons costumes. O que Menem fez e deixou 18 milhões de pobres? É uma moral da Igreja que ataca gays, lésbicas, travestis e transexuais enquanto defende seus membros pervertidos? É moral matar travestis, torturá-los e encobrir politicamente esses crimes? É moral privar diferentes pessoas de uma vida digna, incluindo nós, travestis e transexuais? [...]

Naqueles dias 19 e 20 de dezembro, então, nós travestis fomos às ruas o que realmente é nossa luta diária. Para fazer apenas uma breve revisão: lutar contra nossas famílias, que nos expulsam desde cedo com a firme decisão de banir o pecado de suas vidas; lutar contra as instituições escolares, que nos fecham as portas para que não manchemos suas pombas brancas; lutar contra o sistema médico, que nos considera uma patologia execrável que deve ser redirecionada para a normalidade heterossexual; lutar contra os empregadores, que desmaiam quando o DNII contraria a imagem que têm diante dos olhos, mas não se envergonham da exploração que exercem, de contratar “de preto”, etc.; lutar contra a mídia poderosa, que lucra com nossa aparência fortalecendo um estereótipo cada vez mais distante do que somos. Nos dias 19 e 20 conseguimos até cantar contra a burocracia sindical. (BERKINS, 2003, p. 65)

As respostas para tais reivindicações acabam vindo primeiro do campo literário, mais precisamente na narrativa de Félix Bruzzone, na qual o narrador, ao ouvir a história completa sobre Maira – uma espécie de duplo da ativista Lohana Berkins –, se convence que a personagem é na verdade o seu irmão perdido, iniciando uma perambulação que o leva até o local onde, convence-se disso, a amante fora levada. Esse segundo espaço literário, no qual se desenvolve a trama estritamente ficcional da narrativa *Los Topos*, é o sul da Argentina, Bariloche. Neste lugar, as histórias se desenrolam, desencadeando-se um final, talvez inesperado, que surpreende.

Inicia-se então a parte da narrativa que representa a concretização, caso as reivindicações da comunidade *trans* e travesti continuem a ser silenciadas, das forças opressivas latentes na sociedade argentina redemocratizada. Assim, passando-se inteiramente em Bariloche, apresenta uma nova personagem, uma espécie de antagonista que se contrapõe ao narrador: um sujeito chamado “el Alemán”. Este é um homem selvagem, cruel, astuto e imprevisível, que gostava de falar sobre seus encontros noturnos e aventuras com travestis e que vai se tornar o cerne do desfecho do romance:

Eu disse ontem, depois do jantar, peguei o caminhão e fui para o Centenário. Essas bichas parecem minas, hein. Tem uma que é meio orelhuda, heh. Você conhece a piada? Para ter mais controle quando transar com ela. Deve ser meio loucura, e um dia vou agarrar ela para chupar as rodas do caminhão, para chupar bosta das rodas, ver o que diz [...] Ontem eu coloquei ela nas pernas, levantei ela de volta e algemei na barra de rolagem, depois saí para a estrada e ziguezagueei, falei que tava amarrada, a bicha, se ela não voasse iria reconhecê-la na vala. Aquele dia. Outra: ela era loira, eu carregava ela e levava para o campo lá [...] aquelas putas são mais fantasiosas ...<sup>65</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 115)

Diante de tal revelação, o narrador passa a acreditar que fora a necessidade de fazer justiça com as próprias mãos o que ocasionou o desaparecimento de Maira. Por isso, resolve tomar para si a missão revanchista da amante-irmão, iniciando um complicado plano de vingança contra o sádico Alemão. Assim, começa a trabalhar para este em Bariloche e logo descobre que, além de assassino de travestis, o engenheiro teve envolvimento direto com os militares, tendo participado de torturas a presos políticos. Dessa maneira, o Alemão concentrava, ao mesmo tempo, a figura do algoz das duas histórias de violência pelas quais o narrador lutava por reparação.

Portanto, para aproximar-se do Alemão e, assim, pôr seu plano de vingança em prática, o narrador/protagonista decide travestir-se e começar a trabalhar na zona de prostituição da cidade de Bariloche, esperando que o sádico engenheiro o procurasse. Seu plano consistia em conquistar não só a predileção sexual do engenheiro, mas também o seu afeto, para que, quando o algoz baixasse a guarda, pudesse agir. Assim, vingar-se-ia não somente pelo suposto assassinato de Maira, mas também pelos horrores infligidos a seus pais, que culminaram em seus desaparecimentos.

Dessa maneira, a guinada narrativa une mais uma vez as buscas difusas e alucinatórias do narrador, como bem explicou Mica, travesti com quem fez amizade e que o iniciou nos mistérios da profissão, ensinando não somente como se maquiar e vestir, mas também como se comportar. Mica havia, também, lhe dito que sua busca era, na verdade, uma procura por um pai – um Estado que garantisse seus direitos, que lhe desse segurança. Assim, para ela: “Procurar o meu filho era procurar o meu lugar de pai. Vingar a Maira era fazer justiça também com o seu pai - e, se éramos irmãos, com o meu - e ser, de certa forma, seu irmão mais velho, que também é como ser uma espécie de pai. Três pais em um” (BRUZZONE, 2014, p. 128).

---

<sup>65</sup> “Decía: ayer, después de cenar, agarré la camioneta y me fui para Centenario. Esos maricones parecen minas, eh. Hay uno que es medio orejudo, je. ¿Conocen el chiste? para agarrarse mejor cuando te los culeás. Ese debe ser medio loco, ya un día la voy a agarrar para que le chupe las ruedas a la camioneta, que chupe la bosta de las ruedas, a ver qué dice. [...] al de ayer lo hice recagar en las patas, lo subí atrás y lo esposé a la barra antivuelco, después salí a la ruta y entré zigzaguear, decí que estaba atado, el maricón, si no salía volando y en la zanja andá a reconocerlo. Eso un día. Otro: era una rubia, la cargué y me la llevé para el campo de allá [...] esos putos son más fantasiosos...” (BRUZZONE, 2014, p. 115).

Além disso, é importante notar que nesta segunda parte da narrativa existem apenas duas referências ao nome do livro (as “toupeiras”<sup>66</sup>), sendo a primeira relacionada à descrição que o narrador faz de seu pai, classificado pela sua avó Lela como uma toupeira, visto que foi um delator, informante dos militares durante a ditadura civil-militar:

E papai?, perguntei. Este é o seu pai, meu avô disse. Em uma das imagens, o amigo da mamãe estava abraçando um jovem com cabelo liso, óculos escuros, um cigarro na boca e uma jaqueta de couro preta. Agora que penso nisso, se o fundo não fosse de cactos e montanhas azuis, se houvesse uma estrada, um posto de gasolina, um Cadillac, isso poderia passar por promoção de um filme da época. Esse é? Sim, disse Lela. Parece motorista de ônibus, não é? Disse meu avô. Exatamente, um motorista de ônibus, disse Lela, aquela toupeira sempre pareceu algo diferente do que era.<sup>67</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 134)

Assim, no contexto ditatorial, o pai do narrador/protagonista era um sujeito que trabalhava às ocultas, infiltrado entre os militantes de esquerda para obter informação a ser repassada aos militares. Nessa perspectiva, o pai é uma toupeira em sua acepção social, um homem mesquinho e desprezível, capaz de entregar a própria companheira supostamente grávida.

Entretanto, a segunda referência do termo está ligada à vida do narrador, ou seja, do filho, que executa a sua acepção biológica: um ser que, quando inicia seu processo de transformação para ser um travesti, passa a ser animalizado e inviabilizado por sua nova condição social. As duas menções às “toupeiras” encarnam-se curiosamente no pai – nunca conhecido – e no filho, que nunca procurou o pai, nem buscou vestígios da mãe.

No entanto, a busca para aperfeiçoar seu novo tipo de identidade era, como já mencionado anteriormente, parte de um plano para se vingar do Alemão, no qual utilizava seu novo papel social, de travesti, que lhe permitia agir nas estruturas subterrâneas da sociedade, para, em vez de caçar insetos e vermes, converter-se em sua amante preferida “e uma noite, com a determinação de quem esperou a vida toda pelo momento de fazer justiça,

---

<sup>66</sup> O substantivo “toupeira”, cujo significado está registrado no Dicionário da Real Academia Espanhola e, em seus quatro significados, indica em suas diferentes alternâncias um animal ou uma pessoa desprezível e mesquinha. Diante disso: “Se quisermos começar pelo animal, teremos de dizer que a toupeira é um ‘pequeno mamífero insetívoro que tem os olhos pouco desenvolvidos, com as patas anteriores largas e robustas, que lhe permitem cavar galerias debaixo do solo, onde caça insetos e vermes’. Se quisermos passar para os humanos e para o conceito que o dicionário designa ‘informal’, então ficamos a saber que se trata de uma ‘pessoa que trabalha às ocultas ou infiltrada numa instituição, geralmente para obter informação que possa ser usada pelos seus inimigos ou concorrentes’”. (In.: Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/toupeira/3621> [consultado em 07-12-2021])

<sup>67</sup> “¿Y papá?, pregunté. Tu papá es éste, dijo mi abuelo. En una de las imágenes, la amiga de mamá abrazaba a un joven de pelo engominado, anteojos para el sol, cigarrillo en la boca y campera negra de cuero. Ahora que lo pienso, si el fondo no hubiera sido de cactus y montañas azules, si hubiera habido una ruta, una estación de servicio, un Cadillac, aquello podía pasar por la promoción de una película de la época. ¿Este es? Sí, dijo Lela. Parece un colectivo, ¿no es cierto?, dijo mi abuelo. Exacto, un colectivo, dijo Lela, ese topo siempre pareció algo distinto a lo que era.” (BRUZZONE, 2014, p. 134).



matá-lo” (BRUZZONE, 2014, p. 143). Por isso, apesar de ser apontada, sugestivamente, como traidora e mau caráter, assim como seu pai, o narrador/travesti acredita estar agindo por justiça: “Tornei-me a bela moça e alemã no horrível carrasco executado em uma obra de um ato único de bela justiça: o primeiro passo para encontrar a verdade de minha família e todas as verdades possíveis” (BRUZZONE, 2014, p. 143).

Entretanto, uma colega travesti, que a define como estranha e diferente, uma verdadeira “toupeira indigna”, alerta-a sobre os perigos de sua nova condição social, mesmo que seja mais atraente que as demais. Dessa maneira, contrapondo-se à visão heroica ou, possivelmente, romântica da construção narrativa anterior, revela:

Uma égua de lábios fúcsia e olhos cinzentos uma vez me parou na rua e me disse: sua putinha, você é uma toupeira, você enfia a cabeça em qualquer lugar, entendeu? Você é uma toupeira de leite, mas sem o seio da mamãe - assim ele disse -: "bolinhas de leite". Ele continuou: e cuidado com a neve, porque a neve te cobre imediatamente e enquanto você tirar a cabecinha vai tirá-la de dentro para qualquer lugar e vá, tchau cabecinha, eu sei porque estou te contando e me mostrou umas cicatrizes horríveis na altura do umbigo. Achei que ela tinha estado com o Alemão, que o cara tinha maltratado ela<sup>68</sup>. (BRUZZONE, 2014, p. 147)

No entanto, quando finalmente consegue se tornar amante do Alemão, o narrador se vê apaixonado pelo algoz e vai adiando o momento da ação. A partir disso, acredita que o sádico engenheiro também se apaixonou, esperando que juntos possam construir um projeto de amor futuro. Entretanto, tem seus planos duramente diluídos no momento em que é espancado pelo amante, sendo, em seguida, levado até uma cabana, onde é mantido prisioneiro. O engenheiro e os maus-tratos que demarcam o tipo de relação que mantém com as travestis, mais do que frutos de um Estado opressor, são na narrativa *Los Topos* a personificação desse próprio Estado. Assim, o narrador é uma representação metafórica do sujeito subalternizado, oprimido e alienado de sua condição social.

Portanto, no lugar de ter a sua raiva aumentada pela violência sofrida, o narrador se descobre ainda mais apaixonado, entrando em uma relação doentia, na qual passa os dias à espera do retorno do amante à noite. Então, desiste de seu plano e decide abraçar a relação, ficando ao lado do Alemão. Torna-se, nesse cenário, um refém da colonialidade do ser que, com sua perversa classificação de gênero, o sentencia a ser apenas um gay com seios, silenciando violentamente a identidade travesti que, de forma libertária, vinha tecendo. Assim,

---

<sup>68</sup> “Una yegua de labios fucsias y ojos grises una vez me paró en seco en la calle y me dijo: vos putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado, ¿entendés?, sos un topito de lechero pero sin la teta de mama – así dijo: “topito lechero”. Siguió: y tené cuidado con la nieve, porque la nieve te tapa enseguida y con tal de sacar tu cabecita la va a sacar en cualquier lado y zácate, chau cabecita, yo sé por qué te lo digo y me mostró unas cicatrices horribles a la altura del ombligo. Pensé que había estado con el Alemão, que el tipo la había maltratado” (BRUZZONE, 2014, p. 147).

ao aceitar a proposta do Alemão de finalmente fazer a cirurgia para colocar silicone nos seios, vê sua identidade sofrer uma nova rasura, tal como acontecera com suas outras facetas, pois todas “em realidade haviam sido gavetas de uma prisão administrativa, algo que nunca foi de todo fiel à verdade” (BRUZZONE, 2014, p. 131).

Dessa maneira, sua busca por uma identidade perdida, desde o começo fadada ao fracasso, acaba em uma repetição traumática da violência através da relação abusiva com o Alemão, já que não lhe resta nada além de repetir no próprio corpo as chagas sofridas pelos pais. Nesse sentido, tem em seu corpo a continuidade do sofrimento infligido ao corpo da mãe, castigado pela “deformidade” política, e ao de Maira, punido pela “deformidade” sexual, as quais continuam a reverberar suas dores no corpo violentado do filho, no caso da primeira, e do irmão-amante, no caso da última. Nesse ambiente hostil, o narrador refugia-se, novamente, na dimensão da imaginação, vislumbrando o esforço de seus irmãos de raça, classe e gênero em localizá-lo. Acredita que a ajuda de Mica, Mariano, Romina ou do seu provável filho logo chegará: “Não ia ser fácil, eu estava descendo uma montanha, em um país de neve, mas talvez de vez em quando eu pudesse olhar, olhar, e então eles poderiam ver minha cabeça preta – ou outra cor, dependendo da tintura – no meio de branco” (BRUZZONE, 2014, p. 170).

No entanto, sem a chegada da ajuda, ocorre, então, um abandono progressivo dos inúmeros lugares de identidade: primeiro se desfaz de sua profissão, depois de sua cidade natal, por fim de seu gênero. Ao submeter-se completamente à violência, aceitando o cativo como sua nova casa, impossibilitado de sair e privado da companhia de outras pessoas, o narrador passa os dias perdido em devaneios de um casamento com o Alemão, reencenando a tão sonhada união familiar, ainda que a família varie na forma, conforme o humor em que se encontra. Assim, ora ele e o Alemão são os chefes de uma família disfuncional, na qual Maira é a filha, ora Amália – a empregada do engenheiro que cuida da cabana onde o protagonista está em cativeiro, cozinhando e vigiando o refém – assume a posição da mãe, enquanto o Alemão é então visto como o pai, ambos encarados como figuras de total autoridade, que têm muito para ensiná-lo e a quem deve total obediência.

O Alemão, nesse último cenário, é transformado, portanto, em uma figura de proteção, enquanto o narrador e Maira são espécies de santas, destinadas a salvar todos os homens: “porque nós somos as virgens que viemos de longe com mensagens de paz e amor para todos os homens que buscam a verdade em nós”<sup>69</sup> (BRUZZONE, 2014, p. 178). Todas as variações das ficções familiares imaginadas pelo narrador são, contudo, constelações familiares não

---

<sup>69</sup> “[...] porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotros” (BRUZZONE, 2014, p. 178).

normativas. Por isso, essa imagem de calma e proteção é sobreposta por outra, marcada pelo medo do ambiente hostil, com a tempestade danificando o carro e os impedindo de chegar ao lugar prometido.

Trata-se de uma imagem que reflete os resquícios da “missão civilizatória” colonial, utilizada nos séculos XVII e XVIII e reatualizada pelo regime ditatorial das décadas de 1970 e 1980 como “máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático<sup>70</sup>” (LUGONES, 2014, p. 938). Nesse sentido, conforme denuncia tanto a narrativa *Los Topos* quanto o artigo da ativista Lohana Berkins (*Un itinerario político del travestismo*), esse acesso brutal aos corpos, por meio da colonialidade do ser, continuava a reverberar na sociedade argentina redemocratizada, perpetuando violências em corpos ainda invisibilizados.

Por isso, na segunda parte da narrativa *Los Topos*, ocorre uma significativa virada do parafuso, que desmistifica a sociedade argentina heroica da pós-ditadura, a qua continua a permitir que jovens militantes se convertam em vítima de um Estado que permanece a silenciando e invisibilizando. Isso é o que acontece com o narrador que, ao descobrir sua verdadeira causa, a militância travesti, perde todos os seus privilégios de cidadão, sendo compelido a um novo vórtice de violência. Maira, por sua vez, passa a ser um corpo-símbolo dessa violência, que inunda o presente com a positividade de uma ausência:

Maira aparece em uma janela. Ela me cumprimenta com um lenço branco com bordas brancas bordadas onde você pode ler, também em letras brancas, dependendo de como o tecido se move com o vento, diferentes formas da palavra amor: roma, ramo, mora, Omar. Quem é Omar<sup>71</sup>? Olá, Omar, Maira me diz ao abrir a porta e entrar na caminhonete, agora transformada em colchão. Todos acordam e dizem! Você voltou, Maira! E eles me olham sorrindo, me despem, tocam minhas tetas operadas recentemente e começam a me acariciar como se eu fosse um gato<sup>72</sup>. (BRUZZONE, 2014, p. 179)

<sup>70</sup> No período colonial, isso se deu, “por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas” (LUGONES, 2014, p. 938).

<sup>71</sup> O nome faz referência a “Omar Marocchi, preso aos 19 anos e levado ao centro de detenção secreta em Mar del Plata, onde os opositoristas ao governo militar argentino eram abusados sexualmente, torturados e mortos. O homem que se acredita estar por trás do assassinato de Marocchi foi descoberto em Berlim, onde vive impune. Trata-se de Luis Esteban Kyburg, vice-comandante de uma unidade naval de elite comprovadamente envolvida em crimes internacionais. Kyburg, de 72 anos, enfrenta há anos um mandado de prisão internacional, acusado de envolvimento no sequestro e assassinato de 152 pessoas. Enquanto outros militares já foram condenados por esses crimes na Argentina, ele está à solta em plena capital alemã.” (In: <https://www.dw.com/pt-br/ditadura-da-argentina-impunidade-mais-de-40-anos-depois/a-54359076/>. Publicado em: 29/07/2020).

<sup>72</sup> “Maira aparece en una ventana. Me saluda con un pañuelo blanco con bordes bordados en blancos donde se pueden leer, también en letras blancas, según cómo se mueve la tela con el viento, distintas formas de la palabra amor: roma, ramo, mora, Omar. ¿Quién es Omar? Hola, Omar, me dice Maira mientras abre la puerta y entra a la camioneta, ahora convertida en colchón. Todos se despiertan y dicen ¡volviste, Maira!, y me miran sonrientes, me desvisten, me tocan las tetas recién operadas y empiezan a acariciarme como si fuera un gato”. (BRUZZONE, 2014, p. 179)

Assim, é interessante notar que, embora o romance fale da busca permanente de seres desaparecidos e lugares perdidos, por meio de um discurso romanesco, o narrador comenta e descreve no presente de sua história a manipulação discursiva que acontecia na sociedade argentina nos primeiros anos de seu período de redemocratização. Dessa forma, ao narrar o sequestro de Maira pela perspectiva dos sequestradores, revela uma sociedade argentina extremamente real, normalmente escondida pelo véu das entidades dos direitos humanos. Trata-se de uma sociedade argentina que só foi capaz de sancionar a Lei n. 26.743, a qual estabelece o direito à identidade de gênero, em 9 de maio de 2012.

Destaca-se que a Lei n. 26.743 implica uma transformação *para* o Estado *em prol* do reconhecimento político e jurídico das identidades e corporeidades *trans*, uma mudança que só foi obtida por meio da práxis do ativismo *trans* argentino e de suas alianças políticas. Por isso, a realidade passada e a ficção presente da narrativa, que ao se misturarem resultam na inauguração de uma escrita diferente, revelam diversos tipos de toupeiras, indivíduos cegos para determinados dilemas sociais, memórias e silenciamentos, isto é, verdadeiras toupeiras sociais.

Dessa forma, ao longo de toda a narrativa *Los Topos*, há um estado ideológico e várias situações de “busca”, em uma perseguição permanente de pessoas e territórios: Lela procura seu outro neto desaparecido; o narrador busca elementos para contar sua história; Maira, seu possível irmão travesti, procurava uma irmã nascida em cativo. Além disso, há uma busca por espaços: a casa de Moreno que se perde justamente porque seu dono, o narrador, está ausente por muito tempo na “busca” infundável por pessoas que possam contribuir para o reencontro com o passado - e por territórios; a ESMA, sede dos filhos sem pais; e também os setores de Buenos Aires, Bariloche, entre muitas outras situações semelhantes.

Portanto, no final da narrativa *Los Topos*, há um cruzamento de linhas, com um desfecho novo e surpreendente, pois ocorre um deslocamento que afeta a condição de abandono do narrador, que perde por completo a consciência da opressão que o cerca, refugiando-se no mundo da imaginação, de onde vislumbra um lugar feliz que acredita ser sua verdadeira morada. Nesse espaço, a ideia de buscar por Maira, a travesti-amante, perde força, posto que o narrador reconhece que não “há pensamentos orientadores para resgatar Maira”. Então, esse ser fraturado em todas as suas possibilidades se deixa ficar, com a busca por Maira se convertendo em uma vaga promessa para o futuro. Nesse contexto, o narrador resigna-se a viver definitivamente com o Alemão em sua isolada cabana, outrora seu próprio cativo.

Por fim, tomado por um sentimento niilista, o narrador “aceita” que naquele ambiente marcado por uma cegueira seletiva, dividido entre a efervescência de uma Buenos Aires e suas

políticas de memória e a frieza de uma Bariloche ocupada demais em ser apenas lugar de passagem, não há muito o que fazer, entregando-se à plasticidade de sua vida presente, oprimida pela história com o Alemão. Subordina-se, assim, ao fato de que, apesar da sociedade argentina redemocratizada ser um território repleto de veredas que conduzem tanto para as memórias do passado recente quanto para os desdobramentos desse passado no presente e no futuro, ainda é um território que impede, ou limita, os transeuntes de adentrar veredas exteriores ao universo da colonialidade do ser, do saber e do poder.

## 4. ABALOS ESTÉTICOS NO DESERTO DA MEMÓRIA

### *A EDUCAÇÃO PELA PEDRA*

*Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.  
(João Cabral de Melo Neto, 1966)*

### 4.1 DA TRAVESSIA PARA AS CORDILHEIRAS

Saindo das fronteiras rasuradas da Ilha Brasileira, caminha-se para uma outra “ilha”: o Chile, cujos limites, apesar de constituídos em alguns pontos por matérias de natureza e estados diversos das águas que circunscvem a brasileira, parecem mais bem definidos. Nesse sentido, o Chile, formado por uma faixa de terra longa e estreita, está isolado pela Cordilheira dos Andes, a leste, pelo Oceano Pacífico, a oeste, pela Terra do Fogo, ao extremo sul, e pelo Deserto de Atacama, ao norte. Esses limites cumprem um duplo sentido: ora representam um fim para todos aqueles que sucumbiram aos horrores ditatoriais, ora simbolizam metáforas que servem como portas de entrada para acessar os vestígios deixados por aqueles tempos.

Todavia, ao chegar nessa nova porção de terra, isolada por montanhas, oceano e deserto, percebe-se que está intrinsecamente ligada, por uma ponte histórica, ao território anterior: a Ilha Brasileira. Dessa forma, essa ponte, desvendada, em sua grande maioria, pela obra *O Brasil contra a democracia: a ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul* (2020), do pesquisador Roberto Simon, revela facetas de um regime ditatorial que manchou de forma irreversível não apenas os solos e as águas dessa ilha localizada além dos Andes, mas também suas estruturas política e identitária. Assim, ao atravessar as cordilheiras e pousar os pés no território chileno, descobre-se, com Roberto Simon, que “A ditadura brasileira ajudou a golpear a mais longeva democracia de seu entorno geográfico e, no lugar, instalar um regime cujas sanguinolências e crueldades praticamente não tinham precedentes na América do Sul moderna” (SIMON, 2021, p. 14).

Dessa maneira, descobre-se que as águas turvas da Ilha Brasileira outrora transgrediram seus limites geográficos e começaram a penetrar lentamente as cordilheiras, inundando seu solo

com a mesma massa autoritária que conduziu uma de suas principais sociedades, a brasileira, a um regime ditatorial em 1964. Trata-se de uma imagem que representa, metaforicamente, o *modus operandi* da intervenção do governo militar brasileiro no Chile, caracterizado por um tipo de infiltração subterrânea<sup>73</sup> que pretendia abrir espaço para um novo regime político, econômico e social, colocando um fim no epicentro da denominada “contaminação chilena socialista”.

Destaca-se que tal rasura começou a se delinear logo após o registro do abalo sísmico mais forte já catalogado, tendo como o epicentro o Chile, em 1960<sup>74</sup>. Esse terremoto se associa, nesta análise crítica, com a revolução socialista chilena que, assim como o evento geológico na década anterior, em 1970, já transpunha os Andes e se fazia “sentir na [bacia do rio da] Prata — Argentina e Uruguai — com a formação das ‘frentes populares’; [onde] o modelo político andino, de acesso ao poder pela via democrática, [vinha] sendo encarado com muita simpatia pelas esquerdas moderadas latino-americanas”<sup>75</sup> (SIMON, 2021, p. 15).

Entretanto, como a ponte histórica revela, a ação das águas turvas brasileiras sob as rochas chilenas, associada, também, à intervenção dos Estados Unidos, alterou de forma irreversível a paisagem dessa região, a qual, até a década de 1970, havia mantido “o primado do poder civil sobre o estamento militar [...] tão maciço e perene quanto a cordilheira no horizonte de Santiago” (SIMON, 2021, p. 09). No entanto, essa mesma paisagem não foi capaz de resistir diante de um outro terremoto, dos golpes de Estados que propagaram ondas ditatoriais por grande parte do Sul global. Tais golpes, para o cineasta chileno Patricio Guzmán<sup>76</sup>, foram, desde a invasão dos portugueses e espanhóis, “o terremoto mais violento que mudou nossas vidas para sempre. Ficamos presos em uma grande explosão. Ficamos em silêncio, presos. Milhões de pessoas sentindo um profundo medo, que nunca sentimos antes” (GUZMÁN, 2019).

---

<sup>73</sup> Com ela, “o Brasil se enredaria a grupos chilenos de extrema direita, incluindo o neofascista Patria y Libertad; se prepararia para uma guerra civil no Chile; coordenaria ações com militares que aprontavam o golpe; lideraria uma campanha regional para isolar Allende; infiltraria a comunidade de exilados brasileiros; daria garantias a conspiradores contra ambições territoriais do regime peruano. Deposto o governo socialista chileno, a ditadura brasileira ajudaria na consolidação de um regime militar em Santiago — fosse vendendo armamento, treinando agentes da repressão chilena ou protegendo o vizinho sul-americano em foros internacionais” (SIMON, 2021, p. 15).

<sup>74</sup> Trata-se aqui do terremoto de 22 maio de 1960, no Chile, que atingiu 9,5 graus na Escala Richter, considerado o maior terremoto já mensurado por instrumentos até hoje no mundo. O terremoto de 1960 gerou um maremoto com ondas de até 10 metros. As ondas apagaram do mapa cidades inteiras na costa chilena e fizeram vítimas também em outros países banhados pelo Pacífico, como o Japão, as Filipinas e os Estados Unidos.

<sup>75</sup> *A atual conjuntura política do Chile. Secreto*, 15 dez. 1970. Serviço Nacional de Informações (SNI), Presidência da República. PSN\_EST\_221. Arquivo Nacional de Brasília.

<sup>76</sup> Patricio Guzmán dirigiu também a famosa série documental *A batalha do Chile*. Com cerca de cinco horas de duração, a série é dividida em três partes: *A Insurreição da Burguesia* (aborda o clima pré-golpe), *O Golpe de Estado* (narra a disputa entre legalistas e golpistas) e *Poder Popular* (trata do Governo Allende, com foco nos trabalhadores), lançadas separadamente entre os anos de 1975 e 1979.

Além disso, a partir desses golpes, dentre os quais o Chile assumiu um regime militar similar ao brasileiro, as duas ilhas retomaram a mesma irmandade da época da invasão das nações ibéricas nos seus territórios, com sua obra civilizatória, cristã e ocidental. Assim, após esses terremotos ditatoriais, as sociedades atingidas, especialmente pelos sismos da direita, dos quais Brasil era “o braço direito e armado”, têm convivido, ainda que em intensidades distintas, com um mesmo processo de solidificação de um Estado autoritário, institucionalmente estruturado e encravado nas pedras que compõem seus edifícios, calçadas e avenidas. Nesse cenário, sociedades como a brasileira, a uruguaia, a argentina e a chilena ainda convivem com memórias soterradas por seus sucessivos processos patológicos de esquecimento, submetendo-se às diversas políticas fundamentadas por um único propósito: apagar as memórias desse período tão traumático.

Dessa maneira, assim como nos países que compõem as fronteiras rasuradas da Ilha Brasileira, no Chile, o esquecimento dá-se por meio de dois plebiscitos: o de 11 de setembro de 1980, no qual foi aprovada a Constituição Política da República do Chile, criando a falsa ideia de que o processo ditatorial havia ficado no passado, apesar de a nação continuar sendo comandada por Augusto Pinochet Urgat; e o segundo, de 05 de outubro de 1988, que decidiu pelo fim do mandato do ditador Pinochet, mas que também o isentava de processos judiciais e, conseqüentemente, da imposição de uma pena. Destarte, tais plebiscitos ultrapassam a fronteira entre o legítimo e o ilegítimo, apagando, simbolicamente, uma outra fronteira entre o esquecimento e o perdão. Em função disso, com o primeiro plebiscito, Pinochet é colocando na História como um governante legitimado e, com o segundo, tem o perdão por todos os seus crimes contra a humanidade.

Entretanto, apesar de todo esse apagamento, as marcas dessa memória traumática persistem em sua paisagem, em seu solo, em seus paralelepípedos que compõem suas ruas e calçadas há muitos anos, lapidados com pedras da cordilheira. Nesse sentido, seus espaços geográficos exercem no imaginário da sociedade chilena a função tanto do duplo limite/fronteira entre o esquecimento e a lembrança quanto do par semântico *fronteira/frontera*, que define territórios, mas também desenha paisagens. Assim, suas formações geológicas, ao mesmo tempo em que demarcam os limites do território chileno, geram a impressão de que o tempo passa de forma mais lenta em sua sociedade, compondo uma paisagem distinta à de países vizinhos, como os que pertencem à tríplice fronteira da Ilha Brasileira.

Diante desse panorama, o Chile pós-ditatorial vivia uma dupla busca: recuperar a memória de seu passado ditatorial – não permitindo que as vítimas sofram uma dupla violência – e entender como esse passado traumático se perpetua estruturalmente em suas vidas. Trata-se



de uma busca que, a partir de 2010, assim como a paisagem chilena que tremeu diante do grande abalo sísmico, se reconfigurou completamente. Portanto, a descrição desse terremoto, ocorrido em fevereiro de 2010, de magnitude 8,8 e com epicentro perto de Maule<sup>77</sup>, que moveu toda a cidade de Concepción 3 metros para o oeste e a capital do país, Santiago, 11 polegadas no mesmo sentido, serve de imagem metafórica do movimento estético iniciado no Chile no mesmo período. Assim, esse movimento que explora esteticamente as diversas maneiras de se lembrar os traumas deixados pelas ditaduras civil-militares que assolaram o Cone Sul, bem como o terremoto, produziu um deslocamento literário até mesmo em Buenos Aires, cerca de 1.300 quilômetros de seu epicentro. Além disso, faz o mundo literário tremer em seus países vizinhos, como Uruguai e Brasil, sendo, por isso, o fazer estético a mais potente movimentação de seus solos.

Assim, essa imagem do território chileno, movimentando-se e revolvendo camadas de seu solo e de seu mar, que traz à tona uma fratura mais profunda, até então encoberta por camadas superficiais aparentemente homogêneas, dialoga diretamente com o “movimento” literário produzido pelos filhos da ditadura. Nesse sentido, os escritores têm produzido narrativas transgressoras que rompem com o esquecimento patológico de sua sociedade, dando voz aos que se afogaram no vórtice de violência de um Estado autoritário. Promovem, assim, um terremoto literário que se aproxima do geológico ao também produzir um deslocamento do fazer estético contemporâneo, gerando, por sua vez, uma espécie de *boom* na publicação de narrativas transgressoras que elegem a ditadura como contexto e cenário de suas tessituras. Salienta-se, ainda, que esse novo fazer literário está associado a um movimento geracional de escritores que não vivenciaram diretamente os anos repressivos, mas que vêm procurando, via ficção, lidar com esse passado autoritário.

A partir desse fazer literário, passa-se a ter acesso a memórias que puderam ser recuperadas, de forma mais contundente, pelo encontro nesse mesmo solo, o chileno, por meio de dois movimentos que modificariam definitivamente a sua atmosfera ambiente. Isso se dá porque “Foi preciso que a desterritorialização absoluta do plano de pensamento se ajustasse ou se conectasse diretamente com a desterritorialização relativa da sociedade” (DELEUZE, 1992, p. 122), a fim de que o processo de reterritorialização pudesse começar a acontecer em uma

---

<sup>77</sup> Considerado o quinto mais potente da história, o terremoto chileno foi ocasionado por um deslizamento de uma área de 450 km ao longo da costa, estendendo-se por 170 km abaixo do continente, localizada exatamente no contato entre a placa de Nazca e a da América do Sul. Assim, nessa faixa territorial, após o lento acúmulo de pressão por centenas de anos, o solo deslizou durante 2,5 minutos, ocasionando uma série de tremores e tsunamis. Conforme o geofísico Marcelo Sousa de Assumpção, foi tão poderoso que o sismo teria encurtado a duração do dia em 1,26 microssegundos e deslocado o eixo terrestre em 8 cm. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 79)

sociedade que ainda não recuperou totalmente o seu território. Dessa forma, na concepção de territórios existenciais, “desterritorializar-se implica traçar para si, a cada encontro, novas singularidades e devires; inventar linhas de fuga através das quais os fluxos desejanter possam mover-se” (ONUMA; MISOCZKY, 2012, p. 06).

Dessa maneira, reterritorializar-se é em grande parte confrontar-se com sua história recente. Esse processo deve encarar também que dentro do cenário de desumanização extrema havia uma dimensão social que se deslocava daquelas mais políticas e morais, como “reconhecer que em muitos setores sociais a vida cotidiana se desenvolveu na ‘indiferença moral’ e à margem das ditaduras, que não foram percebidas, nem à época nem hoje, como uma ruptura social nem vital” (RAMÍREZ; FRANCO, 2021, p. 654). Esses setores são entendidos como parte da experiência social vivida por sujeitos que, apesar de não se enquadrarem nem como protagonista nem antagonistas, viveram sob as ditaduras. Diante disso, é necessário “reconhecer que o caráter ‘traumático’ que se deve associar é parcial e setorizado e variável segundo os países” (RAMÍREZ; FRANCO, 2021, p. 654).

Destarte, esses escritores, que por meio de suas narrativas, iniciaram seu processo de reterritorialização no mesmo momento em que os abalos sísmicos de 2010 movimentaram, tanto geologicamente como narrativamente, as estruturas da região, acabaram por revelar ruínas de paisagens desse terror recente, fazendo-as despontarem em solos até então desérticos, como no Chile pós-ditatorial. Todavia, para que isso pudesse ocorrer, foi necessário perturbar os sedimentos antes que estes se solidificassem por completo e caíssem na banalidade dos acontecimentos. Isso começou a ocorrer a partir dos anos 1990, momento em que diversos países do Cone Sul, lutando por “verdade” e “justiça” em relação a seus processos ditatoriais, descobriram um campo novo, “no qual pesquisadores uniam suas preocupações como cidadãos e as preocupações políticas às suas inquietações profissionais: os estudos de memória” (RAMÍREZ; FRANCO, 2021, p. 638).

Assim, influenciados pelos estudos de memória, os escritores chilenos começaram a realizar, em suas narrativas, a partir de 2010, uma estética da reterritorialização com o intuito de descobrir as rasuras deixadas em seu país pela ditadura de Pinochet. São tentativas de retorno para a sua terra, seu país de origem, que agora assumira outra cor, outro cheiro, outro ritmo. Com essas narrativas de reterritorialização, os escritores chilenos contemporâneos realizam um trabalho de reminiscência, expondo o pensamento plenamente orquestrado a partir tanto do desespero como de dolorosas rasuras e interpolações discursivas engendradas em seu país de origem. Nesse sentido, conforme Patricio Guzmán, “a memória tem força de gravidade. Sempre

nos atrai. Quem tem memória é capaz de viver no frágil tempo presente. Quem não tem, não vive em lugar nenhum” (GUZMÁN, 2010).

Dessa maneira, a escrita literária desses escritores chilenos dirige-se ao encontro do grande Minotauro *memorioso*, desenvolvendo uma estética que exemplifica a ideia, como nota Giles Deleuze, de que “Existe aí como que uma posição fundamental do tempo, assim como um paradoxo mais profundo da memória: o passado é 'contemporâneo' do presente que ele *foi*”. (DELEUZE *apud* RICOEUR, 2007, p. 442). Tal fundamento não apenas transmite a potência de verdade que as memórias carregam, como também indica a sua potência transformadora do tempo presente, já que “Não apenas o passado coexiste com o presente que ele foi, mas [...] é o passado inteiro, integral, *todo* nosso passado que coexiste com cada presente” (DELEUZE *apud* RICOEUR, 2007, p. 442).

Dessa maneira, ao adentrar no labirinto do Minotauro, essas narrativas permitem-se guiar pelo mesmo encontro que Gilles Deleuze e Felix Guattari defendem como condição necessária para o pensamento existir, o que, segundo esses filósofos, só ocorre no centro de um encontro cósmico, geográfico, histórico e psicossocial. No entanto, realizar-se-á, nesta análise, um leve deslocamento epistêmico da categoria pensamento para a de memória, pois “A memória alimenta nossas vidas como o calor da luz do sol. O ser humano não seria nada sem memória - seria um objeto sem palpitações, sem um antes e um depois” (GUZMÁN, 2010), aproximando-se semanticamente, nesse sentido, da ideia de pensamento.

Além disso, a memória tem força de gravidade e sempre atrai, situa em um solo, em uma terra, o que a aproxima da Geo-Filosofia, de Deleuze, uma vez que, assim como “para que a filosofia nascesse, foi preciso um encontro entre o meio grego e o plano de imanência do pensamento” (DELEUZE, 1992, p. 122), as memórias necessitam de uma atmosfera ambiente para emergirem. Nessa perspectiva, defende-se que as memórias dos Estados Autoritários que se apoderaram de boa parte do território da *Abya Yala* (América Latina), na segunda metade do século passado, só conseguem emergir depois de realizarem dois movimentos: o da desterritorialização e o da reterritorialização. Guattari e Rolnik (1996) oferecem uma síntese da proposição filosófica cartográfica sobre territorialidade/desterritorialização/ reterritorialização:

A noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em uma linha de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada em um imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323)

A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. Somam-se a essa linha de raciocínio as ideias de desterritorialização e de reterritorialização relativas, as quais consistem em mudar de um território ao mesmo tempo em que se retorna de forma relativa a outro. Isso se distingue de desterritorialização e reterritorialização absolutas, pois leva em consideração uma terra não delimitada, tendo em consideração que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga. A primeira, em sua força relativa, foi engendrada durante todo o período de redemocratização dessas nações traumatizadas, bem como de seus pactos de silenciamento em prol de suas conciliações nacionais, estendendo-se até a primeira década do século XXI.

Nesse ínterim, na busca de seu território, as narrativas produzidas no pós-ditadura, a partir da segunda década do século XXI, oferecem aos indivíduos desterritorializados, por meio de um olhar crítico para as paisagens que as estruturam, possíveis caminhos por onde retornarem ao seu lugar de pertencimento. Ressalta-se que essas paisagens, que servem de acesso a um território perdido, conforme defende o teórico Michel Collot, “ultrapassa[m] qualquer localização geográfica e qualquer base biográfica [...] A paisagem também não é necessário ou exclusivamente natural: [...] a cidade mais fictícia pode ser vista como uma ‘paisagem urbana’” (COLLOT, 2013, p. 50).

Destaca-se que as paisagens apresentadas por essas narrativas são formadas por ruínas que não se limitam a uma região ou a um país, mas são, na verdade, depositárias de um sentimento que inspira a paisagem para além de uma construção unicamente ligada à natureza. Nesse sentido, é vista como um espaço onde repousam memórias profundas, como um esquecimento de reserva, que, quando recuperadas, nos permitem acessar a convergência de diversas cosmologias que tecem esse espaço.

Além disso, salienta-se que, conforme Michel Collot, está na percepção o elemento responsável por transformar um ambiente em uma paisagem, sendo que só quando se tem a interferência do sujeito em um espaço meramente geográfico que a paisagem passa a existir. A partir dessa interferência, tem-se o que o teórico francês denominou de paisagem testemunha, uma ancoragem perceptiva e subjetiva que “não é a região, mas um aspecto da região tal como

se apresenta ao olhar de um observador [...], é um espaço percebido e, portanto, irredutivelmente subjetivo” (COLLOT, 2013, p. 25-26).

Por isso, nessas narrativas de reterritorialização, percebe-se que, a partir de um olhar metafórico e cronista do território chileno, é possível entender o seu estatuto jurídico de agora, assim como o militar de seu período ditatorial, e civilizatório de seu período colonial, além, conseqüentemente, de suas práticas, suas marcas da História, suas memórias fragmentadas, atualizando, assim, a intensidade de seu presente. Dessa maneira, caso se faça, conforme orienta João Cabral de Melo Neto, uma pausa para aprender as lições de sua paisagem, composta por suas pedras, suas águas, seu deserto, escutando sua cartilha muda, soletrando-a, logo se perceberá que são nessas formações geológicas que repousam os sucessivos horrores cometidos em seu solo.

Tal postura aproxima o modo de investigação da metáfora utilizada pelo cineasta chileno Patricio Guzmán, em seu documentário *Nostalgia da luz*, de 2010: o Deserto de Atacama metaforiza o tempo ou deserto da memória. Essa metáfora ganha mais relevância em um território marcado pela transparência, no qual astrônomos e arqueólogos perseguem os indícios que dispõem no presente para recolherem um passado, distinto para cada um, que buscam reconstituir. A metáfora torna-se exemplar porque o Deserto de Atacama é um território impregnado de sal, onde os “restos humanos se mumificam e os objetos permanecem. O ar, transparente, leve, permite ler nesse grande livro aberto da memória, página por página” (GUZMÁN, 2010), sendo, assim, uma porta para o passado.

Além disso, abriga telescópios gigantes que orientam o olhar a partir do seu solo, pelos quais há a capacidade de abertura de outras portas para outras paisagens, tecendo uma constelação de corpos celestes, marcados pela dor. Conscientes de que “Os telescópios são a porta do cosmos. Aqui, começa o mistério celeste. No brilho da noite, as estrelas nos observam” (GUZMÁN, 2010), nesse lugar, só se permite conhecer a entrada, a qual se observada com atenção toda noite ecoa um chamado, pois, “lentamente, impassível, o centro da galáxia passa por cima de Santiago” (GUZMÁN, 2010), convocando seus pesquisadores a recuperar a história da geração que os antecedeu.

Entretanto, a saída desse labirinto narrativo e a forma como a sua travessia irá transformar as memórias, principalmente aquelas nas quais reside de forma latente nosso passado recente, extremamente manchado pelos sistemas ditatoriais, ainda são um mistério, uma vez que esse passado parece ainda não estar ao alcance dos gigantes telescópios, ou perceptível às técnicas de cientistas acostumados a decifrar ruínas milenares, o que é um enorme paradoxo. Diante disso, os cientistas no Deserto de Atacama recolhem os restos de homens

que viveram há 10.000 anos “e os ordena[m] meticulosamente. Eles os estuda[m] como folhas de um livro único e hoje os conservam como se guardassem um tesouro” (GUZMÁN, 2010), contudo, são extremamente negligentes com ossos mais recentes.

A esses ossos dos desaparecidos políticos não reservam nenhum museu, assim como não é despertada a curiosidade de nenhum astrônomo, ainda que sejam “de cálcio do mesmo cálcio de que são feitas as estrelas. Mas, ao contrário delas, não têm nome. Não se sabe a que alma pertencem. São restos dos restos. Restos dos desaparecidos da ditadura militar, que ainda esperam para ser identificados (GUZMÁN, 2010). É negligenciado, assim, o fato de que não apenas o Chile, mas toda a América Latina está assentada em uma espécie de bacia sedimentar, onde estão depositadas diversas camadas de violência, dentre as quais se situam as ditaduras civil-militares que a assolaram a partir da década de 1960, sendo um dos seus últimos sedimentos em repouso:

É essa cientificidade, que muitas vezes pode tecer-se de pretensões positivistas, que dificultou a História como disciplina de ocupar-se do passado recente; nisso pesaram argumentos que hoje quase soam inatingíveis, tais como a necessidade de uma distância com o passado, o caráter “fumegante” dessas histórias, a escassez de fontes, o caráter discutível e subjetivo das fontes orais. (RAMÍREZ; FRANCO, 2021, p. 637)

Nesse sentido, as narrativas de reterritorialização ensinam a importância de despertar as memórias outrora adormecidas, contrapondo-se à cegueira astronômica, arqueológica e, até certo tempo, historiográfica, incapaz de enxergar o passado recente, pois está obcecada pela realidade mais distante. Diante disso, “o silêncio dos historiadores sobre essas questões próximas cronologicamente se canalizou em [...] investigações sobre os atores sociais populares e suas mobiliarias no Chile do século XIX” (RAMÍREZ; FRANCO, 2017, p. 637). Por isso, remexer a superfície do Deserto de Atacama, ou as pedras, na qual assenta os seus pés, como as mulheres, que procuram restos de seus entes queridos desaparecidos, é um ato de resistência, um giro subjetivo.

Em contrapartida, cabe salientar que a tarefa do historiador que busca se reterritorializar, reeditar a memória dos vencedores, dando voz aos esquecidos, se realizada a partir de uma historiografia meramente positivista, se frustra quando não consegue apresentar as diversas nuances afetivas desse passado traumático para a sociedade. Nessa perspectiva, em uma tentativa de demarcar o papel que a literatura e a história ocupam na construção e/ou reconstrução das memórias de uma sociedade, o teórico Finazzi-Agrò traça um paralelo entre essas duas maneiras de tecer memórias:

[...] o mérito das grandes sínteses historiográficas, assim como o empenho das organizações tentando resgatar a memória das vítimas, é com certeza enorme [...], mas, apesar da sua fidelidade aos acontecimentos, apesar do seu escrúpulo documentário, essas obras não conseguem, a meu ver, mostrar de modo completo não

aquilo que realmente aconteceu, mas a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes. Aquilo que falta, mais uma vez, é a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes – aquilo que falta, enfim, é o *pathos* que sempre acompanha a tragédia e a sua encenação: [...] não abre para nenhuma *kátharsis*, apresentando-se, por contra, como o Imprescritível que impossibilita a absolvição e a desculpa. (FINAZZI-AGRÔ, 2014, p. 181-182)

Diante disso, cabe questionar por que o espaço das obras de arte, especialmente da literatura, define-se como o âmbito de efetivação privilegiada de um inconsciente que se revela no momento da *kátharsis*. Nesse sentido, ganha destaque o estudo do projeto estético de uma sociedade marcada pelo trauma de um Estado Autoritário, que explode nas narrativas de seus autores. Desse modo, conforme Rancière, a estética deve ser entendida como um saber que “designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2020, p. 11-12).

Portanto, ao analisar as narrativas desses escritores que produzem uma literatura da reterritorialização, deve-se questionar até que ponto utilizam, ou descartam, em suas narrativas um princípio de construção herdado do materialismo histórico, assumindo assim uma postura próxima da que Walter Benjamin aponta como a maneira que um historiador materialista apreende uma determinada realidade histórica. Para o materialismo histórico, se o movimento do pensamento for subitamente bloqueado, “então se produzirá, numa constelação sobrecarregada de tensões, uma espécie de choque recíproco; um abalo que levará a imagem, a constelação que terá que se organizar de improviso, a se constituir em mônada no seu interior” (BENJAMIN, 2020, p. 126).

Dessa maneira, o historiador, ou o escritor, apreende a constelação na qual sua própria época entra em contato com outras ao ser atravessada por estilhaços de acontecimentos que, embora outrora perdidos na escuridão da continuidade histórica, diante de seu olhar visionário, cintilam no crepúsculo que se apresenta no tempo presente, ou tempo-agora. Assim, a partir dessas mônadas, estilhaços, partículas ou fiapos narrativos, o historiador ou escritor materialista tem condições de se aproximar de uma determinada realidade histórica. Assim, aproveitando-se dessa percepção do ocorrido no tempo-agora, fará “explodir a continuidade histórica para extrair dela uma determinada época; semelhantemente ele fará explodir a continuidade de uma época para extrair dela uma vida individual; por fim, ele fará explodir essa vida individual para extrair dela um feito” (BENJAMIN, 2020, p. 127).

Com tal atitude, o historiador materialista, no que o segue o escritor contemporâneo, empreende um fazer narrativo revolucionário na luta pela libertação do passado oprimido. Cria, assim, as condições necessárias para que determinadas partículas do tempo histórico comecem

a se desprender de um bloco de sedimentos, no qual sucessivas camadas de violências repousam em seu patológico processo de solidificação. A partir dessa concepção, torna-se oportuno investigar como o fazer estético da última década tem captado as tensões, os dilemas e as fraturas desse passado que ainda persiste no presente. Essa escritura estética deve ser lida como um retrato da memória dos "anos de chumbo", não apenas como um acontecimento pontual que deve ser lembrado, sendo um dos nervos da identidade latino-americana, de modo a discuti-la como um problema político latente que ainda pode ser (re)vivido.

Salienta-se que esse fazer estético traz em sua estrutura narrativa aspectos antiautoritários, insubmissos e radicalmente críticos. Mais do que meros arquivos do passado, as narrativas de Alejandro Zambra são travessias que também problematizam "os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam" (HILÁRIO, 2013, p. 206). A partir disso, cabe problematizar, adiante, de que maneira o projeto de escritura desses autores chilenos consegue representar esteticamente as ruínas nas quais repousam os segredos do passado ditatorial de seu país de origem, para o qual busca tanto regressar. Dessa maneira, deve-se identificar narrativas transgressoras que trazem à tona as partículas dos sedimentos deixados pela ditadura civil-militar de Augusto Pinochet.

Essas partículas pertencem às vozes de uma história social que foi fragmentada e violada por um Estado Autoritário que, por sua vez, também surgiu do atrito entre duas camadas sociais: os que se denominavam democrata-cristãos e os considerados comunistas. No entanto, deve-se ressaltar, novamente, que tais camadas foram postas em coalizão por abalos políticos, culturais, sociais e, principalmente, econômicos produzidos por forças externas: Brasil e Estados Unidos. Por isso, a ditadura de Pinochet deve ser vista como a envergadura, ou o palco, de uma violenta movimentação ideológica que, apesar de ter como epicentro o território chileno, tem como causa as forças que começaram a se redesenhar bem antes, transcendendo seu solo.

Por isso, posicionado criticamente na Cordilheira dos Andes, testemunha de memórias há tempos silenciadas e escondidas, o eu-crítico, depois de aprender a ouvir a cartilha surda de suas rochas e com a intenção de ampliar o exercício de traduzir o que dizem, inicia sua travessia pelo monte Maipú. Este configura-se como um espaço entrelaçado pelas sociedades argentina, que lhe concedera, no capítulo anterior, a vivência de uma busca seletiva de justiça e verdade, e chilena, na qual a partir de então almeja desvendar não apenas o que lateja em suas rochas banhadas de violência e opressão, mas principalmente como reverberam suas dores.

O eu-crítico adentra, assim, o território chileno por esse espaço, marcado por intensas lutas de resistências, posto que já serviu de palco, em abril de 1818, para a Batalha de Maipú, quando os dois generais, San Martín e O'Higgins, se encontraram e confraternizaram no



chamado “Abraço de Maipú”, colocando fim nas intensas batalhas contra os espanhóis, na luta pela independência do Chile. Situou também, na década de 1970, o primeiro, mais forte, mais organizado e mais conhecido Cordão Industrial, criado nos anos da Unidade Popular, o cordão de Cerrillos-Maipu<sup>78</sup>, que, mais tarde, chefiaria a Coordenadora Provincial de Cordões Industriais, cujo papel consistia em planejar e realizar ações unitárias.

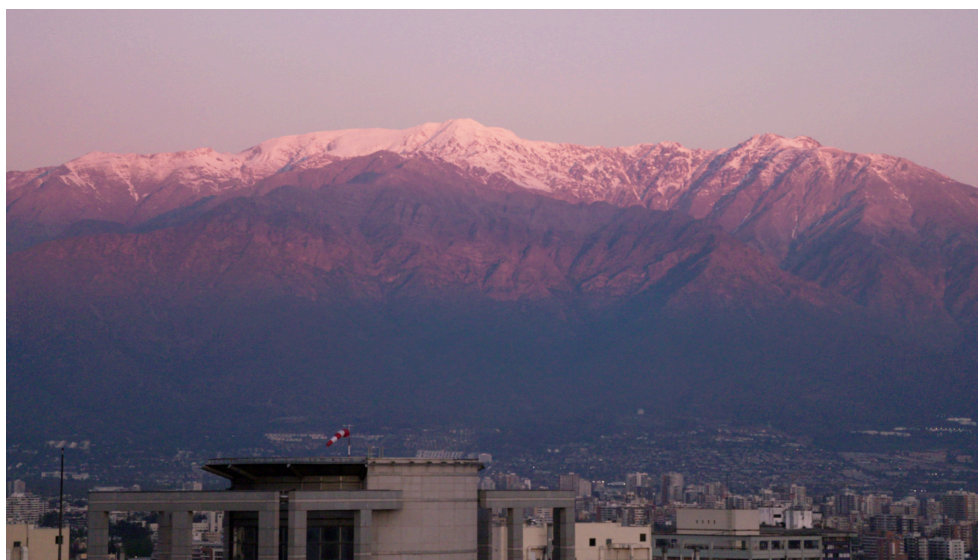


Figura 4 - fotografia do documentário “A Cordilheira dos Sonhos” (2019), de Patricio Guzmán

Assim, ao chegar nesse espaço, que já representou para muitos a ideia de “*A Cordilheira dos Sonhos*” (Figura 03), como a definiu Patricio Guzmán, descobrem-se narrativas capazes de escutar a cartilha muda dessa espinha rochosa dorsal – de um território manchado de sangue. Ressalta-se que, como a grande detentora da memória, a cordilheira dos Andes permaneceu em seu lugar, assistindo os horrores da ditadura empresarial-militar chilena. Por isso, quando perturbada no processo de decantação dessas memórias traumáticas, a partir de travessias estéticas, acaba por trazer à tona substratos tenebrosos de outros tempos da história latino-americana.

Dentre tais travessias, cintila na constelação narrativa chilena a realizada por Alejandro Zambra, na qual o monte Maipú também é o espaço de um imaginário infantil: como na narrativa *Formas de voltar para casa* (2011). Nesta, o monte Maipú passa a ser o lugar onde

---

<sup>78</sup> “Os Cordões Industriais foram a contribuição mais original que as esquerdas chilenas ofereceram ao movimento revolucionário internacional. Em *Vida e Morte do Chile Popular*, Alain Touraine analisou a sua importância para as lutas sociais do período. O ponto central a reter dessa experiência são as tensões surgidas no seio das esquerdas, que segundo Touraine estavam divididas entre ‘governar o país’ ou realizar o ‘levante popular’. Essas tensões chegaram ao limite com a experiência dos Cordões Industriais” (MARTINS, 2017, p. 86).

acontecem as ações das crianças, em oposição à capital Santiago, onde passam a viver quando adultas. Todavia, ao contemplar o território chileno, a partir desse monte e dessa narrativa, uma nova paisagem começa a se delinear no horizonte, pois despontam cores, horrores e dores, cuja persistência incide sobre o olhar do, agora, lúcido eu-crítico.

Assim, percebe que a sociedade chilena, assim como a de onde partira – a argentina –, foi e continua sendo submetida a processos de colonizações semelhantes. São territórios nos quais persiste um *modus operandi* profundamente entranhado em seus tecidos sociais, refeito outrora por seus sistemas ditatoriais não tão distantes, e que, agora, se reconfiguram dentro de uma aparente normalidade regida por dispositivos pertencentes a uma esfera democrática.

#### 4.2 DA ESCRITURA À ASSINATURA NO TERRITÓRIO CHILENO

*Não sei como nem quando, mas essa garotada de hoje será a vanguarda de uma pátria realista. E nós, os veteranos? Nós, as carroças, como dizem os galegos? Bem, os que ainda estivermos lúcidos na época, nós, as carroças que ainda estivermos rodando, nós os ajudaremos a recordar o que viram. E também o que não viram.*

(Benedetti, *Primavera num espelho partido*, 1982)

Ao iniciar sua travessia pelo solo chileno, o eu-crítico depara-se com uma pulsão estética e uma estrutura narrativa que perpassa a escrita pós-terremoto de diversos escritores, conscientes de que “Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la” (ZAMBRA, 2011, p. 78). Dessa forma, em sua busca por esses escritores que, após os abalos sísmicos e estéticos de 2010, empreenderam formas narrativas de retorno ao território de seus primeiros afetos, memórias e traumas, encontra aqueles que viram os horrores ditatoriais pelas lentes lúdicas da infância e que, como havia vislumbrado o escritor uruguaio Mario Benedetti, em 1982, surgem para testemunhar o que viram e contar o que ouviram. Destarte, ao observá-los mais de perto, o eu-crítico descobre que realizam uma literatura que, por meio de leves sismos, consegue ampliar o texto em vez de condensá-lo em torno de um único pensamento, construindo, assim, um fazer estético a partir de imagens que se agrupam como uma grande constelação de dores.

Dessa maneira, elaboram um fazer estético que, conforme Roland Barthes, descarta os blocos de sentido “cuja leitura apenas capta a superfície lisa, imperceptivelmente unida pelo debitar das frases, o discurso deslizante da narração, muito natural da linguagem corrente”

(BARTHES, 1970, p. 18), compondo-se de estilhaços. Para tanto, tais escritores - *filhos da ditadura* - provocam com suas narrativas transgressoras abalos sísmicos, principalmente em determinados discursos narrativos, de modo a remexer em uma realidade histórica ainda bastante soterrada: a ditadura civil-militar que fraturou o território chileno nas décadas de 1970 e 1980. Nesse sentido, são, consciente ou inconscientemente, guiados pela premissa de que a literatura nada mais é do que um grande abalo sísmico sobre a vida cotidiana.

Assim, ao produzirem certos estremecimentos em suas narrativas, a superfície lisa da significação desse período ditatorial se dispersa e seus estilhaços, ou fiapos narrativos, assim como as mônadas do materialismo histórico, revelam-se como uma constelação de traumas que passam a ecoar suas distintas dores. Dessa maneira, o eu-crítico persegue nessas narrativas o significante segmentado numa série de *lexias*, que são unidades de leituras, por serem invólucros de um volume semântico. As *lexias*, compreendem, “por vezes, poucas palavras; outras vezes, algumas frases; isto por questões de comodidade: bastará que seja o melhor espaço onde se possam observar os sentidos; a sua dimensão [...] dependerá da densidade das conotações” (BARTHES, 1970, p. 18).

Esses abalos estéticos têm ganhado cada vez mais evidência em um cenário “aparentemente” homogêneo: o Chile pós-ditadura. São narrativas transgressoras que buscam entender os enigmas que sustentam a materialidade da existência no tempo de sua consciência, precisando, por isso, recuperar as ruínas das quais emergem. A pulsação transgressora é herdada de narrativas como *Primavera num espelho partido* (1982), que, como anuncia no trecho que abre este capítulo, cumpre exemplarmente a tarefa “dos veteranos” para com os filhos da ditadura, ou seja, “a vanguarda de uma pátria realista”, visto que essa narrativa do escritor uruguaio Mario Benedetti serve de ponto de partida para o que se denomina nesta análise crítica como *literatura dos filhos da ditadura*.

Ressalta-se que, dentre esses abalos estéticos, o projeto de escritura do chileno Alejandro Zambra é o que parece, num primeiro momento, ser de maior magnitude. Por isso, através dele, o eu-crítico almeja entender como suas construções estéticas comprovam que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (RANCIÈRE, 2020, p. 10). Dessa forma, elege como sua primeira ancoragem, na paisagem de ruínas expostas, a obra *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, publicada em 2011, que traz em sua tessitura narrativa, não apenas como tema, mas também como estrutura, o período ditatorial chileno.

Além disso, nesse território, cujo choque entre esquecimento patológico e o trabalho de reminiscências empreendido pelos escritores contemporâneos começa a produzir fissuras<sup>79</sup>, a narrativa *Formas de volver para casa* apresenta uma metáfora singular. Essa narrativa atende a um chamado, o da geração que viveu a ditadura a contrapelo, como personagens secundários, que sentem isso tanto como um problema quanto como um sentimento a ser combatido em seu processo de recuperação da memória dos traumas da sociedade à qual pertencem. Todavia, precisam enfrentar a complexidade narrativa diante da pretensão de representar os demais, ao mesmo tempo em que investigam o vínculo existente entre a história coletiva e a história pessoal.

Devido a essa complexidade narrativa, a escrita tecida por aqueles que viveram a ditadura a contrapelo estrutura-se de modo a privilegiar a focalização dos personagens secundários. Assim, partindo-se da definição de focalização como “a lente através da qual vemos os personagens e eventos na narrativa” (ABBOTT, 2008, p. 73), percebe-se que nessas narrativas é o narrador, duplo fabuloso, ficcional, do autor, o próprio focalizador. Diante disso, ainda que se apresente em terceira pessoa, o narrador narra a partir do ponto de vista de quem eternizou a atmosfera ditatorial em uma potente memória tecida, de diversas maneiras, por um imaginário infantil. Por assumir esse ponto de vista, o narrador ao aproximar-se de um personagem e, por vezes, fundisse com ele, como acontece em *Formas de volver para casa*, influencia na maneira na qual o leitor passa a perceber os eventos e até mesmo os acontecimentos da história narrada.

Dessa maneira, *Formas de volver para casa*, assim como as demais narrativas tecidas por filhos da ditadura, por focalizar os traumas do passado recente a partir de um ponto de vista periférico, e por vezes desfocado, caracteriza-se como uma narrativa testemunhal tecida a partir das margens. Uma narrativa testemunhal da existência de certa relação do pensamento oficial sobre o período com o não pensamento, aquilo que existe apenas enquanto latência e potência de uma dor soterrada e marginalizada. Por isso, essa narrativa de Alejandro Zambra deve ser interpretada como transgressora, que dá conta “de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no significante.

---

<sup>79</sup> O terceiro tipo de movimento é chamado de transformante (às vezes também chamado de conservativo) e ocorre quando duas placas deslizam horizontalmente, uma ao lado da outra. Enquanto os dois outros movimentos criam crosta (como é o caso do aumento do fundo oceânico quando as placas divergem) ou destroem crosta (como é o caso quando uma placa submerge para baixo da outra quando elas convergem), o movimento transformante é responsável por criar falhas e fraturas, é como se a crosta ficasse enrugada por esse movimento. Encontro de uma placa oceânica que submerge com uma placa continental que dobra formando uma cordilheira. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 80).

[...] [os quais] são em si mesmos testemunhos de um determinado inconsciente” (RANCIÈRE, 2020, p. 11).

Destarte, o seu sugestivo título marca as diversas formas de regresso a esse território, um lugar de existência perdidas, mas também de r-existências. Assim, como um espaço de discussão sobre esse tema, a narrativa está organizada em quatro capítulos-chave: “*personajes secundarios*”, “*literatura de padres*”, “*literatura de hijos*” e “*estamos bien*”. Além disso, a narrativa tem sua estrutura temática pautada em duas imagens metafóricas: a dos terremotos que, como se discorreu anteriormente, em determinados momentos modificam de forma significativa a paisagem chilena; e a da epígrafe que abre a sua tessitura - “Em vez de gritar, escrevo livros” (R. Gary).

A partir disso, a narrativa de Zambra utiliza como borda temporal, de um lado, o terremoto de 03 de março de 1985, que reflete, metaforicamente, o ápice da onda de protestos, as denominadas *Jornadas de Protestos*<sup>80</sup>, fundamentada “na perspectiva da *transição por ruptura* ou por *colapso*, visto o grau de descontentamento político e a proporção da crise econômica” (SANTOS, 2014, p. 46), nos quais estavam submetidos a sociedade chilena. De outro, ancora-se no terremoto de 27 de fevereiro de 2010, que, como também explicitado anteriormente, se associa, nesta análise crítica, ao profícuo aparecimento de produções literárias que se puseram a questionar os resíduos que as instituições “democráticas” mantêm desse Estado Ditatorial.

Assim, nessa dupla função, a narrativa *Formas de volver a casa* divide-se na memória íntima e individual de um narrador (um escritor), que busca diferentes maneiras de recuperar seu passado, e na memória coletiva, corporificada na escrita de um novo livro desse escritor/narrador. Essa escrita, com sua estrutura polifônica e camadas narrativas que se sobrepõem, revolve a atmosfera traumática dos anos ditatoriais e sinaliza para os diferentes caminhos da rememoração. Dentre estes, encontra-se o realizado por um dos personagens secundários desse período traumático, o qual revela, de forma displicente, alguns elementos que compunham a atmosfera que pairou “Naquele recanto perdido a oeste de Santiago [no qual]

---

<sup>80</sup> “Entre maio de 1983 e outubro de 1984 ocorrem 11 protestos, quase mensalmente (com exceção das férias de verão), com graus de sucesso variado, em que se introduzem outras formas de mobilização (Jornadas pela Vida, concentrações políticas em teatros e locais abertos etc.) O Protesto de outubro de 1984 transformou-se no primeiro esboço de Greve Geral e provocou a decisão do governo de proclamar o Estado de Sítio, o que praticamente terminou com esta fase do ciclo de Protesto. Quando o Estado de Sítio foi suspenso em meados de 1985, ocorreram novas convocatórias para Protestos, mas com menor alcance e normalmente realizadas por setores particulares da oposição. Em finais de 1985 realizou-se uma grande concentração massiva convocada por um dos blocos políticos (a Aliança Democrática). Em abril de 1986 teve lugar uma jornada que tentava reimpulsionar o movimento de Protesto; e em julho um novo agrupamento de dirigentes sociais com expressão política, denominado ‘Asamblea dela Civilidad’, convocou uma Greve Nacional de dois dias, com um alto grau de êxito organizativo” (GARRETÓN M., 1989, p. 94-95).

o terremoto não tinha sido mais do que um enorme susto” (ZAMBRA, 2011, p. 23). Sobre esse cenário, o narrador expõe:

Se havia algo a aprender, não aprendemos. Agora penso que é bom perder a confiança no solo, que é necessário saber que de um momento para outro tudo pode vir abaixo. Mas na época voltamos, sem mais, à vida de sempre. Papai comprovou, satisfeito, que os prejuízos eram poucos: nada além de algumas rachaduras nas paredes e uma vidraça despedaçada. (ZAMBRA, 2011, p. 23)

Entretanto, diferentemente do que acontecera com as casas, ou seja, na esfera privada, os indícios do terremoto promovido pelas *Jornadas de Protestos*<sup>81</sup> abalaram, na esfera pública, algumas instituições diretamente comandadas pelos militares. Da mesma forma, na narrativa zambraiana, os abalos sísmicos incidiram de forma significativa sobre a estrutura do edifício do colégio, o qual “havia sofrido danos importantes e quem o tinha visto dizia que era um monte de ruínas. [...] Pensava em todas aquelas mensagens voando em pedaços, espalhados nas cinzas do solo” ZAMBRA, 2011, p. 24).

No entanto, como capta e recria esteticamente a narrativa *Formas de volver a casa*, as *Jornadas de Protestos* sofreriam um significativo esvaziamento logo após a detenção de seus dirigentes e da decretação de um novo Estado de Sítio, em setembro de 1986 (suspensão em janeiro de 1987), como resposta ao atentado do General Pinochet. No universo narrativo zambraiano, os abalos sísmicos de 03 de março de 1985, como metáfora do apogeu das *Jornadas de Protestos*, também logo seriam esquecidos, posto que, “Em poucas semanas, a maioria dos muros tinha sido restaurada e reforçada. Era difícil suspeitar que acabava de ocorrer um terremoto” ZAMBRA, 2011, p. 26). Assim, diante da lembrança dessa “imposta e repressora” normalidade, o narrador reflete sobre o alheamento que ele e seu núcleo afetivo mantinham em relação aos horrores ditatoriais vividos na sociedade chilena:

Hoje não entendo bem a liberdade de que gozávamos na época. Vivíamos numa ditadura, falava-se de crimes e atentados, de estado de sítio e toque de recolher, e mesmo assim nada impedia de passar o dia vagando longe de casa. As ruas de Maipú não eram, então, perigosas? De noite sim, e de dia também, mas, com arrogância ou com inocência, ou com uma mescla de arrogância e inocência, os adultos brincavam de ignorar o perigo: brincavam de pensar que o descontentamento era coisa de pobres e o poder, assunto dos ricos, e ninguém era pobre nem rico, pelo menos não ainda, naquelas ruas, naquela época. (ZAMBRA, 2011, p. 27)

---

<sup>81</sup> “O principal legado das *Jornadas de Protestos* foi o fato de tornar-se o primeiro grande movimento social de contestação ao projeto ditatorial, em especial demandando uma ruptura do governo e a construção de um novo modelo de transição democrática. A isso, podemos somar o fato de que no ano de início dos protestos, a influência dos vários processos de transição que ocorriam paralelamente nos países vizinhos do Cone Sul, foi importante para inflar as lutas políticas por democratização no Chile. Os casos significativos foram as transições no Brasil (em longo processo desde 1974 com o mandato do general Geisel), no Uruguai (após o plebiscito constitucional de 1980 no qual a sociedade desaprovou a proposta e impulsionou os militares ao processo de abertura política), e na Argentina (cuja Junta Militar estava esgotada e em processo de retirada após a Guerra das Malvinas)” (SANTOS, 2014, p. 46).

Esse alheamento se concretiza na percepção do narrador ao lembrar que, na época do primeiro terremoto, quando era criança e vivia uma realidade paralela à das *Jornadas de Protestos*, e do atentado ao general, Pinochet era para ele apenas “um personagem da televisão que apresentava um programa sem horário fixo, e eu o odiava por isso, pelos aborrecidos pronunciamentos em cadeia nacional que interrompiam a programação nas melhores partes” (ZAMBRA, 2011, p. 25). Entretanto, também era aquele a quem o seu pai assistia sem dizer uma palavra, sem ousar questionar, silenciado por algo que lhe escapara na época, mas que então o atingia de forma irreversível: a cultura do medo posta a serviço de um Estado Autoritário.

A partir disso, descobre que, contrapondo-se à aparente liberdade que gozava, existia o medo de ser visto como um inimigo do Estado, um que adentrava todos os espaços, até mesmo aqueles habitados por indivíduos anticomunistas, antissocialistas e, mesmo sem assumir publicamente, antidemocráticos. Exemplo disso é o episódio no qual questionou o seu professor se era muito grave ser comunista, sobre o que o professor respondeu: “Só o que posso te dizer é que vivemos num momento em que não é bom falar sobre essas coisas. Mas um dia poderemos falar disso e de tudo. Quando a ditadura terminar, disse eu, como que completando uma frase num controle de leitura” (ZAMBRA, 2011, p. 44).

Dessa maneira, a narrativa de Alejandro Zambra revela o Chile da Ditadura de Pinochet, que se constituiu como uma sociedade treinada para não contestar, mas apenas servir a um Estado neoliberal. A estrutura utilizada para engendrar tal *modus operandi* apoiou-se, em parte, na criação de paisagens fantasiosas como uma forma de silenciar os sobreviventes, ao mesmo tempo em que apagava a memória dos opositores. Dentre estes, encontravam-se o Cordão Industrial de Cerrillos-Maipú e seus apoiadores, o Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR), a Esquerda Socialista e setores do Movimento de Ação Popular Unificado (Mapu), símbolos da Unidade Popular que defendia a implantação de uma Democracia Socialista no solo chileno. Marcas desse apagamento aparecem em trechos como:

Finalmente chegamos a uma Vila de apenas duas ruas, a passagem Neftalí Reyes Basoalto e a passagem Lucila Godoy Alcayaga. Parece piada, mas é verdade. Boa parte das ruas de Maipu tinha, tem aqueles nomes absurdos: meus primos, por exemplo, moravam no trecho da Primeira Sinfonia, adjacente à Segunda e Terceira Sinfonia, perpendicular à rua El Concert, e próximo aos trechos do Opus Uno, Opus Dois, Opus Três etc. Ou a mesma passagem onde eu morei, Aladdin, que negligenciava Odin e Ramayana e fazia paralelo à Lemúria – você vê que no final dos anos setenta havia pessoas que se divertiam muito escolhendo os nomes das passagens onde as novas famílias viveriam mais tarde, ou famílias sem história, dispostas ou talvez resignadas a habitar esse mundo de fantasia. (ZAMBRA, 2011, p. 33)

Destaca-se que, a partir dessa tomada de consciência, o narrador recorda da amiga de infância, Cláudia, de como, em diversos momentos, o tirara de seu alheamento, produzindo fissuras

na ingênua realidade que enxergava: “Moro na Vila dos nomes reais [...]: Lucila Godoy Alcayaga é o nome verdadeiro de Gabriela Mistral, explicou, e Nefalí Reyes Basoalto o nome verdadeiro de Pablo Neruda<sup>82</sup>” (ZAMBRA, 2011, p. 33). Transitando, assim, na linha tênue dessa fronteira, entre consciência e alheamento, esse narrador/criança descobre as primeiras partículas de uma memória ditatorial, cujo protagonismo não é seu, mas de uma geração anterior, a dos seus pais. Assume, dessa forma, tal como todos os filhos que nasceram na ditadura, o papel de uma personagem secundária, sobre a qual pesam os acontecimentos do presente que repousa sobre os escombros do passado traumático dos pais. Por isso, quando criança, inventara o seguinte chiste:

Hoje inventei esta piada:  
 Quando crescer vou ser um personagem secundário,  
 diz um menino ao seu pai.  
 Por quê?  
 Por que o quê?  
 Por que você quer ser um personagem secundário? Porque o romance é teu.  
 (ZAMBRA, 2011, p. 89)

Tal ideia desdobra-se nos dois primeiros capítulos (*Personagens secundários* e *La literatura de los padres*), nos quais os pais representam a memória que precisa ser recuperada, pois foram os agentes dessa história, até mesmo aqueles que decidiram se manter neutros. Entretanto, as certezas iniciais desse narrador/criança assumem outras tonalidades à proporção que novas partículas emergem: “Nós crianças entendemos, subitamente, que não éramos tão importantes. Que havia coisas insondáveis e sérias que não podíamos saber nem compreender” (ZAMBRA, 2011, p. 64). Percebe que os filhos se refugiavam na penumbra dos acontecimentos como uma espécie de alívio, mas que, na verdade, suas memórias estão imbricadas às memórias dos seus pais, sendo necessário o coletivo resgate dessas memórias:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. (ZAMBRA, 2011, p. 46)

No entanto, apesar da narrativa contar a história dos pais, há de se reconhecer a importância das personagens secundárias, ou das testemunhas periféricas. Logo, como a lembrança da prova da escola sobre literatura revela, o narrador recorda um ensinamento que utilizava, transmitido de geração em geração, e que lhe garantia uma pontuação segura para obter aprovação, haja vista que “Em todas as provas havia um item de identificação de

---

<sup>82</sup> Poeta comunista tido como o grande nome para acabar com o governo de Pinochet.



personagem, que inclui apenas personagens secundários: quanto menos relevante fosse o personagem a possibilidade de ser questionado sobre ele era maior” (ZAMBRA, 2011, p. 47). Para ele, tal gesto de dar visibilidade às personagens secundárias deveria ser visto como algo belo, uma vez que o narrador e os demais filhos da ditadura eram exatamente isso: personagens secundárias, naquele contexto em que “O centro de Santiago nos recebia com bombas de gás lacrimogêneo, mas não carregávamos pedras, mas tijolos de Baldor, Vilee ou Flaubert” (ZAMBRA, 2011, p. 48).

Nesse sentido, é significativa a escolha do ponto de vista periférico pelo qual o narrador de *Formas de volver a casa* narra a história de uma geração diretamente afetada pela ditadura civil-empresarial de Pinochet. Dessa maneira, em vez de dar voz a uma personagem que sofreu ao máximo as consequências desse regime, ou que teve em sua família as marcas das sucessivas violências empreendidas em prol de uma suposta defesa da democracia, opta por dar voz a quem acreditava estar alheio a tudo isso. Substitui, assim, a personagem principal, ou real, pela secundária, que só acessa o ambiente ditatorial no qual está inserida a partir da história da família da amiga, dos colegas de escola e de seus professores. Além disso, somente é capaz de “dar-se conta” das histórias desses dois últimos ao fim da ditadura, no tempo em que uma suposta democracia havia sido restabelecida. Nessa perspectiva,

A escolha dos personagens “secundários” e do ponto de vista enviesado naturalmente faz com que a história seja outra. Se Zambra não escolhesse esse “desvio” em relação ao personagem principal e ao ponto de vista do romance não haveria o mesmo “dar-se conta”, o mesmo vazio e a mesma angústia. O que o romance de Zambra acaba mostrando, ao escolher um personagem que aparentemente não foi afetado pela ditadura, é que as marcas dela foram muito mais profundas do que o imaginado, atingiram ainda mais pessoas do que aquelas que constam nos dados oficiais. A luz que se volta ao passado encontra não apenas os mortos, feridos e desaparecidos, mas também aqueles que silenciosamente foram atingidos, de maneiras diversas. (RODRIGUES, 2018, p. 165)

Nesses possíveis movimentos do narrador, e do escritor, em busca das memórias soterradas, ganham destaque as ideias de Walter Benjamin “Sobre o conceito de História”, pois, para o filósofo alemão, “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampejou no instante do perigo” (BENJAMIN, 2020, p. 44). Assim, ao tentar recuperar o passado em sua fidelidade, para além de uma finitude, o escritor e as testemunhas solidárias realizam uma espécie de transformação do presente, pois, conforme Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 55), “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”. A partir disso, o narrador/escritor responde da seguinte maneira:

Tentei depois continuar escrevendo. Não sei muito bem por onde avançar. Não quero falar de inocência nem de culpa: não quero mais do que iluminar alguns recantos, os recantos onde estávamos. Mas não estou seguro de fazer isso bem. Sinto-me próximo demais daquilo que conto. Abusei de algumas lembranças, saqueei a memória e também, de certo modo, inventei demais. (ZAMBRA, 2011, p. 75)

Ressalta-se que o que importa nessa narrativa não é o que narrador/ criança viveu em realidade, mas sim o tecido da rememoração realizada por ele, agora como narrador/escritor, ou seja, “o trabalho de Penélope da reminiscência”, constituído pela ressignificação do que fora vivido ou que possibilita viver de modos diversos. Nesse sentido, alheio ao que seria fiel a um “puro” acontecimento do período ditatorial chileno, o enfoque dado na narrativa de Zambra é aquilo que desperta determinadas lembranças, já que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Dessa maneira, o narrador/escritor de *Formas de voltar para casa* expressa seu apreço por esse processo de rememoração ao enunciar: “eu prefiro escrever a já ter escrito. Prefiro permanecer, habitar esse tempo, conviver com esses anos, perseguir longamente imagens esquivas e examiná-las com cuidado. Vê-las mal, mas ao ver. Ficar ali, olhando” (ZAMBRA, 2011, p. 62). Conforme Walter Benjamin, tal ato pode ser interpretado como uma maneira segura de lidar com “a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu” (BENJAMIN, 1995, p. 227). Dessa maneira, o narrador/escritor consegue acessar memórias traumáticas que lhe permitem retornar ao lugar de suas dores sem que se perca totalmente no caos de um eu fragmentado, sendo capaz, assim, de assumir o papel de um colecionador de lembranças, o que passa a constituir sua identidade de guardião das memórias.

A postura assumida na narrativa *Formas de Voltar para casa* conduz a outras maneiras de realizar desvios na história oficial, posto que utiliza construções estéticas com tons reflexivos para contar situações opostas àquelas tradicionalmente repetidas pelas narrativas oficiais. Por isso, em algumas situações, esse narrador, consciente de seu privilégio e de sua alienação, rememora momentos em que sua vida era absolutamente normal, por vezes até demasiadamente tranquila para quem vivia num país sob uma ditadura violenta. Assim,

Os desvios a partir da história oficial produzem outros sentidos, indagam outras questões, trazem à tona outras “verdades”. [...] No caso de Zambra, de *Formas de voltar para casa* e da ditadura chilena, o acontecimento histórico é visto de outra maneira, mas isso não implica necessariamente uma mudança do ponto de vista ideológico. A denúncia e a brutalidade continuam ali, só que vistas com outros olhos, contadas de outras formas. (RODRIGUES, 2018, p. 165)

Um exemplo disso se dá quando a personagem narra: “Na época não sabíamos nomes de árvores nem de pássaros. Não era necessário. Vivíamos com poucas palavras e era possível responder a todas as perguntas dizendo: não sei. Não achávamos que isso fosse ignorância” (ZAMBRA, 2011, p. 50). Dessa maneira, a narrativa revela que, no período ditatorial, as pessoas não podiam saber demais e a ignorância em relação a alguns temas era a melhor saída, ou melhor, é essa a maneira que Alejandro Zambra encontra para desenhar a postura que se adotava durante o período de maior repressão em seu país e no país de seu personagem.

Assim, em *Formas de voltar para casa*, descobre-se como sujeitos submetidos a um ambiente de extrema repressão, ao serem libertados, vão reaprendendo a abandonar o silêncio, permitindo-se conhecer e questionar: “Depois aprendemos, pouco a pouco, os matizes. Os nomes das árvores, dos pássaros, dos rios. E decidimos que qualquer frase era melhor que o silêncio” (ZAMBRA, 2011, p. 50). Entretanto, as marcas desse silêncio custam a desaparecer e a consciência do lugar onde se vive precisa ser recuperada aos poucos:

Eu não me lembrava ou não tinha visto a longa sequência de *la Batalla de Chile* que se passa nos campos de Maipú. Operários e camponeses defendem as terras e discutem rispidamente com um representante do governo de Salvador Allende. Pensei que aquelas podiam muito bem ser as terras da travessa Aladino. As terras em que depois aparecem aquelas vilas com nomes de fantasias onde vivemos nós, as famílias novas, sem história, do Chile de Pinochet. (ZAMBRA, 2011, p. 80)

Dessa maneira, ao reconhecer a paisagem que se convertera em ruína para que o seu presente pudesse ser violentamente inventado, o narrador/escritor descobre a violência que infligira em seu território um processo de desterritorialização. Percebe, assim, ao assistir o documentário de Patricio Guzmán, que o processo de desterritorialização realizado no bairro Maipú foi uma ação orquestrada com o intuito de produzir um apagamento da história política desse lugar. Foi nesse espaço social onde floresceu o famoso Cordão Industrial de Cerrillos-Maipu, um experimento comunitário sustentado por uma unidade de classe que suplantava as diferenças políticas existentes entres os partidos e movimentos que o integravam.

Esse Cordão Industrial, caracterizado pela expressiva presença popular e por importantes contingentes de trabalhadores industriais oriundos das diversas fábricas e oficinas presentes na região, rapidamente converteu-se em uma das mais fortes e influentes organizações populares do governo de Salvador Allende. Durante esse período, tornou-se um centro irradiador de mobilização social, servindo de modelo para a criação de outros Cordões, que emergiram em várias partes do Chile, como os de Vicuña MacKenna, Macul, Mapocho, Santiago Centro etc. Além disso, durante a crise de desabastecimento, consequência do locaute dos empresários do setor de transportes, em outubro de 1972, o Cordão de Cerrillos-Maipu liderou outros Cordões em lutas de ocupação, autogestão e organização da produção nas

fábricas. Também liderou a tarefa de distribuição dos gêneros de primeira necessidade entre a população local do Campo de Maipú:

Estudos sociológicos sobre os Cordões Industriais revelam uma realidade complexa, composta por segmentos majoritários das classes trabalhadoras, principalmente de operários das fábricas ocupadas, mas também por setores populares, gente desempregada, trabalhadores informais e por conta própria, assim como segmentos da pequena burguesia, da classe média e da classe média baixa. As organizações de esquerda disputavam a hegemonia da organização e direção dos Comandos Comuns dos Cordões. Alguns deles eram controlados pelo MIR, outros pela Esquerda Socialista, pela Esquerda Cristã ou pelo Mapu Operário e Camponês. Outros, ainda, estavam sob a influência de organizações regionais da CUT, do PC e do PS. Os Cordões expressavam a consciência de classe dos trabalhadores chilenos. Constituíram um experimento único do progressismo latino-americano. (MARTINS, 2017, p. 87)

A partir disso, o narrador/personagem começa a adentrar as minúcias dessa desterritorialização, como também de outras, inevitável para que um sistema ditatorial civil-militar se mantivesse no poder como única lógica organizacional possível por cerca de dezessete anos. Nessa travessia, percebe que o presente de seu território está assentado na ruína de um passado, visto que “Já faz tempo que Maipú é uma pequena grande cidade, e as lojas que eu visitava quando criança agora são sucursais de bancos ou franquias de cadeias de Fast-food” (ZAMBRA, 2011, p. 80).

Diante disso, o narrador/escritor passa a perceber Maipú, metonímia do território chileno, como um espaço, e não apenas como um lugar geográfico, marcado por agenciamentos que sofreu durante o seu período ditatorial, numa apropriação e intensa reformulação em seus comportamentos e investimentos, além de uma interferência radical “nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323). Assim, esse território silenciado simboliza os novos tipos de agenciamentos<sup>83</sup>, maquínico e enunciativo, gerados por um sistema ditatorial que impôs uma nova lógica de controle dos corpos e de expressão, pautada única e exclusivamente por um pensamento maniqueísta.

Ressalta-se que, nesse contexto, a ideia de território sofre uma mudança de paradigma, refletindo a tensão moderna que o termo assume: uma delimitação que transita entre a esfera material, ou seja, econômica, e a afetiva, pautada em fronteiras problemáticas da potência do indivíduo. Assim, tais agenciamentos forçaram Maipú a um intenso processo de desterritorialização, que rasurou sua inscrição inicial, submetendo-o “à nova inscrição imperial,

---

<sup>83</sup> “Considerar-se-ão as misturas de corpos que definem a feudalidade: o corpo da terra e o corpo social, os corpos do suzerano (sic), do vassalo e do servo, o corpo do cavaleiro e do cavalo (...) – é tudo um agenciamento maquínico” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 30). Os agenciamentos coletivos de enunciação, por outro lado, remetem aos enunciados, a um “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 32).

ao novo corpo pleno, ao novo socius” (s/d, p. 200)<sup>84</sup>. Diante disso, o narrador tenta, sem sucesso, se reterritorializar, mas acaba se deparando com a consciência do papel assumido por seus pais, que preferiram se manter à margem do sofrimento do outro. Por isso, decide pela desterritorialização, convertendo-se em um narrador exilado. No entanto, será nessa nova condição que realizará o seu retorno absoluto, ou seja, a sua reterritorialização<sup>85</sup>.

Dessa maneira, será como um escritor/exilado que retorna ao seu país de origem para escrever um romance sobre as memórias de sua infância, que o outrora regressa. Ao chegar, busca estabelecer, metaforicamente, uma nova conexão com o lugar<sup>86</sup> onde repousam as ruínas de uma paisagem que lhe é afetiva e histórica, ainda que para muitos seja apenas uma terra desértica. Em sua busca, descobre, na “surrada reprodução de *As meninas* que está em casa desde sempre e que meu pai ainda mostra às visitas com orgulho: este é o pintor, Velázquez, o pintor pintou a si mesmo, diz” (ZAMBRA, 2011, p. 93), a maneira de reterritorializar-se ao território de seus afetos, convertendo-se em uma das personagens de seu próprio romance, como esclarece à irmã:

E você, aparece no livro?

Sim. Mais ou menos. Mas o livro é meu. Não poderia deixar de aparecer. Ainda que me atribuísse outros traços e uma vida muito distinta da minha, do mesmo jeito eu estaria no livro. Já tomei a decisão de não me proteger.

E estão nossos pais?

Sim. Há personagens parecidos com nossos pais.

E por que você não protege, também nossos pais?

Suponho que eles simplesmente têm que comparecer. Receber menos do que deram, assistir a um baile de máscaras sem entender muito bem por que estão ali. Nada disso sou capaz de dizer à minha irmã. (ZAMBRA, 2011, p. 102)

Entretanto, a partir desse diálogo, percebe que para conseguir retornar será necessário recuperar, também, a história de seus pais, posicionando-os no lugar narrativo que decidiram ocupar no passado recente traumático de Maipú: o das margens. Assim, o narrador muda o foco de observação, até então centrado nos pais, para a contemplação dos filhos, anunciando com

<sup>84</sup> Para Deleuze e Guattari, “quando a divisão se refere à própria terra devida a uma organização administrativa, fundiária e residencial, não podemos ver nisso uma promoção da territorialidade mas, pelo contrário, o efeito do primeiro grande movimento de desterritorialização nas comunidades primitivas. A unidade imanente da terra como motor imóvel é substituída por uma unidade transcendente de natureza muito diferente que é a unidade do Estado: o corpo pleno já não é o da terra, mas o do Déspota, o Inengendrado, que se ocupa tanto da fertilidade do solo como da chuva do céu e da apropriação geral das forças produtivas” (s/d, p. 150).

<sup>85</sup> “Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 41).

<sup>86</sup> “[...] a noção de lugar [...] comporta uma ideia de uma limitação e de um fechamento que não convém ao movimento de transbordar que é próprio do pensamento [...]. É verdade que essa limitação pode ser buscada do lado de uma transcendência, cujo lugar não seria senão a ponta, o ponto de ancoragem e de inscrição” (COLLOT, 2013, p. 33).

quais lentes pretende realizar tal ato: “Quando crescesse eu ia ser uma lembrança” (ZAMBRA, 2011, p. 104). Para tanto, haveria de abandonar a inércia daqueles que, como seus pais, apenas observavam os acontecimentos como quem contempla uma fotografia, assumindo a palavra da dolorosa narrativa traumática engendrada pelo regime ditatorial que se apoderou não apenas de Maipú, mas também de todo o seu país, de 1973 a 1990.

Assim, em busca dessas lentes que o convocam a assumir, em voz, corpo e memória, a primeira pessoa do discurso, muda o seu foco narrativo no capítulo III (*A literatura dos filhos*), no qual são os filhos da ditadura que precisam se reconectar com a memória perdida, com as sombras que permeiam esse passado traumático. Destaca-se que a diferença dessas novas lentes tem a ver com o resgate de outros afetos, os quais extrapolam o discurso maniqueísta entre culpados e inocentes. Dessa forma, nessa outra forma de narrar, há uma mudança de foco, pois agora o olhar do observador está centrado no sujeito e em sua identidade rasurada pelos sistemas ditatoriais, não mais nas lutas contra esse sistema.

Nessa perspectiva, é revelado ao leitor um narrador, em fase adulta, que após um longo período, quando esteve ausente de seu país ao assumir um posto de professor, inicia o regresso de seu exílio geográfico e memorial, ao permitir-se recordar: “Foi aqui que eu estive. Disse isso em voz alta, entre maravilhado e absorto, e me lembrei da cena com precisão” (ZAMBRA, 2011, p. 108). A partir dessa primeira *kátharsis*, o narrador/escritor converte-se em um flâneur, nos moldes benjaminiano, posto que

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

Assim, após o acometimento da lembrança que o deixara tão maravilhado e absorto, o flâneur/narrador retorna de forma obsessiva ao lugar que marcara irreversivelmente a sua infância, até que transgredir o ato de contemplação em busca do tempo passado em Maipú. Nessa transgressão, que realiza ao tocar a campainha da casa de suas memórias, esbarra na hostilidade do olhar de Ximena, irmã mais velha de sua amiga da infância: Cláudia. Diante desse olhar inquisidor, tem a sua explicação sobre o desejo em recuperar o passado confrontada pela sentença: “Não creio que você chegue a entender uma história como a nossa. Naquele tempo as pessoas procuravam [...] corpos de pessoas que haviam desaparecido. Com certeza naqueles anos você procurava gatinhos ou cachorrinhos perdidos, como agora” (ZAMBRA, 2011, p. 108). A sentença ríspida, dita com uma certa crueldade, expõe o narrador, revelando de que

ângulo contemplava a história traumática de seu país: até aquele momento, do lugar de um personagem secundário.

Entretanto, movido mais pelo desejo de reencontrar a sua paixão da infância do que pela busca da verdade, o narrador, diferentemente do leitor, julga tal sentença como desnecessária. Assim, a partir desse ponto da narrativa, ocorre um distanciamento crítico entre as duas personas, narrador e leitor, visto que, se nos capítulos anteriores ambos ocupavam o mesmo lugar de observação, agora o leitor volta o seu olhar para o outrora companheiro de observação, passando a contemplar o seu instigante processo de reterritorialização. Esse percurso é marcado pela morte do pai de Ximena e Cláudia, sentenciando, assim, o fim de uma geração destruída pelo regime ditatorial, e pelo retorno da filha mais nova, responsável por reclamar a memória dos que sucumbiram. Nesse sentido, de acordo com Benjamin (2020, p. 42), “O passado traz consigo um índice temporal que remete à redenção. Existe um encontro secreto entre as gerações passadas e a nossa [...]. Foi-nos dada, bem como a todas as gerações que nos precederam, uma tênue força messiânica, a qual o passado reivindica”.

Destaca-se que, nesse processo de reterritorialização, Cláudia assume a mesma potência de Ariadne, portadora do fio que conduz Teseu ao labirinto do Minotauro, ou seja, a memória dos que se afogaram no labirinto de um Estado Autoritário, violentamente comandado por Augusto Pinochet. Dessa maneira, diante daquela que tece os fiapos narrativos em um intenso trabalho de reminiscência, o narrador revela:

Eu gostaria de me lembrar agora, com absoluta precisão, de cada uma de suas palavras e anotá-las neste caderno, sem maiores comentários. Gostaria de imitar sua voz, aproximar uma câmera dos gestos que fazia quando penetrava, sem medo, no passado. Gostaria que outra pessoa escrevesse este livro. Que ela, por exemplo, o escrevesse. Que estivesse agora mesmo, na minha casa, escrevendo. Mas sou eu que devo escrevê-lo e aqui estou. E aqui vou ficar. (ZAMBRA, 2011, p. 105)

Nesse contexto, Claudia, que se torna personagem do livro que começa a ser escrito por esse narrador/escritor, ao recuperar as memórias de infância, passadas durante a ditadura, obriga o flâneur/narrador a confrontar-se com suas próprias memórias desse período: “Nasci cinco dias depois do golpe, em 16 de setembro de 1973, diz Cláudia, numa espécie de estalo” (ZAMBRA, 2011, p. 107). Dessa forma, acaba por revelar ao narrador/escritor que sua história está totalmente imbricada ao terrorismo de Estado que se apoderou de seu país, posto que ela nasce logo após o corpo do presidente morto, Salvador Allende Gossens, vigiado pelas Forças Armadas desde a noite anterior, ser enterrado, sem cerimônia oficial, no cemitério Santa Inés, em Valparaíso, em um túmulo sem identificação.

Destarte, Claudia iniciou sua existência no mesmo momento em que apareciam flores furtivas na sepultura de Allende, uma homenagem clandestina e perigosa, como passou a ser a

vida de milhares de chilenas e chilenos depois do golpe. Uma nova etapa da história chilena começava naquele 16 de setembro de 1973, pois, a partir de então, o país passaria por uma revolução capitalista e neoliberal cujas consequências econômicas, políticas, sociais e culturais repercutiriam em toda a América Latina. As perseguições, as prisões ilegais, as torturas e os assassinatos dos adversários do governo configuraram um regime de terror de Estado. O Chile nunca mais foi o mesmo depois daqueles anos de sofrimento e terror. O progressismo latino-americano também não.

Apesar dos focos de resistência armada, o golpe estava consumado, pelo menos quanto ao objetivo imediato de derrubar o presidente eleito. Assim como aconteceu no Brasil, não houve reação popular e de massas contra os golpistas. Foi um equívoco das esquerdas, daqui e de lá, pensar que o povo se levantaria para defender as Reformas de Base ou a Via Chilena ao socialismo. A população estava exaurida por aqueles anos de greves, locautes e manifestações diárias. Trata-se de uma exaustão que perpassa Cláudia, como uma herança, e a atinge no momento de sua lembrança, no qual “A sombra de uma árvore cai caprichosamente sobre sua boca” (ZAMBRA, 2011, p. 107) e o narrador/escritor não vê mais o movimento dos lábios de Cláudia, o que o inquieta. Sente que quem fala com ele é uma foto do tempo de outrora e recorda um poema que representa os que sucumbiram ao Estado de Exceção: “Os olhos desta dama morta me falam” (ZAMBRA, 2011, p. 117). A caça aos vencidos começou no mesmo dia do golpe de Estado<sup>87</sup>, do mesmo modo que a sombra da árvore sobre a boca de Cláudia, metaforicamente, representa, também, a memória intencionalmente e institucionalmente apagada na sociedade chilena:

Aprender a contar a sua história como se não doesse. Isso foi, para Cláudia, crescer: aprender a contar a sua história com precisão, com cruzeza. Mas é uma armadilha colocar a coisa desse modo, como se o processo terminasse um dia. Somente agora sinto que posso fazê-lo, diz Cláudia. Tentei durante muito tempo. Mas agora encontrei

---

<sup>87</sup> “Os partidários da Unidade Popular foram declarados ‘inimigos internos’ e para enfrentá-los a Junta Militar convocou o Conselho de Guerra. A última vez que este órgão se reuniu foi na Guerra do Pacífico (1879– 1883). Prisões improvisadas se multiplicaram por todo país: estádios de futebol, navios, ilhas, regimentos militares se converteram em campos de concentração. Cerca de 45 mil chilenos foram detidos no primeiro mês após o golpe. Para a Ilha Dawson, ao sul do estreito de Magalhães, foram levados ministros e autoridades do governo. Aí seriam tratados como prisioneiros de guerra. Para o Estádio do Chile, próximo à Estação Central, em Santiago, foi conduzido o poeta e cantor Victor Jara. Assim como ele, centenas de outros prisioneiros não resistiram aos maus tratos dos interrogatórios comandados por um oficial de codinome *El Príncipe*. Muitos desapareceram. Outros se suicidaram.

No Estádio Nacional, também transformado em campo de detenção, os prisioneiros eram separados por classes: os trabalhadores em uma parte, os intelectuais em outra, as mulheres na piscina. As torturas eram realizadas no velódromo. Um oficial de codinome *Cóndor* organizava o interrogatório dos trabalhadores. O Estádio Regional, em Concepción, a Escola Militar, em Santiago, a Academia Naval, em Valparaíso foram outros centros de detenção, tortura e extermínio. Em meio às perseguições, as embaixadas estrangeiras se converteram em refúgio para milhares de militantes. Faltava espaço para todos” (MARTIN, 2017, p. 87-88).



uma espécie de legitimidade. Um impulso. Agora quero que alguém, que qualquer pessoa me pergunte, do nada: quem é você?  
Eu sou o que pergunta, penso. O desconhecido que pergunta. (ZAMBRA, 2011, p. 110)

Assim, o narrador escritor revela o lugar de onde narra sua história, no qual alguém, mesmo tendo crescido durante um regime militar extremamente repressor e sanguinário, provém de uma família sem mortos. No entanto, é um indivíduo marcado pelo trauma, gerado pela amputação afetiva, ideológica e política, que o converte em uma testemunha solidária, consciente de “que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história” (ZAMBRA, 2011, p. 117).

Desse lugar enunciativo, torna-se testemunha de distintas posturas assumidas pelos herdeiros da dor, crianças e adolescentes que tiveram suas existências determinadas por um Estado de Exceção que se apoderou de seu país, de suas famílias, de seu presente e dificultou o seu futuro. Dessa forma, o narrador, ao observar a relação de Cláudia com a sua irmã Ximena, percebe que ambas, herdeiras de uma mesma dor, impactadas pelas mesmas perdas, possuem posturas distintas em relação ao passado ditatorial, pois defendem práticas opostas sobre as memórias traumáticas desse período. Enquanto Cláudia vê na venda da casa que vivera com os pais, militantes de esquerda, uma forma de abandonar o passado, Ximena luta para preservá-lo, negando-se a se desfazer do imóvel, autoproclamando-se a guardiã por direito daquele espaço e de suas memórias. A irmã acaba por acatar, sentenciando: “Não vou insistir, pensa Cláudia: não tem sentido insistir [...] não faz bem a ninguém tanta proximidade com o passado. Que o passado nunca deixa de doer, mas podemos ajudá-lo a encontrar um lugar diferente” (ZAMBRA, 2011, p. 125).

Entretanto, mesmo Cláudia preferindo o esquecimento em vez da recordação, como uma forma de se libertar do passado traumático, é a todo momento acometida por lembranças que lhe impõem o confronto com esse período marcado pela dor. Dessa maneira, recorda que no tempo de criança, quando questionava a aparência de uma comida nova, recebia sempre a mesma resposta, dita em coro pela mãe e pela avó: “come e cala”. Sabia que era uma brincadeira das duas, mas que também revelava a realidade que na qual estava inserida. Assim, quando aconteciam coisas estranhas, as quais a obrigavam a conviver com a dor, “era melhor não fazer perguntas, porque perguntar era arriscar-se a ouvir também como resposta: come e cala” (ZAMBRA, 2011, p. 127). Cláudia revela-se, dessa forma, a personificação da classe oprimida que desaprendeu tanto o ódio quanto a capacidade do sacrifício, lutando apenas pelos que sobreviveram, olhando apenas para o futuro e abandonando o passado. Nesse cenário,

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida combatente. Em Marx, ela aprece como a última classe escravizada, como aquela que se vinga, que vai consumir o trabalho de libertação em nome de gerações [inteiras] de massacrados. Essa consciência [...] foi sempre incômoda para a socialdemocracia. [...] Ela preferiu atribuir à classe trabalhadora o papel de salvar as gerações futuras. Desse modo, cortou o tendão de suas melhores forças. A classe desaprendeu nessa escola tanto o ódio quanto a capacidade de sacrifício. Pois ambos se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes libertos. (BENJAMIN, 2020, p. 49)

Entretanto, o narrador/escritor contrapõe-se a essa postura, deslocando-se narrativamente do espaço periférico, que ocupara junto com os pais durante a ditadura de Pinochet, para o lugar daqueles que exigiam saber, no tempo das perguntas, que chegou com a década de 1990. Recorda que se “sentava durante horas a falar com [os] pais, [...] obriga[ndo]-os a recordar e repeti[ndo] depois essas lembranças como se fossem próprias; de uma forma terrível e secreta, procurava seu lugar naquela história [...]: perguntávamos para preencher um vazio” (ZAMBRA, 2011, p. 127). Buscava, assim, recuperar a imagem dos que tombaram para que os personagens secundários talvez pudessem voltar para um território liberto. Dentre esses antepassados que lutaram por ele, por seus pais, por todos, recorda principalmente de Roberto, pai de Claudia, que no início de 1988

[...] recuperou sua identidade. Foi uma decisão do partido. De olho no plebiscito, precisavam de militantes comprometidos publicamente nas tarefas públicas. Magali foi com suas filhas ao aeroporto. A situação era absurda. Uma semana antes Roberto tinha partido para Buenos Aires com a identidade de Raúl e regressava agora convertido em Roberto. [...] Por um momento pensou, mas se arrependeu em seguida desse pensamento, que os outros também fingiam. Que o que eles recuperavam não eram as pessoas, e sim os nomes. Desfaziam, por fim, aquela distância entre os corpos e os nomes. (ZAMBRA, 2011, p. 131)

Assim, apesar do narrador/escritor afirmar que não iria contar essa história, a dos militantes, mas sim a daqueles que se converteram em desertores, turistas, de uma guerra que ainda não terminou, a narrativa dos militantes aparece como flashes de memória que atravessam a história dos desertores, posto que uma está imbricada na outra. No entanto, detém o seu olhar de forma mais demorada em sujeitos que, durante a guerra contra a repressão ditatorial, apenas observaram os acontecimentos traumáticos de seu território como quem contempla uma paisagem a distância, assumindo assim uma postura distinta à de um flâneur.

Por isso, assume que, embora quando criança tivesse agido como quem, ao presenciar um crime, fugisse do local com medo de que o culpassem, sua vivência agora em Maipú, microcosmo do Chile pós-ditatorial, precisaria ser totalmente distinta da daqueles que meramente a observam. O narrador/escritor assume assim a persona de um flâneur, um andarilho que vivencia as ruas da mesma maneira que habita a casa, oposto do observador de panoramas que se atém apenas à ilusão do espetáculo da paisagem, com a qual mantém uma relação distante e indireta. Dessa maneira, reconhece que não se pode colocar os sujeitos na esfera da inocência ou da culpa, sendo necessário buscar o que, quando crianças, se desconhecia, a partir de pequenos

fragmentos estranhos que não têm princípio nem fim, mas que, exatamente por isso, aderem à memória:

Fiquei pensando nisso e perdi o sono. É verdade. Recordamos, mais propriamente, os ruídos das imagens. E às vezes, ao escrever, limpamos tudo, como se desse modo avançássemos para algum lado. Deveríamos simplesmente descrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais. Por isso mentimos tanto, afinal por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro elegível e genuíno que traduzimos, que traímos pelo hábito de uma prosa passável. (ZAMBRA, 2011, p. 165)

Nesse sentido, a narrativa tecida em *Formas de voltar para casa* incita todos aqueles que não foram atingidos diretamente pelos horrores de um sistema ditatorial, quer pelo tempo ou pelo lugar social que pertenciam ou pertencem, a abandonar o lugar de personagens secundárias. Convoca-os, metaforicamente, a questionar o seu papel de observador de panoramas e, assim como um flâneur, adentrar as veredas e os becos de uma história recente que ainda lateja nas gerações do tempo-agora. Dessa forma, pelo olhar de um flâneur, descobre-se uma Maipú, uma Santiago e todo um Chile que se apresentam, na contemporaneidade, como uma ilusão de um projeto neoliberal bem-sucedido, mas que na verdade estão repletos de fantasmas de sucessivos processos de violências institucionalizadas, totalmente invisíveis para o observador de panoramas.

Ressalta-se que essa atmosfera fantasmagórica, que persiste e lateja além da ilusão neoliberal, só é vista por aqueles que, rompendo com o *modus operandi* do sistema capitalista, são capazes de viver a pausa que quebra a engrenagem da modernidade, obrigando-se a habitar a suas histórias locais, ou seja, o seu território. São indivíduos que vivem outra cosmogonia ou, para utilizar o termo de Benjamin, um flâneur, visto que, conforme a leitura que o pesquisador Sérgio Roberto Massagli faz do termo benjaminiano, o flâneur “é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto” (MASSAGLI, 2008, p. 57).

O narrador/escritor reivindica, assim, o olhar distraído do flâneur, que ao passar captura a paisagem em um estado de distração, ou de uma “embriaguez anamnésica”, conseguida a partir de sucessivos e cambiantes pontos de vista, nos quais não importam apenas os fenômenos que sensorialmente lhe atingem o olhar, mas também as memórias que evocam. Nesse estado, também se apossa do “simples saber”, cuja transmissão se dá, sobretudo, por notícias orais, que propagam o ser experimentado e vivido. Dessa maneira, o flâneur que habita a narrativa de Zambra, mesmo tendo uma observação panorâmica da cidade, tem um olhar guiado por uma vontade de “descobrir” memórias infantis de modo a conhecer as verdades contidas em seus núcleos de reserva.

Todavia, o flâneur zambraiano é, diferentemente do benjaminiano, mais do que um ser dotado de imensa ociosidade, um indivíduo que busca, por meio das narrativas dos outros, retornar a um território outrora perdido por um alheamento que o impediu de enxergar a paisagem de dor que despontava no horizonte, marcando de forma irreversível a sua vida e de seus compatriotas. Dessa forma, é também um indivíduo marcado por um excesso de ética produtiva, invadido por um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que possa narrar suas memórias traumáticas. Assim, por recolher os fiapos narrativos que lhe permitem tecer sua narrativa de retorno, o narrador/escritor depois de suas andanças sempre retorna a seu romance:

Ensaio mudanças. Da primeira para a terceira pessoa, da terceira para a primeira, até para a segunda.  
 Distancio e aproximo o narrador. E não avanço. Não vou avançar. Mudo de cenários. Apago. Apago muitíssimo. Vinte, trinta páginas. Esqueço esse livro. Me embriago aos poucos, adormeço.  
 E depois, ao despertar, escrevo versos e descubro que isso era tudo: recordar as imagens em plenitude, sem composições de lugar, sem maiores cenários. (ZAMBRA, 2011, p. 179)

Naturalmente, todas essas formas de se contar a história pessoal, ao mesmo tempo em que conta a História coletiva de uma sociedade traumatizada por um Estado Autoritário, são escolhas precisas que Alejandro Zambra concretiza em *Formas de voltar para casa*. Apesar da objetividade dessa narrativa, qualquer leitor mais atento é capaz de observar que há nela infindáveis sentidos que se encontram nos textos a partir dos mais diversos pontos de vista: dos pais, dos filhos, dos sujeitos que viveram no centro dos acontecimentos e dos que apenas observaram se colocando a uma distância que julgavam segura. A narrativa zambraiana oferece isso nas suas entrelinhas, nos seus silêncios e nas suas pausas.

Tal postura dialoga com as ideias de Jacques Rancière, presentes na obra *O inconsciente estético* (2001), na qual defende que o artista navega pelos labirintos e/ou pelos subsolos do mundo social em busca dos rastros, vestígios ou fósseis de uma história que ainda precisa ser ouvida. Assim, ao propagar os ecos desses subsolos, a narrativa zambraiana “dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo [e] de um povo” (RANCIÈRE, 2018, p. 36). Portanto, em *Formas de voltar para casa* “*Tudo fala*” e as hierarquias da ordem representativa são abolidas para fazer ressoar os diversos silêncios da sociedade chilena pós-ditatorial.

Dessa forma, nessa revolução estética dos filhos da ditadura, as narrativas são tecidas por um ruído, uma rasura, uma escrita estética e política de um eu fragmentado. Assim, a *literatura de filhos* é uma estética que não pretende falar de inocência nem de culpa, mas apenas reacender a suja luz de alguns recantos institucionalmente e patologicamente esquecidos. Por isso, o escritor dessa *literatura de filhos* aproxima-se do fazer do geólogo ou do arqueólogo “que viaja

pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história” (RANCIÈRE, 2018, p. 38). Esse novo espaço literário de confluências heterogêneas, marcado, principalmente, pelo processo de decantação, revela a configuração de um sujeito de identidade instável que está sempre em processo dialético de construção e rasura de sua identidade marcada pela dor.

Além disso, um dos aspectos mais marcantes da *literatura de filhos* são as construções metafóricas baseadas em um intenso processo de reminiscência de uma paisagem turva e traumática que explode no contemporâneo, interrompendo o processo de decantação dos afetos reprimidos tanto pelas ditaduras coirmãs quanto pelos sucessivos esquecimentos patológicos forjados a partir de deturpações intencionais das leis de anistias. Trata-se, portanto, de uma literatura que busca formas de (re)exigir por meio da palavra, reconectando-a ao seu significado em ato:

É tarde. Escrevo. A cidade convalesce, mas retoma aos poucos o movimento de uma noite qualquer, o fim do verão. Penso ingenuamente, intensamente na dor. Nas pessoas que morreram hoje, no sul. Nos mortos de ontem, de amanhã. E neste ofício estranho, humilde e altivo, necessário e insuficiente: passar a vida olhando, escrevendo. (ZAMBRA, 2011, p. 183)

A partir dessa travessia por uma das narrativas mais significativas da *literatura de filhos*, pode-se defender que, além da capacidade de produzir *kátharsis*, essa literatura possui uma escrita que está para além da palavra, ou do signo, os quais não devem ser confundidos com o conceito de forma desenvolvido por Roland Barthes (2004). Isso porque, apesar do teórico se referir à forma como algo além da estrutura linguística, ainda a percebe como um limite, posto que para ele a palavra é “muito menos uma provisão de materiais do que horizonte, isto é, ao mesmo tempo um limite e uma estação” (BARTHES, 2004, p. 09). No entanto, na estética desenvolvida na *literatura de filhos*, a forma tecida é disforme, marcada por um constante rasurar de limites, hierarquias e horizontes.

Portanto, não se deve tomar essa realidade disforme, essa escrita rasurante, como a palavra a serviço do estilo do autor, Alejandro Zambra, pois, conforme o próprio semiólogo francês, “sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas” (BARTHES, 2004, p. 10). O estilo trata-se de uma experiência pessoal e íntima, que não dialoga com a sociedade. No estilo, o pacto escritor/sociedade não é assumido e então não há arte e, principalmente, não há escritura. Esta, conforme nos expõe o pesquisador João Batista Santiago Sobrinho,

situa-se entre a língua e o estilo, sendo que a língua está aquém da literatura e é comum a todos os escritores de uma época [...]. No percurso interpretativo da definição de escritura, nós a encontramos entre gozo de uma liberdade (produtiva) e a lembrança (reprodutiva). A escritura encontra-se aprisionada entre dois tempos, isto é, quer voltar-se para o mundo, quer dizer, para a história, e voltar-se para a literatura, ou seja, para ela mesma, renunciando a um referente, abrindo mão de qualquer forma de instrumentalização, minimizando-se a um dizer por instâncias estéticas que é quase um não dizer, é poesia, opacidade. (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 54-55)

A escritura é por essência um estado de travessia, fundamentando-se sempre pelo trânsito de dois polos: produção e reprodução, indivíduo e coletivo, língua e estilo. O conceito de escritura, no sentido barthesiano, é imutável em dois aspectos, o da “enunciação” e o da “transitoriedade”, ou seja, para que haja uma escritura é preciso que exista uma realidade social, associada a uma identidade estética do escritor. No entanto, deve-se pontuar que a verdadeira identidade do escritor latino-americano só ocorre, verdadeiramente, nas exterioridades das normas da linguística eurocêntrica e das constantes do estilo refém de uma colonialidade do saber. Trata-se de uma identidade que só se revela no lugar onde o contínuo escrito, reunido e fechado inicialmente numa natureza linguística colonialista, vai tornar-se finalmente um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Ser, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma r-existência, e ligando a estética singular de sua palavra à vasta história do Outro.

Dessa forma, ao apropriar-se de uma realidade social, o escritor assume, em certa medida, um engajamento político com a escrita de uma época, sendo através dela que se dará o seu primeiro contato com a sociedade. Conforme Barthes, no texto *O grau zero da escrita*, esse engajamento surge porque “Em toda escrita [...] se encontrará a ambiguidade de um objeto que é ao mesmo tempo linguagem e coerção: existe [...] uma ‘circunstância’ estranha à linguagem, há como que o olhar de uma intenção que já não é mais aquela linguagem” (BARTHES, 2004, p. 18). Essa circunstância, contida na escrita, faz com que as palavras abandonem o sentido neutro do dicionário, aludindo a processos históricos precisos, os quais servem como símbolos de um contexto anterior e já definido.

Essa apropriação ocorre de modo análogo ao que aconteceu com a escrita marxista, na qual se encontram os “comportamentos puramente políticos” (BARTHES, 2004, p. 20), ou seja, uma escrita em que não há palavra sem valor extremamente definido e que, por isso, transcende as ações históricas do movimento socialista. No entanto, apesar de partir de uma escrita política, a narrativa zambraiana explode na palavra poética, que “nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis” (BARTHES, 2004, p. 18). Dessa forma, na perspectiva barthesiana, a escrita poética impõe uma liberdade ausente na escrita política, na qual as ideias antecedem as palavras. Por

isso, a narrativa zambraiana transcende a escrita política e explode na escrita poética, que lhe concede a palavra que deflagra o acontecimento.

A partir disso, percebe-se que, ao utilizar uma determinada escrita política, Alejandro Zambra assume uma escolha ideológica e uma postura social, mas é a partir da escrita poética adotada na sua assinatura que se insere em uma proclamação coletiva, a da *literatura de filhos*. Diante desse fazer estético, que transita de uma escrita política para uma poética, visto, nesta análise crítica, como um projeto de escritura transnacional e geracional, atesta-se a assinatura desses escritores que, conforme Jacques Derrida (1982, p. 72), “não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação ativa que deixou um rastro ou um resto”.

Destaca-se que esse rastro que escritores, como Alejandro Zambra, deixam com sua assinatura perpassa, mas não se limita, a ideia de Barthes (2004, p. 24) de que “a escrita à qual me entrego é já toda instituição; ela desvenda o meu passado e a minha escolha, dá-me uma história, escancara a minha situação, engaja-me sem que eu precise dizê-lo”. Nesse sentido, por um lado, a autoria escritural deve ser definida por uma assinatura que determina limites, marca com um sinal e faz ver de modo preciso a identidade formal do escritor inserido em uma determinada cultura. Por outro lado, ao assinar uma escritura, o autor, ou os autores, deve fazê-la problemáticamente, para que sua indicação, sua marca, seja a sua máxima metáfora escritural, sempre provisória do vir a ser, ou seja, uma própria assinatura escritural.

Essa assinatura escritural resulta da capacidade que o texto tem de realizar travessias, as quais podem ser empreendidas transmigrando discursos históricos para impulsos artísticos, que os autores, na sociedade contemporânea, têm concretizado cada vez mais no trânsito entre linguagens, explorando diversos recursos estéticos em uma trajetória que visa evidenciar a sua autoria escritural. Isso se dá porque,

quanto à assinatura [...], não se trata apenas de “recebê-la”, mas também de “produzi-la”, pois a assinatura está sempre à espera do próprio acontecimento, e o acontecimento é confiado ao outro. Em uma paráfrase arriscada, pode-se dizer que um escritor não se torna, de fato, um escritor, não tem uma existência como tal, no ato da publicação, e sim quando seu texto é contra-assinado por outro, por outros, quase como se ao aspirante a escritor lhe fosse vedada a performatividade de proferir a frase “eu sou um escritor”, que só poderia ser dita por outro, através da confirmação de um outro. Há, pois, uma tensão estabelecida com a “singularidade”, o “idioma”, o “apelo” da assinatura do outro, num movimento incessante, que acontece sempre, mas a cada vez e de maneira diferente. Neste “outro” que confere autoridade à assinatura [...], a partir do que já foi dito [...]. Torna-se tentador entrar no jogo citacional para averiguar se, de fato, o movimento incessante de legitimação leva em consideração a lógica do acontecimento – como o que acontece de modo inesperado ou como o que pode e não pode acontecer. Ou se o jogo da repetição, ao mesmo tempo que legitima, que sanciona uma posição, delimita-a em uma espécie de clausura da qual é difícil sair. Esse resto, ou rastro, deixado pelo texto, pela interpretação que se faz dele, pode perturbar “os espaços de arquivamento”, como afirma Derrida, assim como, no

mesmo movimento, estes deveriam ter a chance de serem perturbados naquilo que têm de assertivos. (MAGALHÃES, 2012, p. 117)

Todavia, a multiplicidade das escritas rompe com o fazer moderno e se apresenta ao escritor da *literatura de filhos* como uma escolha anticolonial, o que faz da escrita disforme uma conduta e convoca a uma ética decolonial da escrita. Outro compromisso que esse escritor deve assumir é o de não se esquivar do processo de escritura que tece a narrativa literária, pois assim como a narrativa é fruto das tensões de sua época e de seu território, realizando-se em um espaço de liberdade. Dessa forma, as narrativas que compõem essa *literatura de filhos*, ao estruturar-se por meio de múltiplas vozes e de um discurso poético, transcriam o tecido social ditatorial de seus territórios, sublimando-os esteticamente.

Nesse sentido, se é inconcebível pensar uma narrativa que escapa às lembranças do espaço do onde surge, deve ser inconcebível também pensá-la sem sua pulsação libertária, de criação, já que se realiza exatamente no trânsito entre essas duas forças. Portanto, quando escritores detêm suas ações apenas na pulsação reprodutiva da literatura, ou seja, na lembrança ou memória, estão limitando-a a um mero instrumento, reduzindo-a a uma ferramenta científica que, por mais que se negue, tem suas raízes no positivismo e que, na contemporaneidade, atende a uma indústria mercadológica. Destarte, percebe-se no trabalho escritural de Alejandro Zambra o lastro de uma dimensão utópica, por seu desejo de dissipar a atmosfera nebulosa que envolve a história de seu país.

#### 4.3 DAS RASURAS ÀS ASSINATURAS NO CHILE PÓS-DITATORIAL

##### **Receita**

##### *Ingredientes:*

*2 conflitos de gerações  
4 esperanças perdidas  
3 litros de sangue fervido  
5 sonhos eróticos  
2 canções dos Beatles*

##### *Modo de preparar*

*dissolva os sonhos eróticos  
nos dois litros de sangue fervido  
e deixe gelar seu coração*

*leve a mistura ao fogo  
adicionando dois conflitos de gerações  
às esperanças perdidas*



*corte tudo em pedacinhos  
e repita com as canções dos beatles  
o mesmo processo usado com os sonhos  
eróticos mas desta vez deixe ferver um  
pouco mais e mexa até dissolver*

*parte do sangue pode ser substituído  
por suco de groselha  
mas os resultados não serão os mesmos  
sirva o poema simples ou com ilusões  
(Nicolas Behr, 1978)*

Ao se reterritorializar, retornando a um lugar afetivo, mas também político, onde pode se confrontar com seu passado traumático recente, o eu-crítico enxerga agora uma outra ponte, entre a ilha chilena, que se revelara um deserto da memória, e a Ilha Brasileira, paisagem onde começara a travessia. Vislumbra, assim, uma ponte literária pela qual poderá regressar ao território de onde partira, posto que é impossível retornar pelo mesmo caminho de outrora, dado o peso da bagagem que então carrega. Assim, a ponte de seu regresso começa a ser tecida ao recordar o poema “*Receita*”, de Nicolas Behr, que de forma transgressora, em plena ditadura brasileira, se estruturou como uma síntese, ainda que precoce, dos impasses e impactos daquele sistema repressivo sobre a juventude da época.

Destarte, nesse poema, o autor, para driblar o ambiente de censura no qual estava inserido, utiliza uma estratégia diferente em termos discursivos, convertendo a clássica forma poética libertária para uma forma textual de vertente instrutiva e pertencente discursivamente à esfera estritamente privada, mas que explode em seu conteúdo semântico. Nesse sentido, o seu eu-lírico fala com extrema lucidez sobre sua “formação” e de seus contemporâneos e, em vez do jorro de imagens e sensações, angústias e melancolias, típico da voz enunciativa da poesia, distancia-se e dá seu testemunho por meio de um olhar sereno, mas profundamente analítico. Tal olhar permite-lhe descrever a história brasileira recente da seguinte maneira: “*2 conflitos de gerações/ 4 esperanças perdidas/ 3 litros de sangue fervido/ 5 sonhos eróticos/ 2 canções dos Beatles*”.

Além disso, apesar do tom frio e irônico das experiências listadas, o poema/receita oferece uma avaliação em aberto sobre a sua geração, a qual teve de lidar com o impacto do autoritarismo. Afinal, a mudança de um ingrediente tem consequências diversas na receita original: “*parte do sangue pode ser substituído/ por suco de groselha/ mas os resultados não serão os mesmos/ sirva o poema simples ou com ilusões*”. A adversativa que abre o último verso do poema propõe uma inflexão sobre a história recente do país, já que a mudança de perspectiva, ou seja, do olhar sobre o tempo, trará resultados diversos, assim como a própria receita ofertada

joga com a possibilidade de avaliar sob prismas variados a vida social: “*corte tudo em pedacinhos/ e repita com as canções dos Beatles/ o mesmo processo usado com os sonhos/ eróticos mas desta vez deixe ferver um/ pouco mais e mexa até dissolver*”.

A conclusão do poema dá prosseguimento à avaliação histórica que o texto perfaz desde o primeiro verso. Além disso, reitera que pode servir também como um *medium* discursivo para tratar da história. Nesse sentido, o verso final transforma a “Receita” em um mosaico que pode ser infinitamente organizado, pois, se os ingredientes podem ser diversos, as quantidades e os modos de preparo também se mostram flexíveis. Depende, para tanto, de qual linha o poeta irá se valer: da poesia política (“o poema simples”) ou da tradição romântica (“o poema com ilusões”). A estratégia do jogo do eu-lírico perante os impasses e impactos da ditadura abre uma linha de reflexão bastante interessante para se compreender mais algumas funções e traços que caracterizam um fazer estético de resistência.

Diante dessas soluções encontradas pelo autor do poema *Receita* para romper com o invólucro do autoritarismo e conseguir dizer a verdade, em uma época de extrema repressão e censura sobre o saber, o eu-crítico, com seus pés agora fincados em território chileno, percebe em outra narrativa de Alejandro Zambra a mesma potência estética em resolver o que Jacques Rancière denomina de “ordem da representação”. Nesse sentido, ganha destaque a narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, publicada em 2013, do escritor Alejandro Zambra, que também deve ser vista como um *medium* discursivo para tratar da história ditatorial não apenas chilena, mas também brasileira, argentina e uruguaia. O seu autor a constrói como uma cópia de um dos resquícios deixados, institucionalmente, nessas sociedades por suas ditaduras: a determinante influência da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) nos seus sistemas educacionais.

Dessa forma, Alejandro Zambra, ao focalizar, em sua narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, esses sistemas educacionais latino-americanos orientados pela “cultura do medo” da DSN, personificada no tipo de exame aplicado na sociedade chilena de 1966 até 2002<sup>88</sup>, acaba por sublimar esteticamente o campo de disputa no qual estavam submetidos nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Isso leva o eu-crítico a entender o porquê desse cenário educacional continuar reverberando no tempo-presente dessas sociedades. Dessa forma, toma consciência da verdadeira herança deixada nesses territórios pela DSN, que deve ser entendida “como um corpo de ideias articuladas em torno de um sistema coerente que difundia uma dada forma de se pensar a política, a economia e a sociedade” (RODRIGUES, 2021, p. 373).

---

<sup>88</sup> Prova de Aptidão Verbal que, ao lado da Prova de Aptidão Matemática, compunha a prova de Aptidão Acadêmica chilena, equivalente ao vestibular no Brasil. Foi aplicada entre 1966 e 2002.

Destaca-se que a DSN foi uma doutrina que tinha como uma de suas “principais premissas a rejeição da ideia de divisão da sociedade em classes, pois, dentro dos seus princípios, era a consciência de pertencimento de uma comunidade nacional coesa [...], pressupondo o fim do pluralismo político” (RODRIGUES, 2021, p. 368). Nessa doutrina, a colonialidade do ser deu-se também através da internalização da ideia de comunidade impositivamente homogênea, em detrimento de uma sociedade democraticamente heterogênea. Tal premissa foi possibilitada e potencializada tanto pelos meios de comunicação massiva quanto por um “sistema educacional colocado em maior ou menor grau sob o controle do Estado e sob intensa infiltração” (RODRIGUES, 2021, p. 373).

Dessa maneira, com essa narrativa, assim como fizera Nicolas Behr em seu poema “*Receita*”, Alejandro Zambra realiza dois movimentos estéticos ao determinar a ordem da relação entre o dizível e o visível: a História da ditadura de Pinochet escrita no modelo de prova, aplicado no Chile, para averiguar o nível de conhecimento acadêmico de seus jovens. A partir disso, elabora uma narrativa que questiona e problematiza seu território, posto que essa corajosa experiência estética de Zambra é um relato cruel dos desdobramentos ocasionados por uma educação que não priorizou o saber, nem o ser, mas a manipulação da verdade, o poder oriundo da opressão ao outro e a “cultura do medo”.

Alejandro Zambra tece com sua estética revolucionária uma narrativa que reflete, principalmente, uma sociedade chilena que destoa da imagem midiática, que em sua realidade é oprimida, insegura, individualista e extremamente fragmentada. Dessa forma, percebe-se que a prosa de *Múltipla Escolha: livro de exercícios* vai além do poema de Nicolas Behr ao revelar em sua narrativa não apenas as formas autoritárias chilenas de poder, que se estende, em distintos graus, tonalidades e densidades, a toda a *Abya Yala* (América Latina), mas também um importante debate sobre as formas literárias dominantes. Além disso, aborda o papel da própria escrita ficcional em sociedades traumatizadas por sistemas ditatoriais e/ou colonialistas.

Para tanto, parte da ideia de que a palavra tem como essência o fazer ver, e o faz segundo o regime de uma dupla retenção: por um lado, a função de manifestação visível retém o poder da palavra, que manifesta sentimentos e vontades, em vez de falar por si mesma, sob a forma de oráculo ou de enigma; por outro lado, retém a potência do próprio visível. Nesse sentido, “A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob o seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados” (RANCIÈRE, 2020, p. 22).

Ademais, a falta de um elemento condutor do enredo, a ausência ou a multiplicidade de narradores, os assuntos sendo jogados e reciclados a cada bloco, sem aparente progressão

narrativa, poderiam fazer o leitor desistir pelo caminho, com a experiência naufragando, mas isso não acontece. Há uma explosão de histórias e pensamentos que vão sendo conectados e amplificados, um “quebra-cabeças” que aos poucos vai se revelando, construído com palavras que parecem buriladas à exaustão, para um leitor capaz de se entregar. Zambra diz em entrevista sobre o livro que não gosta do “experimental pelo experimental, de se escrever um livro apenas porque ninguém ainda o havia escrito [...] escrevo para descobrir coisas, fazer perguntas novas, seguir em frente” (ZAMBRA, 2017).

Dessa forma, tudo nessa narrativa deve ser interpretado levando em consideração suas mais diversas complexidades, como o fato do modelo de prova que lhe serve de estrutura ser de múltipla escolha, dividida em cinco partes: *I. Término Excluidos*, *II. Plan de redacción*, *III. Uso de ilativos*, *IV. Elaminación de oraciones* e *V. Comprensión de lectura*. É um modelo narrativo que faz emergir os traumas da ditadura, como os que aparecem logo na primeira parte (*I. Palavra destoante*), no qual é apresentado um padrão de educação que pretende mostrar, treinar, domesticar e, principalmente, programar a sociedade, na qual a única palavra destoante das demais é ensinar.

Isso, associado ao enunciado da questão - “Nos exercícios 1 a 24, assinale a alternativa que corresponda à palavra cujo sentido não tenha relação nem com o enunciado nem com as demais palavras” (ZAMBRA, 2015, p. 13) -, conduz para uma única resposta: nesse modelo educacional, a palavra, ou ação, que deve ser retirada é o próprio ensinar. Instaura-se, assim, uma educação pautada em parâmetros que se proclamam como o único caminho possível, propagando uma arrogância e uma prepotência de modos de ser e estar no mundo que não condizem com a diversidade da sociedade na qual é imposta. Trata-se de uma educação culturalmente narcisista e neurótica, oriunda de uma prática política totalitária que, de maneira dissimulada, vende um universalismo excludente:

3) Educar

- A. ensinar
- B. mostrar
- C. treinar
- D. domesticar
- E. programar (ZAMBRA, 2015, p. 13)

Ressalta-se que esse modelo educacional, apesar de ter sido fortalecido pelo regime ditatorial chileno, é um instrumento da colonialidade do saber. Por isso, depreende-se também a crítica a uma imposição da linguagem eurocêntrica, que se definia como uma legislação, posto que reduziu a linguagem à frase e aos seus componentes lexicais e sintáticos. Nesse cenário, para o semiólogo francês, “o que está em jogo nesta hierarquia é muito importante: voltamos

ao fechamento do discurso ocidental (científico, crítico ou filosófico), à sua organização centrada” (BARTHES, 1970, p. 14). Trata-se de uma organização, na verdade, fascista, cujo código é a língua, ou melhor, as línguas europeias, privilegiadas na comunicação e na produção do conhecimento teórico, em oposição às línguas não europeias, marginalizadas por serem antifascistas.

Assim, parafraseando Barthes (1977) e opondo-se às suas concepções universalistas, as línguas eurocêntricas são fascistas porque se fundamentam por uma concepção valorativa, de classificação, por essência opressora. Além disso, tais línguas definem-se menos pelo que permitem dizer do que por aquilo que obrigam a dizer, visto que, com base no privilégio dado por uma linguística eurocêntrica, não são nem reacionárias, nem progressistas, mas fascistas, pois, como afirma o próprio Barthes, “o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1977, p. 13).

Diante disso, o eu-crítico percebe que a narrativa de Alejandro Zambra tece críticas direcionadas ao pensamento moderno, no qual as línguas eurocêntricas são constituídas de forma insolúvel pelas concepções de servidão e poder. Portanto, para que a liberdade seja alcançada, ou seja, para que se consiga existir fora da colonialidade do saber, do ser e do poder, será necessário cruzar a fronteira e habitar fora da linguagem da Modernidade/Colonialidade. Nesse sentido, essa linguagem, sem exterior, que se configura como um lugar fechado, é a base de uma política de controle dos corpos, que sempre se reafirma com governos autoritários.

No entanto, como defende Roland Barthes, só é possível habitá-la na exterioridade, o que para o semiólogo consiste no impossível: “pela singularidade mística”, que interpretamos como as histórias locais, ou por meio da trapaça, “trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logo magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 1977, p. 15).

Consciente dessa problemática, o eu-crítico enxerga em *Múltipla Escolha: livro de exercícios* um exemplo singular de concretude de uma narrativa que trapaceia com língua, utilizando-a para denunciar e subverter a opressão que ajudara a tecer. O eu-crítico enxerga, nessa narrativa, tanto a singularidade de uma história local quanto a trapaça linguística que a permite tecer inúmeras críticas a partir da mesma língua utilizada para normatizar e silenciar os saberes locais. Dessa forma, apresenta uma sociedade chilena ditatorial que se concretiza por meio de uma atmosfera da qual as únicas palavras que destoam são *vontade* e *sombra*:

- 7) Junta
  - A. medo
  - B. cadáveres

- C. vontade
- D. água
- E. moedas

- 10) Apagão
- A. Sombra
  - B. Penumbra
  - C. Negrura
  - D. Noite
  - E. Tresnoitado (ZAMBRA, 2015, p. 15-16)

Além disso, por meio desse jogo linguístico, denuncia um pensamento imperialista que difundiu uma “concepção particular do ‘sujeito moderno’, uma ideia do homem, introduzida no Renascimento europeu, [que] se tornou o modelo para o humano e para a humanidade, e o ponto de referência para a classificação racial e o racismo global” (QUIJANO, 2000, *apud* MIGNOLO, 2017, p. 11-12). Foi esse mesmo pensamento imperialista que empreendeu uma série de genocídios que achataram, nivelaram, esmagaram, humilharam e aplainaram comunidades locais inteiras, sem jamais tentar recuperá-las da opressão, da fome, da escravidão que a própria Modernidade lhes causou.

Destaca-se também que a narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, ao submeter o leitor a um teste que avalia suas memórias sobre essa “cultura de medo”, permite visualizar não apenas como a ditadura chilena concebia o mundo, mas também qual era o projeto social, político e econômico gestado para submeter a *Abya Yala* (América Latina) a um novo processo de colonização. Nesse sentido, o golpe de Estado, ocorrido no dia 11 de setembro de 1973 nesse país, terminou por confirmar o cenário político autoritário da região, marcada por golpes, em sua grande parte, organizados pelas Forças Armadas que atravessaram, de forma relativamente análoga, países como o Brasil (1964), a Argentina (1966) e o Uruguai (1973).

Submeteu-os, assim, a uma nova configuração estatal, que implicou profundas transformações a respeito das funções educativas desenvolvidas nos períodos anteriores. Isso se traduzia numa concepção de matriz conservadora, manifestada com ênfase no documento “Políticas educacionales del Gobierno de Chile” (Ministerio de Educación Pública, 1975), no qual se declara:

Em nosso contexto histórico-cultural, o Chile faz parte do humanismo ocidental de raízes cristãs, para o qual o homem é um ser transcendente cuja natureza espiritual lhe confere absoluta primazia sobre tudo o que foi criado, inclusive no que diz respeito ao Estado, pois os direitos da pessoa humana são inerentes à sua natureza, que emana do próprio Criador. (Ministerio de Educación Pública, 1975, p. 02).

Ressalta-se que todas essas práticas de violência foram mascaradas por um discurso de projeto civilizatório – no momento da chegada dos espanhóis – e de preservação da democracia – na implantação da ditadura de Pinochet. Nesse cenário, a narrativa de Alejandro Zambra

utiliza como ferramenta um dos mecanismos mais eficientes dessa lógica de controle do saber, a prova de aptidão verbal, para mostrar a única ação não praticada por esses sucessivos projetos de dominação, a do cuidar, expressa na questão 13. Assim, utilizavam a ideia de proteger como alibi para encobrir, adorar, custodiar e vigiar seus opositores, cuja lógica de controle do saber tecida por uma colonialidade do poder impunha à sociedade chilena ditatorial o silêncio total, como fazem ver as questões 14 e 17:

- 14) Prometo  
 A. Silêncio  
 B. Total  
 C. Prometo  
 D. Silêncio  
 E. Total

- 17) Digo  
 A. Nada  
 B. Corra  
 C. Trote  
 D. Nada  
 E. Nada (ZAMBRA, 2015, p. 17-18)

De maneira semelhante, a questão 22, do exercício de se descolonizar, oferecido por Alejandro Zambra, traz o silêncio ainda como um dos aspectos perversos de uma sociedade autoritária, na qual o termo perde a sua natureza mística e sua potência semântica, passando a ser sinônimo de “*A. Mutismo; B. Aфонia; C. Sigilo; D. Omissão; E. Covardia*” (ZAMBRA, 2015, p. 19). Além disso, contrapondo-se a essa deterioração do termo, em uma postura de resistência ao terrorismo de Estado que oprimia a sociedade chilena nas décadas de 1970 e 1980, a narrativa zambraiana resgata na questão 23 seus significados licenciados, apresentando a palavra silêncio associada a “*A. Fidelidade; B. Cumplicidade; C. Valentia; D. Lealdade; E. Confiança*” (ZAMBRA, 2015, p. 19).

Em seguida, em um resgate do sujeito histórico, faz ver que o silêncio, nessa sociedade, pode representar também um fim para aqueles que sucumbiram à violência da ditadura empresarial-militar liderada por Pinochet, como denuncia a questão 24: “*A. Silêncio; B. Silêncio; C. Silêncio; D. Silêncio; E. Silêncio*” (ZAMBRA, 2015, p. 19-20). Nesse estilhaço narrativo, ao dar visibilidade à última classe oprimida, a história de Alejandro Zambra objetiva despertar na geração dos filhos da ditadura a luta por justiça e verdade, como uma forma de libertação da geração de massacrados pela ditadura chilena. Dessa forma, busca resgatar a consciência de que, mais importante do que salvar as gerações futuras, é necessário reaprender

tanto o ódio pelos sistemas de opressão quanto a capacidade de sacrifício que perpassa a imagem dos antepassados perseguidos, torturados e brutalmente assassinados<sup>89</sup>.

Além dessas várias facetas do silêncio, a produção de Zambra, em seu processo de dispersar o texto em blocos de sentidos, incita o leitor a juntar as partes de um quebra-cabeça narrativo. Entretanto, nessa narrativa despedaçada, as peças são, na verdade, lexias, “invólucro de um volume semântico, a crista da vaga do texto plural, disposto como uma banquetta de sentidos possíveis (mas regrados, testados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso” (BARTHES, 1970, p. 18). Nessa perspectiva, um conjunto de lexias formam, na produção de Zambra, textos que se apresentam como uma espécie de cubos com diversas faces, ou facetas, nos quais a palavra, a frase, ou o parágrafo, assumem múltiplas interpretações, e nos quais a linguagem rompe os limites impostos pela linguística eurocêntrica e deixa de ser fascista.

A partir disso, Alejandro Zambra, em *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, desenvolve uma narrativa que olha para os bastidores das instituições e sonda os tenebrosos embriões do processo de dominação, sua verdadeira faceta, a partir da ideia tão frequentemente entrevistada como um *flash* e que se recusou por tanto tempo a se deixar ver em plena luz. Assim, na seção *II. Plano de Redação*, deixa entrever o jogo discursivo por trás tanto de um sistema neoliberal quanto de um sistema ditatorial, ou da lógica da colonialidade. Por isso, “Nos exercícios [de] 25 a 36, [pede que se] assinale a alternativa que corresponde à ordem que mais adequadamente constitui um bom roteiro ou plano de redação” (ZAMBRA, 2015, p. 21).

Dentre elas, destaca-se a questão 28, cujo plano de redação escolhido revela se o sujeito foi cooptado pela lógica da Modernidade, atendendo aos apelos do capital, ou se ainda se mantém na fronteira, resistindo ao processo de alienamento imposto pela colonialidade do poder:

28) Sua casa

1. Pertence a um banco, mas você prefere pensar que é sua.
2. Se tudo correr bem, vai terminar de pagá-la em 2033.
3. Mora nela há onze anos. Primeiro com uma família, depois com alguns fantasmas que também já se foram.
4. Não gosta do bairro, não há praças por perto, o ar é poluído.
5. Mas ama a casa, nunca vai abandoná-la.

---

<sup>89</sup> “Em novembro de 2004, é publicado o Informe Valech, que reconheceu 27.255 pessoas 29 como vítimas de prisão política ou de tortura e a existência de 1.132 lugares utilizados para se cometer tais crimes. Ainda houve outra etapa de requalificação dos casos propostos pela Comissão Valech, que acrescentou 1.204 casos, elevando para 28.459 o número de vítimas considerados por essa Comissão.

Em fevereiro de 2010, no final do seu primeiro mandato, Michele Bachelet cria a Comissão Assessora Presidencial Para a Qualificação de Presos Políticos, Desaparecidos, Executados Políticos e Vítimas de Prisão Política e Tortura, composta pelos menos integrantes da Comissão Valech. O Informe desta Comissão acrescentou mais 30 casos de presos desaparecidos e executados políticos e 9.795 de prisão política e tortura, aumentando para cerca de 40.000 o contingente de vítimas da ditadura” (BUENO, 2018, s/p.).



- A) 2 - 3 - 4 - 5 - 1
- B) 3 - 4 - 5 - 1 - 2
- C) 4 - 5 - 1 - 2 - 3
- D) 3 - 1 - 2 - 4 - 5
- E) 1 - 2 - 4 - 3 - 5 (ZAMBRA, 2015, p. 21-23)

Destaca-se também a questão 34, que exemplifica como a colonialidade do ser permite a dominação dos corpos que, apesar de ser uma constante no território da *Abya Yala* (América Latina), pode se associar de forma mais contundente a dois massacres: o dos povos nativos, efetuado até o fim do século XIX; e o dos prisioneiros políticos da ditadura de Pinochet, cujos corpos foram jogados no mar, ou enterrados no Deserto de Atacama. Evidencia, assim, a história do Chile que, de certo modo, se revela ensanguentada com o pior da humanidade, posto que, em ambos os casos, o que se produziu foi um genocídio e um epistemocídio com o intuito de eliminar cosmovisões resistentes ao ser e ao saber do par Modernidade/Colonialidade, apresentado na década de 1970 no Chile, em um novo corpo e discurso: os Estados Unidos e seu projeto neoliberal.

Dessa forma, com o objetivo de se aproximar cada vez mais do projeto neoliberal estadunidense, durante os sete primeiros anos do governo ditatorial chileno, foram sancionados inúmeros decretos, com forte teor autoritário e repressivo, estabelecendo novas decisões e práticas político-educacionais e curriculares. Dentre tais instrumentos legais, ressalta-se o Decreto de Educación N° 1835/73, cujo principal objetivo era identificar, punir e eliminar no ambiente escolar qualquer possível infiltração marxista.

Além disso, apontava a necessidade de se “revisar todos os elementos específicos do currículo manipulados discricionariamente pelo governo marxista e avaliar o processo da Reforma Educacional desde 1965” (Decreto de Educación N° 1835/73). Da mesma maneira, o Decreto Ley N° 3464, aprovado pela Constitución Política del Chile, possibilitou a criação da Ley N° 18.962, Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza, que consolidou no governo ditatorial relação intrínseca entre Estado e currículo educacional, a partir dos seguintes eixos:

Em primeiro lugar, criou o Conselho Superior de Educação, órgão encarregado de aprovar os marcos curriculares, decretar planos e programas de estudos e aprovar um sistema periódico de avaliação do currículo nacional, entre outras atribuições; em segundo lugar, consagrou os princípios da descentralização e flexibilização curricular, permitindo a autonomia dos estabelecimentos que não criaram seus planos e programas, a responsabilidade recaiu sobre o Conselho de Educação e o Ministério da Educação; e, em terceiro lugar, resguardou a liberdade de ensino, estabelecendo que cabe aos pais escolher os estabelecimentos onde educar seus filhos/as. (DUCASSE, 2015. p. 175/176)

Assim, o regime ditatorial de Augusto Pinochet surgiu com a tarefa de eliminar possíveis ameaças a esse novo processo de colonização, ao qual se opunha a contracultura americana que

a sociedade chilena propagava na época. Esse movimento já transpunha “os Andes e se fazia sentir na [bacia do rio da] Prata — Argentina e Uruguai — com a formação das ‘frentes populares’; modelo político andino, de acesso ao poder pela via democrática” (SIMON, 2021, p. 19). Dessa maneira, o Chile representava tanto para os Estados Unidos quanto para a ditadura civil-militar brasileira a “cabeça de ponte do comunismo internacional” na América do Sul. Acreditavam, assim, que, “depois de Cuba, havia surgido um novo polo de subversão armada nas Américas [...], o Chile — agora a ‘segunda república socialista’ da América Latina, [...] [que] serviria de ‘base continental’ e Cuba, de ‘base insular’ para a irradiação da subversão” (SIMON, 2021, p. 17).

Diante disso, gestou-se, implantou-se e apoiou-se um regime militar-empresarial que, comandado por Augusto Pinochet, povoou a sociedade chilena com uma atmosfera de medo, incertezas e violência, silenciando parte significativa de seus cidadãos, então compelidos a abandonar suas práticas e lutas coletivas. Perde, assim, a consciência do nós, por meio de uma fragmentação do eu, o que a narrativa de *Múltipla Escolha: livro de exercícios* faz ver na questão 34:

34) Primeira Pessoa

1. Você acha que é a única solução é ficar calado.
2. Nunca diz *eu*.
3. Graças a várias garrafas de vinho você aprende a dizer *eu*.
4. Nunca diz *nós*.
5. Graças a várias garrafas de pisco você aprende a dizer *nós*.
6. Está recuperado.

1. 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6
2. 1 - 2 - 4 - 3 - 5 - 6
3. 2 - 4 - 1 - 3 - 5 - 6
4. 4 - 5 - 6 - 2 - 3 - 1
5. 2 - 3 - 6 - 4 - 5 - 1 (ZAMBRA, 2015, p. 27)

Além disso, nessa seção (*II. Plano de Redação*), a narrativa de Alejandro Zambra dialoga criticamente com o conceito de drama desenvolvido por Aristóteles, visto como uma ordenação de ações. Dessa maneira, o *Plano de Redação*, de *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, trata-se na verdade da composição, ou revelação, de um drama no qual aparecem personagens perseguindo certos objetivos, ou sendo perseguidos, em condições de ignorância parcial, ou de consciência total, cujo desenlace se acredita que se dará no decurso da ação. No entanto, logo se perceberá que, se executado em lugar dominado por um regime autoritário, seu desenlace será sempre o mesmo, típico das grandes tragédias: marcado pela morte, ou assassinato, de todos aqueles que poderiam de alguma maneira abalar, significativamente, a lógica dominante.

Dessa forma, a narrativa zabraiana conduz o leitor ao “*pathos* do saber”: uma obstinação obsessiva por saber o que as práticas de silenciamento “julgam” e propagam como melhor não saber. O filósofo francês Jacques Rancière define esse processo como “o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível” (RANCIÈRE, 2020, p. 23). Dessa maneira, a narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios* sobrepõe ao modelo de narrativa dramática desenvolvido por Aristóteles um herói, ou seja, uma persona que ao realizar a prova de aptidão verbal é capaz de subvertê-la “pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido” (RANCIÈRE, 2020, p. 23).

Para tanto, a narrativa zabraiana abandona a colonialidade do saber e espelha-se nas ideias de Platão, anteriores a lógica da Modernidade e de seus epistemicídios, memoricídios e genocídios. Abandona, assim, uma escrita que, para esse filósofo da Atenas Clássica, deve ser vista como um estatuto específico da palavra, um logos mudo, impossibilitado de dizer de outra maneira o que enuncia, impotente diante da vontade de parar de falar. Nesse sentido, esse logos mudo, que persiste nessa escrita, não dá “conta do que profere, nem [é capaz de] discernir aqueles aos quais convém ou não [...] ser endereçada. A essa palavra, ao mesmo tempo muda e tagarela, opõe-se uma palavra em ato, uma palavra guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado” (RANCIÈRE, 2020, p. 34).

Ressalta-se que é exatamente a essa palavra muda e tagarela que o filósofo e pedagogo brasileiro Paulo Freire se opõe em seu texto *A dialogicidade – essência da educação como prática da liberdade* (1970), no qual apresenta a palavra em suas duas dimensões: ação e reflexão, par que compõe a palavra verdadeiramente capaz de transformar o mundo. Assim, o pedagogo brasileiro defende que “Não há palavra verdadeira que não seja práxis. [...] Assim é que esgotada a palavra de sua dimensão de ação, sacrificada, automaticamente, a reflexão também, se transforma em palavreiro, verbalismo, blábláblá” (FREIRE, 1987, p. 53).

Essa palavra é um ato, composta pelas dimensões da ação e da reflexão, que a narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios* oferece ao leitor crítico. Dessa maneira, constitui-se como uma narrativa em que tudo fala e lateja sentido, como as diversas cicatrizes da questão 36:

#### 36) Cicatrizes

1. Você pensa que a menor distância entre dois pontos é a traçado de uma cicatriz.
2. Pensa: a introdução é o pai, o desenvolvimento é o filho e a conclusão é o espírito santo.
3. Lê livros muito mais estranhos que os livros que você escreveria, caso escrevesse.

4. Pensa, como se fosse uma descoberta, que o último ponto na linha do tempo é o presente.
  5. Tenta ir do geral ao particular, mas vai do geral a um general: Pinochet.
  6. Tenta ir do abstrato ao concreto.
  7. O abstrato é a dor dos outros.
  8. O concreto é a dor dos outros incidindo sobre seu corpo até invadi-lo por inteiro.
  9. O concreto é algo que não pode fazer nada além de crescer.
  10. Algo como um tumor ou o contrário de um tumor: um filho.
  11. No seu caso é um tumor.
- A) 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11  
 B) 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11  
 C) 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11  
 D) 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11  
 E) 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 (ZAMBRA, 2015, p. 28-29)

Na terceira parte da narrativa, o leitor é convocado a descobrir o que foi suprimido da história, quais fatos lhe foram negados, devendo assim completar as lacunas dos fiapos de memórias que lhe são apresentadas. Essa ação, denominada de *Uso de conjunções*, traz a seguinte orientação: “Nos exercícios 37 a 54, assinale a alternativa cujos elementos sintáticos melhor preenchem as lacunas do enunciado” (ZAMBRA, 2015, p. 30). No entanto, logo na primeira questão, o leitor é indagado sobre a Constituição de 1980, a qual, no nível midiático, pretendia conseguir a legitimação social e a redução das pressões internacionais, mas no nível dos agenciamentos maquínicos, ou dispositivos<sup>90</sup>, dos corpos pretendia institucionalizar seu perverso projeto político intitulado “*democracia protegida*”.

Diante disso, o leitor precisa decidir qual narrativa irá tomar como verdadeira ao ter que preencher a lacuna da questão “37) \_\_\_\_\_ mil reformas a que foi submetida, a Constituição de 1980 é uma merda: A) Com as; B) Devido às; C) Apesar das; D) Graças às; E) Não obstante as” (ZAMBRA, 2015, p. 30). Entretanto, um leitor crítico, ao responder essa questão, levará em consideração que esse projeto político era regido por um texto anexo à Constituição<sup>91</sup>, denominado “Disposições Transitórias [...] que na verdade atuaria como a

<sup>90</sup> “1) O dispositivo é a rede de relações que se podem estabelecer entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquiteturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não-dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexos que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Por exemplo, o discurso pode aparecer como programa de uma instituição, como um elemento que pode justificar ou ocultar uma prática, ou funcionar como uma interpretação a posteriori desta prática, oferecer-lhe um campo novo de racionalidade. 3) O dispositivo é uma formação que num momento dado teve como função responder a uma urgência [...] tem assim uma função estratégica, como, por exemplo, a reabsorção de uma massa de população flutuante que era excessiva para uma economia mercantilista” (CASTRO, 2004, p. 102).

<sup>91</sup> “O texto das disposições transitórias apresentava 29 artigos, dentre os quais ‘prorrogava o mandato presidencial por oito anos ao general Pinochet; a manutenção da Junta de Governo como Poder Constituinte e Legislativo; uma série de atribuições e obrigações especiais do Presidente da República, como decretar por si mesmo estado de emergência e catástrofe, designar e remover alcaldes, prender pessoas, restringir o direito de reunião e liberdade de informação, proibir a entrada no território nacional, e expulsar aos que acreditassem ou propagassem doutrinas marxistas e de incentivo à violência; e a manutenção do Consejo de Estado’” (2014, p. 35).

verdadeira Carta até 1989”. Além disso, a nova Constituição só entraria em vigência após oito anos da aprovação plebiscitária, passando no ano de 1981 a vigorar esse texto anexo à Constituição, que impunha à sociedade chilena um controle total sobre seus corpos.

A partir disso, a sociedade chilena passou a ser constantemente proibida de pensar, subordinada a uma colonialidade do saber. Isso é o que se observa, principalmente, na versão chilena que, diferente da tradução portuguesa, é composta de quatro questões complementares, estruturadas da seguinte maneira: “40. Los estudiantes van \_\_\_\_ la universidad \_\_\_\_ estudiar, no \_\_\_\_ pensar. [...] 41. Los estudiantes van a la universidad a \_\_\_\_, no a \_\_\_\_ . [...] 42. Y si les quedan energías, \_\_\_\_ eso está el deporte. [...] 43. Y si les quedan \_\_\_\_, para eso está \_\_\_\_.” (ZAMBRA, 2018, p. 27)<sup>92</sup>.

Destaca-se que esses enunciados justapostos assim na versão original formam uma frase marcante dita pelo general Augusto Pinochet, em entrevista concedida à Revista Rocinante, em 3 de janeiro de 1999. Na narrativa zambraiana, o leitor é obrigado a ler pausadamente e repetidamente: “Los estudiantes van a la Universidad a estudiar, no a pensar... y si aún les quedan energías, para eso está el deporte”.

Além disso, tais construções verbais expõem um complexo jogo de possibilidades enunciativas tramado pelo autor em *Múltipla Escolha: livro de exercícios*. São enunciados símile como “44. \_\_\_\_ los hombres esto es imposible, \_\_\_\_ Dios todo es posible (...) 45. Para \_\_\_\_ esto es imposible, pero para \_\_\_\_ todo es posible (...) 46. Para \_\_\_\_ esto es imposible, pero para \_\_\_\_ todo es posible” (ZAMBRA, 2015, p. 42-43)<sup>93</sup>, em que as alternativas variam em sucessões distintas, multiplicando sentidos e contradições. Ressalta-se que se optou pela versão original, neste ponto da análise, porque, especificamente, essas questões na versão em português têm tom galhofeiro que destoia do conjunto orquestrado por Alejandro Zambra.

No entanto, retorna-se à versão em língua portuguesa nas questões 46 e 47 para pontuar, novamente, a importância que Alejandro Zambra atribui em suas narrativas ao papel da escrita na recuperação das memórias traumáticas. Entretanto, se em *Formas de voltar para casa* afirmara categoricamente que “Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la.” (ZAMBRA, 2011, p.

<sup>92</sup> “40) Os estudantes vão à universidade para \_\_\_\_\_, não para \_\_\_\_\_: A) dormir / morrer; B) beber / pensar; C) estudar / protestar; D) chorar / ler; E) comprar / ficar olhando as vitrines.

41) E se ainda tiverem \_\_\_\_\_, é para isso que existe \_\_\_\_\_: A) esperanças / a realidade; B) frustrações / a bebida; C) ilusões / o vazio; D) pedras / a polícia; E) neurônios / o crack” (ZAMBRA, 2015, p. 30).

<sup>93</sup> “42) Para \_\_\_\_\_ isso é impossível, mas para \_\_\_\_\_ tudo é possível: A. os homens / as mulheres; B. Tereza / Paola; C. A direita / a esquerda; D. O capitão Kirk / o senhor Spock; E. Os pobres / os ricos.

43) Para \_\_\_\_\_ isso é impossível, mas para \_\_\_\_\_ tudo é possível: A. meu pai / minha mãe; B. um pisciano / um leonino; C. mim / você; D. McCartney / Lennon; E. amanhã / depois de amanhã” (ZAMBRA, 2015, p. 32).

78), na narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, potencializando o seu fazer literário, dá ao leitor a possibilidade de chegar, ou não, na mesma conclusão. Nesse sentido, estrutura as referidas questões da seguinte maneira: “46) Quero juntar estas palavras, \_\_\_\_\_ nada tenha sentido: A. ainda que; B. para que; C. e que; D. mas que; E. até que. 47) Procuo frases que \_\_\_\_\_ aparecem nos livros: A. às vezes; B. nunca; C. sempre; D. só; E. nem sequer” (ZAMBRA, 2015, p. 33).

Além disso, Alejandro Zambra dialoga novamente com sua obra anterior, *Formas de voltar para casa*, ao trazer na questão 54 as diversas facetas, ou vozes enunciativas, da tenebrosa história ditatorial de seu país:

54) Você foi um péssimo filho, mas \_\_\_\_\_. Você foi um péssimo pai, mas \_\_\_\_\_. Está sozinho, mas \_\_\_\_\_.

- (1) é feliz / é feliz / é feliz
- (2) é tão difícil ser filho / é tão difícil ser pai / quem não está (?)
- (3) um bom soldado / um bom cristão / Jesus está contigo
- (4) um excelente lateral direito / me emprestou trinta mil pilas / se diverte
- (5) seu pai morreu há tanto tempo / seu filho morreu há tanto tempo / quer ficar sozinho (ZAMBRA, 2015, p. 36)

Nesse sentido, defende o espaço da palavra literária como do sintoma, o qual por sua vez revela o trauma que permeia o imaginário da sociedade de onde essa palavra literária provém. Assim, destacam-se as ideias de Jacques Rancière a respeito do que caracteriza, em ensaio intitulado *As duas formas da palavra muda* (2009), como a escrita muda que, num primeiro sentido,

é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o — tudo fala de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas. (RANCIÈRE, 2020, p. 35)

Na quarta parte (*IV. Eliminações de orações*), o leitor é instigado a editar problematicamente a narrativa que lhe contam sobre o passado traumático. Trata-se de um processo possível porque, nessa parte, assiste o candidato, eu-lírico da metafórica prova de aptidão verbal, ser opressivamente submetido por um “Estado burguês”, atrelado a uma lógica de Modernidade, a um novo instrumento avaliativo para verificar o seu grau de sujeição ao imaginário da colonialidade do ser, do saber e do poder. Diante disso, descobre que esse candidato quer verdadeiramente o silenciamento na narrativa de todas as orações que destoam dessa lógica.

Além disso, em *IV. Eliminações de orações*, o leitor depara-se com alternativas e frases mais longas, em relação aos fiapos narrativos que recebera até então, fornecendo agora opiniões

mais complexas sobre a ditadura chilena e as relações familiares disfuncionais que surgem nesse contexto. Com esse objetivo, traz o seguinte enunciado: “Nos exercícios 55 a 66, marque quais orações, frases ou parágrafos do enunciado podem ser eliminados, seja por não acrescentarem informações, seja por não possuírem relação com o texto” (ZAMBRA, 2015, p. 38). Dentre elas, merecem destaque as questões 57 e 58:

57)

- (1) O toque de recolher consiste na proibição de circular livremente pelas ruas de determinado território.
- (2) Costuma ser decretado em tempos de guerra ou de revoltas populares.
- (3) No Chile, a ditadura impôs de 11 de setembro de 1973 até 2 de janeiro de 1987.
- (4) Numa noite de verão, meu pai saiu para caminhar sem rumo certo. Acabou ficando tarde, teve de dormir na casa de uma amiga.
- (5) Fizeram amor, ela engravidou, eu nasci.

- A. Nenhuma.
- B. 5
- C. 1, 2 e 3
- D. 4 e 5
- E. 2 (ZAMBRA, 2015, p. 39)

Essa questão reflete o ambiente de extrema repressão que permeou o território chileno durante a existência da *Dirección de Inteligencia Nacional/ DINA*<sup>94</sup>. Nesse cenário, a DINA foi uma instituição “Amparada ideologicamente pela *Doutrina de Seguridad Nacional (DSN)* e ‘legalmente’ pelo Decreto Lei 1.009 de 08 de maio de 1975, que explicitamente lhe facultou capacidades para realizar apreensões” (ANTUNES, 2007, p. 406). Dessa maneira, esse órgão diretamente ligado ao Estado de Pinochet foi responsável, com o apoio de outros serviços de inteligência militares, por converter o território chileno em uma verdadeira praça de guerra.

Ressalta-se ainda que, em prol dessa guerra que tinha como principal objetivo a eliminação de determinados indivíduos, grupos e até instituições sociais, considerados inimigos do Estado, a DINA conduziu não apenas, internamente, o Chile, mas também, de forma externa, o Brasil, a Argentina, o Uruguai e Paraguai, na denominada Operação Condor<sup>95</sup>, a um ambiente

<sup>94</sup> “A DINA desenvolveu um padrão típico de comportamento que incluía o uso de agentes descaracterizados, recrutados no âmbito das Forças Armadas, mas agindo de forma institucionalizada por fora da estrutura de mando oficial. Mantinha secretamente vários centros de reclusão onde a prática de tortura era a regra e várias medidas eram tomadas para manter o caráter secreto e clandestino desses lugares. Também desenvolveria ações ilícitas no âmbito financeiro, o que incluiria variadas formas de associação com pessoas civis ou jurídicas, o estabelecimento de empresas próprias, a apropriação de veículos e de bens de pessoas detidas, além de contas bancárias espalhadas por vários países” (ANTUNES, 2007, p. 406).

<sup>95</sup> “O auge das inter-relações entre serviços de inteligência/segurança latino-americanos se concretizaria com a criação do grupo Condor – uma formação multinacional dedicada a operar nos países limítrofes, nos quais assassinavam ou detinham dissidentes que fugiam da repressão em seus países de origem –, nome dado também à operação operativo Condor, idealizada para assassinar na capital francesa, no mesmo dia e na mesma hora, opositores das ditaduras instaladas [...] na Argentina, [...] no Chile e no Uruguai. O grupo, cuja primeira reunião realizou-se entre os dias de 25 de novembro e 01 de dezembro de 1975, contava com representantes da Argentina, do Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, e teria sido planejado pelo coronel Contreras, quem se tornaria o responsável

de extrema repressão. Por isso, essa instituição, responsável pelo principal serviço de inteligência do governo de Pinochet, nas décadas de 1970 e 1980, usufruía de um grande prestígio não apenas perante a sociedade chilena, mas também para além de suas fronteiras.

A partir disso, o eu-crítico percebe na questão 58 o confronto que perpassa uma memória intergeracional, tecida por sujeitos com distintos papéis sociais, dos crimes ligados às perversas práticas da DINA. Nesse cenário, seus múltiplos fiapos narrativos, quando lidos em conjunto, transcriam o momento em que o pacto de silêncio sobre os crimes ditatoriais praticados por entes queridos rompe o âmbito íntimo e privado e explode na esfera pública:

58)

- 1) Não queria falar sobre você, mas é inevitável.
- 2) Agora mesmo estou falando sobre você. E você está lendo, e sabe disso.
- 3) Agora eu sou um texto que você está lendo e que não queria que existisse.
- 4) Te odeio.
- 5) Você queria ter o mesmo poder dos censores.
- 6) Para que ninguém mais lesse estas frases.
- 7) Te odeio.
- 8) Você fodeu com a minha vida.
- 9) Agora sou um texto que você não pode apagar.

A. Nenhuma.

B. A

C. B

D. C

E. D (ZAMBRA, 2015, p. 38-39)

A partir dessa transcrição zambraiana, é possível estabelecer um paralelo discursivo desses fiapos narrativos com o documentário *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco. Nessa obra, também é tornado público o drama de uma família que tem seus laços afetivos tensionados quando uma das sobrinhas começa a investigar o papel assumido pela tia, Adriana Rivas<sup>96</sup>, na Dirección de Inteligencia Nacional/DINA. Todavia, ao remexer com esse segredo

---

por sua condução. Mais do que um conjunto de operações repressivas desencadeadas por esses países, Condor seria uma unidade concreta do Departamento Exterior da DINA” (ANTUNES, 2007, p. 406).

<sup>96</sup> “Foragida na Austrália, a tia é acusada pela Justiça em casos de tortura, sequestro e desaparecimento. Tudo a implica: evidências, testemunhos. Mas, no filme, ela insiste em negar qualquer envolvimento. Eis o ‘pacto de Adriana’: o pacto de silêncio daqueles que atuaram na repressão. Adriana Rivas tenta a todo momento manipular o documentário da jovem sobrinha de modo a transformá-lo em uma peça em sua própria defesa. E, ao longo do processo, o voto de confiança inicialmente dado pela sobrinha-cineasta vai perdendo força diante dos indícios surgidos na busca fílmica.

Adriana Rivas percebe que a sobrinha começa a duvidar de sua palavra. Acuada, a tia lança um turbilhão de investidas verbais contra a sobrinha, chantageando-a emocionalmente, falando agressivamente, tentando desesperadamente manter o documentário sob seu controle. Mas já é tarde, o documentário não mais poderá ser usado para inocentá-la, e a reação truculenta de Adriana Rivas diante da câmera da sobrinha tem o efeito inverso: ela revela uma tia que a sobrinha não conhecia até aquele momento, a face de uma mulher autoritária e manipuladora disposta a fazer de tudo para extrair de seu interlocutor aquilo que quer escutar. O laço afetivo se desata. No fundo, mais pela *performance* da tia do que por evidências concretas cabais, o documentário acaba desmascarando uma torturadora em potencial” (SELIPRANDY, 2019, p. 694-695).



familiar, produzindo um filme que desmascara a tia e revela seus subterfúgios, a sobrinha realiza um gesto de resistência contra as práticas de apagamento da memória traumática recente. Além disso, ao documentar a tia, Adriana Rivas, declarando, insistentemente, que não sabia dos “excessos”, reverbera na esfera pública as vozes estridentes de todos aqueles que relativizam ou mesmo negam o passado de atrocidades vivido nos países atingidos pela Operação Condor.

Seguindo a mesma lógica das questões anteriores, que compõem a quarta parte (*IV. Eliminações de orações*), na questão 63, o leitor é, novamente, convocado a decidir quais fiapos narrativos irá eliminar ou manter, se nenhum, todos, apenas o fiapo contido na opção nº 4, ou nas opções nº 9 e 10, ou ainda os fiapos narrativos expressos nas opções nº 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. Entretanto, independentemente de qual edição realize, ou seja, de quais orações elimine, o leitor de *Múltiplas Escolha: livro de exercícios* percebe que o sujeito de quem se fala nessa questão propaga muitas das ideias difundidas pelos grupos nacionalistas-neofascistas, como a “Patria y Libertad” e o Partido Nacional, responsáveis por dar respaldo para o golpe que colocou Pinochet como o comandante máximo do Chile.

Percebe, assim, que o mais importante a se falar sobre esse sujeito é que “achava repugnante quem era bicha”. Além disso, acreditava em uma sociedade classicista e, principalmente, “não gostava dos mapuche, questionando inclusive o porquê de se dar tanta bola para eles, posto que foram eles que perderam a guerra”. É um “cidadão” que, depois de findada a ditadura, não via problema em assumir publicamente que sabia dos desaparecimentos, das torturas e dos assassinatos. Tratava-se de um “cristão” que “Simplesmente não gostava de se meter com putas. [...] Fazia doações não apenas aos Legionários de Cristo: [...] padecia de uma doença chamada solidariedade” (ZAMBRA, 2015, p. 38-39). Por tudo isso, o narrador afirma que sempre irá defendê-lo, deixando, dessa forma, evidente que compartilha das mesmas crenças e ideais do seu compadre.

Completando esse quadro figurativo da sociedade chilena ditatorial, a questão 64 expõe diversos fiapos narrativos do filho do Manuel Contreras, militar que conduziu a DINA desde sua criação não oficial em 1973, até sua extinção em 1977. Assim, em quatorze longas alternativas em primeira pessoa, acontece uma autoanálise tocante do filho que carrega o mesmo nome do general sanguinário. Era um dos principais agente de um Estado de Exceção que buscava exterminar a denominada “contaminação chilena”, ou seja, o novo paradigma da revolução socialista, centrada “na base do voto e da união das esquerdas em coalizões partidárias sob regimes democráticos. Nele, o socialismo seria implantado não contra, mas por meio do ‘Estado burguês’” (SIMON, 2021, p. 18).

Diante disso, a narrativa de Alejandro Zambra capta, nas alternativas que compõem a questão 64, as tensões e os silêncios deixados pelas ações desse sanguinolento general no tecido social chileno pós-ditatorial, como uma herança maldita que atinge não apenas o seu filho, mas, em diversos aspectos, todos os descendentes dessa sociedade. Assim, por meio do dilema enfrentado por esse filho, que possui o mesmo nome do pai, descobrimos uma sociedade chilena contemporânea fraturada que ainda sangra por suas perdas e dores de outrora, ainda esperando por uma justiça ampla e irrestrita. Além disso, descobrimos também uma sociedade que, contrariamente ao que propagam suas autoridades, ainda não alcançou a verdadeira reconciliação nacional, posto que é obrigada, por uma perversa convenção social, a silenciar sobre os horrores vividos, ou ainda tratá-los como anedotas de um passado distante do qual estaria apartada:

- 64)
- 1) Perguntam por meu nome e eu respondo: Manuel Contreras. Perguntam se sou Manuel Contreras. Respondo que sim. Perguntam se sou filho de Manuel Contreras. Respondo que sou Manuel Contreras.
  - 2) [...]
  - 3) Como é ser filho de um dos maiores criminosos da história do Chile? Como é pensar que seu pai foi condenado a mais de trezentos anos de prisão? Você sente o ódio que têm as famílias que seu pai destruiu?
  - 4) [...]
  - 5) Eu também sinto curiosidade. Como é *não* ser o filho de um dos maiores criminosos da história do Chile? Como é ter um pai que não assassinou ninguém, não torturou ninguém?
  - 6) [...] Nós, filhos de assassinos, não podemos matar o pai.
  - 7) Decidi não ter filhos. Precisei me dedicar a meu pai. Ele está doente. A piora de seu estado de saúde é pública, sai nos jornais.
  - 8) Quando meu pai morrer, poderei ter uma vida e um filho. Ele será o filho de Manuel Contreras. Mas não darei a ele o nome de Manuel. Vou falar para mãe escolher outro nome. Não quero ser o pai de Manuel Contreras.
  - 9) [...] Melhor se for uma menina.
  - 10) Não sou eu quem fala. Alguém que emula a minha voz. Meu pai vai morrer em breve. A pessoa que emula a minha voz sabe disso e não se importa.
  - 11) Talvez meu pai já esteja morto quando publicarem o livro que o filho da puta que emula a minha voz está escrevendo. E as pessoas pensarão que em minha voz fingida há algo de verdadeiro. Embora não seja a minha voz. Embora eu nunca fosse dizer o que estou dizendo agora. Embora ninguém tenha o direito de falar por mim. De me expor ao ridículo. É fácil rir de mim. Me culpar, se compadecer de mim. Não há mérito literário algum nisso.
  - 12) Palmas para o escritor, por sua engenhosidade. Batam palmas, como esse tipo de gente deve receber palmas. Batam palma na cara dele, com as duas mãos, até que seja impossível distinguir de onde está saindo o sangue.
  - 13) Agora está dizendo que dou ordens, que sei torturar. Que sou filho de peixe. Agora está dizendo que eu mando enfiarem um perfurador de metal no ânus dele.
  - 14) Agora está dizendo que eu não tenho o direito de desafiar meu próprio destino. Que sou um morto-vivo. Que digo o que não digo. Que até lhe agradeço por falar por mim. Agora continua em busca de palavras para tatuá-las em meu peito com a broca mais espessa da furadeira. (ZAMBRA, 2015, p. 55-57)

O último bloco, *Compreensão de texto*, abrange quase a metade do livro. A partir de três narrativas curtas e independentes, os exercícios abrem-se para as questões elaboradas. O *Texto*

*nº 1* é o que desenvolve a ideia por trás da forma da prova e explicita a crítica ao sistema educacional chileno, subordinado, assim como os do Brasil, Uruguai e Argentina, à Doutrina de Segurança Nacional. Trata-se de um sistema, conforme o narrador, no qual o que se aprendia “à perfeição, contudo, o que nunca esqueceríamos, foi colar nas provas. [...] Mas de pouco serviria essa obra admirável se não tivéssemos a destreza e a audácia necessária nos momentos-chave” (ZAMBRA, 2015, p. 53).

Dessa forma, por meio de uma metonímia da sociedade chilena pela região da *Abya Yala* (América Latina), com o *Texto nº 1* é possível acessar os mecanismos de interferência da DSN no campo educacional do Chile. Destaca-se que esse acesso permite ao eu-crítico compreender os “processos de dominação engendrados pelos governos militares, [n]aquilo que configura a Educação enquanto um território político – em especial, de disputa política” (RODRIGUES, 2021, p. 386). Assim, confirma a lógica perpetrada nas demais sociedades que compõem a região como mais um assombro de uma Modernidade que se quer única e universal.

Trata-se de uma lógica de dominação que se fez, em grande medida, pelo controle do sistema educacional, conforme atesta as palavras do Coronel Julio Soto, Vice-Reitor da CONAE do Uruguai no período ditatorial: “Si en algún área de la actividad ciudadana debe existir estricto control, es en el campo de la educación” (SOTO apud RODRIGUES, 2021, p. 388). Assim, é possível afirmar que essa premissa de uma Educação e, principalmente, uma escola livre de “elementos subversivos” tem seu nascimento junto dos regimes ditatoriais no Cone Sul, sob forte influência estadunidense, através das Escolas Superior de Guerra, sendo que a moralização da sociedade foi impregnada no imaginário educativo com vistas a um controle ideológico.

Destarte, o narrador introduz o leitor na realidade de seu colégio, “em teoria o mais exigente do Chile”, mas que, na realidade, era o lugar onde mais se exercitava a prática de colar, facilitada pelo excessivo uso de provas objetivas. Apesar de ainda faltarem muitos anos para que seus alunos prestassem a Prova de Aptidão Acadêmica, a maioria dos professores, com o pretexto de familiarizá-los com os exercícios de múltipla escolha, seguiam fielmente um modelo de avaliação no qual não era necessário escrever, opinar, desenvolver nada e, principalmente, não ter ideia própria: “Acho que graças à cola acabamos saindo um pouco do nosso individualismo e começamos a nos tornar uma comunidade. [...], colar nos tornou solidários. De vez em quando éramos invadidos pela culpa [...], mas a indolência e a negligência prevaleciam” (ZAMBRA, 2015, p. 54).

Movidos por esse sentimento de culpa, os jovens estudantes acabam confessando ao professor de religião – Segovia – suas práticas de colar nas provas para obter vantagem nas

disciplinas de matemática, espanhol, ciências e até no teste de resistência física. A isso, conforme o narrador, o professor “tentou conter o riso antes de dizer que nos perdoava, mas avisou para tratarmos de nunca ser pegos [...]. De repente, porém, ficou sério: se vocês são trapaceiros desse jeito aos doze anos, disse aos quarenta vão ser piores que os gêmeos Covarrubias” (ZAMBRA, 2015, p. 55).

No entanto, somente anos depois, quando o docente já não era mais professor e os estudantes já não eram mais seus alunos, contou-lhes a lúdica história desses irmãos. É uma trama que começa com uma amizade entre irmãos, até que um se passa pelo outro e, portanto, por cima de todos os outros, para que cursem a mesma faculdade. Entretanto, tal prática, ao ser narrada enquanto uma distopia na história dos gêmeos Covarrubias, contada por um ex-professor de religião a seus ex-alunos, desnuda para o leitor crítico a falência de um sistema educacional utilizado como ferramenta de opressão, em vez de libertação.

Destaca-se que, a partir dessa história dos irmãos Covarrubias, é possível acessar o tipo de sociedade que se implantou no Chile de Pinochet e, assim, que tipo de Educação estava sendo construída, compreendendo-a como um território político. Nesse sistema, reflete-se uma lógica social assentada em uma ideia de Nacional que segundo o professor está inundada pela “podridão” política, histórica e social: “o Nacional é podre, [...] disse. ‘Preparavam vocês para isso, para um mundo onde todas as pessoas ferram umas às outras. Vocês [...] não foram educados, foram treinados’. Soava agressivo, mas não havia desprezo em sua voz, pelo menos não dirigido a nós” (ZAMBRA, 2015, p. 77).

Dessa forma,

é possível afirmar que a Educação foi uma peça-chave do período de regime militar brasileiro, argentino, uruguaio e chileno. Durante o qual as ditaduras produziram uma retórica própria e distante da realidade, utilizando-a para fins de reorganização nacional, embutindo suas premissas no imaginário social da época e que perduram até os dias de hoje. Apesar de não dispor dos mesmos mecanismos em todos os países, foi possível identificar que DSN utilizou o espaço escolar como potente arma para a caça do inimigo interno, nos quatro países, [...] ocasionando um aprofundamento da pedagogia centrada nos princípios de docilidade e patriotismo, consolidando uma “pedagogia do medo”. (RODRIGUES, 2021, p. 388)

Nesse cenário, o autor chileno revela, em sua narrativa *Múltipla Escolha: livro de exercícios*, como esses códigos pertencentes a uma orientação ideológica autoritária são colocados em funcionamento por uma estrutura assentada em um pensamento totalmente oposto que a precede. Dessa forma, ao movimentar violentamente a estrutura que buscava nas ideias de Paulo Freire e sua pedagogia da libertação, nos fins da década de 1960, a práxis de uma verdadeira libertação, produz um choque violento entre duas “placas tectônicas” pertencentes a naturezas ideológicas distintas.

Diante disso, percebe-se que a narrativa é uma das mais importantes metáforas produzidas na contemporaneidade sobre o modelo de sistema educacional utilizado pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN) em diversos países latino-americanos para internalizar suas premissas no imaginário social. Nesse sentido, a partir de um currículo que anunciava de forma propagandística uma eficiência econômica, as ditaduras civil-militares do Brasil, Argentina, Uruguai e Chile consolidavam uma “cultura de medo”. Esta foi instaurada por meio de um terrorismo de Estado que implantava, no “contexto latino-americano das décadas de 1960, 1970 e 1980, a promoção do terror como forma de dominação política [...], mediante o uso da violência institucional” (KANTORSKI, 2011, p. 35).

No *Texto n° 2*, narrado em primeira pessoa, é apresentada a história de um homem que a partir do dia do seu casamento, ocorrido nos anos 2000, se vê enredado no drama de ter se casado em um país cuja lei do divórcio chegaria muito mais tarde do que a necessidade do protagonista. Na época de seu matrimônio, discutia-se há anos, tanto na esfera pública quanto no âmbito privado, a lei do divórcio, sobre a qual se conjecturava a probabilidade de nunca ser aprovada. Alguns atribuíam esse impedimento ao escandaloso lobby da Igreja Católica, que ameaçava excomungar os deputados de direita que votassem a favor, ou a urgência de outras demandas sociais, como condenar Pinochet, encontrar os corpos dos mortos, ensinar mapudungun nas escolas. O debate foi logo silenciado pela verdade proferida: “Vivemos no país da espera, vivemos esperando algo, o Chile é uma enorme sala de espera e vamos morrer esperando o nosso número” (ZAMBRA, 2015, p. 88).

No entanto, o drama do narrador atrelado à espera pela lei do divórcio reflete literariamente a espera da sociedade chilena por justiça em relação aos crimes cometidos na ditadura. Nesse cenário, em 16 de outubro de 1998, surpreendendo a todos, as autoridades inglesas resolveram deter o general Augusto Pinochet, que na época residia em seu país. A prisão atendia a um pedido do juiz espanhol Baltazar Garzón, que encabeçava um processo jurídico contra o general pela tortura e o assassinato de cidadãos espanhóis na época da ditadura militar chilena. Essa prisão marcou a jurisprudência global sobre os crimes contra a humanidade por diversas razões:

[...] a primeira delas é que os ditadores militares, até agora, sempre tinham encontrado formas de escapar impunes da justiça; Pinochet conseguira essa proeza em seu país, através de uma imunidade forjada a partir de um cargo de senador vitalício. A segunda é que a Inglaterra nunca foi, por tradição, muito preocupada com questões de justiça em terras estrangeiras; aliás, nos tempos de Margareth Thatcher, sempre foi uma aliada do ditador chileno. A terceira – talvez a mais contundente – é que, até então, só se assistira a atos de justiça executados desta maneira, em situações de guerra: somente então se esperaria que um país ousasse deter um cidadão de outro país, à revelia da justiça desse país. O próprio general nunca suspeitara que isso pudesse acontecer, caso contrário não teria escolhido um país estrangeiro do primeiro mundo

para submeter-se a uma cirurgia de hérnia de disco. Logo surgiram as mais diferentes manifestações, a primeira delas de protesto do governo chileno, por se sentir desrespeitado em sua soberania: como a Inglaterra ousa deter um dos seus “senadores”? Com que direito o mundo ousa propor um julgamento que ele, Chile, não teve “culhões” para realizar no lugar e na época em que deveria ter ocorrido? É vergonha e humilhação o que transpira dessas reclamações, além – é claro – do medo de esse evento trazer novamente à tona o trauma coletivo da população chilena, forçado a um esquecimento prematuro. (NETO, 1999, p. 48)

A detenção de Augusto Pinochet na Inglaterra produzira novamente o choque violento entre as duas “placas tectônicas” que constituíam a sociedade chilena, tendo em vista que os grupos de direita e de esquerda recomeçaram a se digladiar em confronto aberto, expondo a frágil e forjada “paz” nacional chilena. A escritora chilena Isabel Allende na época associou a detenção de Pinochet<sup>97</sup> à alegoria da retenção mútua, uma metáfora que “exprime bem o poder simbólico, político, do general, capaz – naquele episódio – de mobilizar toda a instituição democrática chilena em sua defesa e a levar o presidente em exercício, inclusive, a pedir apoio dos países vizinhos, entre eles o Brasil” (NETO, 1999, p. 49).

Por fim, a Inglaterra acabou libertando o ditador, em março de 2000, a pretexto de seu delicado quadro clínico, conforme atestavam os resultados de uma junta médica que, na verdade, assegurava uma saída tranquila para o imbróglia diplomático no qual se meteram os ingleses com os seus antigos aliados. No entanto, o episódio, além de se configurar como um marco histórico por ter sido a primeira vez em que se aplicou o princípio da jurisdição universal, desencadeou as condições para que o Chile, sentindo-se humilhado internacionalmente pela incapacidade em promover justiça para sua própria nação, iniciasse o processo de julgamento do general. O processo teve como primeiro resultado a anulação de sua imunidade parlamentar no dia 8 de agosto de 2000, permitindo em seguida que Pinochet pudesse ser oficialmente acusado de diversos crimes, os quais acabaram levando-o a cumprir, em alguns períodos dos anos seguintes, prisão domiciliar no Chile também, condição em que se encontrava no momento de sua morte, em 10 de dezembro de 2006.

Da mesma forma, na narrativa de Alejandro Zambra, o drama matrimonial do narrador também se resolveu pela interferência de alguém alheio aos principais dilemas de sua vida conjugal, haja vista que o ex-casal havia conseguido encerrar o seu matrimônio graças a uma mulher que pouco sabia deles na época, mas que mesmo assim aceitara servir de testemunha no

---

<sup>97</sup> “Antes de transferir o comando, Pinochet tratou de proteger-se e garantir que o poder continuasse em suas mãos. Continuou como comandante das Forças Armadas até 1988, ocasião em que se declarou senador vitalício. Nomeou senadores para garantir que a direita controlasse o Congresso, evitando emendas à Constituição que ele havia imposto ao país. Uma lei de anistia concedeu-lhe imunidade contra processos por quaisquer crimes cometidos durante seu regime” (ALLENDE apud NETO, 1999, p. 50).

seu processo de anulação. Entretanto, essa mulher, que o ajudara a se livrar do antigo casamento, acabou tornando-se poucos anos depois sua esposa, tendo ela uma história diferente. Com a segunda esposa teve um relacionamento que deu certo, pois dela pôde, logo, se divorciar, posto que, em maio de 2004, o Chile se tornou o penúltimo país do mundo a legislar sobre o assunto.

Destaca-se que esse novo casamento pode ser interpretado também como o duplo literário da política chilena, do início do século XXI, que visava intensificar as negociações de acordos bilaterais com países desenvolvidos, como Estados Unidos e União Europeia. Essa política externa, que contava com o apoio de economistas que haviam participado da diretamente da ditadura de Pinochet, tinha acordos com vistas a “ampliar mercados para os seus produtos, atrair investimentos diretos, obter oportunidades de aprendizado e de incorporação de tecnologia” (LOPES; CARVALHO, 2010, p. 672). Além disso, criaram-se contatos para ampliar as possibilidades de ingressar em outros mercados, consolidar laços com os atores mais importantes do sistema internacional e com atores de menor peso que pudessem ajudar em negociações e barganhas com os atores de maior influência. Tal conjuntura reverbera, principalmente, na questão 78:

- 78) De acordo com o texto, no começo do século xxi o Chile era um país:
- A) Conservador nos valores e liberal no econômico.
  - B) Conservador no alcoólico e artificial no ecumênico.
  - C) Inovador no cômico e literal no trágico.
  - D) Empreendedor no católico e conjugal no mágico.
  - E) Esgotador no equivocado e oscilante no rápido. (ZAMBRA, 2015, p. 90)

O conto que encerra o livro é uma carta de um pai ao filho sobre a decisão de tê-lo, numa inóspita e cômica metáfora com um cachorro. O melhor momento acontece nas alternativas, em que o leitor ocupa o papel do filho e vai explorando sentimentos contraditórios sobre o pai: vergonha, pena, raiva, indiferença. Em todo o livro, mesclam-se os temas da educação e da política com assuntos conhecidos do universo do autor: relações familiares, a infância e a chegada à adolescência, incompetências e impotências, solidão e culpa.

Dessa forma, a narrativa de Alejandro Zambra, junto com *Formas de voltar para casa*, deve, principalmente, ser vista como uma construção estética anticolonial que denuncia o projeto imperialista imposto à *Abya Yala* (América Latina) com essa “segunda apropriação”. Esta se fundamentou na Doutrina Antissubversiva, difundida pela França e pelos Estados Unidos, com seu discurso salvacionista, em prol “da garantia da ordem, da disciplina e da segurança nacional, pregando princípios de obediência, organização, respeito à ordem e às instituições, produzindo uma retórica própria e distante da realidade” (RODRIGUES, 2021, p. 385).

Portanto, opondo-se a esse princípio de obediência e ao discurso salvacionista da Doutrina Antissubversiva, o esquema com alternativas de múltipla escolha provoca, intencionalmente, uma sensação antagônica à de limitar, permitindo um caleidoscópio de reflexões sobre um mesmo tema. O descompromisso pela escolha de uma faz com que várias alternativas, em ocasiões distintas, possam estar corretas, ou várias possam estar erradas. Dessa maneira, a forma hermética expande a consciência, pois torna a mente capaz de entrar por diversos caminhos de reflexão. As múltiplas alternativas não se mostram problemáticas, posto que, nesse caso, não existe necessidade de escolher apenas uma, ao contrário dos regimes totalitários, nos quais só existe uma ação correta.

Ao mesmo tempo, essa narrativa, escrita por um filho da ditadura, permite uma reafirmação da paisagem de outrora, que nada mais é do que uma mudança no campo visual do leitor, ampliando o seu horizonte da paisagem do presente, na qual repousava “uma copresença ou coexistência de perfis que [agora] se entrelaçam através do espaço e do tempo” (COLLOT, 2013, p. 24). Nesse horizonte ampliado, percebe-se a convergência de duas gerações, a do presente e a do passado, rememorando e r-existindo no mesmo tempo e no mesmo espaço, submetidas, em níveis e modos distintos, ao mesmo sistema repressivo de um Estado Autoritário que continua a ecoar suas violências.

Destarte, através do campo perceptivo e interpretativo de novos horizontes espaciais e existenciais, na medida em que adentra as narrativas dos filhos da ditadura, como as zambraianas, passa-se também a situar-se em “todas as outras paisagens que se estendem para além, e todas essas perspectivas formam, juntas, uma única onda temporal, um instante do mundo” (COLLOT, 2013, p. 25), permeado pela dor. Diante disso, ampliando o conceito do termo *epistemológico* para abranger tanto a ciência enquanto conhecimento quanto a arte enquanto significado, como comprovou-se ao longo desta análise crítica, é possível engendrar novas investigações sobre as narrativas literárias contemporâneas do Sul global.

Com esse intuito, parte-se novamente em busca de outras narrativas que, assim como as zambraianas, carregam em suas tessituras e representações uma imaginação descolonizada, a partir de uma escrita *decolonial* que rompe com esse passado de dor e opressão, ao sublimá-lo esteticamente convertendo-o em uma atmosfera poética.



## 5. RESSONÂNCIAS DE UMA PAISAGEM DE DOR

*Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito  
que ele e o lance a outro;  
de um outro galo que apanhe o grito  
que um galo antes e o lance a outro;  
e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.*

2.  
*E se encorpando em tela,  
entre todos, se erguendo tenda,  
onde entrem todos,  
se entretendendo para todos,  
no toldo (a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo que,  
tecido, se eleva por si: luz balão.*

(João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra*, 1966)

Persistindo em minha busca por projetos de escrituras que traduzem discursos históricos em discursos estéticos, retorno ao território brasileiro – espaço de meus afetos – e empreendo uma outra travessia, marcada por um “eu-afetivo” constituído de uma consciência política, histórica e cultural distinta da persona de outrora, a do eu-crítico. Com esse outro eu, tecido pela relação afetiva que mantenho com o meu território – o qual concebo como um corpo-território –, consigo vislumbrar, no cenário contemporâneo, um projeto de escritura constituído de múltiplos textos-territórios, nos quais ressoam as dores e distintas fraturas da sociedade brasileira, tanto de seu período ditatorial quanto pós-ditatorial.

Ao contemplar algumas das narrativas desse projeto de escritura, descubro que seu autor, o amazonense Milton Hatoum, o iniciara, ainda de forma tímida, junto com a chegada do novo século, nos anos 2000. Compreendo também que o projeto literário desse escritor é marcado pela ideia de travessia, de passagem, por “*portas por-onde*”<sup>98</sup> é possível acessar as memórias de uma sociedade marcada pela dor, no qual as “*portas-contrá*”<sup>99</sup>, ou seja, o trabalho de reminiscência, jamais são permitidas. Nesse trabalho, o autor constrói, por meio de metáforas que representam sua assinatura, muito menos os acontecimentos históricos tais como

<sup>98</sup> Trecho do poema *Fábula de um arquiteto*, de João Cabral de Melo Neto, 1966.

<sup>99</sup> Idem.

aconteceram do que a atmosfera turva, fragmentada e traumática da violência apregoada pelo regime ditatorial que marcou o Brasil de 1964 a 1985.

Nesse projeto, é evidente o cuidado narrativo com o pormenor, a minúcia, o detalhe e a literariedade, pois se fundamenta pela ideia de que “o testemunho deve se render à pena do escritor profissional, que sabe – e não esconde – ser ‘construção’, uma ‘demorada construção’ a história que vem da memória” (SALGUEIRO, 2012, p. 295). Como um projeto de um verdadeiro arquiteto da fabulação, as narrativas de Milton Hatoum transitam com uma mesma pulsação entre um fazer ético, que busca trazer à tona as memórias desse período traumático de nossa história recente, e um fazer estético, que procura, por meio de metáforas, recriar a atmosfera ambiente desse recorte temporal.

Ressalta-se que esse projeto escritural constrói suas primeiras “*portas por-onde*” permitindo que o leitor acesse as memórias ditatoriais na narrativa *Dois Irmãos*, publicada em 2000. Nela, simbolicamente, está representada a nação partida pelo trauma de ter sido submetida a um Estado Autoritário que deferira seu primeiro golpe com a implantação do Estado Novo, que perduraria até 1945. Nesse momento, acontece a primeira cisão entre os irmãos gêmeos Yaqub e Omar, filhos da mesma pátria, da mesma mãe, nascidos na mesma época, mas ocupando lugares distintos nos afetos recebidos de uma família e uma pátria extremamente controladora.

Entretanto, após um curto período vivendo novamente sob o mesmo solo, um novo golpe, a ditadura civil-militar, orquestrado em parte por figuras que haviam também planejado o primeiro, fraturou a casa familiar em sua espinha dorsal de forma irreversível, tornando os irmãos inimigos irreconciliáveis. Assim, o leitor é posto diante da memória de uma fratura que guarda suas causas envoltas em um passado turvo, no qual as construções psicológicas e narrativas lhe dão apenas rastros de algo soterrado, mas que insiste em doer. Nesse sentido, esta é a pergunta derradeira de Zana: “‘Meus filhos já fizeram as pazes?’”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte. Ninguém respondeu” (HATOUM, 2000, p. 07). A resposta para tal questionamento reside na memória que sucede o esquecimento, o qual será, em certa medida, imposto e prematuro, que agora rompo para ir ao encontro de uma resposta para Zana.

Dessa fratura, o leitor é conduzido em *Cinzas do Norte* às ruínas nas quais repousam os restos do segundo golpe, responsável pelo dilaceramento familiar definitivo. Nessa publicação de 2005, encontra a atmosfera ditatorial expressa pela dicotomia Estado Autoritário/Jano *versus* a arte de resistência/Mundo, na qual cinzas são o que resta dessa relação familiar, assim como cinzenta passa a ser a *paisagem* brasileira no período da ditadura civil-militar de 1964 a 1985.

A paisagem tem sua atmosfera poeticamente reconstruída dentro dessa narrativa na arte de Arana, uma instalação artística composta por uma jaula contendo, em seu interior, uma floresta em miniatura composta principalmente por ossos. Nessa instalação, um conjunto em particular, em um dos cantos, chama atenção: “Despojos do nosso povo... índios e caboclos. Peguei num cemitério abandonado na cachoeira do Castanho. Quando o rio sobe, os túmulos desmoronam, e na vazante, as ossadas aparecem na praia” (HATOUM, 2005, p. 107).

Nessa arte, composta por ossadas de seres anônimos que tiveram suas inscrições apagadas na história, mas não na paisagem que insiste em preservá-las na terra, na atmosfera ambiente, ainda que em forma de ruínas, repousam segredos do presente: “Vocês querem saber quais são os temas secretos deste trabalho? ‘Devastação e morte’. A floresta queimada é a humanidade morta. [...] Mundo perguntou qual era o título. ‘A dor das tribos... A dor de todas as tribos’. Não é sugestivo?” (HATOUM, 2005, p. 108). Ademais, representa uma síntese poética que o escritor amazonense desenvolve nas narrativas que compõem sua trilogia - *O lugar mais sombrio*.

Dessa forma, se, em *Dois Irmãos*, Yaqub e Omar representam a fratura de um território, uma pátria, em *Cinzas do Norte*, Mundo é a ruína na qual repousam os segredos dessa ruptura, e, na trilogia *O lugar mais sombrio*, Martim carrega os rastros e vestígios para se entender a paisagem que deu origem a essa ruína. Somente ao alcançar essa paisagem é que se pode romper o silêncio e dar a resposta que Zana, metáfora dessa pátria rompida, tanto anseia. Por isso, a instalação artística de devastação e morte, de *Cinzas do Norte*, tem sua força poética expandida nas narrativas que tecem a trilogia *O lugar mais sombrio*, composta pelos livros *A noite da espera*, publicado em 2017, *Pontos de fuga*, publicado em 2019, e por um terceiro volume ainda a ser publicado.

Ademais, vale destacar que ocorre na trilogia uma “reefetuação” do horizonte de expectativas da sociedade brasileira nos anos ditatoriais, ou seja, uma nova representação da “dor de todas as tribos”. Para isso, o escritor amazonense Milton Hatoum constrói um narrador/personagem que é sugado pelos acontecimentos políticos desses anos ditatoriais, dos quais lembra pouco tempo depois, por meio de cinzas do tempo, fragmentos de textos seus e de amigos perdidos, ou distantes. Por meio dessa reefetuação da paisagem, da qual Martim e seus amigos são testemunhas, acompanha-se, como testemunha solidária, o processo de ruína pelo qual passou o seu território, após sucessivos processos de desterritorialização. Com esse narrador/personagem, adentram-se as minúcias dessas desterritorializações, inevitáveis para que um sistema ditatorial civil-militar se mantivesse no poder como única lógica organizacional possível por mais de vinte e um anos. Assim, percebe-se o território brasileiro como um espaço,

e não apenas como um lugar geográfico, marcado por agenciamentos que sofreu, durante esse período, através de uma apropriação e intensa reformulação em seus comportamentos e investimentos, além de uma interferência radical “nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Nesse contexto de novos agenciamentos e interferências, Martim – diminutivo do Deus da Guerra, Marte – coloca-se, mesmo sem querer, mesmo sem perceber, do lado apostado ao do seu pai, Rodolfo – que significa “célebre lobo” –, pois, enquanto este representa todo o aparato repressivo de um Estado Autoritário, aquele significa a resistência ao novo modelo político e ideológico e a persistência por um retorno ao modelo e aos valores de outrora. Portanto, da mesma maneira que ocorre em *Cinzas do Norte*, em *O lugar mais sombrio* tem-se a dicotomia Estado Autoritário/Rodolfo *versus* resistência/Martim, transposta para o conflito familiar entre pai e filho. Essa dicotomia, além de ser uma das principais metáforas que compõem a assinatura de Milton Hatoum, simboliza os novos tipos de agenciamentos<sup>100</sup>, maquínico e enunciativo, gerados por um sistema ditatorial que impõe uma nova lógica de controle dos corpos e de expressão, pautada única e exclusivamente por um pensamento maniqueísta.

Nesse novo contexto, a ideia de território sofre uma mudança de paradigma, refletindo a tensão moderna que o termo assume: uma delimitação que transita entre a esfera material, ou seja, econômica, e a afetiva, pautada em fronteiras problemáticas da potência do indivíduo. Nas últimas obras de Hatoum, que compõem a sua trilogia, essa tensão revela nuances de um Eu fragmentado por um passado ditatorial traumático, como em *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. Isso se dá porque tanto a fratura de Yaqub e Omar quanto a carne-viva de Mundo, indivíduos paralisados em suas dores, assumem novas tonalidades em Martim, jovem exilado na França e que se esforça para reconstruir seu passado, ainda traumático, da época da ditadura brasileira, promovendo um verdadeiro processo de reterritorialização, ainda que relativo.

Dessa maneira, em *O lugar mais sombrio*, acompanhei a trajetória de um novo narrador/personagem, o qual perde a relação afetiva mantida com seu território por conta dos acontecimentos políticos dos anos ditatoriais, que profanam sua terra e o obrigam a deixar seu território, tornado terra deserta. Isso é literariamente representado pela separação dos pais, fato que obriga Martim a conviver com um pai/Estado que nega seu princípio territorial, forçando-o a um intenso processo de desterritorialização que rasura sua inscrição segundo a sua

---

<sup>100</sup> “Considerar-se-ão as misturas de corpos que definem a feudalidade: o corpo da terra e o corpo social, os corpos do suzerano (sic), do vassalo e do servo, o corpo do cavaleiro e do cavalo [...] – é tudo um agenciamento maquínico” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30). Os agenciamentos coletivos de enunciação, por outro lado, remetem aos enunciados, a um “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua” (1995, p. 32).

residência, dividindo a terra como um objeto, submetendo-o “à nova inscrição imperial, ao novo corpo pleno, ao novo socius” (s/d, p. 200)<sup>101</sup>:

Encontrávamo-nos, de fato, em uma encruzilhada: o que estava realmente em jogo era o destino do país, que para desenvolver-se, precisava adequar seu corpo institucional aos novos desafios e necessidades e criar “uma política externa independente” (expressão trazida por San Tiago Dantas). Ou, como eu escreveria poucos anos depois: “Decidia-se para nós, Terceiro Mundo, a possibilidade de irmos a escolher nosso próprio caminho ou constatarmos a impossibilidade de sermos donos de nossa própria história”. Com o golpe militar, o Brasil alinhava-se definitivamente aos Estados Unidos que, nesse momento, coincidentemente com o “incidente” do golfo de Tonkin, começavam a “defender o mundo livre” através da não-declarada e genocida guerra do Vietnã. (KUHNER, 2001, p. 28)

Nessa perspectiva, é significativo que a estrutura narrativa de *O lugar mais sombrio* se assemelhe à imagem de um corpo celeste que acabara de explodir, repartido em milhares de fragmentos, pois foi isso o que restou do território de Martim após a apropriação de um dos sistemas políticos e administrativos mais violentos que regeram o Brasil. Exatamente por isso, nessa narrativa, imagens de um Estado Autoritário saltam descontinuamente para o agora em cada lembrança que Martim recupera do cosmo de acontecimentos que marcaram sua travessia de São Paulo a Brasília, depois de Brasília a São Paulo e, em seguida, à França.

Destaca-se que esse processo de rememorar de Martim aproxima a sua travessia da concepção benjaminiana de tempo, que se opõe às concepções de tempos lineares calcados na ideia de progresso, tratando as temporalidades em termos de intensidades. Para mais, essa temporalidade que dá saltos modifica a nossa relação com a memória, ou com a rememoração, que se dispõe a captar reminiscências do passado e a circunscrever no tempo de agora, da mesma maneira que modifica a nossa relação com a história, vista como aberta e inacabada, que deve ser escrita de forma compartilhada, afetando a nossa maneira de pensar as relações entre outrora, agora e porvir.

Dentro dessa lógica temporal, encontra-se Martim, longe de seu território e, por isso, obrigado a viver mais um processo de desterritorialização, durante o qual passa a ser acometido por lembranças, cinzas do tempo, que ofuscam a beleza até mesmo de Paris, ruminando que “Nem tudo é suportável quando se está longe...” (HATOUM, 2017, p. 07). Dessa maneira, o sujeito é um indivíduo atormentado por restos de um tempo confuso e desordenado, que o persegue: “a lembrança, assim como o cheiro, acomete até mesmo quando não é convocada.

---

<sup>101</sup> Para Deleuze e Guattari, “quando a divisão se refere à própria terra devida a uma organização administrativa, fundiária e residencial, não podemos ver nisso uma promoção da territorialidade, mas, pelo contrário, o efeito do primeiro grande movimento de desterritorialização nas comunidades primitivas. A unidade imanente da terra como motor imóvel é substituída por uma unidade transcendente de natureza muito diferente que é a unidade do Estado: o corpo pleno já não é o da terra, mas o do Déspota, o Inengendrado, que se ocupa tanto da fertilidade do solo como da chuva do céu e da apropriação geral das forças produtivas” (s/d, p. 150).

Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa” (SARLO, 2007, p. 10). Assim, vê-se a paisagem de Paris sendo inundada por outra paisagem que, embora distante no tempo e no espaço, se torna mais real do que aquela em que assentam seus pés:

Paris, dezembro, 1977

[...] árvores sem folhas, uma fina camada de gelo no solo, canto de pássaros invisíveis. A quietude foi assaltada por lembranças de lugares e pessoas em tempos distintos: Lázaro e sua mãe no barraco de Ceilândia, a voz do Geólogo no campus da Universidade de Brasília, a aparição de uma mulher no quarto de um hotel em Goiânia, o embaixador Faisão recitando versos de um poeta norte-americano: “Apenas mais uma verdade, mais um elemento na imensa desordem de verdades...” (HATOUM, 2017, p. 06)

Esses restos são fragmentos de uma paisagem que Martim acreditou ter esquecido ao deixar seu território, ao se desterritorializar, ainda que de maneira relativa. Entretanto, logo perceberia que um indivíduo desterritorializado é como alguém em permanente estado de fronteira, transpassado por diversas realidades, em constantes e sobrepostas rasuras, o que nos versos de Ferreira Gullar podem ser descritas como “O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade” (GULLAR, 1975). Todavia, após a tomada de consciência, esse jovem narrador, em sua última noite na Rue de la Goutte d’Or, em Paris, no inverno de 1978, é convocado a iniciar o seu processo de reterritorialização sobre o seu território e a fazer apelo a uma nova terra, que é também uma terra de outrora, o que só poderá ser feito por um trabalho de reminiscência.

Tal terra, na narrativa, é simbolicamente representada pela figura de sua mãe, Lina, assim como em *Cinzas do Norte* estivera representada na figura de Alicia, e em *Dois Irmãos* no papel de Zana, ainda que as três personagens representem facetas diversas da terra ora mencionada, como destaca-se adiante. A convocação dá-se por meio de um sonho que nos revela, mais que um desejo, o resultado de uma prospecção do passado de Martim, caso as condições de seu território fossem outras: “Minha mãe me esperava havia anos na casa de madeira de um sítio; perguntou por que eu tinha demorado tanto para encontrá-la. Onde era esse sítio? Ipês floridos na paisagem ondulada, o céu e a luz do Planalto Central. Podia ser um sítio perto de Brasília” (HATOUM, 2017, p. 09). No entanto, de volta à realidade e à sua situação de exílio, o que inquieta Martim, mais do que a utopia desfeita, é a pergunta não feita: “Quem demorou, mãe? Quem adiou nosso encontro? Não disse nada no sonho, e fiquei remoendo meu silêncio. Agora, acordado, é tarde demais” (HATOUM, 2017, p. 09).

Consciente tanto do território ao qual precisa retornar quanto da necessidade de reafirmar, por meio da memória, a paisagem que o obrigara a se desterritorializar, seria somente exilado em Paris, em março de 1978, que Martim conseguiria realizar o seu mais profundo

processo de reterritorialização, consistindo em recolher os fios, as partículas que agora começavam a se levantar. Seria essa escrita tecida por retalhos de diversas vozes que iria reafetar a paisagem julgada perdida e promover o encontro tão aguardado entre mãe e filho, ou entre território e indivíduos.

No entanto, a escrita não seria fácil, pois precisava da memória dos outros: “As anotações desta página terminam com a palavra ‘caverna’ e reticências. Lembro pouca coisa do que aconteceu depois [...], sem a memória dos outros eu não poderia escrever” (HATOUM, 2017, p. 71). Ressalta-se que essa escrita de retalhos determina toda a estrutura da trilogia *O lugar mais sombrio*, composta por narrativas prosaicas tecidas por fragmentos de sonhos, cartas, poemas, peças teatrais e recordações. São fragmentos de papéis que Martim trouxera “de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre” (HATOUM, 2017, p. 10).

Na escrita de retalhos, o tecido narrativo que compõe os romances dessa trilogia até possui bordas temporais, que servem muito mais como fronteiras do que limite, porém são, sucessivamente, desfeitas pelo romance seguinte. Em *A noite da espera*, a borda temporal começa a ser desenhada no inverno de 1979, no qual Martim já se encontra exilado em Paris. Nessa temporalidade, tecida por retalhos de memórias, “Comecei a datilografar os manuscritos: anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado” (HATOUM, 2017, p. 10).

Dessa forma, o exilado narrador depara-se, então, com suas outras tentativas de reterritorialização que, apesar de relativas, iriam contribuir para promover o retorno absoluto. Dentre essas, rememora a separação dos pais, em dezembro de 1967, e, conseqüentemente, a sua mudança de São Paulo para Brasília, onde passa a viver e tenta estabelecer seu primeiro processo de reterritorialização. Na outra ponta de borda temporal, na qual está inscrita a narrativa de *A noite da espera*, tem-se um Martim arrancado de seu território, de sua vida em São Paulo e de sua mãe.

Nesse momento, recorda que “As palavras do meu pai sobre Brasília se perderam durante a viagem de ônibus, quando eu pensava na minha mãe. [...] Eu não sentia frio, sentia a vertigem da distância, da separação. O que ele pensava nessa noite insone de uma viagem sem fim?” (HATOUM, 2017, p. 24). Ressalta-se que esse drama familiar, causado por um pai autoritário, está imerso em uma estrutura pautada, também, em um Estado Autoritário, institucionalizado naquele momento por uma nova Constituição, a de 24 de janeiro de 1967, que “gerara uma ordem autoritária demais para quem ficou de fora e de menos para quem estava

dentro” (GASPARI, 2014, p. 352)<sup>102</sup>. Isso deve ser visto como um processo de desterritorialização relativo, similar ao que foram submetidos muitos cidadãos brasileiros, arrancados abruptamente de suas residências e obrigados a viver em terras distantes, se não geograficamente ao menos afetivamente.

Em seguida, acompanha-se o mesmo Martim buscando estabelecer uma nova conexão com o lugar que passa a habitar, transformando-o em paisagem, ainda que seja uma terra desértica: “Saí do hotel à procura do centro da capital, mas não o encontrei: o centro era toda a cidade. Quando me perdia nas superquadras da Asa Sul, ou me entediava por não ver viva alma no gramado ao redor dos edifícios” (HATOUM, 2017, p. 24). No entanto, se o solo é desértico, o encontro com o dono de uma livraria, Jorge Alegre, que lhe apresenta as cidades-satélites, configura-se como uma possibilidade de reterritorialização por meio da palavra escrita. Ressalta-se que é também pela escrita que Martim mantém vínculo com o território de outrora, pois, em sua desterritorialização relativa no campo da imanência, abandonara o lugar, mas não o laço afetivo, representado pelos avós e, principalmente, pela mãe com quem se corresponde por cartas:

No Hotel das Nações escrevi para minha mãe:

A primeira pessoa que conheci na capital se chama Jorge Alegre, é dono de uma livraria e me deu um mapa de presente. Brasília é uma cidade para quem tem asas ou pode voar. O espaço é tão grandioso que diminuí os edifícios (blocos) do Eixo Monumental, manchados por um pó vermelho.

[...] Os bairros e avenidas têm siglas com letras e números, me perdi no primeiro passeio pelas superquadras da Asa Sul, parecia que estava no mesmo lugar, olhando os mesmos edifícios. São bonitos, cercados por um gramado que cresce no barro; essa beleza repetida também me confundiu. Tudo confunde, nada lembra lugar algum. O céu é mais baixo e luminoso, e as pessoas sumiram da cidade (HATOUM, 2017, p. 25).

Assim, Brasília representa, nesse primeiro momento, um lugar sem identidade, ou seja, muito mais um espaço geométrico marcado pelo nomadismo de sujeitos desterritorializados, trânsfugas, do que um espaço geográfico. Nesse local de trânsfugas, pai e filho empreendem suas buscas por pertencimento através de vias opostas, tendo em vista que seus processos de desterritorialização ocorreram de maneiras distintas. Isso se dá porque o processo de desterritorialização do pai, Rodolfo, acontece pela ruptura afetiva: “Não tinha vontade de morar aqui. Brasília não significa quase nada para mim. Mas, quando tua mãe saiu de casa, decidi

---

<sup>102</sup> “A Constituição de 1967 concentrou no Executivo o poder de legislar sobre matérias de orçamento e segurança, reduziu a autonomia política dos Estados e municípios e confirmou o sistema de eleições indiretas para presidente e governadores. O texto restringiu os direitos de greve e de organização dos trabalhadores, instituiu a pena de morte para crimes contra a segurança nacional, ampliou os poderes da Justiça Militar e deu base jurídica para a censura à imprensa e às manifestações artísticas” (PM&R-AL, 2015-2017).



procurar um emprego em outra cidade [...]. Eu não podia viver perto da tua mãe e daquele sujeito. Seria pior” (HATOUM, 2017, p. 36-37).

O processo de desterritorialização do filho, Martim, por seu turno, dá-se primeiramente pela ameaça de uma ruptura econômica, que o obriga a uma fratura territorial e, conseqüentemente, afetiva. Dessa forma, as causas de seu rompimento afetivo são de ordem econômica, talvez por isso não entenda as palavras do pai: “Ela nos surpreendeu, e me traiu. *Você também foi traído. Agora vou até o fim*” (HATOUM, 2017, p. 37). Assim, diante dessa ameaça que o obriga a uma ruptura efetiva, Martim vê-se compelido a reconstruir um território e a estabelecer uma nova relação de pertencimento, ainda que provisória e apenas relativa.

Percebe-se, assim, por meio desses retalhos iniciais da narrativa *A noite da espera*, como a ideia de território é tecida, além do conteúdo e da expressão, por outros dois elementos: o da desterritorialização e o da reterritorialização, responsáveis pelo processo de deslocamento do pensamento de nosso jovem narrador. Esse deslocamento, com Martim, vai da palavra escrita à encenação ao se aproximar de um grupo de teatro estudantil coordenado pelo professor Damiano Acante.

Nesse processo de reterritorialização pela arte cênica, Martim tomaria consciência de mais um tipo de agenciamento maquínico produzido pelo Estado Autoritário que se apoderara de seu território: a intensa repressão dirigida à classe artística, em especial à teatral. Nesse cenário, durante o período da ditadura militar, os artistas precisaram resistir à diversas violências, tanto física quanto verbal, como a do General Juvêncio Façanha, em janeiro de 1968, que declarou publicamente que ou os homens de cinema e teatro mudariam ou acabariam. Meses antes, após assistir à apresentação do espetáculo “Navalha na carne”, em 1967, havia proferido “em público uma estarrecedora declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: ‘A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundas, que entendem de tudo, menos de teatro’” (MICHALSKÍ *apud* KUHNER, 2001, p. 87).

Assim, nesse cenário estudantil, o teatro é tomado como metáfora da resistência ao sistema ditatorial que tece a atmosfera ambiente da narrativa de Martim, na qual as qualificações que o professor Damiano atribui a cada um dos jovens atores representa a faceta deturpada na declaração do General Juvêncio Façanha. De mais a mais, nesse contexto, Damiano Acante representa o intelectual, sendo esse o único ponto de contato com a declaração do General. Nas descrições seguintes, apresenta-se a faceta deturpada por um Estado que se faz míope por um projeto de poder: “Esse varapau é o Nortista, um comediante do Amazonas

apaixonado por Vana, nossa grande atriz em formação. Ângela e Fabius também estão aprendendo, só Dinah conhece os segredos do teatro” (HATOUM, 2017, p. 38).

De modo semelhante, é significativo o texto escolhido pelo Nortista e por Vana para encenarem como um exercício de atuação proposto por Damiano Acante: ““O diálogo que a gente ensaiou na tua casa, Vana’. Sugeriu o Nortista. ‘Tu podes começar’. ‘Vana, com uma expressão de surpresa, apontou para o Nortista: ‘Quem é esse cara? O que ele quer?’” (HATOUM, 2017, p. 40). As perguntas proferidas por Vana seguem-se de um diálogo que, em sua superficialidade, pouco ou nada revela:

“Uma passagem”, pediu o Nortista. “Uma passagem? Para onde?” “Para o fim da linha.”  
 “Qual fim? O redondo ou o quadrado?” “O fim mais próximo.”  
 “É inútil gritar”, disse Vana.  
 “Desculpe! Eu quis dizer o fim mais distante”, disse o Nortista, com uma voz meio apagada.  
 “Tu não precisas de passagem, tu precisas de um passaporte, cara”. (HATOUM, 2017, p. 40)

Entretanto, em sua profundidade significativa, pode ser interpretado como uma síntese poética não apenas do processo de desterritorialização, ao qual estavam sendo submetidas diversas vítimas da ditadura civil-militar brasileira, mas também de identidades impedidas em suas liberdades, inclusive nesse cenário de intensa repressão às artes cênicas, assim como outras formas estéticas. São exemplos de resistência o Teatro de Arena, o Teatro da Universidade Católica (Tuca), o Espetáculo Ipanema, o Grupo Oficina, o Show Opinião, dirigido por Augusto Boal, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. Dessa maneira, se a resistência estava personificada em *Cinzas do Norte* na instalação de Jano, em *A noite da espera* é realocada na arte dramática, forma artística que representa de maneira mais verossímil o espaço geográfico dessa nova narrativa: Brasília, teatro, do grego *theatron*, ou “o local onde se vê” o Estado encenar o seu “poder constitucional”.

Além disso, Brasília é, também, palco onde a primeira narrativa da trilogia *Lugar mais sombrio* posiciona o leitor, dando-lhe um ângulo de visão e uma perspectiva privilegiada para observar as ações e os acontecimentos de mais uma das grandes encenações brasileiras: o Congresso Nacional, cuja maioria era composta pelo partido Arena, encena uma farsa de Constituinte. Destarte, em 24 de janeiro de 1967, era aprovada no Congresso uma nova Constituição, que nada mais era do que uma carta autoritária do regime, que incorporava os atos institucionais e complementares do governo militar, dando base legal ao regime: “Era a institucionalização da ditadura”.

Diante disso, a indignação de Dinah com a simplória atuação de Vana nas aulas cênicas de Acante representa, na verdade, a revolta em relação a uma parte da sociedade brasileira que,

por omissão ou covardia, minimizava as narrativas reais dos acontecimentos políticos nos quais estava mergulhada: “Vana estragou minha tradução. Ainda bem que o Nortista é ator. E um ator de verdade não precisa de passaporte, pode encenar sozinho até o fim mais distante” (HATOUM, 2017, p. 40). Concomitantemente, reconhecia a solidão dos que estavam dispostos a atuar, participar, dar resistência a um sistema repressivo que se intensificava desde que o General Arthur da Costa e Silva tomara posse, em 15 de março de 1967, dando continuidade ao projeto político da chamada “linha dura” nas Forças Armadas.

Seria, então, nesse contexto que o processo de reterritorialização de todos bruscamente interromperia, ou melhor, asfixiaria, assim como Martim buscava fazê-lo por meio da palavra encenada<sup>103</sup>. A (re)existência por meio da arte, em especial as artes dramática e cinematográfica<sup>104</sup>, seria fortemente atacada por um “segundo golpe”: a implantação do Ato Institucional A5<sup>105</sup>, em dezembro de 1968<sup>106</sup>. Nesse cenário, no qual outras maneiras de expressão foram intensificadas como ponto de resistência, Martim e os amigos, em dezembro de 1969, criam a revista *Tribos*: “‘A gente conversou com um diretor do Correio Braziliense’, disse Fabius. ‘A revista vai ser impressa na gráfica do jornal’, acrescentou Vana” (HATOUM, 2017, p. 76).

Ressalta-se que, no palco das memórias, Martim e o leitor representam o mesmo papel, o do personagem que esbarra em memórias ausentes, que lhe são negadas e às quais não tem acesso sem que saiba o porquê. O leitor percebe, assim, do ângulo e da perspectiva ocupados

---

<sup>103</sup> “Calcula-se que cerca de 450 (quatrocentas e cinquenta) peças foram proibidas em dez anos. Se bem que “... tais levantamentos numéricos são ainda pouco relevantes... nunca saberemos quantas ficaram mofando sem respostas nas gavetas da censura; quantas foram liberadas com cortes tão substanciais que se tornaram irrepresentáveis; quantas foram encenadas com modificações que deturparam seu sentido original; quantas nem sequer foram submetidas à censura, quer por receio do lápis vermelho, quer por ter sido o seu envio ‘desaconselhado’ pelos próprios censores; quantas deixaram de ser escritas porque o que seus autores teriam a dizer seria obviamente incompatível com os critérios da censura.” (MICHALSKÍ *apud* KUHNER, 2001, p. 88).

<sup>104</sup> “O general presidente Costa e Silva sanciona a Lei nº 5.536, que determina novas regras de censura para obras teatrais e cinematográficas. Criada pelo ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, a nova lei regulamenta a censura classificatória por idade e a proibição de espetáculos que atentem “contra a segurança nacional”, que incentivem ‘a luta de classes’ e que prejudiquem ‘a cordialidade das relações com outros povos’” (PM&R-AL, 2015-2017).

<sup>105</sup> “Horas mais tarde, Gama e Silva anunciou diante das câmeras de TV o texto do Ato Institucional N° 5. Pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que ‘pouco restara’ da Constituição, pois o AI-5 de Gama e Silva ultrapassara de muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo presidente da República, como ele bem entendesse” (GASPARI, 2014, p. 444).

<sup>106</sup> “Talvez o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas”. (MICHALSKÍ *apud* KUHNER, 2001, p. 86).

na narrativa, que acompanhar a busca de Martim por essas memórias negadas é acender as fagulhas do seu próprio passado, que estão ocultas na escuridão do presente. Além disso, é possível perceber que Martim, ao buscar enxergar os rastros da ditadura civil-militar ainda latentes, reafetando-os no seu presente como “Cinzas do tempo”, inicia sua caminhada para a chamada redenção benjaminiana.

Essa redenção está entrelaçada a uma narrativa que dá lugar às vítimas do passado, as quais têm suas injustiças de outrora reparadas por meio da rememoração do sofrimento, visando possibilitar uma emancipação da representação dessas injustiças mediante uma imagem do presente. Resta, portanto, saber se o leitor, assim como Martim, está disposto a iniciar seu processo de redenção, assumindo o papel da testemunha solidária, que escuta a dolorosa narrativa até o fim.

Nesses possíveis movimentos de Martim, e do leitor, em busca das memórias soterradas, ganham destaque as ideias de Walter Benjamin “Sobre o conceito de História”, pois, para o filósofo alemão, “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 2017, p. 223). Assim, ao tentar recuperar o passado em sua fidelidade, para além de uma finitude, Martim e as testemunhas solidárias realizam uma espécie de transformação do presente, uma vez que, conforme Jeanne Marie Gagnebin, “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Por isso, é significativa a composição cósmica de *O lugar mais sombrio*, que dialoga com as narrativas de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, reconhecidas por suas buscas e redescobertas de tempos perdidos, distantes e esquecidos. De maneira análoga, a tessitura que Martim empreende ao longo dessas narrativas almeja, também, trazer à tona realidades soterradas nos subterfúgios do inconsciente, dando-lhes novas tonalidades ao retomar, ou recriar, o passado numa dimensão transformadora.

Nessa perspectiva, é exemplar o trecho de *A noite da espera*, no qual o nosso exilado narrador, em seu processo de reterritorialização, encontra na escrita testemunhal a maneira de reconstruir sua paisagem há muito perdida: “Querido Martim, Tua carta com menos de vinte linhas diz pouco sobre tua vida na França. [...] Me perguntaste sobre a noite da *Tribo* [...] Minha memória fisgou episódios. Cinzas do tempo...” (HATOUM, 2017, p. 73).

Nessa carta, que escrevera ao protagonista, de São Paulo, em 22 de outubro de 1978, o Nortista queixa-se da falta de informação sobre a vida do amigo na França, o que revela um Martim preocupado com outra paisagem. Dessa forma, o drama familiar, extremamente

imbricado na atmosfera política e social brasileira, que o obrigou a diversos processos de desterritorialização e reterritorialização, tornou-se uma paisagem da qual não consegue se desvencilhar até que complete o seu processo de redenção. De maneira semelhante, o amigo compartilha não só de algumas memórias dessa paisagem, mas também é acometido por ela, assim como Martim: “Estranho lembrar essas coisas quase dez anos depois, Martim, uma década é uma eternidade e um lampejo” (HATOUM, 2017, p. 74).

Ressalta-se que se a redenção, no nível narrativo desse exilado narrador, só pode ser alcançada por meio de uma narrativa permeada por uma vontade de realizar um verdadeiro inventário do seu drama familiar. No nível narrativo do leitor, essa redenção depende de uma testemunha solidária que busque romper com o esquecimento prematuro ao qual fora submetido. Nesse nível, o inventário do processo de destruição do território brasileiro visa a reconstrução de uma paisagem, ou de uma atmosfera ambiente, que permita transformar o presente.

Dessa maneira, Martim, como um duplo do leitor, empreende a composição de um hino que ressignifica a memória dos que se afogaram no vórtice de violência provocado por um drama familiar, mas também por um Estado Autoritário. Essa retomada, que salva fragmentos do outrora no agora, de forma impetuosa, súbita e, principalmente, intensa, é experimentada por esse exilado narrador ao rememorar determinados episódios da época em que morava em Brasília, como o da manifestação contra a ditadura de que tivera medo de participar:

Rue d'alegre, Paris, julho, 1978

Um covarde. É o que penso hoje, quase dez anos depois, nesta tarde sufocante de verão, o açougue e a loja de molduras fechados, os feirantes já foram embora, o cheiro de verduras murchas e de cascas de frutas espalhadas narua se mistura com o bafo do calor.

Um covarde que virou as costas para a manifestação. Lembro que fiz um último esforço de coragem para ir ao encontro de Dinah e dos meus amigos, o destemor deles me animava, e até Vana, medrosa e insegura, estava lá com o Nortista. Ainda dei uns passos na plataforma da rodoviária rumo à W3 Sul, mas a voz de Rodolfo surgia como uma advertência de um grande perigo: “Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar”. (HATOUM, 2017, p. 62)

A partir da retomada desse fragmento do passado, transformado pela inserção do reconhecimento da covardia, Martim repara a injustiça de sua postura e a advertência de seu pai quanto ao possível perigo que o aguardava: “Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar” – haviam imprimido ao episódio. Além disso, ao assumir sua posição de covarde, repara o papel das vítimas injustiçadas que, em oposição, são retomadas como corajosas: “o destemor deles me animava, e até Vana, medrosa e insegura, estava lá com o Nortista”.

Ressalta-se que o mais importante nessa narrativa é o tecido da rememoração realizada por Martim, ou seja, “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de

Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 2017, p. 37), a ressignificação do que fora vivido, ou vivendo-o de modos diversos. Dessa maneira, como *Em busca do tempo perdido*, em *A noite da espera*, a narrativa não gira em torno de “uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 2017, p. 37). Nesse sentido, alheio ao que seria fiel a um “puro” acontecimento do período ditatorial brasileiro, o enfoque dado na narrativa de Milton Hatoum é aquilo que desperta determinadas lembranças, já que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 2017, p. 37).

Assim, as narrativas da trilogia *O lugar mais sombrio* tecem literariamente reminiscências que se compõem por meio de uma união entre aquilo que é esquecido, os acontecimentos vividos e o momento no qual é lembrado, ou, conforme Walter Benjamin, apresentam um presente em que o passado assume novas tonalidades, porque a recordação é, nesse sentido, a trama, ou seja, o que dará um novo formato, uma nova cor ao que fora vivido, e o esquecimento é a urdidura, os fios, os acontecimentos necessários para que a trama possa ser feita. Na narrativa de Milton Hatoum, as reminiscências de Martim sobre a longa noite da espera pela mãe que não chega permitem-lhe recordar também os acontecimentos que a antecederam, a partir de uma perspectiva distinta de outrora. Com essa nova visada, Martim é capaz de ressignificar o que fora vivido, como a carta que a mãe lhe enviara, em dezembro de 1969: “Em fevereiro ou março, alguém vai te dar uma ótima notícia, filho. Eu também estou ansiosa” (HATOUM, 2017, p. 80).

Em suas lembranças sobre esse acontecimento, Martim se questiona sobre o que a mãe queria dizer com “alguém vai te dar uma ótima notícia”: por que não seria ela a dar a notícia? Logo, uma meia resposta chegaria por meio da ligação do seu tio Dácio, em 19 de março de 1970: “Sim, depois de amanhã, disse tio Dácio [...]. Sábado, no meio da tarde, Lina vai te esperar nesse hotel. Fica no centro de Goiânia [...]. Não conta nada pro teu pai, nada. Ele não pode saber” (HATOUM, 2017, p. 87).

Além de não esclarecer por que a própria Lina não ligara avisando do encontro, o tio sobrepunha novos segredos: por que o pai não poderia saber de seu encontro com sua mãe? As perguntas sem repostas formavam já um enorme palimpsesto que Martim acreditava poder desfazer com a chegada de Lina. No entanto, após uma longa espera “no meio da tarde”, a qual se fundira à espera de Frédéric, do romance de Flaubert, e a demora de Lina à de Mme. Arnoux, o recepcionista entrega-lhe um infame bilhete, que lhe dá a única resposta que naquele momento não queria receber: “*Viajem cancelada tua mãe vai ti escrever. Dacio*” (HATOUM, 2017, p.

98). A recordação desse triste episódio, das esperanças desfeitas e das respostas negadas cintilam vários anos depois, e Martim põe-se a tecer uma outra leitura dos fatos ocorridos naquela noite:

Paris, outubro, 1978

Só agora, ao reler e datilografar esse bilhete colado na página de um caderno de Brasília, notei os erros na mensagem escrita pelo recepcionista. Naquele sábado de 1970, apenas estranhei o ritmo da frase, veloz como o de um coração disparado.

Lembro que paguei uma diária no Grande Hotel, deitei na cama onde Lina dormiria, avancei na leitura do romance de Flaubert e parei na cena de um assassinato: uma dupla traição, afetiva e política. Anoitecia [...]. No quarto do Grande Hotel em Goiânia terminei a leitura, fiz anotações e passei o resto da noite numa quase vigília, à espera da mulher que bateria à porta e dormiria ao meu lado. A crença de que a qualquer momento ela chegaria dificultou meu sono, eu emergia assustado de um cochilo e via o rosto da minha mãe num lugar sombrio do quarto, ou deitada na cama, o corpo quieto e frio como o de uma morta; essas visões, entre o milagre e o sobrenatural, me assustavam e me deixaram prostrado na longa noite da espera. (HATOUM, 2017, p. 100-102)

Nesse momento, quando se põe a datilografar retalhos de textos daquela noite, a leitura do romance de Flaubert e o sonho com a mãe, assim como todas as outras recordações, assumem uma nova conotação, ou tonalidade. Em sua composição narrativa, Martim revela que, durante toda a noite, fora atormentado pelo espectro da morte, que não se confirma, mas deixa um outro rastro de dor, talvez ainda pior: o do desaparecimento. O drama familiar de Martim é, assim, também de outros, vítimas de um Estado de Exceção que há muito impusera, na sociedade brasileira, o terror no mesmo nível simbólico da realidade. Suas recordações revelam, ainda, que naquela longa noite de espera a literatura de Flaubert lhe dera mais respostas do que a realidade, pois, além de confirmar um assassinato, ainda lhe apresentou a causa: “uma dupla traição, afetiva e política”.

Esse “trabalho de Penélope das reminiscências”, realizado por Martim, permite tecer outras leituras sobre a longa noite da espera, ou seja, maneiras distintas de enxergar não apenas o que os fatos ocorridos naquela noite simbolizam, mas também o drama familiar do narrador. Nessa memória, a problematização do tempo histórico correlaciona-se com a problemática do espaço histórico, ou seja, com o cenário dos acontecimentos da narrativa: o Brasil regido por uma ditadura civil-militar. Por isso, nesta leitura crítica, toma-se, simbolicamente, a figura da mãe – Lina, a ternura – como a imagem da pátria, da terra natal, do Estado Democrático de Direito, ou seja, a nação democrática brasileira que tem a sua imagem extremamente deturpada pelo pai, pelo Estado Autoritário.

Portanto, quando Rodolfo afasta Martim de Lina, simbolicamente representa a ditadura que nega o Estado Democrático de Direito à sociedade brasileira. Já Martim, quando insiste em buscar por sua mãe, está simbolicamente lutando para reencontrar a sua pátria, por restabelecer a

democracia que o Estado Autoritário sufocou. Dessa maneira, Martim e Rodolfo representam forças antagônicas, sendo o primeiro a parcela da sociedade resistente ao processo ditatorial do período, e o segundo todo o aparato repressivo responsável pela perda da democracia.

Nesse contexto, o sonho de Martim simboliza o ápice da narrativa, pois “o rosto da minha mãe num lugar sombrio do quarto, ou deitada na cama, o corpo quieto e frio como o de uma morta” (HATOUM, 2017, p. 102) representam, de forma alegórica, a situação da democracia brasileira no período ditatorial. Assim, a longa noite da espera de Martim representa a angustiante espera de todos os pais, filhos, esposas e mães pelo retorno de seus entes queridos, exilados, desaparecidos, presos, torturados, mortos.

Nessa longa noite da espera, a ausência de respostas perturba Martim, da mesma maneira que atormenta aqueles que, durante o Estado de Exceção, precisaram lidar com o desaparecimento de um ente querido. Nesse cenário de ausências profundas, só restava aos que permaneciam na dolorosa espera a esperança por um sinal, por um vestígio, por uma resposta, que no caso de nosso protagonista veio em 12 de abril de 1970: “Entendo tua frustração, que não é menor que a minha [...]. Mas se você for compreensivo, e espero que seja, entenderá por que fui impedida de te ver. [...] Delinha me disse que tua vó estava internada num Hospital” (HATOUM, 2017, p. 108).

Entretanto, diferentemente de Martim, a espera daqueles, em muitos casos, continua sem respostas, ou permeada por respostas insuficientes, pois, apesar da aprovação da Lei dos Desaparecidos (Lei 9.140)<sup>107</sup>, às vítimas ainda lhes é negado o direito à verdade, visto que os violadores de direitos humanos, no período da ditadura civil-militar, nunca foram investigados, processados, punidos, ou sequer afastados dos órgãos relacionados ao exercício da lei e de outras posições de autoridade. Todavia, a sequência de acontecimentos da noite da espera promoveria um ajuste no ângulo de visão e na perspectiva de nosso, agora, lúcido narrador. A partir disso, a paisagem observada passa a ser outra, a qual Martim se recusara a enxergar em sua profundidade até então. Assim, com um novo foco narrativo, começa a traçar as linhas que

---

<sup>107</sup> “Foi [...] sem a efetiva participação da sociedade no debate em torno do tema, que foram aprovadas, no governo de Fernando Henrique Cardoso (PSDB), as duas principais leis que tratam da reparação de perseguidos políticos do regime militar. A primeira delas, a Lei 9.140, ou Lei dos Desaparecidos, voltada aos familiares de vítimas fatais do arbítrio, diz respeito às mais graves violações de direitos humanos do período (sequestros, torturas, desaparecimentos forçados e assassinatos) e entrou em vigor em 1995, concedendo-lhes basicamente o direito de requerer os atestados de óbitos de seus entes queridos e de receber indenizações. Com suas sucessivas alterações, a lei optou por reconhecer como mortos, para efeitos legais, os desaparecidos e mortos por causas naturais, em dependências policiais ou assemelhadas, que tenham participado ou tenham sido acusados de participação em atividades políticas no período compreendido entre setembro de 1961 e outubro de 1988, bem como os que perderam a vida por causa da repressão policial sofrida, inclusive os suicidas, ou aqueles que morreram em decorrência de conflitos armados com agentes do poder público.” (MESAROBBA *apud* TELES; SAFATLE, 2019, p. 131).



compõem os pontos de fuga da narrativa seguinte. Dentre tais linhas, revela-se a vigilância do pai, que reflete a atmosfera ambiente permeada pela desconfiança em relação ao outro: “Sem discrição (ou com discrição detetivesca) todos estão atentos à vida de todos. No silêncio da capital, rostos invisíveis vigiam e depois caluniam, acusam, delatam...” (HATOUM, 2017, p. 105). A esse traçado somam-se outros, com um desenho de terror que começa a ganhar forma no horizonte paisagístico:

Casa na W3 Sul, Brasília, maio, 1972

Professores, estudantes e funcionários do Centro de Ensino Médio cercavam a escola; capacetes se juntavam em caminhões e jipes enfileirados na avenida L2. O último a discursar foi o Geólogo, sentado nos ombros do Nortista. O zumbido do megafone não apagava a voz do líder [...]. A voz ainda ecoava quando uma poeira vermelha cobriu o campus. Vi Dinah, Ângela, Fabius e os pais dele. [...] Dinah acenou para mim e se aproximou de uma das mães que cercavam o lugar. Era Lina: sorria e me esperava. Quando corri na direção das duas mulheres, uma voz de comando ordenou a invasão, a poeira vermelha ficou ocre e depois cinza. O embaixador Faisão sussurrava no meu ouvido: “Saia de Brasília, jovem”. Procurei Lina, gritei o nome dela e me perdi numa nebulosa cinzenta que cobria a escola e as pessoas, civis e militares. Não conseguia andar, a poeira grudava na minha pele, os pés afundavam numa areia pardacenta... (HATOUM, 2017, p. 146-147)

Essa paisagem composta pelo terror dera a Martim a síntese do território, no qual tinha se reterritorializado. Nele, Lina e Dinah pulsavam na mesma vibração, onde seus “pés afundavam numa areia pardacenta”, só restando ao nosso lúcido narrador seguir o conselho que o embaixador Faisão sussurrara em seu ouvido: “Saia de Brasília, jovem”. No entanto, ao deixar tal território, Martim, como testemunha dessa paisagem constituída por um sistema ditatorial, estava condenado a levar uma bagagem mais pesada do que a que trouxera em sua chegada, pois se tornara um colecionador de memórias.

Conforme Walter Benjamin, esse processo “é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu. De fato, toda paixão confina com o caos, mas a de colecionar com o das lembranças” (BENJAMIN, 1995, p. 227-228). Ressalta-se que Martim carrega em sua bagagem lembranças marcadas pela dor, inundando a paisagem que agora o acompanha: “os pesadelos, a violência, e tudo que vem acontecendo na vida de muitas pessoas dão a Brasília um sentimento de destruição e morte que nem sequer os palácios, a Catedral, as cúpulas do Congresso e todas as curvas desta arquitetura conseguem dissipar” (HATOUM, 2017, p. 150). Assim, essa paisagem que agora lhe salta aos olhos transforma-o em uma testemunha terceira – que presenciou – atenta aos cacos que, mesmo de temporalidades distintas, são peças de quebra-cabeças que se relacionam entre si e juntas “montam” algo.

Dentre esses cacos, encontra-se a sua anotação de junho de 1972: “Na mesa ao lado quatro homens bebiam e falavam alto sobre gado, terrenos e obras; abri o guardanapo de papel,

peguei minha caneta e anotei trechos da conversa; depois ouvi Rodolfo dizer que Brasília ia explodir de tanto crescer” (HATOUM, 2017, p. 169). Logo em seguida, Martim, como um hábil colecionador, estabelece uma relação entre o dizer de Rodolfo e a lembrança de um outro, que ouvira em sua última viagem com os pais, antes da traumática separação, no feriado de Quinze de novembro de 1967. Monta, assim, um palco, ou cenário, no qual o dizer de agora se sobrepõe a um de outrora: “Você olhou para o mar e disse que o Brasil ia crescer muito, como se fosse um campo coberto de cogumelos. Os militares e civis patriotas estavam limpando toda a bosta comunista que ameaçava o país” (HATOUM, 2017, p. 169). Lança, então, um olhar que vê em demasiado e enxerga em diversidade, contrapondo-se, por isso, à perspectiva de um proprietário temporário.

Dessa forma, com seu olhar apurado, Martim aproxima-se da imagem do palimpsesto composta por três camadas de acontecimentos sobrepostas: a do presente, a do passado recente e a do passado distante. Destaca-se que a primeira se dá quando Martim datilografa seus retalhos de memórias, reafetando-as na escrita; a segunda camada dá-se por meio da recordação que recupera o dizer de Rodolfo no almoço de junho de 1972; e a terceira, através da recordação, quando recupera o dizer do pai na última viagem em família.

Essa imagem palimpséstica revela os diversos agenciamentos que se sobrepõem no território brasileiro, produzindo camadas e mais camadas de violência, ou um “mar severino de amarguras”. Pontua-se que, quando a primeira camada é assentada por Rodolfo, em novembro de 1967, Lina se posiciona imediatamente no lado oposto de seu futuro ex-marido. Assim, consciente de que “a miséria é mar largo” (MELO NETO, 2007), convoca o filho a um deslocamento: “Minha mãe entrou no mar e me chamou” (HATOUM, 2017, p. 169). Tornam-se, assim, mãe e filho, Severinos “que em vossa presença emigra” (MELO NETO, 2007).

Dessa maneira, cumprindo o chamado que a mãe lhe fizera no passado, Martim, agora um emigrante colecionador, torna-se também um alegorista, um caçador de vestígios da verdadeira paisagem que o cerca, entendendo que “O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço” (BENJAMIN, 2009, p. 240). Nesse sentido, apanha mais alguns cacos para a composição de seu grande mosaico, recolhendo-os do diálogo da mesa ao lado da que almoça com o seu pai: “*No Mato Grosso tem terra a perder de vista, senador, disse outro homem. O problema da floresta é muito índio e pouca estrada. Isso é um problema?, riu o senador*” (HATOUM, 2017, p. 169).

Com esse novo fragmento, percebe-se que a paisagem que Martim está a desenhar com linhas, cacos, retalhos e imagens palimpsésticas possui uma espacialidade e uma profundidade maior do que revelara o cenário de Brasília. Além disso, os retalhos, que recolhe em uma rápida

anotação em um guardanapo, revelam novos agenciamentos sendo sobrepostos aos anteriores, de modo a produzir uma nova camada de violência: “*A gente pode fazer um loteamento em Águas Claras, disse o mais jovem. Os terrenos perto do Plano Piloto vão se valorizar. É só arranjar um sócio. Conheço um coronel que topa*” (HATOUM, 2017, p. 170). Com essa postura, Martim, exercendo a sua condição de colecionador, passa a reunir fiapos de narrativas, as quais costura com base em suas afinidades ou sucessão no tempo, de modo a revelar o conhecimento de sua gênese e sua duração na história:

Terça-feira, 5 de dezembro, 1972, 1h20  
 Colei os pedaços das cartas da minha mãe; juntar palavras e frases rasgadas e recompor cada página é como armar um quebra-cabeça. Reli uma carta remendada, pensei na mão que a escrevera e odiei as mãos que tinham rasgado. Ordenei as cartas numa sequência temporal e notei a falta da última, a carta datilografada que eu copiara num caderno. Vasculhei minha maleta, abri cadernos de anotações e livros, só encontrei uma fotografia de Lina, guardada nas páginas do volume *Paranoia*.  
 Uma carta e uma fotografia perdidas. Ou roubadas.  
 Tive um péssimo pressentimento... (HATOUM, 2017, p. 194)

Dessa maneira, a longa noite da espera de Martim, na qual os acontecimentos mais tenebrosos da ditadura não passavam de partículas a cintilar em um espaço longínquo, agora passa a ser a poeira que o envolve, repousando sob seus pés. Diante disso, é tomado pelo medo, ainda que tenha, diferentemente de outros, momentos de respiro: “*Madrugada de sexta-feira, 8 de dezembro, 1972/ Não sinto medo todos os dias*” (HATOUM, 2017, p. 204). Todavia, será a consciência desse medo que fará com que o sentimento de espera, que o mantinha estático no tempo e de certa maneira no espaço, ganhe profundidade e movimento, levando o nosso jovem estudante de arquitetura a se deslocar de Brasília para São Paulo.

Assim, cumprindo sua condição de emigrante, de trânsfuga, chega em São Paulo, em 14 de dezembro de 1972: “*Amanhecia sob o céu baixo e sem inocência da rodoviária. A cobertura de acrílico colorido refletia uma luz difusa na plataforma*” (HATOUM, 2019, p. 09). Nesse espaço fronteiro, marcado por rasuras, Martim transita da utópica Brasília para a distópica São Paulo. Nesse lugar de passagem, o lúcido trânsfuga volta ao ponto no qual iniciara seu primeiro processo de desterritorialização: “*O cheiro de óleo e fumaça, os mendigos largados no chão, as chamadas de embarque e as palavras de despedidas da minha mãe na Flor do Paraíso lembravam a noite da viagem com meu pai a Brasília*” (HATOUM, 2019, p. 09). Retorna, assim, para a paisagem de outrora, quando traz na bagagem muito da paisagem de Brasília, estando sob a ação intensa tanto da força de desterritorialização quanto da reterritorialização. Desse lugar fronteiro, desloca-se para o Colégio Marista, na Vila Mariana: “*O peregrino procura abrigo?*”, perguntou o professor Verona, observando a sacola de Dinah” (HATOUM, 2019, p. 08). Martim, então, relata ao antigo professor seus últimos acontecimentos traumáticos e sua

vontade de ingressar na USP, além da necessidade de encontrar um abrigo temporário, o que o mestre prontamente lhe concede.

Em seguida, esse trãnsfuga persiste em sua peregrinação e desloca-se novamente para Santos, em janeiro de 1973, onde encontra uma paisagem carregada de memórias que lhe saltam aos olhos: “Cheiro de maresia, lodo e escamas no ar úmido. O canal, as casas do Macuco e as serras escurecem. A mesma castanheira no jardimzinho, a mesma palmeira-imperial espichada no quintal dos fundos” (HATOUM, 2019, p. 12). Entretanto, após uma observação mais detalhada, percebe vestígios de que tal paisagem há muito já mudara, desgastara-se, portanto, o que vê é uma paisagem em processo de ruína: “as tábuas da fachada do chalé, pintadas de azul, descoraram; agora uma grade com pequenas argolas de ferro protege a janela da sala” (HATOUM, 2019, p. 12).

Nesse contexto, no qual a sua paisagem é apenas um reflexo difuso da realidade de outrora, o reconhecimento dos entes queridos não se dá mais apenas pelo espectro do olhar, mas agora é necessário combiná-lo com os outros sentidos. Por isso, ao reencontrar a avó, esta lhe apalpa o rosto: “como se o olhar não bastasse para reconhecê-lo, depois Delinha e a patroa me abraçaram e choraram. A bússola prateada alemã sobre a mesinha; na parede, o mapa da ilha de Santos e uma fotografia” (HATOUM, 2019, p. 12). Nessa paisagem em ruínas, na qual rememora um pouco da sua vida em Brasília e do curso de arquitetura na UNB, bem como algumas informações vagas a respeito do pai, recebe algo para se orientar em sua travessia em águas tão turvas: “Ondina me deu a bússola alemã e fotos com meu avô no chalé, nas ruas e no porto do Macuco, talvez as mesmas que Lina prometera enviar para mim” (HATOUM, 2019, p. 13).

Além disso, descobre que sua procura pela mãe desaparecida também é a busca de outros, como a sua avó Ondina, que lhe confessa: “Economizo para procurar tua mãe. Antes, ela pelo menos telefonava de vez em quando. Vou gastar com advogado, e até com a polícia, se for preciso. Mas não é só o dinheiro. Rezo todos os dias” (HATOUM, 2019, p. 16). Ainda que optem por métodos distintos, Ondina realiza sua busca orientada pela fé em Deus e na justiça policial e jurídica, enquanto Martim se apoia na única coisa que lhe restou: as suas memórias e o seu trabalho de reminiscência.

A partir disso, em *Pontos de fuga*, a borda temporal da narrativa anterior é desfeita pela acoplagem de novas partículas, ou fios, que também acrescentam em todo o tecido narrativo outras tonalidades tanto do drama familiar de Martim quanto do período traumático de nossa história recente. Assim, somam-se às partículas já conhecidas outras que revelam uma lembrança da vó Ondina de 1964, quando o neto tinha onze ou doze anos e a filha havia sido

agredida pelo genro: “A gente desceu a serra... E aqui em Santos tua mãe padeceu... Teus pais se desentenderam na véspera daquele almoço. Lina me contou que foi agredida por Rodolfo, não quis me dizer o motivo” (HATOUM, 2019, p. 16). Tais partículas já não faziam parte das lembranças de Martim, ou talvez não quisesse lembrar: “[...] talvez estivesse no colégio, não tinha certeza. Tua memória sabe esconder certas coisas” (HATOUM, 2019, p. 16).

Do mesmo modo, recusava-se a aceitar as verdadeiras razões da ausência de sua mãe na longa noite da espera: “Verdade de uma circunstância. A doença, minha tristeza. Tua mãe se aproveitou dessa circunstância para não ir te ver. Por que não viajou antes ou depois para Goiânia ou Brasília? Ela esconde alguma coisa que eu quero descobrir antes de morrer” (HATOUM, 2019, p. 16). Dessa maneira, a vó Ondina traz à tona, além de memórias esquecidas e reminiscências que ressignificam fatos históricos do passado, fragmentos de outra paisagem que se sobrepõe à atual, obrigando Martim a persistir em sua travessia:

Tirou da bolsa um envelope dobrado e entregou-lhe para mim. Carimbo postal de Brasília. Dei uma olhada nas folhas do histórico escolar, com a lista de disciplinas cursadas na UnB. Li o bilhete datilografado: “Os amigos ainda estão no ‘internato’. Nenhuma notícia sobre o ator do Norte. Um beijo. Saudades. D.” [...]. “Por que você está com essa cara? Essa moça é tua namorada?”, perguntou, apontando o nome do remetente. Nome e endereço falsos. (HATOUM, 2019, p. 16)

Com esses fragmentos, Martim retoma sua travessia guiado tanto pela ausência da mãe quanto pela de Dinah, da qual fora obrigado a se separar ao deixar Brasília e iniciar mais um processo de desterritorialização. Nesse novo cenário, marcado pelo vazio, a travessia de Martim encontra na dramatização da experiência, tanto do seu processo de rememoração quanto o dos outros, uma possibilidade performática de ver “como as coisas realmente são”.

Nesse sentido, a travessia performática aproxima-se da postura política, ética e cênica assumida no Show Opinião, realizado pelo Grupo Opinião<sup>108</sup> com o Teatro de Arena<sup>109</sup>, no qual, em um palco nu, três pessoas, em seus trajés cotidianos, falam de si, de sua vida, de suas lembranças mais marcantes e cantam suas músicas. Dessa maneira, será pelo teatro performático que, nessa nova composição narrativa, o tecido bidimensional de *A noite da espera* se torna tridimensional, na segunda narrativa de *O lugar mais sombrio*, pelos diversos pontos de fuga, que nos trazem a percepção de uma perspectiva cônica.

<sup>108</sup> “Entre 1964 e 1968, a censura ainda não era absoluta e o teatro ocupou todas as brechas para protestar e denunciar o que se passava no Brasil. As experiências inovadoras e corajosas do Teatro de Arena e dos grupos Oficina [São Paulo] e Opinião [Rio] transformaram-se em marcos de resistência ao regime. Entretanto, a partir de 1969 tudo passou a ser censurado. O teatro foi particularmente castigado” (PM&R-AL, 2015-2017).

<sup>109</sup> “A partir de dezembro de 1964, o espaço inacabado do Shopping Center de Copacabana, no Rio, se transformou em uma das mais importantes trincheiras de resistência à ditadura, levando ao público o show ‘Opinião’” (PM&R-AL, 2015-2017).

A narrativa de *Pontos de fuga* utiliza a mesma estrutura cênica do *Show Opinião*: “Reencenar o próprio processo, (re)passar a experiência, própria e alheia, passar pelos acontecimentos que a compõem, [como] uma forma de passar através da falta de respostas” (KUHNER, 2001, p. 70). Ressalta-se que, com essa estrutura, a narrativa de Milton Hatoum transmite a sensação de profundidade e dá diferentes perspectivas a partir de distintos observadores situados cada qual em seu determinado ponto de vista. Dentre essas diversas linhas paralelas, encontra-se a perspectiva de Dinah, consciente do real cenário que preponderava na capital naquele momento: “A Baronesa acertou, Martim. Você escapuliu no momento certo. A polícia baixou por aqui, meu pai ficou inquieto, mas minha mãe contornou a situação. Citou amigos no ministério e até o ministro. Disse que não sabia onde você estava” (HATOUM, 2019, p. 31).

A partir dessa narrativa lúcida, o leitor é conduzido para o diálogo que Martim trava com Dinah, quem lhe revela o comportamento de duas linhas discursivas paralelas que, apesar de assumirem posturas distintas (podemos perceber uma postura mais racional de Dinah em contraste com uma postura mais emotiva de Martim), convergem para o mesmo ponto de fuga:

Vila Madalena, São Paulo, março, 1973 Hoje, às 21h25, consegui falar com a Dinah; [...] “E os nossos amigos?”  
 “Já saíram do internato, mas ainda não falei com eles. Só me encontro com o Lázaro, parece que ele vai abandonar...”  
 “Lázaro é meu amigo?”  
 “O livreiro alegre está sumido. O professor de artes cênicas perdeu o emprego, o curso de teatro já era. Minha mãe tinha razão. Tudo está piorando e eu não sei... Não posso falar muito.”  
 “O Nortista...”  
 “Parece que escapou, mas não apareceu. É melhor a gente desligar, Martim, meu pai...”. (HATOUM, 2019, p. 31)

Além das linhas que Dinah e Martim representam, a narrativa *Pontos de Fuga* é tecida por diversas outras linhas discursivas paralelas que se encontram e se conectam em determinado ponto, no qual assumem uma outra conjuntura, ou perspectiva, que as conduzem a novos pontos de fuga. Dessa forma, a segunda narrativa de *O lugar mais sombrio*, mais do que a primeira – *Noite da espera* –, está estruturada a partir de múltiplas perspectivas, as quais desencadeiam, por sua vez, múltiplos pontos de fuga, como um rizoma nos moldes de Gilles Deleuze.

Destaca-se que, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), um rizoma se caracteriza pelos princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade e ruptura assignificante. Para os filósofos, os dois primeiros princípios atestam que qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, nisso consistindo sua potência comunicativa e seu fazer contínuo. Já o princípio da multiplicidade expõe que “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda

necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 22). A ruptura assnificante revela que um rizoma pode ser rompido ou quebrado em qualquer ponto ou lugar e retomado depois a partir de qualquer linha ou linhas.

Diante disso, nesta análise crítica, toma-se metaforicamente o conceito de “perspectiva” – cujo termo vem do latim e significa algo como “ver através ou por meio de” – para representar cada conexão criada ou estabelecida entre os moradores da República da Fidalga. Nesse sentido, é possível interpretar que os diversos personagens que habitam essa República representam distintas perspectivas de um mesmo rizoma: a atmosfera ditatorial brasileira da década de 1970. Dessa maneira, a República da Fidalga aproxima-se da ideia rizomática das tocas, “com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamentos, de evasão e de ruptura” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 22).

Ressalta-se que a Fidalga é composta, além de Martim, recém aceito, Dinah e o Nortista, na condição de visitantes, por Sergio San, que nas palavras de Ox era “o único camicase da nossa república. Laísa e Marcela [que] dividem um quarto... Ox e a Mariela [que] moram na casinha dos fundos. [Ox] também ocupa um quarto no andar de cima. O escritório do poeta” (HATOUM, 2019, p. 25). Em tal cenário, todos esses personagens realizam, narrativamente, nos moldes do *Show Opinião*, um espetáculo como processo, julgamento, no qual “o testemunhar ([...] aquele que viu/vê por estar presente) marca não só a presença física daquele que está, como o fato de que esta presença [...] visa a testar ou provar algo; algo que permita a quem assiste formar a respeito um juízo, uma opinião” (KUHNER, 2001, p. 64).

Nessa estrutura performática, a memória coletiva tecida por distintas vozes reconstrói o período ditatorial na segunda narrativa de *O lugar mais sombrio*, a partir também dos princípios rizomáticos de cartografia e decalcomania. Tais princípios apontam esse rizoma narrativo da ditadura civil-militar brasileira como uma tessitura que se opõe ao grafismo, ao desenho, à fotografia e aos decalques. A partir disso, percebe-se que a trilogia de Milton Hatoum é um rizoma que “se refere a um mapa que deve ser reproduzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fugas” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 43).

Além disso, na narrativa *Pontos de fuga*, é transposta metaforicamente a cidade de Brasília, síntese da República Brasileira, para a República da Fidalga, palco no qual aquela passa, então, a ser representada. Ressalta-se que, nesse contexto, Brasília representa a matriz

colonial de poder da Modernidade<sup>110</sup>. Por isso, nas palavras de Ox, é descrita a partir da sua extrema racionalidade, simbolizada pela “loucura da ordem geométrica, ornada com alguns belos edifícios esculturais. Uma mistura disparatada do racionalismo cartesiano com formas sinuosas, inspiradas na natureza e na arquitetura barroca colonial” (HATOUM, 2019, p. 71).

No entanto, o seu duplo cênico, ou seja, o seu palco, representa a face da colonialidade, encontrando por isso melhor descrição na literatura que surge dessa contraparte da Modernidade: “Mais um segredo revelado na casa de Usher. Ou será a casa tomada, antes de ser assassinada? [...] A capital está assombrando nossa república” (HATOUM, 2019, p. 75). A República da Fidalga configura-se, assim, como uma distopia de Brasília, configurada como uma utopia, mas que na verdade esconde um estado de terror que se apoderou do Brasil durante o regime ditatorial. Destarte, é significativo o debate que ocorre entre San e Ox na casa da Fidalga, na Vila Madalena, a respeito do projeto arquitetônico da utópica Brasília para um, e da mística para o outro:

“Tudo pode ser resolvido pela mão que desenha, pelo traçado do gesto criador.”

“Que frase bonita, San!”

“Cínico, San? Só porque não desprezo os fatos e a história? O Projeto de Brasília saltou três séculos da nossa arquitetura para alcançar o futuro. Tem alguma coisa mística nisso. Aliás, a utopia não é uma forma de misticismo?” “Por que vocês não pedem a opinião do Martim? Ele viveu cinco anos lá.” “E nunca criticou Brasília, Mariela”, afirmou Sergio San.

“Já perguntei, mas ele ficou calado.”

“Martim só pensa na mãe e na amada, Laísa. Às vezes a dama se confunde com a donzela. O eremita Saint Martim foi obrigado a morar em Brasília. O pai dele decidiu. Vocês sabem, a decisão paterna, a voz patriarcal.”

“Mas ele me contou coisas sobre Brasília, Ox.” [...]

“Martim estava tenso, lendo uma carta remendada”, disse Marcela. “[...] Um embaixador, pai de um amigo do Martim, comparou Brasília com a cidade dos mortos, perto da capital do México. [...] Foi isso que o Martim me contou”. (HATOUM, 2019, p. 74)

Entretanto, quem melhor define a capital é o lúcido embaixador Faisão, que a compara com a cidade dos mortos, da qual Martim só consegue fugir abandonando a mulher amada, carregando consigo a fratura de indivíduos submetidos a essa atmosfera traumática. Diante dessa cidade permeada pela morte e por homens partidos, faz-se necessária, para (re)apresentá-la, uma linguagem também fragmentada, visto que “a fragmentação, na linguagem dramática, encena a própria quebra do mundo vivo/vivido, cuja unidade e harmonia se mostra(va)m

<sup>110</sup> Que tem como princípios: “1 - A privatização e a exploração da terra e a exploração da mão de obra; 2 - O controle da autoridade (vice-reinados, estados coloniais, estrutura militar; 3 - O controle de gênero e sexualidade (a família cristã, valores e condutas sexuais e de gênero; 4 - O controle da subjetividade (a fé cristã, a ideia secular de sujeito e cidadão) e do conhecimento (os princípios da Teologia estruturando todas as formas de conhecimento abarcadas no Trivium [as artes retórica, lógica (dialética) e gramática] e no Quadrivium [música, aritmética, geometria e astronomia]” (MIGNOLO, 2014, p. 68).



enganosas. E aí, como *não dá para explicar a situação*, o que se pode fazer é ‘um discurso caleidoscópico multitemático’” (KUHNER, 2001, p. 65).

Assim, é com um discurso caleidoscópico que nossos traumatizados habitantes da República da Fidalga recordam a missa de sétimo dia em memória do estudante Alexandre. Esse discurso foi constituído de lembranças da violência policial - “Um cavalo empinou, cassetetes giraram no ar [...]. ‘Cacos pesados e brutos cometeram a indelicadeza de triturar esse pedacinho de vidro’” (HATOUM, 2019, p. 50-51) -, do socorro aos feridos - “O teimoso não quis ir a um pronto socorro [...]. Levava uns seis pontos. Vamos ver se essa atadura resolve” (HATOUM, 2019, p. 51) – e de informações sobre o morto - “Alex era um intelectual, um dos líderes do movimento estudantil. Gostava de teatro, queria escrever. E não parecia triste” (HATOUM, 2019, p. 52). Tudo isso é permeado pelo poema de Ox, que insiste em ler em voz alta, como uma trilha sonora para esses fragmentos narrativos tão marcados pela dor:

*Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões/ As altas torres do meu  
coração exausto...  
Tristeza que timbra um caminho de morte...  
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,/ E fui por tuas águas levado,/ a me  
reconciliar com a dor humana pertinaz ...  
...rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,/ Eu nem tenho direito mais de ser  
melancólico e frágil...  
Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.  
(HATOUM, 2019, p. 51-53)*

Nessa ilustração, apesar dos diversos pontos de vista, que são construídos por meio de uma “imprevisibilidade da ação cênica, na permanente troca ou interação entre as diferentes dimensões – a poética, a política, a ética, a histórica – dos testemunhos que vão se desdobrando a ação” (KUHNER, 2001, p. 69), tem-se a continuidade de uma mesma temática: a repressão ditatorial. Diante disso, percebe-se a relevância dos diferentes ângulos de observação, visto que a posição ocupada por cada um e sua relação com os outros personagens nesse espaço narrativo serve para levar a cabo a iluminação, uma vez que é possível compreender a trajetória da(s) fonte(s) de luz que afeta(m) a cena, bem como a direção e as proporções de cada sombra.

Além disso, evidencia-se por meio da fragmentação e ruptura discursiva o projeto de reapropriação desses indivíduos diante da perda de suas liberdades ou da expropriação a que estão sendo submetidos pela opressão de um Estado Autoritário. Nesse sentido, “reapropriar-se da fala é o início [...] de um reconhecimento, de elaborar a própria experiência, de retornar à posse de si mesmo, de reencontrar o próprio nome (‘Eu sou...’), de situar-se no plano social” (KUHNER, 2001, p. 64).

Com essas diversas perspectivas, a narrativa de *Pontos de Fugas*, como a desenhar a paisagem dos anos ditatoriais, consegue levar o leitor a enxergar tal espaço como se este fosse

real com sua profundidade, altura e largura de cada elemento ali presente. Essa perspectiva “cônica” também permite realizar o sombreado com maior precisão, visto que uma das chaves de um desenho bem-feito é a aplicação de luzes e sombras, pois a cena cobra vida ao mostrar essa propriedade tão característica da nossa realidade: a iluminação.

Além disso, é importante assinalar que o ponto de fuga não só nos permite reproduzir uma cena com precisão, como também é uma ferramenta fundamental para alterar a percepção e conceber imagens impossíveis de encontrar na realidade. Nesse cenário, é necessário jogar com as perspectivas para conseguir certos efeitos, o que pode ser levado a cabo mudando a localização do ponto de fuga: quanto mais perto, por exemplo, se encontrar do observador, mais imponentes parecem os objetos. Da mesma forma, no caso dos desenhos mais complexos, pode-se usar mais de um ponto de fuga para conseguir diferentes resultados, como seria o caso da deformação dos elementos.

Dessa maneira, a segunda narrativa da trilogia *O lugar mais sombrio* ajuda a costurar o tecido narrativo iniciado no primeiro romance, cedendo novos fios à trama a partir de testemunhas que abrem novas possibilidades de percepção/compreensão para o meu “eu-afetivo”. Assim, junto com as demais narrativas de Milton Hatoum, tece um rizoma capaz de produzir *kátharsis* que revelam um território destroçado por sucessivas violências produzidas pelo terrorismo de Estado recente, cuja propagação espalha seus ecos de dor por todas as partes.

Considera-se que, conforme Deleuze e Guattari, “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo* [...] o rizoma é aliança [...] tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 48). Assim, a partir daqui, acredito ser capaz de alcançar o “eu-comunitário”, que me possibilitará irmanar-me com todos os herdeiros, assim como eu, da onda ditatorial que assolou, na segunda metade do século passado, nossa *Abya Yala*, convertendo-a em uma paisagem marcada pela ausência.

No entanto, antes de começar nessa nova empreitada, devo dizer que, até aqui, ouvi dores sussurradas por narrativas que, independentemente da forma estética em que foram tecidas, assumem a árdua tarefa de ser morada onde sobrevivem lembranças de presenças que não existem mais. Sussurros foram se intensificando durante a travessia que realizei a partir do olhar de um eu-crítico, com o qual descobri, além das dores e silenciamentos perpetrados nos territórios por onde passei, narrativas transgressoras produzidas por escritores que se negam a “inventar histórias de manipulações extravagantes e dar corpo sem carne a abstrações extraídas de textos mortos” (RANCIÈRE, 2021, p. 106).

Desta forma, contrapondo-se ao romancista cúmplice da destruição (RANCIÈRE, 2021), esses escritores produzem narrativas que, opondo-se a um fazer unimaginável, ou seja, de pura invenção, exploram uma escrita estética que transita além da imaginação, adentrando a esfera de um verossímil necessário, em vez de um verossímil apenas inventado. Destarte, ao acompanhar essa travessia, observei que, com suas narrativas, esses autores do verossímil necessário acabaram por produzir um *fenômeno* “que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo [ou dos mundos] e [diversos] pontos de vista” (COLLOT, 2013, p. 18), o qual, assim como o filósofo francês Michel Collot, denomino de paisagem ou, mais precisamente, de uma paisagem da dor.

Além disso, como demonstrou o eu-crítico que me conduziu de volta ao território brasileiro, onde assumi a consciência de um corpo-fragmentado que se estende por toda a *Abya Yala* (América Latina), e como defende a escritora, dramaturga e atriz chilena Nona Fernández, “todos temos o direito de saber como são as coisas além dos limites do nosso pequeno mundo” (FERNÁNDEZ, 2016)<sup>111</sup>. Até o momento, a postura assumida pelo eu-crítico assemelha-se à das mulheres que buscam no Deserto de Atacama vestígios de familiares desaparecidos na ditadura de Pinochet. Nesse sentido, tais sujeitos, performáticos e reais, detiveram a sua atenção apenas nos acontecimentos que, dada a sua proximidade narrativa, no caso do eu-crítico, e afetiva, no caso dessas mulheres, os atingiram de forma mais imediata.

Diante disso, destaco, como síntese da dobradura crítica que este capítulo representa, a fotografia do documentário *Nostalgia da Luz* (2010), de Patricio Guzmán (Figura 04), na qual a imagem da Via Láctea ilumina uma figura indefinida no meio do Deserto de Atacama. Nesse caso, ao ser observada em certos pontos, reflete o fazer crítico que me conduziu até o território onde a fotografia fora tirada, situado além das Cordilheiras. Esse fazer crítico me permitiu contemplar, ao longo de minha travessia, diversas figuras perdidas na escuridão de um esquecimento patológico do passado ditatorial da *Abya Yala*, assim como a que compõe essa fotografia.

Todavia, se observada em outros pontos, como no da galáxia que paira sobre essa figura indefinida, a fotografia de Guzmán revela também o fazer crítico que iniciarei a partir daqui. Assim, do meu território-afetivo, ponho-me a contemplar as constelações narrativas que cintilam na atmosfera latino-americana os traumas e as dores do tempo-presente, que continua a ressoar um passado ditatorial. Dessa forma, passo a observar os “livrosmundos”, que visitei em minha travessia crítica pelas sociedades brasileira, uruguaia, argentina e chilena, como

---

<sup>111</sup> Versão original: “todos tenemos derecho a saber cómo son las cosas más allá de los límites de nuestro pequeño mundo” (FERNÁNDEZ, 2016).

corpos-narrativos que tecem uma paisagem galáctica de dores provocadas por Estados Autoritários que alteraram de forma irreversível a atmosfera desta região.



Figura 5 - fotografia do documentário “Nostalgia da Luz” (2010), de Patricio Guzmán

Nessa fotografia de *Nostalgia da Luz*, reside a metáfora das duas veredas de análise crítica que percorro ao longo desta travessia crítica. Entretanto, nessa outra jornada, em busca de paisagens desérticas não tão distantes, interessam, neste momento, aquelas nas quais as partículas, após a ação dos abalos sísmicos geográficos, sociais e, principalmente, literários, produzidos pela *literatura de filhos*, se desprendem e formam um demoníaco redemoinho. Este se propaga de modo a alcançar partículas cada vez mais distantes, como as narrativas de testemunhas de outras dimensões, pertencentes a outros tempos e espaços, como a formar um “rizoma [que] procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 43).

Destaca-se que, nesse rizoma, as narrativas tecidas pelo redemoinho estético formam uma rede de moinhos, visto que, se rede implica as ideias de unidade, tessitura, reunião, síntese, ação simbólica (convergência de sentidos), o moinho, ao contrário, sugere pó, dispersão, desagregação, diálise, ação diabólica. Nesse espiral, memórias outrora soterradas por diversos tipos de esquecimentos patológicos e institucionalmente impostos elevam-se e revelam o fazer estético de griôs, como a escritora chilena Nona Fernández, a argentina Mariana Enriquez e a brasileira Claudia Lage.

Nessa rede de moinhos, as narrativas fabulosas tecidas por essas griôs são representações dessas memórias traumáticas deixados na vastidão territorial da Abya Yala, construtos simbólicos tecidos a partir de fios dispersos preservados na memória coletiva dessa região, de onde as autoras emanam seus discursos. Desta forma, o presente da enunciação de suas narrativas, isto é, o momento exato de suas performances fabulosas é entendido, nesta narrativa crítica, dentro da estrutura agostiniana de triplo presente, como o “presente do olhar”, o instante exato em que a alma se distende, permitindo que se vislumbre o passado, “presente da memória”, e o futuro, “presente da espera” (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 323).

A partir disso, associo a imagem metafórica do redemoinho, síntese do capítulo no qual é possível ouvir até o final a narrativa dessas griôs do trauma ditatorial, a esse mecanismo de distensão da alma e da discordância de tempos dela decorrente. Ressalte-se que, essa distensão da alma e discordância de tempos associados à *Poética* de Aristóteles fundamentam a tese de Ricoeur de que “existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental.” (1994, p. 85). Dessa maneira, se as especulações de Santo Agostinho conduzem a um impasse diante das aporias do tempo, Aristóteles propõe mecanismos de concordância levados a cabo pela organização da intriga (*muthos*):

A análise agostiniana oferece, com efeito, uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância* constitutiva do *animus*. A análise aristotélica, em compensação, estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da *intriga*. (RICOEUR, 1994, p. 16).

Portanto, entendido o redemoinho temporal e estético que narrativamente adentrarei no capítulo seguinte, é chegada a hora de encarar os ecos e sussurros que durante todo esse percurso me convocavam a mudar o meu foco de observação. Em função disso, em vez de olhar apenas para os traumas que mancham o território que habito, devo assumir um ponto de vista que me permita contemplar criticamente a Galáxia de dores da qual a sociedade brasileira é apenas mais um de seus corpos-narrativos. Tomada por essa consciência, permito-me agora enxergar a

constelação formada pelas narrativas dessas três griôs que inundam de luminosidade a escuridão que outrora dominava o espaço das memórias ditatoriais. Assim, ao observar *La Dimensión Desconocida* (2016), *Nuestra Parte de la Noche* (2019) e *O corpo interminável* (2019), vislumbro suas singularidades históricas, cujas formas, tonalidades e densidades foram esteticamente tecidas.

Por fim, destaca-se que tais narrativas são vistas nesta travessia crítica como “livros-mundos”<sup>112</sup> provenientes da explosão narrativa gerada pelo movimento estético dos *filhos da ditadura*. Associo, nesta análise crítica, tal movimentação, metaforicamente, à imagem cósmica formada no momento da explosão de uma supernova, que por sua vez vinculo à trilogia de Milton Hatoum: *O lugar mais sombrio*. Nesse ponto, a memória transmitida pelas narrativas das griôs Nona Fernández, Mariana Enriquez e Claudia Lage assume a mesma função semântica do fio de Ariadne, conduzindo ao centro do labirinto, onde o grande Minotauro, portador do esquecimento profundo no qual as memórias repousam, nos aguarda e do qual não podemos mais fugir.

Diante disso, essas griôs representam variações locais de Ariadne, capazes de compor e recompor por meio de suas narrativas marcadas pela mobilidade, pelo signo da travessia, identidades igualmente móveis, igualmente abertas. Nesse processo, não se furtam a superar as limitações da própria linguagem aproximando o que aparentemente é inconciliável: o indizível com o narrado, o esquecimento patológico com a memória reparadora, o paradoxo do grotesco com a metáfora do sublime.

---

<sup>112</sup> Neologismo criado para nomear narrativas contemporâneas capazes de captar e interpolar distintos e diversos traumas que continuam a ruminar no território da Abya Yala.

## 6. REDEMOINHOS ESTÉTICOS NA PARTILHA DA DOR

*Há uma quinta dimensão além daquelas conhecidas pelo homem. É uma dimensão tão vasta quanto o espaço e tão desprovida de tempo como o infinito. É o espaço intermediário entre a luz e a sombra, entre a ciência e a superstição, e se encontra entre o abismo dos temores do homem e o cume dos seus conhecimentos. É a dimensão da fantasia, uma região que chamamos: Além da Imaginação.*

(Rod Serling, *The Twilight Zone*, 1959-64)

### 6.1 FÁBULAS CHILENAS NA PERSISTÊNCIA DE UMA MEMÓRIA

Destacamos o projeto de escritura de Nona Fernández, constituído de narrativas indispensáveis para compreender o passado recente da América Latina e refletir sobre as complexidades da memória. Pertencem a esse projeto as narrativas *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015) e *La Dimensión Desconocida* (2016), as quais configuram uma trilogia que trata dos efeitos do terrorismo de Estado sobre uma diversidade de assuntos: quem foram crianças e adolescentes naqueles anos, quem cometeu crimes, quem eram militantes, quem tem parentes desaparecidos, quem foi tocado pela violência no seu dia-a-dia. Movida por um desejo de responsabilidade, a cada novo texto Fernández expande sua cartografia, tentando tornar visíveis todas as vidas perturbadas pelo horror, para que nenhuma delas seja esquecida.

Assim, deparamo-nos com a narrativa *La Dimensión Desconocida*, de Nona Fernández, publicada em 2016, que narra a história de Andrés Valenzuela, um agente secreto chileno e torturador disfarçado que se arrependeu e confessou à imprensa os crimes cometidos contra os direitos humanos durante o regime de Pinochet. O enredo surge de eventos reais, que se cruzam com aspectos da vida do autor e com documentos de arquivo, para se fundir em um texto híbrido. Numa mistura de ficção, crônica e biografia, o romance ultrapassa as fronteiras dos gêneros para se tornar parte de uma tendência cultural e artística de produzir textualidades com acordos de leitura ambíguos. Trata-se de uma tendência que encontra uma forte âncora nas sociedades que procuram produzir memórias públicas e relatar experiências de passados traumáticos.

Como Leonor Arfuch (2007) e Régine Robin (2004) apontaram, essas textualidades híbridas — como a autoficção e a autobiografia —, embora construídas com procedimentos ficcionais, traçam linhas que permitem a identificação do autor, do narrador e da personagem.

São histórias que não se pretendem verdadeiras, mas trazem marcas de autenticidade, possibilitando diferentes formas de vincular memória, identidade e história.

No entanto, na narrativa *La Dimensión Desconocida*, Fernández adota o ponto de vista do repressor. É a história de um soldado que decidiu não seguir obedecendo ordens criminosas e se tornou um traidor, isto é, um “monstro arrependido” (2016, p. 154). A narradora viu Valenzuela pela primeira vez em 1984 na revista *Cauce*, junto com seus colegas de escola. “Eu torturei”, disse o artigo que relatava prisões, desaparecimentos, tortura, execuções e valas comuns. A ligação entre a narradora e Valenzuela se sustenta, no livro, por meio de cartas. Na primeira, ela escreve: “Caro Andrés, eu sou a mulher que está disposta a pintar um bigode para assumir o seu papel” (2016, p. 16). Escrever daquela posição estranha permite que o leitor testemunhe o horror e abra as portas para uma dimensão desconhecida.

Lembra-se de que *The Twilight Zone* foi um programa de ficção científica norte-americano muito popular entre as crianças latino-americanas nos anos setenta. A referência a esse programa televisivo, na narrativa de Fernández, cumpre uma dupla função: demarca a lente pela qual adentraremos a narrativa, ou seja, pelo olhar do repressor, ao mesmo tempo em que é tomado como símbolo de tudo aquilo que o gênero de ficção científica representa para a sociedade moderna.

Nesse sentido, deve-se destacar que a ficção científica tem seu surgimento extremamente atrelado ao desenvolvimento da ciência propriamente dita, bem como sofre influência do progresso científico na França, do papel de vanguarda da Inglaterra na sociedade industrial do século XIX e, principalmente, das descobertas científicas dos Estados Unidos, onde adquire seus contornos definitivos. Ressalta-se, ainda, que, por mais fantástica, inverossímil e até bizarra que seja a história da ficção científica, é uma narrativa construída dentro da lógica da Modernidade, não podendo, por isso, ser produzida fora do seu contexto científico, uma vez que

A Modernidade não apenas propicia as condições de aparecimento da ficção científica quanto ela mesma é uma narrativa: uma metanarrativa. O pensamento esclarecido também sonhou com um outro ser – o sujeito civilizado e emancipado – e um outro mundo – a sociedade democrática no futuro. O *ailleurs* moderno é um espaço a ser construído num tempo futuro. As mudanças sonhadas pelos modernos - a emancipação do homem pela razão, a construção de organizações sociais democráticas e o controle da natureza pela ciência - eram uma narrativa única e linear. Enquanto pensadores e cientistas buscam as condições de concretização da Utopia Moderna por meio da antecipação do futuro, os escritores de ficção científica narram as outras utopias, distopias e heterotopias possibilitadas pelos deslocamentos de fronteiras nos campos da subjetividade, tecnociência e configurações de espaço e tempo. Surgem histórias sobre viagens no tempo, aventuras em planetas distantes, novas tecnologias de transporte (balões e submarinos) e de comunicação (rádio), máquinas inteligentes, experimentos biológicos com animais e homens, entre outros temas. (OLIVEIRA, 2003. p. 07-08)



Entretanto, como veremos ao longo desta narrativa crítica, todas essas características estão atreladas a um projeto de dominação não apenas da ideologia capitalista, mas também de uma Modernidade que, por meio da sua matriz colonial de poder, produz genocídios e epistemicídios que cindem os indivíduos em humanos e não humanos. A narrativa chilena *La Dimensión Desconocida* carrega, assim, uma interessante reflexão: a de que é importante recordar quem são os verdadeiros inimigos, ou seja, quem são os verdadeiros “alienígenas”, distantes no tempo e no espaço.

Nesse cenário, marcado por uma batalha ideológica e por uma atmosfera extremamente repressora que assolou o território da América Latina a partir da década de 1960, devemos questionar, assim como faz a pesquisadora e escritora Michelyne Verunschik: “Afinal, quem é o humano e quem é o inumano? Quando se retira o traço humano do inimigo, seu corpo e territorialidade passam a ser extraterrestres e, portanto, mais facilmente passíveis de destruição?” (VERUNSCHK, 2019, p. 01).

Tais questionamentos encontram ressonância em dois fatos históricos aparentemente distintos, mas que, se investigados em profundidade, se revelam profundamente imbricados. O primeiro diz respeito à relação discursiva Modernidade/colonialidade, que se constrói desde a tomada de Andalusia, em 1492, a partir da lógica epistemológica humano/não humano, que considera humano apenas os indivíduos pertencentes ao pensamento hierárquico europeu, fundamentado pela estrutura social-cristã/capitalista.

Esse pensamento, engendrado pela estrutura da Modernidade, considera tudo o que está fora da sua lógica como não humano, ou seja, Aliens que precisam ser eliminados em prol de uma segurança nacional. O segundo é uma espécie de reafirmação desse pensamento, na própria Espanha Franquista, e depois na América Latina<sup>113</sup>, durante a Guerra Fria, na qual governos, como a Espanha e do Chile, foram convencidos da necessidade de combater um “inimigo externo comum [...], a estabelecer regimes políticos cuja estabilidade repousava no aniquilamento desse inimigo, infiltrado internamente, o que correspondia à imposição de governos totalitários e à sua sustentação no tempo” (BICUDO, 1984, p. 17).

Assim, se enxergarmos a batalha do Chile pela lógica da Modernidade, os Aliens são todos aqueles que se opuseram ao governo ditatorial que se apoderou do país de 1973 a 1990

---

<sup>113</sup>“ Transmitia-se aos outros países a idéia de sua incapacidade de se defenderem sozinhos contra o comunismo e da necessidade de se integrarem nos planos de segurança coletiva dos Estados Unidos, pois sua segurança e a segurança dos Estados Unidos eram inseparáveis. Era necessário que aceitassem a concepção de que o mundo estava dividido em dois únicos blocos, o comunista e o das nações livres do ocidente; deviam acreditar que o destino do país estava associado ao destino dos Estados Unidos” (COMBLIN, 1980, p. 117 e ss.).

para impedir qualquer tipo de resistência à lógica do capital<sup>114</sup>. Entretanto, se ampliarmos o nosso olhar de maneira a realizar uma desobediência à lógica da Modernidade, perceberemos que os verdadeiros invasores, ou seja, os Aliens, pertencem ao pensamento hierárquico europeu, do qual, nesse período, os Estados Unidos eram seu principal herdeiro.

Nesse cenário em que o capitalismo disputa espaço com o comunismo, os Estados Unidos, utilizando-se de epistemologias da relação discursiva Modernidade/colonialidade, como democracia/comunismo e cidadão/subversivo<sup>115</sup>, atribuíram-se a missão de livrar o mundo da “ditadura comunista”. Da mesma maneira, “como o haviam defendido contra o nazismo; consideravam que existia uma ameaça comunista em qualquer lugar do mundo onde aparecia algum governo que deixasse de ser favorável” (PASCUAL, 1997, p. 34). Para isso, recorreram a um plano de segurança nacional que se estendia a diferentes partes do mundo, mas especialmente à América Latina:

A materialização da doutrina de segurança nacional consistia no fortalecimento político e operativo das Forças Armadas de cada país, preparando-as para combater o inimigo interno, estranho aos interesses nacionais e de orientação marxista leninista; essa política significava o uso das armas contra seus próprios habitantes. A supressão das garantias constitucionais, a ditadura militar e a imposição do terror constituíam diferentes graus de aplicação da Doutrina. (PASCUAL, 1997, p. 35)

Nessa perspectiva, propomos um giro decolonial ao analisarmos a narrativa chilena *La Dimensión Desconocida*, que concentra seu foco de observação nos desdobramentos desse experimento iniciado em 1973, buscando na década de 1980 maneiras de consolidar seu projeto de dominação. Nesse giro, os militares e civis que agenciavam as demandas cristã/capitalistas dos Estados Unidos são vistos como os verdadeiros alienígenas, ou seja, os não humanos, contra os quais os humanos, denominados por aqueles de subversivos e terroristas, resistem.

A analogia do romance com a série indica que esse território que acessamos por meio do livro tem muita fantasia e terror, mas não é menos real do que o cotidiano vivenciado pelos cidadãos durante a ditadura. Enquanto a narradora, em criança, fazia um lanche assistindo televisão normalmente, existia uma realidade paralela que permanecia desconhecida, na qual as

---

<sup>114</sup> “... todo esse problema da subversão e da contra subversão consistiu em uma guerra, na qual de um lado estavam os subversivos, que queriam destruir o Estado nacional para convertê-lo em um Estado comunista, satélite da órbita vermelha, e, por outro lado, estávamos as forças legais ... que atuávamos nessa luta” (CLARÍN, 29 de dezembro de 1983, *apud* FRONTALINI, 1984, p. 11).

<sup>115</sup> “A partir dessa concepção ideológica, foram elaboradas estratégias militares para as diferentes regiões do mundo, e, em primeiro lugar, para a América Latina, considerada como área de influência exclusiva dos americanos. Tais políticas incluíam a intervenção militar oculta através do uso de mercenários, a intervenção direta, o apoio logístico, o financiamento e a designação de especialistas militares; bem como a formação de quadros militares e policiais, acadêmicos, docentes e sindicalistas, e diversos mecanismos de propaganda e de penetração cultural” (PASCUAL, 1997, p. 34).

monstruosidades reinavam. A partir disso, tece sua narrativa dividindo-a em quatro partes: “Zona de entrada”, “Zona de contato”, “Zona fantasma” e “Zona de fuga”.

Na primeira parte, “Zona de entrada”, Fernández leva-nos à dimensão desconhecida do passado e alerta-nos para a necessidade de aí entrarmos com as ferramentas da imaginação e da ficção. Se o seu texto apela fortemente à memória e ao esquecimento coletivos, também se desdobra em memórias e conhecimentos retrabalhados, inventados e imaginados

Imagino-o com pressa, fumando um cigarro, olhando nervoso de um lado para o outro, certificando-se de que ninguém o está seguindo. É o mês de agosto. Especificamente, na manhã de 27 de agosto de 1984. Imagino-o entrando em um prédio da rua Huérfanos ao chegar a Bandera. Se trata da redação da revista *Cauce*, mas isso não imagino, isso eu li. A recepcionista do local o reconhece. [...] não consigo configurar um rosto claro para ela, nem mesmo a expressão com que ela olha para esse homem nervoso, mas sei que ela desconfia dele e de sua urgência. Imagino que ela tente dissuadi-lo [...], e imagino também, porque é isso que me toca nessa história, que a cena seja interrompida por uma voz feminina que, se eu fechar os olhos, também consigo imaginar enquanto eu escrevo<sup>116</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 07).

Como havia desenvolvido em *Chilean Electric* (2015), quando se propunha “iluminar a escuridão assustadora com a letra”, em seu último romance Fernández volta a refletir sobre o próprio processo de escrita. A epígrafe refere-se à capacidade da imaginação de substituir as informações ocultas e os lapsos da memória: “Imagino e concluo as histórias truncadas, recomponho as meias histórias. Eu imagino e posso ressuscitar os vestígios do tiroteio” (FERNÁNDEZ, 2016, p.5 ). A arte, a escrita e a imaginação podem colaborar na compreensão do passado para nos permitir agir ética e politicamente no futuro. Sem imaginação e ficção, não há conhecimento possível sobre o passado.

Assim, conduzidos pela imaginação de uma narradora, somos convocados a enxergar existências que continuam a habitar uma dimensão desconhecida, ao menos em sua totalidade, que podemos acessar por meio de uma ficcionalização que se situa nas margens do real: as memórias da ditadura civil-militar chilena. Com esse olhar imaginativo, observamos, junto com a narradora, a chegada de Andrés Antonio Valenzuela Morales à revista *Cauce*: dirige-se a uma recepcionista que tenta dissuadi-lo de seu intento e, em seguida, é inquirido por uma voz feminina que deseja saber se ele a está procurando e o que deseja. Por fim, assistimos a cena alcançar seu clímax no momento em que Andrés profere sua resposta: “Quero conversar com

---

<sup>116</sup> Lo imagino apurado, fumando un cigarrillo, mirando de un lado a outro nervioso, cerciorándose de que nadie lo sigue. Es el mes de agosto. Especificamente, la mañana del 27 de agosto de 1984. Lo imagino entrando en un edificio de la calle Huérfanos al llegar a Bandera. Se trata de las oficinas de redacción de la revista *Cauce*, pero eso no lo imagino, eso lo leí. La recepcionista del lugar lo reconoce. [...] No logro configurar un rostro claro para ella, ni siquiera la expresión con la que mira a este hombre nervioso, pero sé que desconfía de él y de su urgencia. Imagino que intenta disuadirlo [...], y también imagino, porque eso es lo que me toca en esta historia, que la escena es interrumpida por una voz femenina que, si cierro los ojos, también puedo imaginar mientras escribo” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 07).

ela sobre coisas que fiz, diz o homem, olhando-a nos olhos e imagino um leve tremor em sua voz no momento de pronunciar essas palavras que não são imaginadas. Eu quero falar com você sobre pessoas desaparecidas”<sup>117</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 08).

Essa cena é seguida da voz da narradora, que nos confidencia que a primeira vez que viu o rosto de Andrés Antonio Valenzuela Morales foi exatamente na capa da revista *Cauce*, a qual lia quando adolescente sem saber ao certo quem eram as pessoas citadas em seus títulos, normalmente referindo-se a escabrosos acontecimentos da década de 1970. Nessa revista, “As imagens que apareciam em cada exemplar formavam um panorama confuso onde nunca consegui fazer um mapa do todo, mas em que cada detalhe obscuro continuava me assombrando em algum sonho”<sup>118</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 10).

A partir disso, recorda uma cena inventada, imaginada logo após a leitura de um artigo dessa revista, no qual leu testemunhos de vítimas e viu gráficos e desenhos como se estivesse lendo um livro do período medieval. Através desse artigo, conhece a história de um jovem de dezesseis anos preso em um centro de detenção, colocado sem roupas em um quarto escuro cheio de ratos. Esse relato fizera a narradora sonhar diversas vezes com esse lugar escuro povoado por ratos, além de levá-la a imaginar o homem responsável por tais torturas e o momento em que se ele arrepende de tê-las cometido: “Seu rosto na capa de uma daquelas revistas e sobre sua foto uma manchete em letras brancas que dizia: EU TORTUREI. Abaixo outra frase em que se lê: TERRÍVEL TESTEMUNHO DE UM FUNCIONÁRIO DOS SERVIÇOS DE SEGURANÇA”<sup>119</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 12).

A narrativa sofre então um corte temporal, quando somos conduzidos para o tempo-presente, revelando que se passaram vinte e cinco anos. A partir disso, ficamos sabendo pela própria narradora que ela está trabalhando no roteiro de uma série de ficção para a televisão, no qual retoma, como personagem, a figura desse agente do serviço de inteligência do Chile. Assim, confidencia-nos que Andrés Valenzuela é o protagonista dessa sua série ficcional, apresentando-o como um sujeito capaz de determinados antagonismos, pois, todos os dias, ao término de suas atividades de torturador, retorna para casa onde lê revistas do homem-aranha junto com o filho. Dessa forma, a série de nossa narradora busca ressaltar nos seus doze

---

<sup>117</sup> “Quiero hablarle de cosas que yo he hecho, le dice el hombre mirándola a los ojos e imagino un leve temblor en su voz em el momento de pronunciar estas palabras que no son imaginadas. Quiero hablarle de desaparecimiento de personas” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 08).

<sup>118</sup> “Las imágenes que aparecían em cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad, pero eb el que cada detalle oscuro me quedaba rondando en algún sueño” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 10).

<sup>119</sup> “Su rostro en la portada de una de esas revistas y sobre su foto um titular en letras blancas que decía: YO TORTURÉ. Abajo outra frase en la que podía leerse: PAVOROSO TESTIMONIO DE FUNCIONÁRIO DE LOS SERVICIOS DE SEGURIDAD” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 12).

primeiros capítulos essa vida dupla, essa cisão entre a vida afetiva e a vida profissional. Entretanto, depois revela que a estrutura existencial desse agente duplo, que transitava entre os subsolos da morte e as superfícies da vida, começara a ruir, desnudando o mal-estar vivido por conta dos ofícios do seu trabalho. Esse mal-estar começava a propagar-se em seus sonhos, afetar suas relações afetivas e tornar-se imune aos analgésicos que tomava.

Dessa maneira, esse homem que marcara o imaginário de nossa narradora quando esta era adolescente, nessa série televisiva, é um sujeito que vive angustiado e constantemente pressionado por seus superiores. Por isso, é tecido como um personagem que se encontra preso em uma realidade extremamente opressora da qual não sabe como escapar, a não ser por meio de seu próprio testemunho. Portanto, “No clímax da série, ele foi até seus próprios inimigos e lhes deu o testemunho brutal do que havia feito como agente de inteligência, em um gesto desesperado de catarse e alívio”<sup>120</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 14).

Destarte, guiada por esse testemunho que irrompe da realidade ficcional, a narradora conduz-nos pelos horrores de terrorismo de Estado que outrora acessamos, pelo olhar de um eu-crítico, nas narrativas de Alejandro Zambra. Entretanto, nessa nova travessia, somos convocados a enxergar todas as nuances que a historiografia não é capaz de acessar, pois expressam latências e ausências que só se revelam no espaço literário. Nesse espaço, as latências e ausências são capazes de romper com o silêncio prematuro, imposto e político, reverberando suas existências e permitindo-nos conhecer o ocorrido em toda a sua totalidade.

Assim, em busca de uma realidade ficcional que nos permita acessar completamente o pathos da tragédia ditatorial chilena, aceitamos a convocação dessa Ariadna contemporânea, que antes de partirmos nos confia:

Entrei novamente naquela dimensão escura, mas desta vez com uma lanterna que carregava há anos e que me permitia me mover muito melhor por dentro. A luz daquele holofote iluminou minha jornada e tive a certeza de que todos os dados entregues pelo homem que torturou não estavam ali apenas para surpreender o leitor da época e abrir os olhos para o pesadelo, mas também haviam sido divulgados e publicados para impedir a mecânica do mal. Eram uma prova clara e concreta, uma mensagem enviada do outro lado do espelho, irrefutável e real, para verificar que todo aquele universo paralelo e invisível era verdade, não uma invenção fantasiosa como tantas vezes se dizia<sup>121</sup>. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 15)

<sup>120</sup> “[...] atrapado en una realidad de la que no sabía cómo huir. Em el clímax de la serie acudía a sus propios enemigos y les entregaba el testimonio brutal de lo que había hecho como agente de inteligencia, en un gesto desesperado de catarsis y desahogo” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 14).

<sup>121</sup> “Volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro. La luz de ese foco iluminó mi recorrido y tuve la certeza de que todos los datos entregados por el hombre que torturaba no sólo estaban ahí para sorprender al lector de esa época y abrirle los ojos a la pesadilla, sino que también habían sido lanzados y publicados para detener la mecánica del mal. Eran una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo ese universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 15).

A partir disso, a narradora também nos revela que está trabalhado na produção de um documentário sobre o trabalho de conRAINTeligência desenvolvido, durante a ditadura de Pinochet, por advogados e assistentes sociais da Vicaría de la Solidariedad<sup>122</sup>, um organismo de direitos humanos ligado à Igreja Católica. A organização auxiliava juridicamente e psicologicamente as vítimas desse terrorismo de Estado, após ouvir os seus testemunhos, ao mesmo tempo em que os utilizava para montar um panorama desse terrorismo, através do qual tentava desvendar a sua perversa lógica, de modo a adiantar-se às suas ações e, assim, conseguir salvar mais vidas.

Por isso, os autores do documentário optaram por apresentar a entrevista com cada um dos colaboradores dessa organização como uma peça de um intrincado quebra-cabeça, por meio do qual conhecemos a intrigante maneira pela qual esses advogados, assistentes sociais e padres acabaram se convertendo com o tempo em detetives, espiões, investigadores secretos. Por fim, “Todos acabaram analisando informações, interrogando, organizando operações, constituindo-se em um reflexo dos serviços de segurança do inimigo, mas com fins mais nobre”<sup>123</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 16).

Na montagem desse quebra-cabeça fílmico, cabia à nossa narradora a função de editar todos as entrevistas, decidir quais comporiam o documentário, a ordem em que apareceriam e as imagens que as representariam. Destarte, foi na realização precisamente desse ofício, “em meio a depoimentos, entrevistas e imagens de arquivo conhecidos e revisados milhões de vezes, quando inesperadamente apareceu, o homem que torturava. [...] Não era mais apenas uma imagem parada em uma revista. Agora seu rosto ganhou vida na tela<sup>124</sup>” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 17). A cena impactara nossa narradora, pois registra o momento no qual o ex-agente da Força Aérea Chilena (FACH), Andrés Valenzuela Morales, dá o seu testemunho, sob a Declaração de Juramento, ao Vicariato de Solidariedade, no final de 1985:

Ingressei no Serviço Militar em abril de 1974 [...]. Depois de trabalhar na Academia de Guerra, [...] fomos até uma casa localizada em Santa Teresa 037, na altura do

<sup>122</sup> “El primero de enero de 1976, el Cardenal Raúl Silva Henríquez mediante decreto arzobispal N° 5-76 crea la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, en reemplazo del Comité de Cooperación para la Paz, continuando su tarea en la defensa y promoción de los Derechos Humanos. Ese día se abrieron las puertas del Palacio Arzobispal ubicado en la Plaza de Armas de Santiago, cuyos pasillos comenzaron a llenarse con testimonios de dolor, entrega y profunda fe en la vida. Se trataba de una labor particular. Una tarea inédita que combinaba la entrega de profesionales, religiosos y miembros de organizaciones sociales; católicos, creyentes de otras denominaciones y no creyentes”. (Disponível em: [https://www.vicariadelasolidaridad.cl/vicaria\\_de\\_la\\_solidaridad](https://www.vicariadelasolidaridad.cl/vicaria_de_la_solidaridad). Acesso em: 20/01/2022).

<sup>123</sup> “Todos terminaron analizando información, interrogando, organizando operativos, construyendo un reflejo de los servicios de seguridad del enemigo, pero con fines más nobles” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 16).

<sup>124</sup> “[...] en medio de testimonios, entrevistas e imágenes de archivo conocidas y revisadas millones de veces, cuando inesperadamente apareció él, el hombre que torturaba. [...] Ya no era sólo una imagen inmóvil em una revista. Ahora su rostro cobraba vida em la pantalla” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 17).

Paradeiro 20 da Grande Avenida, conhecida como “NIDO 20”. Esta era uma casa em que a vizinhança notava notoriamente o que acontecia no seu interior à medida que as pessoas entravam e saíam [...]. Chegamos lá com cerca de 20 detentos mais ou menos, mas logo os quartos estavam superlotados, a ponto de os armários serem usados como celas de punição [...]. Daqui começaram a ser retirados os detidos para serem interrogados noutra local, [...] conhecido como "NIDO 18". A propriedade havia sido requisitada de um militante do MIR, de sobrenome Sotomayor. Neste recinto foram torturados e interrogados.

[...]Também me lembro agora que um grupo da Marinha ainda está operando na casa do NIDO 18 e sei também que eles modificaram a frente do local.

[...]Por enquanto, é o que posso declarar em relação ao caso dos Detidos-Desaparecidos. Nós não atuamos diretamente na subversão novamente até muito mais tarde, e apenas em apoio à C.N.I. (por exemplo, nos confrontos mais ou menos irreais de Fuente Ovejuna e Janequeo no ano 83).

Leia que foi pela parte que compareceu, ratifica-o assinando.

Santiago, 28 de agosto de 1984. (MEMORIAVIVA).

Dessa forma, nossa narradora descobria que o homem que torturava, e que outrora permeara seus sonhos, retornara depois de quase três décadas para seu país e para o imaginário de seus cocidadãos. Chegava com a missão de completar a memória dos outros, como um guardião de uma história antiga, parecendo ser, apesar de não ser o único que a detém, o único disposto a contá-la. Por isso, nossa narradora imagina-se escrevendo-lhe uma carta, na qual informa que deseja escrever sobre o homem e convidá-lo para participar do projeto que permeia seu imaginário:

Caro André:

Não nos conhecemos pessoalmente e espero que a ousadia de obter seu endereço e tomar a liberdade de escrever para você não o desencoraje a continuar lendo esta carta. A razão dela é que ela gostaria de entrar em contato com você porque eu tenho a fantasia de escrever um livro com sua figura. [...] Sem saber, eu o acompanho desde os treze anos [...]. Não compreendi, nem ainda compreendo, tudo o que se passava à minha volta quando era criança e suponho que tentando compreender um pouco me encantei com suas palavras, com a possibilidade de decifrar o enigma com elas. [...] Quem são as imagens que assombram minha cabeça? De quem são esses gritos? Eu os li no depoimento que você deu ao jornalista ou eu mesmo os ouvi? Fazem parte de uma cena sua ou de uma cena minha? Existe uma linha tênue que separa os sonhos coletivos? Existe um lugar onde você e eu sonhamos com um quarto escuro cheio de ratos? Essas imagens também se infiltram em sua vigília sem deixá-lo dormir? Podemos escapar desse sonho?<sup>125</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 21-23)

No entanto, a carta serve na verdade para conduzir esse personagem real ao mundo da imaginação: “A partir desse momento não sei mais. Tudo é um exercício imaginativo”<sup>126</sup>

<sup>125</sup> “Estimado Andrés: No nos conocemos personalmente y espero que el arrojo de conseguir su dirección y tomarme la libertad de escribirle no lo ahuyente de seguir leyendo esta carta. El motivo de ella es que quisiera contactarme con usted porque tengo la fantasía de escribir un libro con su figura. [...] Sin saberlo he andado detrás suyo desde que tenía trece años [...]. No comprendía, ni aún comprendo, todo lo que pasó a mi alrededor cuando era niña y supongo que intentando entender un poco quedé hechizada por sus palabras, por la posibilidad de decifrar con ellas el enigma. [...] ¿De quién son las imágenes que rondan mi cabeza? ¿De quién son esos gritos? ¿Los leí en el testimonio que usted entregó a la periodista o los escuché yo misma alguna vez? ¿Son parte de una escena suya o de una escena mía? ¿Hay algún delgado límite que separe los sueños colectivos? ¿Existe un lugar donde usted y yo soñamos con una pieza oscura llena de ratas? ¿Se cuelan esas imágenes también en su vigilia sin dejarlo dormir? ¿Podremos escapar de ese sueño alguna vez?” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 21-23).

<sup>126</sup> “A partir de ese momento ya no sé más. Todo es un ejercicio imaginativo” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 44).

(FERNÁNDEZ, 2016, p. 44). Os relatos do homem que torturava tecem cenas que passam a compor cenários, transmitindo-nos a complexa atmosfera do Estado de Exceção que se apoderou do Chile a partir de 1973. Assim, nossa narradora passa a tecer, por meio da declaração Andrés Valenzuela Morales, uma memória viva dos horrores ditatoriais, que extrapola o mundo da realidade conhecida e tramite-nos a consciência de que em uma sociedade traumatizada por um terrorismo de Estado recente todos são guardiões dessas memórias.

Dessa forma, incita-nos a um exercício imaginativo que nos permite acessar o dia 29 de março de 1976, no qual recria esteticamente toda a atmosfera de medo, tensão e repressão que marcou o momento da prisão, em uma via pública de Santiago, de José Arturo Weibel Navarrete<sup>127</sup>, subsecretário-geral da Juventude Comunista. Dessa maneira, através de uma sublimação estética, a nossa narradora produz, ao inserir imagens e construir metáforas visuais em suas narrativas cinematográficas, recantos narrativos esquecidos ou silenciados pela historiografia.

Dentre esses recantos, a vemos esteticamente iluminar a prisão José Weibel, permitindo-nos acompanhar o momento em que vai com sua esposa – María Teresa Barahona Muñoz – e com seus filhos Mauricio e Alvaro Weibel Barahona – de nove e sete anos, respectivamente –, em um ônibus de transporte público, deixá-los na escola. Assim, possibilita-nos em outro foco de observação acompanhar as ações do agente Andrés Antonio Valenzuela Morales, que observa a família de perto, aguardando o momento exato para realizar a prisão. Por fim, oferece-nos o momento de *kátharsis*, o clímax da cena que acompanhamos na esperança de qualquer acontecimento, aparentemente ilógico, que faça com que a família Weibel não seja mais uma daquelas brutalmente atingidas pelo horror ditatorial.

Destaca-se que esse tipo de sublimação estética se dá em diversos outros momentos da narrativa *La Dimensión Desconocida*, haja vista que, diante de nomes que conhecera por meio

---

<sup>127</sup> “El grupo de agentes que participó en el operativo estaba integrado, entre otros, por ‘Alex’; el ‘Huaso’ Flores; Raúl Horacio González Fernández, alias ‘Rodrigo’; ‘Jano’; ‘Nano’; ‘Lolo’; ‘Wally’; Daniel Guimpert Corvalán; Viviana Ugarte Sandoval, alias la ‘Pochi’ y dos agentes mujeres de la Marina, además del agente Andrés Antonio Valenzuela Morales, quien posteriormente testificó respecto a estos hechos. Señalando además que ‘esa operación fue seguida por radio, desde un vehículo, por el Director de Inteligencia, General Enrique Ruiz Bunge, ya que deseaba saber la forma en que operaba el grupo del ‘Fifo’ Palma. Me consta porque estaba presente cuando el ‘Fifo’ comentó que el General mandaba a felicitar al grupo por la actuación en el operativo’. Desde el sitio de su detención, José Arturo Weibel Navarrete, fue trasladado por sus captores hasta el edificio, del expropiado y clausurado diario “El Clarín”, ubicado en calle Dieciocho N°229, Santiago. Recinto utilizado, eventualmente, por el Comando Conjunto Antisubversivo como lugar de detención clandestina, denominado ‘La Firma’ por los propios agentes. Otros detenidos recluidos en ese recinto eran, los también militantes del Partido Comunista, Luciano Mallea, Adrián Saravia, Alfredo Vargas, Carlos Paredes, Blanca Allende, Marta Ester Moreno, Víctor Cárdenas Valderrama, (desaparecido) Juan René Orellana Catalán, (desaparecido) Luis Maturana González, (desaparecido) Juan Gianelli Company (desaparecido) y Manuel Guerrero Ceballos (ejecutado)” (Disponível em: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-w/weibel-navarrete-jose-arturo/>).



do testemunho do homem que torturava, nossa narradora, em suas produções cinematográficas, persiste atribuindo-lhes um rosto, uma expressão, um pouco de vida, ou ainda um pedaço do espaço exterior no qual naufragam perdidos, como astronautas sem conexão. Portanto, consciente de que todos esses rostos foram tragados por uma dimensão desconhecida, convoca-nos a resgatá-los, abrindo uma “porta com a chave da imaginação. Atrás dela encontraremos uma dimensão diferente [, estamos] entrando em um mundo secreto de sonhos e ideias [, estamos] entrando na dimensão desconhecida”<sup>128</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 48).

Dentro dessa lógica, a imagem de um programa que a narradora assistia nos anos 1970, *The Twilight Zone*, que tem como objetivo um experimento humano, é utilizada como metáfora do tipo narrativas que engendra como um lugar de resistência todas as práticas de esquecimento do passado ditatorial. Assim, nossa narradora tece construções estéticas que rompem os limites entre realidade e ficção, de modo a revelar as diversas nuances das relações discursivas que marcaram a atmosfera chilena durante o seu período ditatorial, refletindo seus desejos sentimentais e materiais e, claro, o poder de conquistar, dominar e submeter de um Estado Autoritário.

Ressalta-se, como pontua a nossa própria narradora, que, apesar de não lembrar da série em detalhes, preserva a sensação de inquietação que a voz do seu narrador, convidando-a a participar daquele mundo secreto, lhe causava. Em cada capítulo abria-se uma pequena fissura que revelava uma realidade escondida na banalidade da vida diária, um universo que se desenvolvia além das aparências, além dos limites do que estava acostumada a ver. É essa mesma inquietação que a nossa narradora parece querer nos causar ao nos conduzir pelas fissuras do nosso tempo-presente até as memórias que, mesmo silenciadas por um esquecimento institucional, continuam a ressoar, por meio de testemunhas solidárias, seu murmúrio de dor. Como ilustração desse universo de reminiscência que atravessa a superficialidade de nossa realidade, narra-nos a história do Coronel Cook,

um viajante espacial, naufragado perdido naquele planeta incerto, recebeu uma última mensagem por rádio de sua casa. Nele seus superiores o informaram que não poderiam vir em seu socorro porque uma grande guerra havia estourado. O bem e o mal se separaram. Tudo o que ele conhecia como seu mundo estava começando a desaparecer. A verdadeira memória do passado só estaria contida na cabeça do Coronel Cook. A partir daquele momento ele teria a missão de lembrar e testemunhar sobre aquele passado que não existia mais. Abandonado no confinamento daquele lugar, que é um pequeno planeta no espaço, mas para o Coronel Cook é a

---

<sup>128</sup> “Abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un secreto mundo de sueños e ideas. Están entrando em la dimensión desconocida” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 48).

dimensão desconhecida, ele envia mensagens ao vazio sobre um mundo que desapareceu.<sup>129</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 57)

Na segunda parte, “Zona de contato”, continuam a ser contadas as experiências daqueles que foram vítimas das violências desse terrorismo de Estado. Todavia, nessa zona narrativa, nossa narradora intensifica a sublimação estética empreendida no primeiro momento, como fizera com José Arturo Weibel Navarrete, ao restaurar a vida de outros desaparecidos e os momentos em que foram conduzidos à penumbra. Portanto, utiliza, nesse segundo momento de restauração das vidas interrompidas, a mesma metáfora de um dos episódios da série *The Twilight Zone*, no qual uma atriz passa a habitar uma sala escura de sua casa onde se dedica a assistir todos os filmes em que atuara. Assim, “Em uma tentativa desesperada de reter o tempo, nada nem ninguém consegue tirá-la daquele claustro onde passa seus dias bebendo uísque e observando seu próprio passado projetado na tela no escuro”<sup>130</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 66).

Dessa forma, como a própria narradora esclarece, o documentário que produzira e que assiste junto com a mãe, apesar de narrar uma história da qual ela não é a protagonista, apresenta as imagens que a compõem, permeando o seu passado e latejando o seu presente. Por isso, inicia com “O som de uma máquina de escrever [que] abre os alto-falantes da sala. Uma grande folha de papel em branco aparece na tela e nela um grupo de teclas digita o nome do filme. O que está por vir é La Moneda novamente bombardeada”<sup>131</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 66).

---

<sup>129</sup> “El coronel Cook, viajero espacial, náufrago perdido en ese planeta incierto, recibió por radio um último mensaje desde su hogar. Em él sus superiores le informaban que no podrían ir a su rescate porque una gran guerra había estalado. Buenos y malos se despedazaban. Todo lo que él conocía como su mundo comenzaba a desaparecer. La memoria real del pasado sólo estaría contenida em la cabeza del coronel Cook. Desde ese momento él tendría la misión de recordar y testimoniar sobre aquel pasado que ya no existía. Abandonado en el encierro de ese lugar, que es un pequeño planeta em el espácio, pero que para el coronel Cook es la dimensión desconocida, él manda mensajes al vacío sobre un mundo que desapareció”. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 57).

<sup>130</sup> En un intento desesperado por reterner el tiempo, nada ni nadie la pueden sacar de ese claustro em el que pasa sus días tomando whisky y observando en la oscuridad su propio pasado proyectado em la pantalla”. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 66).

<sup>131</sup> “El sonido de una máquina de escribir inaugura los parlantes de la sala. Una gran hoja en blanco aparece em la pantalla y sobre ella un grupo de teclas tipea el nombre de la película. Lo que viene es otra vez La Moneda bombardeada” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 67).



Figura 6 – *La Moneda bombardeada* / “*The Battle of Chile: The coup d’état*” (1976), de Patricio Guzmán

Destarte, como exemplifica tanto o documentário produzido por nossa narradora quanto o documentário feito pelo cineasta Patricio Guzmán, a fotografia do edifício Moneda bombardeado converteu-se na principal imagem do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, no Chile. Por isso, é sempre a primeira imagem a aparecer nos documentários que abordam esse terrorismo de Estado que se apoderou da sociedade chilena nas décadas de 1970 e 1980. Além disso, a perspectiva da morada da democracia ruindo, convertendo-se em poeira, é, nesses mesmos documentários, seguida da cena dos horrores vividos em outro espaço que, a partir do golpe, também assumira novas tonalidades, cheiros e ruídos: o Estádio Nacional. Nesse sentido,

Esse espaço, outrora palco do esporte mais popular, não apenas do Chile, mas de toda a América-latina, a partir do golpe de 11 de setembro de 1973, convertera-se em arena de um “esporte” muito mais sangrento, cujo único objetivo era a eliminação física e ideológica do adversário. Para alcançar tal objetivo, o time dos militares, que desempenhavam a função tanto de jogadores sanguinários quanto de juízes imorais, foram capazes de barbáries com contornos surreais. Assim: Vestiários de boleiros viraram “salas de interrogatório” ou celas superlotadas com mais de cem pessoas (era preciso se revezar para dormir, pois não cabiam todos deitados simultaneamente no chão). Corredores por onde antes circulava a torcida agora estocavam pilhas de cadáveres anônimos sobre poças de sangue. A área do velódromo se tornou complexo de tortura, com caixas de som tocando Beatles e Rolling Stones a todo volume para abafar urros de dor. Os alto-falantes, em vez do nome dos jogadores e do placar, anunciavam a lista dos próximos a serem torturados. [...]

Para completar tal cenário de horror desta partida de futebol surreal e macabra, conforme o pesquisador Simon “Do lado de fora, as filas que brotavam dos portões de aço não eram de torcedores, mas de parentes em busca de informações ou tentando passar cartas e comida para dentro do buraco negro da legalidade chilena”. (SIMON, 2021, p. 372-374)

Destaca-se que essas imagens compõem o álbum de família de todos os chilenos cuja vida está entrelaçada à história de seu país. Por isso, nossa narradora considera-as parte de sua história, instaladas no seu corpo desde o seu nascimento, cujas memórias do passado são

moldadas por essas cenas. Ao pensar na sucessão de acontecimentos em que vive, no turbilhão de imagens que consome e deseja cotidianamente, reconhece que “estas permaneceram intactas diante do tempo e do esquecimento. Como se fossem controlados por uma força de gravidade diferente, elas não flutuam ou disparam para o espaço caindo sem rumo”<sup>132</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 68).

Por conta disso, a narradora revela que tem dedicado boa parte de sua vida a observar, auscultar, organizar e destacar essas imagens com a intenção de dar-lhes sentido e espaço, seja em crônicas, peças de teatro, roteiros de série, documentários ou de novelas. Nesses espaços ficcionais, nossa incansável narradora encena as vidas despedaçadas e escreve ficcionalmente seus nomes em homenagem, para que saiam do esquecimento e passem para a dimensão do conhecimento coletivo, convertendo-se em atmosfera. Esta começa a ganhar forma quando um dos entrevistados de seu documentário narra detalhadamente a descoberta de uma cova clandestina em 1978. A cena passa-se em uma mina de cal abandonada perto de Santiago, na Isla de Maipo, onde a testemunha afirma ter visto um grupo de cadáveres escondidos, mais precisamente, quinze corpos:

Não era fácil saber de quem eram aqueles corpos. Após uma longa investigação, graças aos laudos periciais e às informações acumuladas nos arquivos do Vicaría, foi possível determinar que os cadáveres exumados correspondiam a um grupo de pessoas detidas em outubro de 1973. Após anos de busca por seus entes queridos que esperavam estarem vivos, os familiares reconheceram com horror os corpos desenterrados, fechando definitivamente a esperança de um reencontro. Todas aquelas histórias inventadas diante da ausência e do vazio, aquelas fantasias em que pais, irmãos ou filhos desaparecidos estavam em uma ilha deserta, seguros, escondidos em algum lugar do mundo esperando uma boa oportunidade para enviar notícias ou retornar, começaram a desmoronar. Essa descoberta foi a primeira confirmação de que os prisioneiros que ainda não haviam aparecido certamente haviam sido assassinados.<sup>133</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 70)

Em seguida, o testemunho que a levou à sepultura das vítimas da ditadura de Pinochet é substituído pelo relato de um advogado que acompanhou o homem que torturava em seu processo de rememoração. Revela que nesse processo uma das primeiras ações que realizaram foi recorrer a lugares onde o homem torturador recordava que haviam enterrado detidos ainda

---

<sup>132</sup> “[...] estas se han mantenido intactas frente al tiempo y el olvido. Como si fueron controladas por una fuerza de gravedad distinta, no flotan ni salen disparadas em el espacio dando tumbos sin dirección” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 68).

<sup>133</sup> “No fue fácil saber de quiénes eran esos cuerpos. Luego de una larga investigación, gracias a los peritajes y a la información acumulada em los archivos de la Vicaría, se logro determinar que los cadáveres exhumados correspondían a um grupo de personas que habían sido detenidas em octubre de 1973. Después de años buscando a sus seres queridos con vida, los familiares reconocieron con horror los cuerpos desenterrados, cerrando definitivamente la esperanza de un reencuentro. Todas esas historias inventadas frente a la ausencia y el vacío, esas fantasias en las que los padres, hermanos o hijos desaparecidos estaban en una isla desierta, a salvo, escondidos en algún lugar del mundo esperando una buena oportunidad para mandar noticias o volver, comenzaron a desmoronarse. Este descubrimiento fue la primera constatación de que los prisioneiros que aún no aparecían seguramente habían sido asesinados” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 70).

configurados como desaparecidos. Em seu testemunho, o advogado relatava que a cena era comovente: “Um homem tentando evocar suas piores lembranças, meticulosamente tentando desclassificar as sombras de sua memória”<sup>134</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 76).

A partir dessas lembranças, acessamos a história dos irmãos Flores, que “foram torturados na Academia de Guerra. O jovem Boris ouviu os gritos de Carol ao ser interrogado. Por sua vez, Carol ouviu os gritos de Lincoyan. Por sua vez, Lincoyán ouviu os gritos de Boris”<sup>135</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 90). Esse drama familiar pode ser lido como o elemento gerador de um dos casos mais famosos da ditadura de Pinochet: um trãnsfuga que se convertera em um traidor ao associar-se aos militares, ajudando-os a capturar seus outrora companheiros. A partir disso, após a prisão dos irmãos Flores, aparece

“Juanca”, que era Carol Fedor Flores Castillo, que havia sido filiada ao Partido Comunista e eu o tinha visto detido em 1974, na AGA. O apelido “Juanca” derivou de seu nome de guerra, Juan Carlos. De qualquer forma, nessa época ele participava dos interrogatórios dos detidos, fornecendo a maior quantidade de dados, pois conhecia um número imenso de militantes. Era mais um agente, e até lhe deram uma casa, que havia sido requisitada ao MIR e se localizava na comuna de La Florida. Ele usou uma arma, um interfone, foi aos nossos treinos de tiro e entrou nos escritórios da Instituição como qualquer um de nós”. (MEMORIAVIVA, 2017)

Entretanto, através da sublimação estética empreendida por nossa narradora, entendemos, pelas fissuras da imaginação, a existência conflituosa que Carol Fedor Flores Castillo assume depois de sua passagem traumática pela Academia de Guerra. Assim, nossa narradora metaforicamente compara o relato de Andrés Antonio Valenzuela Morales com o testemunho de Shigeaki Kinjo, um jovem sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, sobre os suicídios coletivos na Ilha Okinawa.

Em seu relato, o jovem sobrevivente japonês conta que, diante do ataque inimigo, todos receberam a instrução de, em vez de render-se, utilizar granadas para tirarem a própria vida: “Não importava se você era militar ou civil, homem ou mulher, criança ou velho, seu destino era a morte. O imperador ordenou. Tendo em vista que o exército japonês tinha como certa a derrota”<sup>136</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 96). No entanto, quando chegou o momento do suicídio coletivo, as granadas não funcionaram, quando, em um ato de desespero, um dos civis pegou “galhos grossos de uma árvore e espancou sua esposa e filhos com eles. O homem chorou ao

<sup>134</sup> “Un hombre tratando de convocar sus peores recuerdos, intentando con meticulosidad desclasificar oscuros de su memoria” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 76).

<sup>135</sup> “fueron torturados em la Academia de Guerra. El joven Boris escuchó los gritos de Carol mientras lo interrogaban. A su vez, Carol escuchó los gritos de Lincoyán. A su vez, Lincoyán escuchó los gritos de Boris” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 90).

<sup>136</sup> “No importaba si eras militar o civil, hombre o mujer, niño o anciano, tu destino era la muerte. El Emperador lo ordenaba. Supongo que el ejército japonés tenía clara la derrota” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 96).

fazê-lo, mas estava convencido de que esse gesto era um gesto de salvação”<sup>137</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 97). Esse trágico episódio é utilizado para simbolizar que diante de um medo extremo a vítima pode se transformar naquilo que mais o amedronta, ou seja, no seu algoz.

De maneira semelhante, na ditadura civil-militar chilena, o operário Carol Fedor Flores Castillo, diante dos horrores que vivera junto com seus irmãos na prisão, convertera-se na sombra de um daqueles que o havia feito prisioneiro: Pelao Lito, codinome de Guillermo Enrique Bratti Cornejo<sup>138</sup>. Assim, transformara-se em um trãnsfuga, desertor da militância comunista e traidor de seu partido, um sujeito condenado a carregar a dor de desejar viver uma vida diferente à de sua família, porém, ao conseguir alcançá-la, tem que lidar com a culpa confusa de tê-la abandonado, ainda que fosse por um gesto de salvação.

Lembro-me de outro capítulo de *The Twilight Zone*. Nela, um homem mudava de rosto toda vez que precisava. Ele era o homem de mil faces, era assim que o chamavam. Todos estavam contidos nele e de acordo com o contexto ele usaria aquele que melhor correspondesse às circunstâncias. Se ele estivesse em Okinawa, teria sido um vizinho calmo e feliz até a guerra e depois um assassino feroz de sua própria família. Se estivesse no Chile nos anos setenta, teria sido um feliz trabalhador do Município de La Cisterna ou um jovem camponês de Papudo que sonhava em ser policial ou marinheiro e depois um agente feroz, capaz de torturar e trair os seus.<sup>139</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 105)

A terceira parte (“Zona de Fantasmas”) centra-se na viagem de Andrés Valenzuela para deixar o país a partir do momento em que, após a sua confissão, a sua vida começou a correr perigo por ser considerado um traidor. A narrativa descreve a fuga desse trãnsfuga de forma detalhada, como um evento terrível condenado a se repetir infinitamente, transmitindo-nos, assim, a sensação de sua imobilidade física e sua suspensão no tempo durante as horas nas quais ocorre a sua saída do país. Nesse sentido, ao ser obrigado a deixar o seu território de afeto e interromper sua narrativa de dor, Andrés Antonio Valenzuela passa a ser atormentado por fantasmas de seu tenebroso passado.

<sup>137</sup> “[...] gruesas ramas de un árbol y con ellas golpear a su esposa y a sus hijos. El hombre lloraba mientras lo hacía, pero tenía la convicción de que ese gesto era un gesto salvador” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 97).

<sup>138</sup> “Em 1º de junho de 1976, Guillermo Enrique Bratti foi morto a tiros no Cajón del Maipo, e seu corpo amarrado foi posteriormente lançado no rio, onde foi encontrado dias depois. Guillermo Bratti foi integrante da FACH, onde atuou em tarefas de segurança no chamado Comando Conjunto. Em 29 de fevereiro de 1976, foi dispensado da Força Aérea, oficialmente por necessidade de serviço. Informações fornecidas por um agente que fazia parte da mesma organização indicam que Bratti, juntamente com um colaborador do Comando Conjunto, foram acusados por seus superiores de entregar informações à Dina e querer mudar para aquele serviço”. (Disponível em: <https://memoriayvida.cl/recordamos-a-los-camaradas-caidos-un-primero-de-junio/>).

<sup>139</sup> “Recuerdo outro capítulo de *La dimensión desconocida*. En él un hombre cambiaba de rostro cada vez que lo necesitaba. Era el hombre de las mil caras, así le decían. Todas estaban contenidas em su interior y según el contexto é liba usando la que correspondía mejor a las circunstancias. Si hubiera estado en Okinawa habría sido un vecino tranquilo y feliz hasta la guerra y luego un feroz asesino de su propia familia. Si hubiese estado en Chile em los setenta hubiese sido un feliz trabajador de la Municipalidad de La Cisterna o un joven campesino de Papudo que soñaba com ser policía o marino y luego un agente feroz, capaz de torturar y de delatar a los suyos” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 105).

Nesse momento, fotografias manchadas inundam seus sonhos, convertendo-os em pesadelos, e indivíduos mortos aparecem vivos para matá-lo e se vingar. Dentre esses fantasmas, estão as vítimas do operativo que a CNI orquestrou contra o Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR), na noite de 7 de setembro de 1983. Nessa fatídica noite, a ditadura de Pinochet ordenou uma operação de retaliação à morte do prefeito de Santiago Carol Urzúa Ibáñez, que junto com sua escolta havia caído em uma emboscada por um comando do MIR, em 30 de agosto, no distrito de Las Earls. A resposta sangrenta da CNI custou cinco vidas em uma noite.

No entanto, a “Zona de Fantasmas” subverte completamente a representação simplista da historiografia tradicional, na qual esse evento é mais importante que os militantes que perderam suas vidas durante a operação de retaliação da CNI. Por isso, nesse momento, a narradora abre espaço para um universo onde as pessoas têm poder de decisão sobre os acontecimentos, em oposição ao entendimento histórico em que os fatos acontecem com as pessoas. O resultado disso é uma narrativa que proporciona um retrato da situação histórico-política no Chile de Pinochet e, ao mesmo tempo, apresenta uma história convincente dentro da categoria genérica designada fantasia.

Nessa direção, a terceira parte da narrativa *La dimensión desconocida* dialoga com o filme, dirigido pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro, *A espinha do Diabo* (2002), que narra a trágica história de um menino de 12 anos deixado em um orfanato durante a Guerra Civil Espanhola, onde é recebido com hostilidade e violência. Lá, ele recebe a visita do fantasma de um menino que fora assassinado na instituição e que deseja que o outro execute sua vingança. De maneira semelhante, ainda que desprovido da ingenuidade do órfão espanhol, o homem que torturava também passa a ser visitado por fantasmas da guerra suja chilena, que exigem vingança contra as manipulações midiáticas engendradas pelo governo de Pinochet de modo a convertê-los em terroristas, negando-lhes a condição de vítima.

Destaca-se que essa manipulação midiática em *La dimensión desconocida* é comparada a um programa de televisão chamado *Juegos de la mente*, no qual um apresentador, utilizando diversos exercícios, busca comprovar a cegueira por desatenção. A narradora descreve-nos um desses exercícios, no qual precisa escolher entre uma das quatro pequenas bolas de futebol expostas na tela da televisão. Em seguida, orientada pelo apresentador, as outras três bolas começam a desaparecer de seu campo visual e ela passa a enxergar apenas a que havia escolhido. Porém, “quando me dão a instrução de voltar a ampliar meu olhar para o resto da tela, percebo que as outras três bolas sempre estiveram lá. Meus olhos as viram, mas quando

me concentrei em apenas uma, meu cérebro parou de interpretar as outras. Invisibilizou-as”<sup>140</sup> (FERNANDÉZ, 2016, p. 152).

Dessa forma, nossa narradora, com o intuito de conduzir-nos a um universo de fantasia, onde poderemos acessar todas as reentrâncias dos acontecimentos que marcaram a noite de 7 de setembro de 1983, convida-nos a novamente abrir a porta da imaginação para acessar cenários e acontecimentos escondidos pelo velho truque que nos faz desviar o olhar. Esse truque é bastante utilizado pelos noticiários chilenos nas décadas 1970 e 1980 para encobrir os crimes do Estado, como nos comprova um dos relatos do *Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile*:

Em 7 de setembro de 1983, noticiou-se oficialmente que naquele dia, como resultado das operações realizadas após a morte do General do Exército e Prefeito de Santiago General Carol Urzúa, haviam ocorrido dois confrontos com membros do MIR envolvidos em tais eventos. Em primeiro lugar, foi dito que o confronto teve origem quando três indivíduos suspeitos foram descobertos acidentalmente nas ruas Visviri e Fleming, no setor leste de Santiago, por agentes da CNI que realizavam uma patrulha de rotina. Eles teriam respondido com tiros quando pararam e correram para se refugiar em uma casa na Calle Fuenteovejuna, de onde continuaram a atirar nos agentes, que receberam reforços de Carabineros e investigadores. Depois de um tempo teria ocorrido uma explosão dentro da casa quando os indivíduos queimavam documentação, um deles morrendo. Os dois restantes, em uma ação suicida, teriam saído atirando e teriam sido mortos. No dia seguinte apareceu na imprensa outra versão oficial que, ao contrário da primeira, indica que o confronto ocorreu quando as tropas se dirigiram ao prédio onde as vítimas se refugiavam, cujo endereço obtiveram por meio de confissões de outros participantes do assassinato do General Carol Urzua. Nesta ocasião, destaca-se que as casas do setor circundante foram evacuadas. (MEMÓRIAVIVA, 2017)

Dessa maneira, tanto a narrativa de Nona Fernández quanto a produção cinematográfica de Guillermo del Toro parecem sugerir que certos aspectos da realidade talvez não sejam suscetíveis à representação literal ou, dito de outra forma, que em algumas situações o elemento “fantasia” pode contribuir para a representação da realidade através de uma figuração que a pretensa “objetividade” dos fatos não consegue expressar. Assim, apenas a figuração parece ser capaz, em uma sociedade traumatizada por um sangrento terrorismo de Estado, de nos permitir acessar uma paisagem aparentemente distante e marcada pelo vazio e pela escuridão, “mas que é tão próxima quanto a imagem que o espelho nos devolve diariamente. Você está atravessando para o outro lado do vidro, diria o intenso narrador da minha série favorita. Você está entrando na dimensão desconhecida”<sup>141</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 159).

<sup>140</sup> “Lo curioso es que cuando me dan la instrucción para que vuelva a ampliar la mirada al resto de la pantalla me doy cuenta de que las otras tres pelotas siempre estuvieron ahí. Mis ojos las vieron, pero cuando me concentré sólo en una, mi cerebro dejó de interpretar a las demás. Las invisibilizó” (FERNANDÉZ, 2016, p. 152).

<sup>141</sup> “[...] pero que se encuentra tan cerca como la imagen que nos devuelve a diario el espejo. Están ustedes cruzando al otro lado del vidrio, habría dicho el intenso narrador de mi serie favorita. Están ustedes entrando a la dimensión desconocida” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 159).



Por isso, na última parte de *La dimensión desconocida*, em “Escape Zone”, ampliando o olhar para o resto do cenário ditatorial chileno, nossa narradora dá uma guinada e conta a vida de Estrella González<sup>142</sup>, sua colega de colégio, filha de um dos responsáveis pelo caso dos “decapitados”. Essa virada permite-lhe incorporar à história a geração das “crianças” que, sem terem sido participantes diretas, suportaram as consequências. A narradora faz alusão à canção de Billy Joel<sup>143</sup> para ilustrar a posição de sua geração: “Nós não iniciamos o fogo. Não o acendemos, mas tentamos combatê-lo”<sup>144</sup> (FERNANDÉZ, 2016, p. 235). A violência dos anos ditatoriais não foi escolhida por quem era criança naquela época, porém, como herdeiros desse passado, devem assumir responsabilidades para combater seus efeitos no presente.

Além disso, seguindo o mesmo tipo de diálogo estabelecido ao longo de toda a narrativa entre literatura e cinema, a “Escape Zone” dialoga com a produção cinematográfica *O labirinto do fauno*, de 2006, dirigido por Guillermo de Toro, que evoca no espectador uma sensação de transitoriedade, permitindo-lhe acessar de forma paralela, e quase simultânea, duas formas de representação da realidade que normalmente não ocupariam a mesma narrativa. Assim, ora nos mergulha em uma narrativa de tensões de conflitos militares, violência institucional e relações pessoais abusivas, ora nos permite vivenciar um conto de fada e fantasia, recheado de poderes mágicos e estranhas criaturas.

Ressalta-se que, nesse filme de Guillermo de Toro, assim como na narrativa *La dimensión desconocida*, a travessia entre os dois mundos, ou duas composições narrativas tão distintas, é produzida a partir de vários objetos investidos com significados simbólicos e quase fetichistas. Esses objetos podem ser vistos como pertencentes tanto ao universo hiper-realista quanto ao mitológico, tais como um relógio, um pedaço de giz, uma ampulheta, um punhal, o Livro das encruzilhadas, uma chave e o próprio labirinto e sua entrada com um formato sugestivo, na narrativa *O Labirinto do fauno*, ou balas verdes de canhões fosforescente, alienígenas, marcianos movendo seus tentáculos de polvo ou lula, na narrativa *La dimensión desconocida*.

---

<sup>142</sup> Esse tema já havia aparecido em seu conto “*Hijos*” (2013) e em *Space Invaders* (2013). A narrativa traz como fio argumentativo um conflito entre humanos e inumanos e faz referência direta a um dos primeiros jogos bidimensionais de tiro, desenvolvido em 1978 pelo japonês Tomohiro Nishikado e inspirado na guerra de *Aliens versus humanos*, difundida no imaginário da sociedade moderna por narrativas como *A guerra dos mundos*, de George Wells.

<sup>143</sup> William Martin Joel é um músico, cantor e compositor norte-americano, comumente apelidado de “Piano Man”. Ao longo dos anos, as músicas de Joel atuaram como marcos pessoais e culturais para milhões de pessoas, refletindo seu próprio objetivo de escrever músicas que “significassem algo durante o tempo em que vivesse... e transcendessem esse tempo”. (Disponível em: <https://www.billyjoel.com/tour-history/>).

<sup>144</sup> “Nosotros no empezamos el fuego. No lo encendimos, pero intentamos apagarlo” (FERNANDÉZ, 2016, p. 235).

A partir desses elementos, somos instigados a atravessar a fronteira entre realidade e fantasia, atendendo a um único chamado narrativo, ao argumento que movimenta tanto a trama de *O Labirinto do fauno* quanto a “Escape Zone” de *La dimensión desconocida*, de modo a instaurar os seus verdadeiros conflitos: o regresso da princesa Ofélia e Estrella González ao mundo dos inumanos. Esse conflito, que atravessa gerações e lugares e ecoa nas duas narrativas, é o núcleo da discussão gerada a partir da consciência de que a memória, ou “espírito”, daqueles que acabaram por se afogar no vórtice de violência de mundo extremamente “humano” torna-se imortal se há busca por reencontrá-la, ainda que “Em outro corpo, em outro momento. Talvez em outro lugar” (TORO, 2006), nunca cesse.

Portanto, assim como fizera a jovem Ofélia e seu minúsculo exército de fadas, na narrativa de Guillermo de Toro, os fiéis amigos de Estrella, jovens soldados da memória, na narrativa de Nona Fernández, combatem a racionalidade científica da lógica da Modernidade, utilizando como arma o universo imaginário de seu território. Nesse universo em narrativas locais resistem à estética na qual, através das suas instituições, o pensamento europeu estabelece as normas do belo e do sublime, as recordações são diversas e também constituem a principal arma de que dispõem para resistir aos ataques:

Lembro-me dela de costas, sentada em um daqueles de madeira na última fileira da sala de aula. O professor de ciências naturais atendendo enquanto se prepara para falar sobre o Major Yuri Gagarin. Ou talvez não seja ele, e sim o professor de espanhol, que nos fez ler Charles Dickens. Ou o professor de matemática, ou o professor de artes plásticas, ou qualquer outro professor de plantão que lê nossos sobrenomes no livro da classe enquanto todos ouvimos e respondemos em voz alta. Elgueta, presente. Fernández, presente, e ela sempre atrás de mim na lista. González presente. Quinze era o seu número na lista e seu nome completo podia ser lido em linha vermelha na aba de seu avental xadrez: Estrella González Jepsen.<sup>145</sup> (FERNÁNDEZ, 2016, p. 211)

Dessa maneira, ainda que, nessa narrativa, as fronteiras entre os mundos externo e interno, entre realidade e fantasia e entre o funcionamento consciente e inconsciente sejam com frequência pouco definidas, será nelas que a verdadeira batalha entre Aliens e humanos acontece. Destaca-se que essa fronteira narrativa se estrutura como alegoria de um espaço concebido, em países como o Chile, submetido a um processo de colonização, pela diferença colonial, “espaço onde as histórias ‘locais’ inventando e implementando os desígnios globais

---

<sup>145</sup> “La recuerdo de espaldas, sentada en uno de esos de madera en la última fila del salón de clases. El profesor de ciencias naturales que asiste mientras se prepara para hablar sobre el comandante Yuri Gagarin. O tal vez no sea él, sino la profesora de español, quien nos hizo leer a Charles Dickens. O el profesor de matemáticas, o el de bellas artes, o cualquier otro profesor de turno que lea nuestros apellidos del libro de clase mientras todos escuchamos y respondemos en voz alta. Elgueta, presente. Fernández, presente, y ella siempre está detrás de mí en la lista. González presente. Quince era su número en la lista, y su nombre completo se podía leer en una línea roja en la solapa de su delantal a cuadros: Estrella González Jepsen” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 211).

encontram histórias ‘locais’, o espaço onde os desígnios globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados” (MIGNOLO, 2020, p. ix).

Nessa narrativa, cada lembrança com Estrella González é uma apresentação alegórica de uma história “local” presente na diversidade que o projeto ditatorial chileno tentara sufocar em prol de uma economia neoliberal. Assim, esse espaço fronteiro resiste com suas memórias e narrativas. Dessa maneira, percebe-se que a forma de resistir ao ataque “alienígena” reside em um pensamento de fronteira, no qual o saber subalterno emerge na preservação das histórias “locais” que, ao serem confrontadas, desafiam as dicotomias e ajudam a montar o mosaico de reminiscências resistente às mais diversas ações de apagamento. Associado a esse pensamento de fronteira, destaca-se o papel da estética que, como afirma Khote, “consegue constituir novas alegorias apenas quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica” (KHOTE, 1986, p. 39). Essas figurações alegóricas que são fundamentais na construção de formas de reafirmação dessas histórias “locais”.

Dentro desse imaginário de histórias que resistem à racionalização do pensamento científico, a fabulação ganha força na narrativa *La Dimensión Desconocida*, apresentando nessa última parte, de forma alegórica, a história de Estrella González como personificação de todas as estrelas caídas diante de um Estado Autoritário. Ambas se configuram, assim, como *performers* das vítimas que sucumbiram a distintos Estados Autoritários, visto que, como assinala Graciela Ravetti, um performer apresenta-se narrativamente “quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real — indomável — convocando os agenciamentos coletivos” (RAVETTI, 2002, p. 63).

Essa *performer*, Estrella González, consegue, assim, abarcar outros domínios da escrita que se mesclam à estética literária, inclusive como forma de rasurá-la, instalando diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais. Dessa maneira, por meio de uma linguagem potencialmente dramática – que deforma e intensifica o real –, o sujeito vítima do vórtice da violência apregoado por Estados Autoritários se reencena poeticamente nessa narrativa.

Nesse sentido, a narrativa *La Dimensión Desconocida* configura a mesma forma de resistência estética local, o “realismo mágico”, contra um projeto imperialista, o qual, como já destacado anteriormente, está representado esteticamente, na narrativa de Nona Fernández, pelo gênero “ficção científica”, representante incontestado da Modernidade. Assim, será em oposição a uma estética da matriz colonial de poder da Modernidade que Nona Fernández oferece uma escrita rasurante pautada em um imaginário ancestral e fabuloso.

Nessa perspectiva, o “realismo mágico” latino-americano é tomado, nesta análise, como alegoria do pensamento de fronteira, no qual os subalternos resistem, rejeitam ou, ainda, produzem uma desobediência estética em relação ao projeto de dominação cultural imperialista. Nesse espaço fronteiriço, a escritura rasurante que Nona Fernández desenvolve em suas narrativas dialoga, por sua capacidade de travessia e por sua vontade em estabelecer uma assinatura, com um conceito-chave para Walter Benjamin - a alegoria -, que se apresenta como uma linguagem especial da qual o escritor contemporâneo se apodera como principal recurso para se inserir em uma arte atual de resistência.

O teórico alemão defende que o elemento alegórico “é também o outro da História, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. Daí o fato de ele representar a Melancolia como a principal figura alegórica” (KOTHE, 1976, p. 36). Com essa figura, Benjamin pretende demonstrar a essência desse elemento pautado pela incompletude e principalmente pela consciência dessa incompletude, em conformidade com certa face da alegoria exposta por Flávio R. Khote, numa escrita alegórica:

Os vários deslocamentos acabam, porém, se encontrando em um determinado elemento, isto é, aqueles fatores de divergência acabam redundando em convergências. Por outro lado, a análise da condensação mostrará a diversidade que a compõe: ela é composta de "outros". Nesse processo de mostrar o "outro" do fator de divergência descobre-se a força da censura e o grito do censurado. (KHOTE, 1976, p. 35)

Para Khote, a escrita alegórica deve ser vista como um composto de “outros” que ora são marcados pela divergência ora pela convergência, devendo ainda poder transitar de uma esfera individual para uma coletiva universalizante. Esse estudioso defende que “A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar ao entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações” (KHOTE, 1986, p. 38).

No entanto, o que Khote revela de mais significativo em sua definição da escrita alegórica é a contradição que pontua toda essa escrita, aproximando sua tese da melancolia de Walter Benjamin, a qual surge, em parte, dessa contradição. Isso se dá porque, segundo Khote, “A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta” (KHOTE, 1986, p. 39), pois “contém a contradição de tender ao ocultamento das contradições de que resulta” (KHOTE, 1986, p. 41).

Dessa maneira, é como alegoria de um embate social e cultural que ocorre, na sociedade chilena na década de 1980, entre um Estado Autoritário, defensor de um projeto econômico/cultural imperialista e neoliberal, e militantes alinhados a um pensamento de valorização das histórias “locais” o seguinte fio narrativo:

Os anos passaram lentamente. O tempo estava pesado, com tardes eternas de televisão, filmes em casa, sábados gigantes, de *Perdidos no Espaço*, *The Twilight Zone* e Atari jogando Space Invaders em gangue. As balas verdes fosforescentes dos canhões terrícolas avançaram rápidas pela tela até atingir algum alienígena [...]. Dez pontos por cada marciano na primeira fila, vinte pelos da segunda e quarenta pelos da última fila. E quando o último morria, quando a tela ficava vazia, outro exército de alienígenas aparecia do céu, disposto a continuar batalhando. Entregavam ao combate uma vida, outra e mais outra, numa matança cíclica sem possibilidade de terminar. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 217)

Esse embate social e cultural se dá no espaço simbólico da diferença colonial, no qual se pode observar os jovens estudantes, *liliputianos*, *alienígenas com bigodes pintados com cortiça*, que resistem pela rememoração de suas histórias “locais”, esteticamente representadas por um “realismo mágico” que nos permite acessar distintas veredas de um território marcado pela dor, o qual acessamos em um tempo cíclico. Assim, podemos enxergar distintos cenários, uma faixa de diferença colonial, que há muito já havia sobreposto a fronteira entre humanos e Aliens. Ali, o muro que os separa torna-se relativo ao submeter-se a um giro epistemológico.

Nesse giro, a narradora acredita na conversão até dos invasores, dispostos a uma conciliação: “Era uma época de marchas e manifestações. Eram os tempos das revistas *Cauce* circulando de mão em mão. Eram tempos de manchetes incríveis. Tempos fantasmas também. De demônios bigodudos que deram seu testemunho em uma cópia azul-clara com o título: *Eu Torturei*” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 219). Entretanto, em vez disso, são eles que têm sua humanidade arrancada por um terrorismo de Estado que escondia sua face mais sombria com uma máscara constitucional que apenas servira de fachada para as terríveis leis que realmente regiam a nação:

Tempos de quartos escuros e mulheres trancadas com ratos. Noites inteiras sonhando com aqueles quartos escuros e aqueles ratos [...]. Tempos de listas. Longas listas nas quais procurávamos o paradeiro dos camaradas detidos. Tempos de parkas de penas grossas que nos protegiam das coronhas e chutes da polícia. Tempos de limões, de sal, de cheiro de gás lacrimogêneo, de jatos de guanaco, que não só molhavam e jogavam fora, mas também deixavam um fedor podre que não podia ser expelido por vários dias. Tempos de líderes. Lembro-me de alguns deles em cima de um bebedouro no beco central da Alameda, falando alguma coisa, dando instruções enquanto esperavam que os policiais nos tirassem com coronhadas e tiros para o ar, como se fôssemos marcianos do Space Invaders<sup>146</sup>. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 219)

<sup>146</sup> “Tiempos de cuartos oscuros y mujeres encerradas junto a las ratas. Noches enteras soñando con esos cuartos oscuros y con esas ratas [...]. Tiempos de listas. Largas listas en las que buscábamos o paradero de los compañeros detenidos. Tiempos de parkas de plumas gruesas que nos protegían de los culatazos y patadas de los carabineros. Tiempos de limones, de sal, de olor a bomba lacrimógena, de chorro del guanaco, que no sólo mojaba y botada, sino que también dejaba un hedor a podrido que no se lograba sacar de encima en varios días. Tiempos de dirigentes. Recuerdo a alguno de ellos parado arriba de una fuente de agua en el bandejón central de la Alameda, discursando algo, dando instrucciones a la espera de los pacos llegaron a sacarnos a puta de culatazos y de disparos al aire, como si hubiéramos sido marcianitos del Space Invaders” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 2019).

Dessa maneira, convertidos em alienígenas pelo governo de Pinochet, militantes, simpatizantes e familiares passam a ser brutalmente sequestrados, torturados e mortos. Nesse cenário, com os corpos das vítimas do Estado enterradas no Deserto de Atacama, ou lançados no Oceano Pacífico, surge a figura do desaparecido político. Estava instalado, assim, o sistema repressivo de um terrorismo de Estado, considerado um dos mais violentos da América Latina, contra o qual “Um exército de alienígenas anões [...], liliputianos [...] tomavam as ruas e os liceus gritando com vozes estridentes [...], exigindo que o tirano fosse embora, que a democracia voltasse [...], que o futuro chegasse sem quartos escuros, sem gritos e sem ratos” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 219).

Esse muro estava em construção também no seu país e, ainda que não fosse de concreto, como o da Alemanha, afasta cada vez mais Estrella, que agora sempre era acompanhada pelo Tio Claudio, quem desde o acidente do seu pai a levava a todos os lugares onde estavam seus amigos. Esse sonho anuncia o futuro do Chile caso os Aliens vençam a guerra, Diante dele, resistem com um sonho que acreditam ser uma memória que penetra o sonho de todos. Esse sistema repressivo engendraria, destarte, um novo ataque à sociedade chilena:

Certa manhã de março do ano de 1985, ouvimos no rádio um relato perturbador. O locutor estava relatando um achado macabro, então ele disse. Três corpos foram encontrados decapitados em um terreno baldio a caminho do aeroporto de Pudahuel. A polícia e os detetives estavam chegando ao local, assim como a imprensa. [...] O locutor falou de perplexidade. Grande perplexidade, disse ele. Aparentemente tudo estava confuso e estranho, mas o que mais nos chamou a atenção foi a palavra decapitados porque não entendíamos bem o que significava. [...] Os três corpos foram identificados no Instituto Médico Legal como sendo de José Manuel Parada, Manuel Guerrero e Santiago Nattino. Os três eram militantes comunistas e haviam sido sequestrados há alguns dias. Parada e Guerrero conversavam na porta de uma escola parecida com a nossa quando foram levados. Um era inspetor e o outro agente. A poucos metros deles, nas salas de aula, havia muitos escolares, liliputianos como nós, alienígenas com bigodes pintados com cortiça, todos sentados em seus bancos, ouvindo o professor de plantão, sem imaginar o que estava acontecendo na entrada<sup>147</sup>. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 222)

Assim, por meio dessa cena que *transcria* “tempos de corpos feridos, baleados e decapitados”, esse ataque produz uma sequência de mortes/desaparecimentos e, a partir disso, os sonhos convertem-se em pesadelos: “Não tenho certeza do momento exato, mas sei que, de

---

<sup>147</sup> “Una mañana de marzo del año 1985 escuchamos un reporte inquietante en la radio. El locutor relataba un hallazgo macabro, así decía. Tres cuerpos habían aparecido degollados en un sitio eriazo camino al aeropuerto de Pudahuel. La policía y los detectives estaban llegando al lugar de los hechos, lo mismo que la prensa. [...] El locutor hablaba de desconcierto. Gran desconcierto, así decía. Al parecer todo era confuso y extraño, pero a nosotros lo que más nos llamó la atención fue la palabra degollados porque no terminábamos de entender qué quería decir. [...] Los tres cuerpos fueron identificados en el Instituto Médico Legal como los de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. Los tres eran militantes comunistas y habían sido secuestrados hace pocos días. Parada y Guerrero se encontraban conversando en la puerta de un colegio parecido al nuestro cuando se los llevaron. Uno era inspetor y el otro apoderado. A metros de ellos, en las salas de clase, había muchos escolares, liliputienses como nosotros, alienígenas con bigotes pintados con corcho, todos sentados en sus bancos, escuchando al profesor de turno, sin imaginar lo que estaba pasando en la entrada” (FERNANDÉZ, 2016, p. 222).

repente, apareceram caixões e funerais e coroas de flores e já não pudemos fugir daquilo, porque tudo havia se transformado em algo semelhante a um pesadelo” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 192). A atmosfera da sociedade chilena, assim como a narrativa de *Space Invaders*, assume, conseqüentemente, uma nova coloração, marcada pelo medo e pela morte. Nesse momento, o fio condutor da narrativa aproxima-se do centro de um labirinto de dor e violência: “O tempo não é claro, confunde tudo, revolve os mortos, transforma-os num só, volta a separá-los, avança para trás, retrocede ao contrário, gira como um carrossel de parque de diversões, como numa gaiola de laboratório” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 192).

A partir dessa percepção situada na sociedade chilena, acessamos, na narrativa *La Dimensión Desconocida*, três importantes ataques – ou três jogadas como nos são apresentadas em *Space Invaders* – contra as forças de resistência de uma sociedade que vivia sob o jugo de um terrorismo de Estado. Nesse embate, as forças de resistência recebem o seguinte ataque: “Realiza-se o Plebiscito Nacional. /Aprova-se a nova Constituição<sup>148</sup> /que nos governa até hoje. /Pinochet se transfere para a Moneda. /Incendio na Torre Santa Maria. /Inaugura-se o centro comercial Apumanque. /Assassinam o ex-presidente Eduardo Frei<sup>149</sup>” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 256).

Destaca-se que, no nível midiático, a nova Constituição pretendia conseguir a legitimação social e a redução das pressões internacionais, mas no nível dos agenciamentos maquínicos, ou dispositivos<sup>150</sup>, interessava o controle dos corpos, de modo a institucionalizar seu projeto político intitulado *democracia protegida*. Esse projeto era regido por um texto anexo à Constituição, denominado “Disposições Transitórias [...] que na verdade atuaria como a verdadeira Carta até 1989”. A nova Constituição só entraria em vigência após oito anos da aprovação plebiscitária, passando, no ano de 1981, a vigorar esse texto anexo à Constituição<sup>151</sup>, que impunha à sociedade chilena um controle total sobre seus corpos:

Acontece o primeiro protesto nacional. [...]

<sup>148</sup> “[...] após as definições de uma nova base institucional para o regime anunciadas na mensagem presidencial de 1975, das metas e primeiras aproximações em relação aos prazos do governo com o discurso de Chacarrillas em 1977, e da entrega do anteprojeto constitucional pela Comisión Ortúzar ao governo em 1978, caberia ao governo, por meio do Ministério do Interior, consolidar a fase de institucionalização com a aprovação da Constituição em 1980” (2014, p. 30).

<sup>149</sup> “Se realiza el Plebiscito Nacional. / Se aprueba la nueva Constitución / que nos rige hasta el día de hoy. / Pinochet se traslada a La Moneda. / Se inaugura el centro comercial Apumanque. / Asesinan al ex presidente Eduardo Frei” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 256).

<sup>150</sup> Veja a nota 85.

<sup>151</sup> “O texto das disposições transitórias apresentava 29 artigos, dentre os quais “prorrogava o mandato presidencial por oito anos ao general Pinochet; a manutenção da Junta de Governo como Poder Constituinte e Legislativo; uma série de atribuições e obrigações especiais do Presidente da República, como decretar por si mesmo estado de emergência e catástrofe, designar e remover alcaldes, prender pessoas, restringir o direito de reunião e liberdade de informação, proibir a entrada no território nacional, e expulsar aos que acreditassem ou propagassem doutrinas marxistas e de incentivo à violência; e a manutenção do Consejo de Estado” (2014, p. 35).

O homem que estava torturando chega em casa com as calças sujas de sangue. [...] Familiares de detidos desaparecidos continuam a acender velas em frente à Catedral. Vejo as chamas se apagarem com o jato de água de outro guanaco. O homem que torturou chega à redação da revista *Cauce*. Eu quero conversar, ele diz. Eles matam o padre André Jarlan na cidade de La Victoria. O homem que torturou se esconde em uma igreja católica local. Seus superiores estão procurando por ele. Decretam Estado de Sítio, a imprensa da oposição não pode circular. O homem que torturou deixa o Chile. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 221)

Esse *game over* acerta a sociedade chilena em cheio, pois revela que o rastro de violência deixado pelos invasores se entranhara de maneira irreversível no seu solo, sendo que a destruição de suas histórias “locais” havia sido consumada: “Dias depois de ouvirmos a palavra gargantas cortadas, González parou de ir às aulas. De um dia para o outro González deixou nossas vidas” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 193). Assim, sob esse território devastado por um projeto imperialista neoliberal, a narradora se vê em um mar imenso e escuro de uma dimensão desconhecida. Nesse campo, dominado pelo projeto neoliberal, restara apenas uma multidão de indivíduos vagando por uma paisagem que perdera por completo suas cores.

Entretanto, um novo sonho convoca-os a recuperar a paisagem de outrora: “No ano 1994, muito depois, quando já não eramos parte do liceu, quando nossos uniformes já não nos serviam [...], a justiça chilena proferiu a sua decisão em primeira instância pelo sequestro e homicídio dos militantes comunistas” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 195). Diante desse contra-ataque, os humanos voltam a resistir, organizando-se para expulsar os invasores que agora habitam seu território, visto que este sempre fora seu lar.

Nesse cenário, a narrativa conduz para um novo questionamento: como resistir a esse projeto político de controle dos corpos orquestrado por um terrorismo de Estado que se apoderou do Chile de 1973 a 1990? A resposta reside nesses mesmos clones, filhos da ditadura e condenados ao mesmo destino, fileiras de aparentes extraterrestres que se deveria combater com o canhão de memória. Todavia, a narrativa logo revela suas humanidades e seus modos de resistência: tecidos pela afetividade, que escapa dos dispositivos de controle e atravessa o tempo, fraturando o *modus operandi* ditatorial.

Assim, contra os dispositivos, engendrados pela Constituição de 1980, que buscavam a reabsorção de parte da população que resistia ao projeto imperialista da Modernidade, agora em sua fase neoliberal, desponta o universo onírico, revelando como a afetividade, em torno de Estrella González, tecia um modo de resistência. Dessa forma, no centro do labirinto de dor e violência, Estrella é metaforicamente a vítima dessa colonialidade do ser:

uma manhã de outubro do ano de 1991, o tenente da polícia nacional Félix Sazo Sepúlveda entra no Hotel Crown Plaza do centro de Santiago [...], onde trabalha a mãe de seu filho. A jovem Estrella, de vinte e um anos, está oferecendo os serviços da agência a um cliente, quando o tenente Sazo para à sua frente e aponta para ela com sua arma de serviço. Faz algum que estão separados. Para o tenente, é difícil aceitar a



separação. Por isso ele segue sua mulher, ele a assedia por telefone, ele a ameaça como se ameaça um inimigo, um alienígena ou um professor comunista. Estrella, ele grita para ela. Nossa jovem colega mal lhe dirigiu o olhar quando recebe duas balas no peito, um na cabeça e uma quarta nas costas.

Como um marcianinho do Space, desarticula-se em luzes vermelhas.

A jovem Estrella desmorona em posição fetal, falecendo no ato<sup>152</sup>. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 226)

São cada vez mais conscientes de que estão em um labirinto de dor, no qual, “Na mesma tela onde vimos anteriormente *Perdidos no Espaço*, *Tardes de Cinema*, *Sábados gigantes* ou *A dimensão desconhecida*, nosso parceiro apareceu nas notícias da crônica vermelha” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 227), sendo a única saída aparente a imaginação. Dessa maneira, será a consciência de que os sonhos e as lembranças são a mesma coisa que permite sair desse labirinto de esquecimento: recordar, rememorar, para assim despertar coletivamente suas histórias “locais”, acessando uma identidade comum. Essa é a única possibilidade de fuga desse labirinto de violência aparentemente sem saída.

Além de referir-se à herança da geração dos filhos, a história avança em direção ao lugar que hoje ocupa a terceira geração, a dos netos. O livro narra uma homenagem de 2016 a três assassinados na ditadura. O filho de uma das vítimas lê uma carta enviada por sua própria filha da Europa. Fernández escreve: “Enquanto Guerrero Jr. lê a carta, penso que este memorial e toda esta cerimônia é para ela. Não para seu avô e seus colegas de classe, não para seus pais, não para nós, mas para ela” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 238). Dessa forma, percebe-se que toda transmissão pode ser entendida como um ato de passagem entre três gerações. Uma transmissão, uma vez alcançada, permitiria ao sujeito produzir sua própria voz, que incorpora legados do passado, mas ao mesmo tempo se move em relação à história de origem. O trabalho de Fernández trabalha para conseguir essa transmissão.

Como práticas dessas histórias “locais”, a escrita rasurante de Nona Fernández revela uma forma de narrativa ficcional transgressora que consegue, impecavelmente, desmistificar o ideário político no século XX chileno e se colocar como sujeito ativo nesse mesmo processo crítico de rasura. De maneira análoga, a cinematografia rasurante de Guilherme Del Toro realiza essa desmistificação com ideário político da Espanha Franquista.

---

<sup>152</sup> “Una mañana de octubre de 1991, el teniente de la Policía Nacional Félix Sazo Sepúlveda ingresa al Hotel Crown Plaza en el centro de Santiago [...], donde trabaja la madre de su hijo. Estrella, de veintidós años, está ofreciendo los servicios de la agencia a un cliente cuando el teniente Sazo se detiene frente a ella y le apunta con su arma reglamentaria. Hace algunos que están separados. Para el teniente es difícil aceptar la separación. Por eso sigue a su mujer, la acusa por teléfono, la amenaza como si estuviera amenazando a un enemigo, a un extraterrestre o a un profesor comunista. Estrella, le grita. Nuestra joven colega apenas lo miró cuando recibió dos balazos en el pecho, uno en la cabeza y un cuarto en la espalda. Como un pequeño marciano espacial, se desintegra en luces rojas. La joven Estrella se derrumba en posición fetal y muere en el acto” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 226).

As produções literária (*La dimensión desconocida*) e cinematográficas (*A espinha do diabo* e *O labirinto do fauno*) erguem-se a partir de duplos que ora exploram o vetor estético-estilístico ora o ultrapassam em busca da valorização do ético no metafórico e alegórico, como dito acima. Essas narrativas evidenciam, assim, com uma escrita rasurante - a abordagem residual de elementos vinculados ao fascismo de Franco, no caso da cinematográfica, e ao Estado de Exceção de Pinochet, no caso da literária - pode tratar de uma experiência estética coletiva, por meio da qual há um posicionamento crítico no que tange às incongruências socioculturais vinculadas aos processos políticos ditatoriais que ainda ecoam de distintos países.

São narrativas transgressoras que fogem da lógica dominante e denunciam a quem as acompanha os vestígios de corpos constantemente rasurados por “Estados Inumanos” que insistem em fazer desaparecer suas Moannas, Ofélias, Estrellas...

## 6.2 ECOS ARGENTINOS DE UM LUGAR SOMBRIO

*Mira, solo hay un medio  
para matar los monstruos:  
aceptarlos.*  
(Júlio Cortázar, 1949)

Ao pisar novamente em território argentino, deparamo-nos com o poema dramático *Los Reyes*, de Júlio Cortázar, cujos versos mais desconcertantes servem de portal, ou epígrafe, desta nova travessia, ou “re-travessia”. Assim, adentramos o solo argentino por ele, que desde que fora concebido, na segunda metade da década de 1940, se revela apenas para aqueles capazes de desaprender e, dessa forma, sentir suas variações interpretativas e destoantes do clássico mito de Minotauro, o que não fomos capazes em nossa primeira passagem por aqui. No entanto, agora atravessando por esse portal, é possível observar a sociedade argentina idealizada por Cortázar, capaz de transgredir ao modelo eurocêntrico, subvertendo o que até então concebia como monstro e enxergando Minotauro como um ser em elevado estado de consciência, ainda que esteja encerrado em um sombrio labirinto de pedras. Essa sociedade utópica é capaz também de perceber essa prisão rochosa, construída por ordem do rei Minos, por acreditar que aquele constituía uma verdadeira ameaça ao seu poder, como uma estrutura espacial que conjuga o imprevisível e a possibilidade de múltiplas existências reprimidas por seus muros de pedra.

Dessa maneira, nesse labirinto, descrito por aqueles que propagam a lógica da Modernidade como um núcleo insondável e um espaço tenebroso, que se opõe ao mundo civilizado, da “normalidade” cotidiana, habita o Minotauro. Entretanto, como esclarece o próprio Cortázar, esse aparente monstro é, na verdade, “o poeta, o ser diferente dos outros. Por isso o encerraram, porque representa o perigo para a ordem estabelecida” (CORTÁZAR, 2015, p. 09). Assim, o medo terrível e avassalador por esse ser de exceção ressoa de modos completamente diversos nos demais personagens de *Los Reyes*, pois, enquanto para Teseu o herói que Cortázar concebe como um indivíduo sem imaginação, é apenas a exceção ao convencional que precisa ser eliminada; para Ariadne, é o ser que resiste à opressão. Por isso, nutre um medo mesclado com um intenso fascínio, reconhecendo-o como irmão e percebendo suas afinidades que estão além das aparências exteriores.

Ressalta-se que, diferentemente da narrativa clássica, o novelo, que Ariadne entrega a Teseu, não visa trazer o herói de volta para ela, após a morte do monstro, mas levar o próprio monstro, após a morte de Teseu que, atendendo à lógica da colonialidade do poder, está ali com uma espada na mão para matá-lo. Com esse giro epistemológico do *Mito de Teseu*, que se converte no Mito de Minotauro, Júlio Cortázar recria esteticamente a atmosfera da sociedade argentina da década de 1940, marcada pela ascensão ao poder do coronel Juan Domingo Perón e pela euforia populista<sup>153</sup>. Dessa forma, com uma narrativa centrada em dar visibilidade ao ser que habita o labirinto, ao mesmo tempo em que desnuda as reais motivações do rei Minos e do herói, Teseu, o escritor argentino, com alinhamento político socialista, expõe os feitos populistas como uma farsa, na qual Teseu assumia o lugar de Peron.

Além disso, nesse jogo de espelhos, o rei Minos reflete a imagem do Grupo de Oficiais Unidos (GOU), formado por militares católicos e ultraconservadores e conhecidos por terem muitos simpatizantes do nazismo, que assume o comando da República da Argentina por meio de um golpe militar, do qual Peron é seu membro mais carismático. Assim, os que se opunham

---

<sup>153</sup> O populismo configura-se pelas seguintes características: “1) lideranças das classes alta e média. Embora existam lideranças populistas de extração operária e camponesa, a direção estratégica e geral, ou seja, propriamente política, está a cargo de elementos que não vêm das massas; 2) o apoio massivo que se concretiza através dos operários industriais das cidades (peronismo) e das massas rurais; 3) o vínculo entre lideranças e massas é sustentado por uma ideologia difusa que geralmente está relacionada a um conjunto de demandas sociais básicas, somadas a um estado de euforia ou entusiasmo coletivo que está vinculado a medidas de justiça distributiva (justiça social no caso de Peronismo); 4) caráter nacionalista intenso, embora combinando diferentes tendências e origens, incluindo o nacionalismo oligárquico; 5) orientação por um líder carismático, pessoalmente ligado às massas na sua qualidade de líder e que geralmente compensa as deficiências organizacionais dos populismos” (RAJLAND, 2008, p. 49).

a esse governo autoritário, com suas crenças salvacionistas<sup>154</sup>, se convertiam, inevitavelmente, em monstros, destoantes da massa homogenia que habitava a recente paisagem artificialmente ensolarada pelo populismo peronista. Nesse sentido, o peronismo, mais do que uma tentativa de responder aos problemas da industrialização, a partir da integração da “massa disponível” de origem rural nas reivindicações sociais da ordem urbana, na verdade, tratava-se de uma

“manipulação”, visto que a burguesia industrial, incapaz de fazer a revolução que lhe corresponde devido à sua fragilidade face à oligarquia, procurou apoio político nestes migratórios. massas para poder, por meio delas, acessar o governo. Desse modo, por meio de “manipulação e engano”, ele teria que levá-los a apoiar uma política que não representava seus verdadeiros interesses históricos. Daí se conclui que com o peronismo as massas passaram a participar da vida política, mas a partir do modo da falsidade e da ilusão. (RAJLAND, 2008, p. 54)

Contrapondo-se a essa paisagem, Cortázar produz em *Los Reyes* uma narrativa transgressoramente realista, na qual Ariadna com seu novelo do tempo realiza um incansável trabalho de reminiscência, atribuindo a Teseu uma nova tarefa - libertar o monstro -, conduzindo-o pelo novelo da memória para a descoberta de sua verdadeira história. No entanto, para alcançar tal objetivo, Teseu precisaria renunciar à sua própria existência, pois em sociedade onde não existem monstros também não há salvadores.

Assim como Perón, que sempre se recusou a abandonar a aura de salvador para que o povo pudesse realmente se libertar de toda e qualquer opressão, Teseu, mesmo depois de descobrir que Minotauro é irmão de Ariadna e que convive de forma harmônica com todos os seres que habitam o seu labirinto, resiste a lhe conceder liberdade. Em vez disso, o anti-herói cortaziano condena Minotauro à morte, à qual se entrega de maneira sublime, convertendo-se em uma atmosfera de arte que passa a resistir às construções simbólicas e culturais de dominação eurocêntricas e estadunidenses.

De maneira semelhante, a narrativa *Nossa parte da noite* (2019)<sup>155</sup>, da escritora Mariana Enriquez<sup>156</sup>, assim como o poema dramático de Júlio Cortázar, também produz um giro

---

<sup>154</sup> O GOU propagava a ideia de que cabia aos militares a solução para na situação nacional, a qual descreviam da seguinte maneira: “As cidades e os campos estão cheios de lamentações que ninguém ouve; o produtor estrangulado pelos acumuladores, o trabalhador explorado pelo patrão e o consumidor literalmente roubado pelo comerciante. Esta é a imagem: O político a serviço do acumulador, das empresas estrangeiras e do negociante judeu e explorador imprudente, mediante o pagamento correspondente. [...] A solução está justamente na supressão do intermediário político, social e econômico. Para isso é preciso que o Estado se torne regulador da riqueza, diretor da política e harmonizador social. Isso implica o desaparecimento do político profissional, a anulação do negociador açambarcador e a extirpação do agitador social”. (Citado por Potash, Robert A., *El ejército y la política en la Argentina, 1928-1945*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981, p. 284)

<sup>155</sup> Obra vencedora do Prêmio Heralde 2019.

<sup>156</sup> Dentre suas obras, destacam-se, também, *Los peligros de fumar en la cama*, indicado ao *International Booker Prize* 2021; *As coisas que perdemos no fogo* (2016), o primeiro de seus livros a aportar no Brasil. Destaca-se, ainda, que Mariana Enriquez conseguiu se firmar como uma das principais escritoras contemporâneas em grande medida por transferir arquétipos do horror anglo-saxão para o contexto sociopolítico argentino.

epistemológico, permitindo-nos ouvir até o fim a história de um outro Minotauro, o inimigo interno de orientação marxista-leninista. Entretanto, nesse novo contexto, o labirinto no qual esse outro Minotauro está preso é controlado pela Junta Militar responsável pela mais sangrenta ditadura da história da Argentina, que chega ao poder com o golpe de março de 1976.

Nesse cenário, a narrativa de Mariana Enriquez dialoga com o gótico e o fantástico na mesma intensidade com que revela o tecido social que constitui o seu corpo-político, transferindo arquétipos do horror anglo-saxão para o contexto sociopolítico argentino. *Nossa parte da noite* é uma narrativa permeada por ruídos inexplicáveis que surgem de forma inesperada em espaços aparentemente normais, como um quarto luxuoso de uma mansão ou uma casa decrépita, mas que logo se revelam ambientes de terror, suspense e aflição.

Nesses espaços, transformados em cenários góticos tipicamente argentinos, um realismo fantástico traz à tona traumas que permeiam o imaginário dessa sociedade, revelando parte dos elementos que compõem seu tecido identitário. Por isso, nessa narrativa gótica, é possível identificar as diversas cicatrizes desse corpo-político constituído por distintas camadas de violência, transmitidas por meio de um texto de terror, evocando em diversos momentos uma escrita que fala pelo ruído, cujos ecos que persistem na sua paisagem.

Dessa forma, com uma escrita silenciosa, a narrativa de Mariana Enriquez transmite a potência de significação inscrita nos corpos que compõem a tessitura social de uma Argentina pré-ditatorial, ditatorial e pós-ditatorial. Isso é feito por meio de uma escrita que navega pelos labirintos e subsolos do mundo social em busca dos rastros, vestígios ou fósseis de uma história que ainda precisa ser ouvida. Nessa perspectiva, a narrativa *Nossa parte da noite*, ao revelar traumas profundos e ainda extremamente dolorosos da sociedade Argentina, conduz o leitor por labirintos dessa escrita que acaba por revelar rastros, alguns implícitos outros explícitos, de um terrorismo de Estado, que logo que descobertos são gravados “irremediavelmente na memória, fazendo-[o] muitas vezes até sonhar com tais situações macabras” (BEGHINI, 2010).

Por isso, nessa narrativa, o terror sobrenatural cruza-se com terrores muito reais, e a atmosfera de repressão da ditadura civil-militar volta a configurar o principal fantasma a assombrar a sociedade Argentina contemporânea. Dessa forma, *Nossa parte da noite* configura-se como uma narrativa transgeracional que, conforme Paul Ricoeur, “contribui para ampliar o círculo dos próximos, abrindo-o em direção a um passado que, ao mesmo tempo em que pertence àquele de nossos ancestrais ainda em vida, nos põe em comunicação com as experiências de uma outra geração que não a nossa” (RICOEUR, 2007, p. 405-406).

Com seus longos capítulos, seu tempo salta e sua voz muda, podendo ser lido como um livro de estrada, uma saga familiar ou um notável exercício de ficção antropológica sobre

religiões antigas, ou, ainda, um romance geracional para adolescentes, mas que se enxerga aqui, nesta travessia crítica, como uma escritura dos primeiros passos para recuperar a memória dos desaparecidos pela ditadura militar. Trata-se de um labirinto narrativo no qual cada capítulo funciona quase como uma narrativa independente, mas o romance não é um acúmulo de longas histórias, nem mesmo uma saga possível, sendo um livro com ritmo próprio e uma riqueza estrutural singular.

Por isso, o seu primeiro capítulo é “*Nas garras do deus vivo, janeiro de 1981*”, no qual o leitor observa um pai – Juan Peterson – e um filho – Gaspar Peterson – atravessarem a Argentina até as Cataratas do Iguaçu, na fronteira com o Brasil. Logo, descobre-se que se trata de uma fuga, pois Gaspar, assim como o pai em outra época, fora chamado a exercer a função de médium em uma sociedade secreta, a Ordem, que utiliza rituais com sacrifícios humanos, assim como a deterioração física de seu médium, em busca da vida eterna. A partir dessas informações iniciais, percebe-se a existência de um embate entre uma identidade em política e uma política imperial, sendo esta a verdadeira problemática que tece a estrutura narrativa de *Nossa parte da noite*.

Destaca-se ainda que, nessa narrativa, a história de uma herança sobrenatural peculiar (a habilidade de convocar o Escuro, uma divindade caprichosa e primitiva) serve à escritora Mariana Enriquez para iluminar diferentes episódios da história argentina, desde os desaparecimentos durante os anos da Junta Militar à traição à democracia durante a inflação da década de 1990. Além disso, percebe-se já nesse primeiro capítulo que pai e filho representam as diversas cicatrizes do corpo-político argentino, constituído por distintas camadas de violência.

Por isso, durante essa travessia, ou fuga, pai e filho são atormentados por ecos de uma carnificina recente, cujo “efeito era idêntico ao dos gritos em uma caverna [...] e os mortos inquietos se moviam com rapidez, procurando ser vistos” (ENRIQUEZ, 2021, p. 21). São ecos de corpos que passaram a reverberar como lembranças e como uma espécie de fio de Ariadne, permitindo ao leitor alcançar os tecidos narrativos que compõem as memórias traumáticas deixadas por um terrorismo de Estado recente: a ditadura civil-militar que se apoderou da República Argentina a partir de 24 de março de 1976. Esse terrorismo, em abril do mesmo ano, em uma reunião na sede do Comando Geral do Exército, estabeleceu as características do que as forças armadas definiram como doutrina de guerra, que consistiam em

[...] eliminação física da chamada “subversão apátrida” e uma orientação ideológica dentro dos princípios da “defesa da tradição, da família e da propriedade”. A Doutrina também tinha como propósito implantar o terror generalizado na população para evitar que a guerrilha se “movesse como um peixe na água”. São estes conceitos que fundamentaram a política de 'desaparecimentos' que desde antes, mas especialmente

a partir do golpe militar de 1976, começa a executar-se de forma sistemática. (Extraído das declarações de Fernández ao Comitê Argentino pelos Direitos do Homem, em Madri, Espanha, em 1º de abril de 1983, p. 12 e 13 *apud* FRONTALINI, 1984, p. 32-33).

Esse cenário de terror generalizado, que se tornou o *modus operandi* do terrorismo de Estado que se apoderou da sociedade Argentina nesse período, imprimiu no corpo-político dessa sociedade um tipo de terror que ainda lateja e se manifesta em suas narrativas. Assim, reside nas reminiscências góticas de Juan a razão para continuar invocando a Escuridão, um deus selvagem e demente, em prol de seus exploradores: “*Eles vão me obrigar. Já fizeram isso anos atrás, quando eu me recusei porque estavam usando prisioneiros como sacrifícios, um sacrifício que ninguém estava pedindo. [...] Ela também não conseguia esquecer disso [...]. Ainda usam os sequestrados*” (ENRIQUEZ, 2021, p. 47).

Nesse contexto, esse portal temporal que a narrativa de Mariana Enriquez nos oferece permite-nos enxergar um terrorismo de Estado engendrado por operativos de sequestro extremamente violentos. Estes aconteciam sempre através de procedimentos ostensivos das forças de segurança nacional, que raptavam as vítimas em seus locais de trabalho, em lugares públicos e à luz do dia, mas principalmente de suas próprias residências, no meio da noite. Assim,

Quando a vítima era procurada à noite em sua própria casa, comandos armados cercavam o quartirão e entravam à força, aterrorizavam pais e crianças, com frequência amordaçando-os e obrigando-os a presenciar os acontecimentos; apoderavam-se da pessoa procurada, que era brutalmente ‘espancada’, encapuzada e finalmente levada aos carros ou caminhões, enquanto o resto do comando — a maioria das vezes — destruía ou roubava tudo quanto era transportável. (COMISIÓN, 1986, p. 9)

Da mesma forma, reverbera, na narrativa de Mariana Enriquez, o trauma argentino da apropriação dos filhos dos *detenidos-desaparecidos*, uma vez que Juan se subordina aos seus perpetradores pelo medo de que sua recusa em seguir os “mandos e desmandos” da Ordem – metáfora da lógica de doutrina de guerra da ditadura civil-militar argentina – custasse também a liberdade de seu filho. Esse temor narrativamente se justifica pela revelação de que, naquele momento, “Havia garotos perdidos em todo o país. Garotos roubados [...]. Os garotos que eram tirados dos sequestrados. [...] As adoções ilegais eram uma epidemia” (ENRIQUEZ, 2021, p. 56).

Destaca-se que esse segundo trauma era uma consequência direta do primeiro, tendo em vista que, nos casos em que os operativos de sequestro eram realizados em lugares onde também havia crianças, estas eram consideradas como objetos dos quais os agentes do sistema repressivo poderiam se apropriar. Tal realidade é esteticamente transcrita em *Nossa parte da noite*, no drama enfrentado por Juan, cuja existência se deu a partir do momento em que fora sequestrado

dos pais, a pretexto de cuidados médicos, e que tem sua continuidade atrelada à resistência diante das sucessivas tentativas de apropriação de seu filho Gaspar.

Dessa forma, os membros da Ordem tentavam apropriar-se de Gaspar: “*Ameaçavam quebrar o pacto e ficar com Gaspar, criar Gaspar nos rituais, formá-lo, destruí-lo*” (ENRIQUEZ, 2021, p. 47). Da mesma forma, os militares apropriavam-se dos filhos dos *detenidos-desaparecidos*, dos utensílios que encontravam nas suas casas, ou do que levavam em seus corpos no momento dos sequestros:

No dia 13 de julho de 1976, entre 23 e 23hs30min., bateram fortemente à porta do meu domicílio. Nesse momento estava acabando de dar o peito a meu filho Simón. Forçaram a porta e entraram entre 10 e 15 pessoas vestidas em trajes civis, mas que se identificaram como integrantes do Exército Argentino e do Exército Uruguaio.... Encontraram material escrito que sugeriria que eu trabalhava pela causa da liberdade no Uruguai; então começaram a me torturar e a me interrogar. Quando me levavam de casa perguntei o que iria acontecer com o menino. Eles responderam que não devia me preocupar, que o menino iria ficar com eles, que essa guerra não era contra as crianças. Essa foi a última vez que vi Simón e que tive notícias dele. (Caso 7143. COMISIÓN, 1986, p. 20)

Portanto, a cena de terror descrita no caso 7143 encontra paralelo literário no sentimento de impotência de Juan em conseguir proteger o filho dos líderes da Ordem: “Eles [...] estaria desprotegido [...]. Gaspar nunca estaria a salvo [...]. Não havia possibilidade de escapar. Podia fantasiar fugas, o que fazia com frequência, mas não apenas seriam pegos, como também, ele precisava admitir, não queria renunciar a seu poder” (ENRIQUEZ, 2021, p. 56-57). Nesse sentido, a “ *festa noturna*” que só Juan e seu filho Gaspar conseguiam realizar e, de forma imperfeita, dá a possibilidade de transmigrar a consciência de um corpo a outro, assim como apresenta-se como o elemento de união da Ordem, era também o único lugar social que já ocupara durante toda a sua existência.

Ressalta-se que a Ordem, como expõe a narrativa, era uma sociedade secreta com origens na Europa em meados do século XVIII, em pleno *boom* teosófico, continuado, posteriormente, por duas famílias de classe alta que emigraram para a Argentina. Destaca-se ainda que a *dark force*, irradiadora de narrativas sobrenaturais, inicialmente, era um móbil utilizado para influenciar outros setores da vida social, de modo a resistir ao período de crise das grandes teleologias<sup>157</sup> e preservar o poder econômico. Era uma resistência que se deu tanto

---

<sup>157</sup> “Segundo Husserl, desde que as ciências naturais adotaram, nas origens da modernidade, este novo modelo de cientificidade: o de ciência objetiva-experimental, elas abandonaram o sentido filosófico-teleológico que havia na antiguidade, embutido no pensamento grego. Para Husserl, a filosofia constitui uma cultura da razão, e a Europa, eminentemente filosófica desde suas origens, representa o movimento cultural que desenvolve, teologicamente, a ideia infinita de razão até sua realização última – a de uma humanidade universal e autêntica. A crise, por conseguinte, é um desvio, um desencaminhamento em relação a este itinerário racional tomado pela filosofia. Trata-se, portanto, de um transvio na própria teleologia condutora da razão filosófica. As ciências matemáticas da



na Europa quanto na Argentina, por isso, o controle sobre aquele capaz de invocá-la era o principal lugar de disputa dos membros das duas famílias cofundadoras: os Bradfords e os Mathers.

Portanto, com o intuito de fortalecer seus interesses ideológicos e econômicos, os Bradfords e os Mathers, desde suas chegadas ao território argentino, alinharam-se aos conservadores tradicionalistas e mantiveram-se rivais dos liberais influenciados pelo Iluminismo europeu. Tal posicionamento logo se combinou com os “que enfrentavam os centralistas portenhos contra os federalistas das províncias do interior, a quem se somavam os setores populares da própria cidade e do campo de Buenos Aires” (TELLA, 2017, p.30).

Essa disputa ideológica, somada à debilidade de bases legais para exercício de uma autoridade eficaz local, gerou, na primeira metade do século XIX, as condições para que um setor significativo da opinião pública terminasse aceitando um regime despótico, o que acabou se tornando um *modus operandi* da sociedade Argentina, permitindo a ascensão ao poder de sucessivos governos ditatoriais. Por isso, “A ordem nunca havia usado policiais ou militares para sacrifício. A coerência ideológica era impecável, pensou Juan. Sacrificavam apenas aqueles que seus amigos perseguiam e assim os ajudavam. Ele contribuía, mas não se sentia cúmplice” (ENRIQUEZ, 2021, p. 59), posto que também era um prisioneiro.

Diante desse cenário, ganha força a ideia de lembrança de Beatriz Sarlo, que se aproxima da perspectiva de memória de Walter Benjamin, o qual a entende como a mais épica de todas as capacidades sociais, e da concepção de Paul Ricoeur, para quem a memória é sempre mobilizada em benefício de uma demanda político-social, atrelada a uma reivindicação de identidade, que nem sempre coincide com a reivindicação de outra identidade. Dessa maneira, será no contato entre as memórias dos diversos narradores dessa sociedade transgeracional que é possível encontrar, mais do que a sua incompletude, a consciência dessa incompletude. Ressalta-se, ainda, que essa chave, a lembrança, que não é controlável, se apresenta sempre no presente, visto que é “o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*” (SARLO, 2007, p. 10).

Assim, o tempo *próprio* da lembrança reverbera e tece a ideia de contemporaneidade, que assume um forte teor político na literatura de Mariana Enriquez, como as reminiscências de Juan sobre uma tarde fria em um dos primeiros anos da ditadura civil-militar, na qual o

---

natureza, que surgem com Galileu, são as representantes máxima desse desvio, dessa deturpação de sentido da filosofia, na medida em que elas se convertem em naturalismo, empirismo, positivismo, e tendem a reduzir todo ser, natureza e subjetividade, à noção pobre e restrita de objeto” (VIEIRA, 2018, p. 81).

motorista o levava ao apartamento dos sogros: “Juan tentou se concentrar na cidade do lado de fora, mas era incapaz de bloquear as sensações da rua, 1978 e a matança era geral. Juan odiava sair de casa, não tinha forças para cobrir os ecos e o tremor da maldade desatada” (ENRIQUEZ, 2021, p. 74). Recorda que nesse dia ao retornar para casa à noite, envolto por essa atmosfera de violência, os apelos, os gritos, os tiros e pavor reverberavam de forma insuportável, atormentando-o, até que se viu completamente rodeado “por ecos de assassinados com os olhos vendados, os pés amarrados, alguns com o rosto ou o corpo inteiro inchados, outros rastejando dentro de sacos de estopa, uma legião que ele não poderia fazer desaparecer [...]. Sabiam que ele podia vê-los e reconhecê-los” (ENRIQUEZ, 2021, p. 74-75).

Após atravessar a Argentina com o filho e finalmente terem chegado ao Iguazú, deparam-se com uma água transparente, mas que em determinados pontos se tingia de vermelho. Juan percebeu que naqueles pontos a terra vermelha se misturava ao rio, como consequência muito mais de toda a matança infligida sobre esse solo do que de todo o seu desmatamento: “Em uma década ou mais, as Cataratas seriam de água vermelha, como lava fria, como correntes de sangue liquefeito [...]. Ele tinha ido ver aquela paisagem de fim de mundo. Havia boatos de que cadáveres tinham sido encontrados no leito do rio” (ENRIQUEZ, 2021, p. 91). Isso indica-nos que o mundo que *Nossa parte da noite* quer que imaginemos (ou seja, que conheçamos) é aterrorizante.

Desse modo, a autora consegue revelar quais são os medos da sociedade argentina de hoje, ao mesmo tempo em que revela suas bases históricas. Constrói, assim, uma narrativa que ultrapassa a mera concepção de uma literatura de estilo gótico, situando-se entre este e uma função social assentada estritamente no território argentino. Para Enriquez, existe uma grande diferença entre “encontrar ossos perdidos em uma abadia inglesa do século XVI [e] na Argentina de hoje. E é aí onde o relato se torna social, porque um relato de terror na Argentina não é somente um relato de gênero. Porque ainda há desaparecidos, e os ossos são um assunto político” (ENRIQUEZ, 2018, s/p). Por isso, as construções inglesas são substituídas por mansões misteriosas, como a da família Bradford, construída por volta de 1920, quando decidiu expandir seus negócios agrícolas, investindo no cultivo de erva-mate.

Naquela época, a província de Misiones era povoada por colonos do leste europeu, Rússia, Escandinávia; os Bradford, descendentes de ingleses terratenentes que eram donos das terras mais férteis da Argentina, destacavam-se por conhecerem o manejo da política local e por ingressarem no negócio com um substancial capital próprio. Foi Santiago Bradford que decidiu onde sua casa dos sonhos seria construída na selva que ele amava, onde caçava e se perdia. Seria sobre o rio Paraná, a trinta quilômetros das Cataratas do Iguazú [...]. A casa ficou pronta em 1929, pouco antes da crise econômica mundial que mal arranhou os milionários. Os Bradford haviam alimentado um mundo em guerra, agora negociavam com o Oriente Médio, outro mundo, tão distante que

nem se inteirava dos abalos e quebras da bolsa de Nova York. (ENRIQUEZ, 2021, p. 94)

Por isso, a narrativa de *Nossa parte da noite* é, também, uma história sobre herança familiar e seu impacto mucilaginoso nos casais. É uma história sobre paternidade ou filiação, sobre a crueldade necessária para se alcançar o bem e não apenas a docilidade. É um romance sobre poder, sobre o desejo incontrolável e multiforme, beirando a morte ou a violência, como o dos Bradfords, altos membros da Ordem, uma das famílias fundadoras, filhos de sangue, como preferiam ser denominados. Assim, essa família que impunha aos membros da Ordem matrimônios que visavam a união entre o sangue e o dinheiro viu na família Reyes, milionária e de origem espanhola, além de membros fiéis, a oportunidade de cumprir esse mandamento.

Casaram-se, assim, Mercedes e Adolfo, em 1947, tornando-se herdeiros não apenas das propriedades das duas famílias, Bradford e Reyes, mas principalmente da lógica de colonização da Inglaterra e da Espanha, unidas novamente pelo matrimônio na exploração do “Novo Mundo”. Dessa maneira, ainda que vivessem com medo de que Perón desapropriasse seus bens, sempre tiveram a proteção do governo, incapaz de expandir seus feitos sociais além dos holofotes populistas. Assim, os Bradford tiveram que ceder apenas uma de suas estâncias, sem muita importância, para ser transformada em parque público a caminho de La Plata: “quanto aos Reyes, só foram obrigados a melhorar as condições de seus trabalhadores, coisa que fizeram a contragosto e por pouco tempo: mantiveram os capangas, os açoitos, as ínfimas porções de comida, o trabalho infantil” (ENRIQUEZ, 2021, p. 95-96).

Em contraposição à chamada “Revolução Argentina”, o regime inaugurado em 1976 tomou para si a função messiânica de garantia da ordem e, conseqüentemente, de devolução aos membros da Ordem de todos os privilégios atrelados ao capital. Retoma, assim, a valorização da lógica e do modo de conceber a organização social e política sob a perspectiva da civilização ocidental, em detrimento de sua lógica subjacente, a colonialidade. Por isso, na narrativa *Nossa parte da noite*, é revelada a relação hierárquica estabelecida entre os Bradford e os moradores do povoado, a qual revela uma estrutura social mais profunda da sociedade argentina do final da década de 1970 e princípio de 1980, apresentando-se extremamente permeada pela relação discursiva da Modernidade/colonialidade.

Essa relação, utilizando, nesse novo contexto, um discurso de autolegitimação, de guerra contra a “subversão” e contra o “populismo”, além do caos econômico e social, que aterrorizava a sociedade argentina, criou as condições para que fosse, novamente,

conferida “carta branca” aos militares, em 1976, a fim de se produzir mudanças profundas na economia, nas instituições, na educação, na cultura e nas estruturas sociais, partidárias e sindicais. Nesse contexto, o programa proposto pelo Ministro da

Economia do regime, o civil José Alfredo Martínez de Hoz, não estava destinado a obter bons resultados econômicos e sim efeitos reformuladores sobre o funcionamento da sociedade. Esse programa foi uma mistura de receitas neoliberais, conservadoras e desenvolvimentistas, cujos pontos de convergência eram proporcionar a intervenção seletiva do Estado, introduzir mudanças estruturais nas relações de poder, desmantelar o setor industrial, ampliar a primazia do setor financeiro, de modo a integrar o país no circuito mundial de capitais. (NOVARO; PALERMO *apud* PM&R-AL, 2017)

No entanto, é preciso destacar que esse programa de economia só se tornou possível porque estava assentado em um terrorismo de Estado que se caracterizou pela criação de pelo menos 364 campos de concentração e centros clandestinos de detenção e extermínio, os quais “funcionavam em instalações públicas ou privadas, quartéis, unidades penitenciárias e até escolas, onde as pessoas eram mantidas sequestradas por razões políticas, em sua grande maioria sem qualquer relação com a luta armada” (PM&R-AL, 2017). Esses lugares de extermínio permeiam a narrativa de Mariana Enriquez e estão representados, principalmente, na propriedade que os Bradfords jamais admitiriam perder: a mansão de Puerto Reyes. Esta é reduto do lugar de poder e do túnel da dor, uma passagem subterrânea na qual Mercedes mantinha em cativeiro crianças sequestradas ou compradas ilegalmente:

Ela sempre havia caçado entre os abandonados e ali, no norte, na fronteira, tinha reserva ideal, gente pobre, esquecida, tão desamparada que nem sequer recorria às autoridades quando um filho ou um irmão desaparecia. Além disso, há anos ela contava com os sequestrados que seus amigos militares lhe entregavam. [...] Na Ordem Mercedes era a adepta mais intransigente do exercício da crueldade e da perversão como caminho para as iluminações secretas. Juan acreditava também que a amoralidade era uma distinção de classe para ela. Quanto mais se afastava das convenções morais, mais clara se tornava sua superioridade de origem. (ENRIQUEZ, 2021, p. 91)

Dessa forma, o terrorismo de Estado que se apoderou da sociedade argentina de 1976 a 1983 ressoa na narrativa *Nossa parte da noite* a todo o momento. Destaca-se o rito que se desenrola logo após um dos rituais em Puerto Reyes, no qual Juan mais uma vez fora obrigado a invocar a Escuridão. Tendo o ritual sido finalizado, Florence, líder da Ordem, revelou ao debilitado Juan que ela e Mercedes mantinham sua esposa, Rosário, como prisioneira em um lugar de sofrimento onde ele ainda não era capaz de alcançá-la. Assim, mantinham-no também prisioneiro, atrelando a libertação de sua esposa à sua obediência à Ordem: “Todo ano, quando você fizer o Cerimonial para nós, poderá perguntar à Escuridão onde fica esse lugar e como tirá-la de lá. [...] Você não pode deixá-la lá, não é? Precisa buscá-la e precisa procurá-la aqui, no Cerimonial” (ENRIQUEZ, 2021, p. 125).

Além disso, revelam-lhe que o filho Gaspar em breve também será escravizado, pois seu corpo será o receptáculo, a continuação, da exploração imposta a seus ancestrais há séculos. Essa exploração, nas décadas de 1970 e 1980, contava com o apoio irrestrito do regime ditatorial, que lhe atribuía uma outra tonalidade, posto que “Os crimes da ditadura eram muito

úteis para a Ordem, fornecia corpos, álibis e correntes de dor e medo, emoções que eram úteis para manipular” (ENRIQUEZ, 2021, p. 129). Dessa forma, protegida por esse regime, Mercedes exercia a sua prática de sequestro e tortura de crianças, as quais mantinha em jaulas escondidas nas passagens subterrâneas de sua mansão Puerto Reyes: “alguns eram crianças guaranis que provavelmente não sabiam falar espanhol. Outros talvez fossem filhos dos homens e das mulheres que eram entregues à Escuridão em sacrifício” (ENRIQUEZ, 2021, p. 129).

No entanto, diante desse cenário de jaulas e crianças despedaçadas, vivas e mortas, Juan confronta Mercedes sobre a identidade daquelas crianças, sobre o deus louco a quem serve, oferecendo-lhe presentes tão desumanos, e sobre as suas novas habilidades de tortura aprendidas com os amigos militares. Mercedes responde-o com um questionamento: “Por que você não os salva? Você tem poder para isso” (ENRIQUEZ, 2021, p. 131). Juan, que percebera ser aquele espaço de dor uma propagação do lugar de poder da Ordem, sem haver saída possível para aquelas crianças retalhadas e desumanizadas, prejudicou a capacidade de Mercedes falar, arrancando-lhe os lábios e os dentes e trancafiando-a no túnel junto com os monstros que ela mesma produzira.

Esse embate entre Juan e Mercedes reflete metaforicamente o confronto que põe fim aos anos de terror da ditadura civil militar argentina, haja vista que, na tentativa frustrada de prolongar a sobrevivência do regime, após uma greve geral, o general Galtieri declarou guerra contra o Reino Unido, em abril de 1982, e tentou ocupar as Ilhas Malvinas, reivindicando a soberania histórica da Argentina sobre esse território. A derrota na Guerra das Malvinas fez com que o entusiasmo e o orgulho nacional, uma vez inflados pela conquista da Copa do Mundo de 1978, se esfacelassem. Rapidamente, após a derrota, passou-se a considerar necessário dar explicações aos familiares das vítimas da repressão e ao próprio país. Termos como “luta anti-subversiva” e “garantia da ordem” foram substituídos por “repressão ilegal” e “terrorismo de Estado”.

Esse contexto coincide com os acontecimentos do capítulo “*A mão esquerda O Dr. Bradford entra na Escuridão, Misiones, Argentina, janeiro de 1983*”, no qual ocorre a morte de um dos mais importantes membros do Culto das Sombras, Jorge Bradford, o cardiologista responsável pela descoberta do Médiun. Jorge era, assim, o guardião das memórias de todas as atrocidades feitas para conseguir trazê-lo para a Ordem, o que lhe custara no passado a sua capacidade de realizar cirurgias, posto que os dedos de sua mão direita haviam sido levados pela Escuridão. Esta, agora, no ritual de janeiro de 1983, decretava a aniquilação de toda a sua existência: “E agora a Escuridão fica comigo: come primeiro as entranhas, e não dói, [...] eu peço compaixão à Escuridão porque agora eu a ouço pela primeira vez [...]. E quando a

Escuridão volta a morder e sinto o cheiro de seu regozijo misturado ao do meu sangue” (ENRIQUEZ, 2021, p. 147).

A Junta Militar, decidindo prolongar o seu já desgastado regime ditatorial, indicava o general Reynaldo Bignone (1982-1983) à presidência, o qual elaborou a Lei de Autoanistia para impedir que militares fossem julgados pelos seus crimes e, ainda, decretou a destruição dos arquivos que comprometiam o regime. No entanto, em setembro de 1983, foi eleito como presidente, por eleições gerais, Raúl Ricardo Alfonsín e, em 6 de dezembro de 1983, a Junta Militar assinou a ata de sua dissolução. Dessa maneira, terminava um dos capítulos mais tenebrosos da história argentina, marcado por repressão, sequestros, torturas, assassinatos e pelo apogeu do poder da Ordem e da presença da Escuridão.

No capítulo “*A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986*”, conduzido pelo mesmo fio de terror tecido nos dois capítulos anteriores, revive-se o trauma dos sequestros, os quais imputaram na sociedade argentina a ideia de que não existiam mais lugares seguros, visto que sua casa poderia ser violada a qualquer momento. Assim, ao acompanhar a vida de Gaspar e de seus amigos Vick, Pablo e Adela, o quarteto inseparável acessa com uma morbidez meticulosa outra paisagem que, apesar de pertencente a outro tempo, ainda inunda o presente com sua dor e fraturas: o sequestro e apropriação de crianças, filhos de presos políticos desaparecidos.

Essa é a história de cerca de quinhentas crianças argentinas, que na narrativa de *Nossa parte da noite* é marcada por um mistério, o qual o leitor acessa por meio das lentes de suas testemunhas mais próximas: os jovens amigos que compartilham histórias de terror, tramas familiares, descobertas sexuais e dilemas identitários, ficcionais e reais. Assim, o leitor descobre que agora Gaspar vive sozinho com o pai, Juan, e que as pessoas o viam como um menino traumatizado, mas, dado o passado traumático que todos vivenciaram, ainda que de maneiras distintas, concordavam que ele estava muito bem para o um órfão de mãe. Por essa condição, sua história aproxima-se do drama familiar de Adela, que não possuía o braço esquerdo, assim como também “não tinha pai, e ninguém sabia bem por que, se ele, havia morrido ou ido embora. Ninguém tinha coragem de dizer em voz alta que ele poderia estar desaparecido, embora alguns se atrevessem a insinuar o contrário, que ele era policial e havia morrido em confronto” (ENRIQUEZ, 2021, p. 155).

Além disso, também era um mistério a ausência do braço esquerdo de Adela, apesar da sua mãe Betty sempre afirmar, quando questionada, “que ela havia nascido assim, que era um defeito congênito” (ENRIQUEZ, 2021, p. 155). Assim, a falta do braço a transformara, para muitos, em um ser que não se encaixa no solo em que está assentada: “Muitos garotos sentiam

medo ou nojo dela. Riam dela, chamavam-na de monstrelha, aberração, bicho incompleto; diziam que seria contratada por um circo, que com certeza sua foto estava nos livros de medicina” (ENRIQUEZ, 2021, p. 155). Entretanto, Adela, além de não se importar com tais apelidos maldosos, não fazia nem esforço para esconder a sua condição de ser-corpo amputador: “Quando via repulsa nos olhos de algum garoto ou mesmo de um adulto, era capaz de esfregar o coto na cara da pessoa ou de se sentar muito perto e roçar o braço do outro com seu apêndice inútil, até deixá-lo à beira das lágrimas” (ENRIQUEZ, 2021, p. 155).

Ressalta-se que Adela, ainda que aparentemente não se importasse com a ausência do membro que lhe fora arrancado, não se exime de contestar a narrativa da mãe, deixando, nesse momento, emergir uma lembrança latente, ainda que soe fantasiosa: “Dizia que havia sido atacada por um cachorro, um dobermann preto [...] que o cão a tacara quando tinha dois anos. Também dizia que se lembrava: da dor, dos grunhidos, do som das mandíbulas mastigando, do sangue manchando a grama. Havia sido na quinta de seus avós” (ENRIQUEZ, 2019, p. 156). Além disso, à proporção que os membros do quarteto fantástico adentram o universo de terror que compõe a história de Adela, acessam uma realidade que até então lhes estava oculta na banalidade de suas vidas cotidianas, umas das facetas mais terríveis do Terrorismo de Estado, que apoderou da República Argentina até 1983:

[...] o fenômeno da apropriação como um plano sistemático que perseguiu o objetivo de socializar os “filhos da subversão” nos valores da ocidentalidade cristã pretendida pelo projeto da Junta Militar. Como afirma Díaz (2005), essa alteração produzida na filiação teria sido posta a serviço de proporcionar a essas crianças uma formação condizente aos ideais e valores morais e políticos do Processo de Reorganização Nacional, como foi autoproclamado o governo militar, em oposição aos valores que o mesmo procurou combater e desaparecer. (SANJURJO, 2013, p. 209)

Nesse sentido, a história de Adela, em seus fiapos narrativos iniciais, já denuncia que a ausência desse membro não é de ordem natural, como a mãe quer fazer parecer. Isso permite percebermos alguns vestígios, rastros, de outra história, na qual a ausência do braço esquerdo converte Adela no símbolo de uma sociedade argentina que amputara drasticamente do seu corpo-nação um membro que considerava defeituoso: os guerrilheiros peronistas e os militantes marxistas. Dessa maneira, ao fim desse percurso narrativo crítico, percebemos que a ausência do braço esquerdo de Adela não é, de fato, congênita, mas uma amputação física, como também ideológica.

A amputação também é infligida ao pai de Gastar, que lhe explica: “As pessoas podem viver de várias maneiras. A sua amiga pode viver sem braço, por exemplo. Eu vivo sem coração. Tem gente que consegue viver sem olhos. Ou sem pálpebras. Alguns se deixam cortar” (ENRIQUEZ, 2021, p. 189). Nesse sentido, a história de Adela pode estar atrelada à situação de extrema violência imposta à sociedade argentina durante o seu período ditatorial: a *apropriação*,

como espólios de guerra, dos filhos de *detenidos-desaparecidos*, que tiveram suas famílias biológicas amputadas de suas vidas por questões políticas/ideológicas. Nesse prisma, vale destacar:

Da perspectiva dos familiares, a apropriação daria origem a um tipo de vínculo que se baseia no desaparecimento forçado e no assassinato dos pais biológicos, consumando outro desaparecimento: o apagamento da identidade dos filhos das vítimas. Desconhecendo que foram sequestrados e construindo uma história familiar a partir de uma identidade falsa, os apropriados seriam criados na ideologia do resgate messiânico – salvos de seus valores de origem e da vida desejada por seus progenitores, como afirma Kaufman (2006). Essas crianças foram retiradas de um grupo familiar para serem violentamente incluídas em outro. A apropriação operaria pelo princípio de rejeição da origem e identidade social dessas crianças. Segundo Giúdice (2005), submetendo-as a uma relação que renega o ocorrido, o terrorismo de Estado pretendeu consolidar o seu triunfo sobre os pais desaparecidos. (SANJURJO, 2013, p. 210)

Nesse sentido, esse capítulo de *Nossa parte da noite* estabelece novamente um diálogo com a narrativa *Los reyes*, de Júlio Cortazar, no qual Minotauro, assim como Adela, está preso em um labirinto que o impede de encontrar sua verdadeira identidade. Minotauro e Adela vivem, assim, em uma realidade na qual seus pais, direta – no caso de *Minos* – ou indiretamente – no caso de Betty –, os transformam em monstros, como parte de um projeto de dominação civilizatória. A dominação desses corpos, presos em labirintos discursivos que os impedem de encontrar suas verdadeiras identidades, objetiva silenciar todo pensamento divergente e subversivo que representam, visto que só pelo fato de existirem já assumem uma postura epistemológica que contesta o projeto civilizatório cristão do qual tanto os apropriadores de Adela, ou seja a Ordem, quanto *Minos*, rei de Creta, são seus principais agentes.

Entretanto, enquanto o labirinto de Minotauro era uma construção fabulosa, o labirinto de Adela era a sua vida cotidiana, marcada pela presença de uma mãe ausente, cuja tristeza a convertera em uma alcoólatra: “Betty, sua mãe, bebia muito quando estava triste. Ela não era violenta, não tratava Adela mal, apenas se trancava com uma garrafa e às vezes vomitava no banheiro. Ou pela casa. [...] Ela não se embebedava com muita frequência, mas, quando o fazia, eram dias difíceis” (ENRIQUEZ, 2021, p. 163).

Além disso, Adela não conseguira esquecer completamente a parte que fora arrancada de sua vida, pois ainda esperava pela volta do pai, e de seu corpo, visto que o membro ausente insistia em coçar, diagnosticado pelos médicos como membro fantasma, e que servia para denominar tanto o pai desaparecido quanto o braço amputado. Entretanto, essa ausência torna-se ainda mais presente quando Adela e os amigos descobrem a *casa 504 da Villarreal*, um lugar abandonado, onde os “vizinhos, inconscientemente, apertam o passo na frente do seu portão enferrujado; querem deixá-la para trás o mais rápido possível, ainda que não o percebam. Tentam, também, não olhar para ela” (ENRIQUEZ, 2021, p. 176).



Destarte, se à primeira vista a casa abandonada não demonstrava ter nada de especial, ao observá-la com um pouco mais de atenção, “A porta da casa tem um cadeado e a fechadura está bloqueada com cimento, mas, quando Juan pisa na grama queimada do jardim abandonado [...] e deixa seu sangue [...] a porta vibra e se abre para ele; a casa o espera. [...] Não é o cadeado nem o cimento o que a mantém selada” (ENRIQUEZ, 2021, p. 190). Além disso, era preciso escutá-la, pois vozes de distintas épocas e de diferentes realidades, naquele espaço, se uniam e formavam um único som, um ruído: “A vibração é o que se escuta primeiro, a casa treme: parece um inseto preso em um quarto, o zumbido cresce quando se aproxima do ouvido que escuta, distancia-se quando o inseto para em um canto, voa a uma velocidade mais lenta ou pousa na parede” (ENRIQUEZ, 2021, p. 190-191).

Era preciso, assim, adentrar o labirinto para encontrar o verdadeiro ser que habitava aquela casa abandonada, mas para isso era necessário acessar as memórias de um passado traumático recente que imprimira na sociedade argentina um grande terror: deparar-se com a sua verdadeira identidade. Da mesma maneira, as lembranças, as fotos e, principalmente, o sangue são o grande motor da luta das avós da Praça de Maio na busca de suas “Adelas”, embora aquelas sejam tão distintas dos avós de Adela, “silenciosos, nada carinhosos, muito pouco avós” (ENRIQUEZ, 2021, p. 195), as quais se lembrem de seus netos a partir de sua perda pessoal.

Dentro dessa lógica, a casa da Villarreal e o labirinto de Minotauro exercem a mesma função: são memórias vivas de uma outra época, de outra realidade, ou de uma outra percepção da mesma realidade escondida na banalidade da violência do presente, ou, ainda, da face da colonialidade que a Modernidade tenta esconder. Nesses espaços de memória, repletos de ecos, manifestações de um passado desconcertam o presente, exigindo uma pausa que amplie o modo de existir e resistir do eu traumatizado e fragmentado. Assim, havia muitas histórias sobre a casa da rua Villarreal, mas nem todas eram contadas, para impedir o desconcerto da Modernidade que novamente permitia àquela sociedade tão reprimida nos anos ditatoriais vislumbrar um horizonte democrático. Por isso, “nenhum dos velhos do bairro, nenhuma das avós e nenhum dos avôs, lembrava-se dos donos da casa quando jovens. Como se eles sempre tivessem sido anciãos. Ou tivessem sido imaginados” (ENRIQUEZ, 2021, p. 195).

Além disso, nessa recente sociedade redemocratizada, vestígios do populismo peronista voltam a ecoar nas falas de personagens como a mãe de Vicky, carente de figuras que personifiquem a capacidade de dialogar com diferentes camadas sociais, tal como o fascinante pai de Gaspar, Juan, um homem muito rico, mas que convivia de forma harmoniosa e respeitosa com famílias de outras classes sociais. Nesse sentido, Juan ecoa, ainda que na esfera privada, o imaginário de Peron, capaz de dialogar com diferentes segmentos sociais, mas Vicky sabia que

Gaspar e o pai brigavam muito e que este constantemente deixava marcas de agressões no corpo de seu amigo.

Dessa maneira, podemos estabelecer um paralelo entre essa época e a era peronista, na qual a mãe de Vicky repercute os vestígios da euforia populista da sociedade. Juan ecoa o imaginário de Juan Peron, Vicky o sujeito consciente das manipulações desse populismo. Da mesma forma, continuam a ecoar nessa sociedade redemocratizada as práticas de tortura do terrorismo de Estado recente, como se percebe no tipo de tratamento dado a Gaspar pelo tirano pai, após mais uma discussão dos dois:

Gaspar não sabe quantas horas ficou lá. Sabe que dormiu no chão, que sentiu fome, que fez xixi no escuro contra a parede e que o cheiro, no confinamento, lhe deu nojo, mas se acostumou. Sabe que sonhou com o colégio: as paredes de sua sala de aula desmoronavam aos poucos, e ele corria, mas a rachadura nas paredes parecia persegui-lo. Sabe que chorou no escuro e pediu para sair e bateu na porta e chamou os vizinhos e sua mãe até que se sentou com as costas coladas à parede e esperou imaginando jogadas de futebol, um gol olímpico, o melhor escanteio do mundo ou um cruzamento, e ele dando uma cabeçada certa no ângulo, mas o cheiro de suor e grama não alcançava aquele quarto abafado que agoraapestava a xixi e lágrimas. (ENRIQUEZ, 2021, p. 192)

Nesse cenário entrecortado por tenebrosos ecos do passado, fora Vicky quem primeiro ouviu um zumbido em Villarreal e, apesar de ter medo de nomeá-lo, por fim contou a Adela, que logo deduziu que vinha da casa abandonada. Além disso, contou para a amiga que aqueles que entravam na casa se deparavam com quadros de pessoas que ficavam olhando: “Você nunca viu, quando passa na frente, a velha com a boca aberta na janela?” (ENRIQUEZ, 2021, p. 212). Então, tomada por um sentimento de pânico, a amedrontada Vicky correu para casa, mas o imaginário sobre aquela “casa abandonada crescia em algum lugar em sua cabeça, a ideia de seguir aquele zumbido e comprovar que vinha de lá, uma colônia de insetos, um formigueiro, as moscas que esfregam as patas como se planejassem um ataque antes de se lançarem sobre a carne podre” (ENRIQUEZ, 2021, p. 212).

Diante disso – e como é uma história, ou um zumbido, do qual não se pode escapar –, a casa assume a condição de espaço de memória, no qual o zumbido é a lamúria das avós da Praça de Maio em busca de seus netos apropriados. Esse barulho inunda o espaço, convocando as testemunhas solidárias na luta por memória e justiça. No entanto, nem todos são capazes de ouvi-lo: a própria Adela não o ouve, enquanto alguns, que preferem a desmemória, julgam-no um ruído perverso, posto que visa os tirar de suas inércias. Entretanto, todos concordam que se trata de algo vivo, que às vezes até canta.

Após esse acontecimento, os quatro amigos pareciam fascinados pela casa abandonada. Em uma determinada noite, Vicky acabou sendo arrastada por sua cachorra Ariadna para perto do lugar, conseguindo desviá-la minutos antes, mas Adela, que a seguiu, parou em frente à casa

hipnotizada enquanto dizia: “parece a minha casa”. Já Gaspar se sentia desafiado por ela (“Vamos ver se consegue entrar”), enquanto Pablo era atormentado pelo medo de suas histórias. Assim, era inevitável que tentassem explorá-la: “Combinaram de se encontrar direto na casa da rua Villarreal, no jardim seco da entrada, depois do lanche. Gaspar disse que preferia entrar com luz, às seis da tarde já estava escuro, mas eles o ignoraram e ele não insistiu” (ENRIQUEZ, 2021, p. 274).

Dessa forma, através da casa, Adela, Vick, Gaspar e Pablo acessam determinadas memórias: “A casa. É maior por dentro do que por fora. [...] A sala de estar, ou o hall de entrada, ou seja lá o que fosse aquele primeiro ambiente, parecia um salão vazio e tinha três janelas, embora só duas fossem visíveis do lado de fora” (ENRIQUEZ, 2021, p. 277). A memória que Adela e Pablo conseguem recuperar, ao se permitirem conhecer a história que estava escondida naquele espaço, e transmitir à nossa narradora, que se converte em testemunha solidária, os conduz à história dos *detenidos-desaparecidos*, que pode ser também a dos pais biológicos de Adela.

Todavia, assim como o fio de Ariadne, primeira filha do casal real cretense, ajudou-lhe a encontrar seu irmão, Minotauro, libertando-o da prisão labiríntica onde residia, Gaspar conduz Adela pelo mundo invertido, cuja entrada é a *casa 504 da Villarreal*, libertando-a de toda a opressão da Ordem, de Florence e Mercedes. Essa realidade que lateja na sociedade argentina, ou seja, o horror de repentinamente descobrir que se está vivendo uma vida forjada, apropriada, atormenta grande parte da geração dos filhos da ditadura, o que não se encerra logo após o resultado de DNA:

Victoria Montenegro, outro caso de apropriação que fora resolvido judicialmente em 2000, relataria o percurso judicial vivido por ela para a realização do exame de DNA. Segundo ela, sua negativa em conhecer a Verdade devia-se, em grande medida, à influência ideológica exercida por seu apropriador. Fora criada para acreditar que os desaparecidos eram um partido político, que as causas judiciais movidas contra repressores representavam uma perseguição às Forças Armadas e que os resultados de DNA eram uma grande falácia arquitetada pelo BNDG junto às “Abuelas subversivas”. (SANJURJO, 2013, p. 205)

Destarte, nesse espaço de memória, surge a seguinte revelação: “Pode haver coisas do meu pai [...]. Talvez eles prendessem muita gente aqui dentro. Muita gente. Você e eu lemos que os militares usavam casas comuns para torturar. Talvez tenham usado esta, e ninguém sabia. Aqui há partes de muita gente” (ENRIQUEZ, 2021, p. 279). Os quatro amigos adentram, assim, o mundo das memórias, que tem força de gravidade e, cada vez que se aproximam mais de seu núcleo radiativo, os impede de sair, obrigando-os a abandonar o mundo do esquecimento. Gaspar percebe isso e alerta os companheiros: “Não se deve tocar em nada, pensou. É como se tudo fosse radiativo. É como Chernobyl. Se tocarmos a casa, ela nunca nos deixará sair, irá nos

grudar [...]: precisavam ir embora e não queriam ou algo os estava segurando” (ENRIQUEZ, 2021, p. 279).

Nesse cenário, Adela, Pablo, Vick e Gaspar sentem como se estivessem sendo sugados por um buraco negro, que lhes apresentava a partir daquele momento um novo horizonte de eventos. Por isso, nesse lugar de memória, que “Ao autorizar a junção de objetos de naturezas tão diferentes, [a expressão lugares de memória] permite, na explosão, a recomposição do nacional explodido” (RICOEUR, 2007, p. 421), as memórias vão sendo descortinadas a cada cômodo que, principalmente, Adela e, em graus distintos, seus amigos penetram:

Adela se adiantara, entusiasmada, sem medo, entrava na casa iluminada por seu sol particular, a casa que era outra por dentro [...]. Eles a seguiram até a sala seguinte, que tinha móveis. Poltronas sujas, cor de mostardas, acinzentadas pela poeira. Prateleiras de vidro empilhavam-se contra a parede. Estavam muito limpas e cheias de pequenos enfeites. Adela se aproximou para ver o que eram: chegavam até o teto. Na prateleira inferior havia objetos de um branco amarelado, com formato semicircular. Alguns eram arredondados; outros mais pontiagudos. Gaspar ousou tocar um deles e o soltou imediatamente, com nojo.

— São unhas — disse.

[...] A segunda prateleira estava decorada com dentes. Molares com chumbo preto no meio, arrumados; depois os caninos [...], se chamavam incisivos. Dentes de leite, pequenos. Gaspar adivinhou o que havia na terceira prateleira antes de vê-la, era óbvio. Havia pálpebras. (ENRIQUEZ, 2021, p. 278)

Os jovens observadores revelam, ao adentrarem o labirinto das memórias sufocadas e solidificadas em um magma de esquecimento, que as memórias dos horrores de um Estado Ditatorial, que se apropriou da vida de tantas crianças na Argentina, arrebatando suas identidades, necessitam de espaços para emergir. Nesse sentido, a existência desses espaços de memória, por onde traumas profundos acessam a superfície do tecido social denunciando um silêncio há muito sufocado, contribui significativamente para que a reivindicação das *Abuelas de Plaza de Mayo* (2007) seja alcançada, visto que a luta dessas avós, que começou para recuperar seus netos perdidos, acabou se convertendo em defesa do direito aos indivíduos que tiveram suas vidas apropriadas de saber quem são.

*As Abuelas de Plaza de Mayo* assumem, dessa maneira, o papel de defensoras da prerrogativa que deveria ser garantida pelo Estado: o direito à verdade. Conforme Estela de Carlotto, toda a sociedade deve ter acesso a esse direito: “Entendemos que os netos não são apenas das avós, eles são de todo o país. Eles estão desaparecidos vivos à espera de sua liberdade” (CARLOTTO, 2008, p. 130). Essas agentes avançam, mesmo diante de novas práticas de interdição e silenciamento contra qualquer fumaça que tenta manter turva as memórias e a identidade de seus netos.

Dessa forma, é nesse espaço de memória, guiado pelos “zumbidos” das avós da Praça de Maio, que as jovens testemunhas perceberiam, ao acessarem essas memórias traumáticas, que estas se tornam cada vez mais parte da sua própria história. De posse de parte dessas memórias, outrora silenciadas, o mundo que conheciam começara a ruir, ainda que não pudessem as acessar todas naquele momento, visto que somente em 2005 as leis de anistia foram revogadas:

Em maio de 2005, a Corte Suprema argentina anulou as leis de anistia, alegando a sua inconstitucionalidade. Tais leis – Ley de Obediencia Debida (1987) e Ley de Punto Final (1986) – foram aprovadas durante a presidência de Raúl Alfonsín (1983-1989). Além disso, em 1989 o ex-presidente Carlos Menem havia concedido indulto aos oficiais condenados e, em 1990, estendera os indultos às principais autoridades militares que haviam sido condenadas no Juicio a las Juntas, em 1985. (SANJURJO, 2013, p. 205)

Nesse contexto, anterior a 2005, o acesso às memórias do terrorismo de Estado, que se apoderou da República da Argentina, ocorria de forma fragmentada e turva: “um som seco e definitivo. De que parte da casa ele vinha? Era impossível identificá-lo lá de onde estavam” (ENRIQUEZ, 2021, p. 279). Entretanto, como tais leis nunca abarcaram os crimes relacionados à apropriação dos filhos de *detenidos-desaparecidos*, a luta das avós pela restituição de seus netos tornou-se, em muitos casos, a única lanterna capaz de lançar luz a memórias soterradas por um apagamento institucional, ainda que se soubesse que “de fato havia não fazia sentido. Um livro de medicina, de folhas acetinadas, aberto no chão. Um espelho pendurado perto do teto, quem podia se refletir lá? Uma pilha de roupa branca, aparentemente limpas, bem dobradas” (ENRIQUEZ, 2021, p. 279).

No entanto, mais do que iluminar memórias institucionalmente apagadas, *as Abuelas de Plaza de Mayo* concentraram sua luta na consolidação de uma identidade em política, deslocando o trauma das apropriações das crianças do âmbito estritamente familiar para o campo público e social. Dessa maneira, “além de redefinir a história das famílias afetadas e instituir novas modalidades de ação histórica, esses eventos levaram à ressignificação de diversas categorias (identidade, verdade, natureza, pureza, honra), bem como dos sentidos atribuídos ao martírio e à vida heroica” (SANJURJO, 2013, p. 207).

As avós da Praça de Maio defendem que as crianças apropriadas têm suas identidades definidas pelo projeto político de seus pais biológicos, que é anterior ao projeto ideológico de seus apropriadores. Tal discussão é evidenciada no filme-documentário dirigido por Estela Bravo: *¿Quién Soy Yo? Los Niños Encontrados de Argentina*, de 2007. Nessa narrativa documental, a ex-*detenida* e sobrevivente da ESMA Ana Testa esclarece: “No caso da perda de qualquer um de nós, a criança deveria ser criada por outro parceiro para que aquele menino

crecesse dentro da moral revolucionária, com a moral revolucionária, e na família revolucionária” (BRAVO, 2007).

A partir dessas constatações e ações empreendidas, principalmente, pelas *Abuelas de Plaza de Mayo*, o episódio da apropriação dos filhos dos *detenidos-desaparecidos* viu-se atravessado por outras instituições, além da família e das agências humanitárias transnacionais. Assim, agregaram-se a essas as esferas do “Estado (que empreendeu ações para viabilizar a restituição das crianças sequestradas), Justiça (por meio da formulação de uma legislação específica) e científica (através do desenvolvimento de técnicas que permitissem comprovar a filiação biológica)” (SANJURJO, 2013, p. 207).

Dessa maneira, a luta das *Abuelas de Plaza de Mayo* consegue não apenas inserir o Estado na resolução do problema, mas também devolver às vítimas – as crianças apropriadas – o protagonismo da luta, visto que só as suas existências já denunciavam um projeto político que fora violentamente reprimido por um terrorismo de Estado. Sua existência, por si só, já é uma postura de resistência, permeada pelo dilema entre a tomada de consciência do papel social que a história da sua vida representa na luta contra os horrores de uma Modernidade que se quer única e os laços afetivos e ideológicos que lhe foram impostos desde sua apropriação. Entretanto, qualquer reparação histórica não poderá ser feita até que os filhos dos *detenidos-desaparecidos* sejam devolvidos às suas verdadeiras identidades políticas. É o que acontece com Adela:

Adela tremeu sob aquela luz artificial. Gaspar sentiu que estavam em um teatro: soube que estava sendo observado. E, quando ela saiu correndo e entrou em um corredor que ficava bem ao lado do fogão enferrujado naquela casa que por dentro parecia não ter fim, ele a deteve. [...] No entanto, não podia com ela. Porque não estava lutando com ela, pensou, estava lutando com a casa. (ENRIQUEZ, 2021, p. 280)

Nesse momento, a casa parou de zumbir, pois havia conseguido o regresso daquela há muito tempo perdida. Adela deixou, assim, de existir em uma realidade, a que oprimia a sua verdadeira história, para poder passar a existir em outra, que ansiava por seu retorno. Atende ao chamado de sua verdadeira identidade, que lhe fora arrebatada quando se tornara uma apropriada, sendo então restituída. Assim, na perspectiva da Modernidade, ou seja, na realidade de seus apropriadores, “Os três viram Adela abrir uma porta que devia levar a outro cômodo. [...] Antes de entrar, ela se virou e acenou com sua única mão. Ninguém a deteve, porque planejavam segui-la. Não podiam imaginar que depois do aceno ela iria fechar a porta. Ou que alguém iria fechar a porta” (ENRIQUEZ, 2021, p. 280).

A partir disso, a ausência de Adela tornara-se uma presença constante, como um sintoma de uma realidade não tão homogênea como se propagava, marcada cada vez mais por

fissuras através das quais reverberavam outras existências que o Estado ditatorial não conseguira silenciar. No entanto, essa ausência, esse um desajuste social, na sociedade argentina pós-ditatorial, acaba sendo sentida, ou percebida, de maneiras distintas, posto que para muitos, assim como para Gaspar, essa realidade ainda estaria envolta em uma tenebrosa névoa que lhes impedia de acessar as memórias traumáticas recentes:

Tudo o que aconteceu depois, para Gaspar, aconteceu por trás de uma espécie de névoa. Como se ele tivesse esfregado os olhos até deixá-los mais cegos. E como se essa cegueira parcial, essa névoa cinzenta, tivesse se espalhado por todo seu corpo. Uma distância entre ele e os outros, entre o que os outros diziam e faziam, como se assistisse a um filme com volume baixo atrás da fumaça. (ENRIQUEZ, 2021, p. 284)

Nessa perspectiva, estão aqueles incapazes de enxergar a perspectiva das vítimas, sujeitados a um sistema civilizatório que produziu um verdadeiro genocídio em um solo já tão marcado pelo sangue de gerações anteriores. Por isso, tomam as narrativas das testemunhas como fantasiosas: “Pablo contou que a polícia [...] não tinha encontrado portas na casa nem nada. E que ninguém acreditava neles. Dizem que o que vimos lá dentro foi uma ilusão de ótica. Uma coisa do choque. Não acreditam naquilo dos dentes. [...] Dizem que Adela foi sequestrada por alguém” (ENRIQUEZ, 2021, p. 286). No entanto, as testemunhas solidárias, capazes de suportar a terrível narrativa de Estado Autoritário que vitimara cerca de quinhentas crianças argentinas, repetiam insistentemente: “Aquela casa é uma armadilha. Ela passou um filme para a gente” (ENRIQUEZ, 2021, p. 286).

No capítulo “*Círculos de giz, 1960-1970*”, que inicia com epígrafe “Deuses sempre se comportam como as pessoas os criam” (Zora Neale Hurston), descobrem-se as origens da Ordem, que remontam aos séculos anteriores, cujo Ano Zero é 1752. Assim, em um ambiente que se dividia entre “as facções políticas e as seitas religiosas, fontes de discórdias e guerras, voltadas a subverter as leis, a provocar animosidades em meio a nação e, no mais das vezes, a derrubar de forma violenta o sistema de governo sob o qual se constituíram” (ARTHMAR, 2013, p. 04), os ingleses William Bradford e seu amigo Thomas Mathers “encontraram a Escuridão e o primeiro médium na Escócia [...]. Tinham lido referências oblíquas acerca de um espírito que se manifestava como uma luz negra e que tinha poder de adivinhação e profecia” (ENRIQUEZ, 2021, p. 293).

Apesar dos dois amigos não estarem procurando especificamente a escuridão, viram muitas vantagens nas habilidades daquele jovem camponês, pertencente à Aldeia *Muir of Ord*, nas Terras Altas escocesas, que representava uma oposição à facção política dos Jacobitas. O jovem, ao invocar a escuridão, era capaz de fornecer informações úteis para o seu vilarejo: “como deveriam cuidar do gado, quanto dinheiro ganhariam ou perderiam na colheita seguinte,

se uma tempestade estava chegando, se corriam perigo em uma época de violência política” (ENRIQUEZ, 2021, p. 293).

Os dois amigos ingleses convenceram o rapaz a acompanhá-los em troca de proteção, haja vista as sucessivas rebeliões que vinham acontecendo na Escócia. Levaram-no para a casa de Thomas Mathers e obrigavam-no a invocar a Escuridão diariamente, levando-o a um desgaste físico irreversível: “Após um dos transes, o jovem tinha ameaçado matá-los e, certa noite, conseguiu sair do quarto e morder Thomas Mathers no pescoço. [...] Amarraram-no. A imobilidade provavelmente criou o coágulo que o matou. Não tinha ficado louco [...]: eles tinham o enlouquecido” (ENRIQUEZ, 2021, p. 293). O jovem escocês morreu dois meses depois de ter aceitado ficar sob a “proteção” dos ingleses, para os quais não passava de um receptáculo para acessarem a Escuridão, um não-ser, a que não tiveram a dignidade de nomear.

A partir da perda de seu médium, os descendentes de Bradford e Mathers seguiram caminhos distintos por melhores oportunidades de negócios e novas possibilidades de encontrar outro receptáculo para a Escuridão. Os filhos de William Bradford emigraram para a América: um para os Estados Unidos, que morreu jovem, e o outro para a Argentina, um país dividido por uma fronteira que demarcava os limites da colonização do Rio da Prata, que se desenvolve a partir de Buenos Aires, e o universo indígena. A Argentina era assim um território dividido por mundos culturalmente em enfrentamento, o qual, após sua independência, passou a ser constituído de uma “fronteira interna”, que correspondia à jurisdição do novo país, e do “deserto”, lugar habitado pelos indígenas. Destaca-se que, conforme Bandieri (2000), o termo “deserto”, nesse contexto de cisão territorial, era sinônimo de “barbárie” ou, o que é o mesmo, “vazio de civilização”.

Essa construção narrativa sobre o território ocupado pelos povos originários, conforme Souza (1994), fundamentou, tanto na região do Prata quanto no território brasileiro, o processo de apropriação da sua terra como “natural”, visto que se travava de imensas “áreas vazias” e, portanto, sem conflitos. No entanto, mais do que uma reconfiguração territorial, destituir o “deserto” da “barbárie”, preenchendo-o com a “civilização”, era o objetivo maior das ações políticas engendradas, nos anos 1870 e 1880, pela recém-inaugurada nação, que com seu projeto civilizatório pretendia estabelecer sua legitimidade e identidade. Esse projeto fundamentava-se pelo pensamento de que era necessário ultrapassar o passado selvagem para alcançar a civilização europeia, principal objetivo traçado em sua constituição.

Assim, partindo da ideia de que era legítimo terminar a “conquista” do continente iniciada pelos europeus no século XVI, já que seus descendentes partilhavam (ou almejavam partilhar) seus referentes, era urgente abandonar o elemento americano: o indígena. Com esse



objetivo, os argentinos, principalmente de Buenos Aires, deram início à *Campanha do Deserto* ou *La Conquista del Desierto*, uma empreitada civilizadora com o claro objetivo de servir as pretensões de um poder central. A Campanha do Deserto carregava em seu nome os discursos que a legitimavam, colocando em prática o projeto civilizador, que consistia em aproximar a Argentina de um Estado moderno aos moldes europeus, afirmando-a no conjunto de nações civilizadas e distanciando o país da antiga posição de colônia.

O filho de Bradford, que viera para a Argentina, participou ativamente da Campanha do Deserto, recebendo inclusive terras do governo por seus feitos militares – os terrenos mais férteis. No entanto, apesar “de um assassino de indígenas muito eficiente, ele [que] também era um pesquisador do ocultismo e nunca cansou de procurar a Escuridão nos Pampas. Não a encontrou [...]. Morreu gritando seu fracasso na quinta de Chascomús” (ENRIQUEZ, 2021, p. 295).

O conhecimento das forças ocultas chegou do coração da África até a Inglaterra e de lá até a Argentina. George Mathers, filho de Thomas Mathers, funcionário da Nacional African Company, na Ibadan, um protetorado britânico – atual Nigéria –, descobriu a médium “Olanna, sobrinha distante do rei sacerdote Nri. A família real era descendente, acreditava-se, de um ser celestial. O reino não existia mais: pouco antes em 1911, tropas do Império tinham forçado o rei a renunciar a seu poder ritual e político” (ENRIQUEZ, 2021, p. 304). Olanna, denominada entre os seus de “Aquela Que Traz a Noite” e “A Serpente da Lua”, era uma jovem frágil de 15 anos que chegara em Ibadan com a ajuda de sacerdotes, tendo, assim como o jovem escocês, a capacidade de invocar a Escuridão. A partir disso, então, já se apresentava mais violenta, capaz de matar qualquer ser que a tocasse, como George Mathers vira acontecer com as borboletas.

Diante dessa descoberta, o filho Thomas Mathers, dada a posição que ocupava em Ibadan, conseguiu levar Olanna sem dificuldades para a Inglaterra, ensinando na viagem a sua língua e sua cultura. Olanna retribuía contando-lhe “sobre os bosques de ossos, sobre as caveiras que rolavam entre as árvores. Contou [...] que certos seres se conformam com vinho e flores, mas que os deuses verdadeiros exigiam sangue” (ENRIQUEZ, 2021, p. 306). No entanto, apesar dos cuidados de seu guardião durante toda a viagem, ao fim do trajeto Olanna chegava no território inglês magra e com olheiras, enquanto George estava saudável como se a viagem não tivesse durado meses. Esses eram os primeiros sinais da deterioração que os ingleses iriam infligir ao seu corpo, posto que para eles aquela jovem, apesar de ser a Serpente que lhes transmitia as instruções da Escuridão, também era uma selvagem, não sendo, por isso, considerada inteiramente humana:

Olanna sobreviveu por dois meses. A noite do último ritual não foi diferente em quase nada, a não ser pelo fato de a Escuridão que rodeava Olanna ter saltado, [...] ela roçou uma das Iniciadas, uma mulher jovem com o rosto coberto, abriu um corte profundo em seu braço esquerdo. [...] Depois do salto da Escuridão, Olanna ficou imóvel, [...] assustadoramente magra, com os dentes sobressaindo, o crânio perfeito sob a pele, os olhos fundos. [...] em seu último delírio, Olanna chorou. (ENRIQUEZ, 2021, p. 309)

Após a morte de Olanna e de lhe terem providenciado um sepultamento inglês, ao que alguns membros da Ordem se opuseram, George e a esposa Lily viajaram para África a fim de cuidarem dos negócios da família, dessa vez em postos comerciais no rio Níger: “Na longa e feliz viagem de ida, Lily ficou grávida. Mas não voltaram atrás: o bebê nasceria em terras quentes e, com sorte, seria um grande mestre, poderoso e compassivo. Uma criança que viria para mudar a Ordem e sua exploração dos médiuns” (ENRIQUEZ, 2021, p. 310). Entretanto, isso não aconteceu, já que Lily acabou perdendo aquela criança incapaz de mudar sozinha séculos de exploração.

Dessa forma, coube ao irmão de George Mathers, que morrera junto com a esposa Lily na África, localizar um novo médium. Todavia, apesar de ter encontrado vários, Charles Mathers não conseguia os manter vivos: “Uma jovem que morreu durante o Cerimonial. Um adolescente que se suicidou depois de apenas um mês como médium da Ordem. Um homem jovem, nos Estados Unidos, que tentou enforcar vários Iniciados antes de morrer de derrame cerebral” (ENRIQUEZ, 2021, p. 323-234). Esse cenário perdurou até que Charles encontrasse Encarnación, uma adolescente de 14 anos traumatizada por ser a única sobrevivente de sua família depois do ataque franquista, no inverno de 1939, a Figueras, na Catalunha, região extremamente conflituosa naquele período.

Por isso, Charles não encontrou resistência ao se apoderar daquela vítima da guerra civil espanhola, condenando-a a uma vida de violências sexuais, físicas e psicológicas. No entanto, depois de meses aprisionada, Encarnación de posse de uma escopeta conseguiu eliminar todos os membros homens da Ordem, tirando a própria vida em seguida. Esse ato da jovem médium conduziu o poder patriarcal dessa sociedade secreta para as mãos das mulheres, as únicas sobreviventes do massacre. Assim, a vingança de Encarnación fizera com que a Ordem deixasse de ser uma sociedade patriarcal para converter-se em uma sociedade matriarcal.

Entretanto, para Stephen, filho de Florence – herdeira do comando da Ordem –, precisava-se, sobretudo, acabar com a exploração dos médiuns, a qual se aproveitava de explorações já existentes, posto que “cada médium corresponde a seu tempo. Um camponês na revolução industrial, uma mulher negra nas colônias britânicas antes da descolonização, uma adolescente pobre na guerra cuja carnificina passa despercebida na carnificina geral” (ENRIQUEZ, 2021, p. 324). No entanto, esse cenário era impossível de ser modificado, uma

vez que a Escuridão, assim como a Modernidade e o Neoliberalismo, continua a alimentar-se dessa dor e dessa exploração. Por isso, o que realmente aconteceu foi a descoberta, na Argentina, em 1962, de um novo médium a ser explorado: um garoto loiro e frágil. Nesse momento, Juan recebia como herança de sua linhagem uma vida de escravidão e servidão, a qual o levava a se identificar “com Encarnación, com o jovem escocês, com Olanna: essa era sua linhagem, a dos médiuns usados contra a vontade. Sua linhagem não era a Ordem, seus exploradores” (ENRIQUEZ, 2021, p. 383).

Nesse labirinto narrativo que se constitui *Nossa parte da noite*, no capítulo “*O poço de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993*”, acessamos algumas respostas sobre mais uma das facetas dessa Escuridão: a da ditadura civil-militar. Além disso, também descobrimos que o pai de Adela realmente é um desaparecido político e que Betty conseguira escapar do cerco dos militares ao povoado de Zañartú, onde resistia junto com seu marido. Revela-se também que, após a fuga, Betty buscara a ajuda da sua família, os Bradfords, para salva a vida da filha, mas acabara pagando um preço muito alto, posto que a Ordem marcara Adela, amputando o seu braço esquerdo, de forma irreversível.

Nesse cenário, ganham destaque, como formas de resistência, a lógica opressora da Modernidade e o papel de dois tipos de testemunhas solidárias. O primeiro tipo é o da testemunha que assume uma condição fronteiriça, por situar-se na fronteira da relação discursiva Modernidade/colonialidade e propagar a narrativa silenciada. Esta é a postura assumida pela jornalista Olga Gallardo, que busca juntar as peças da narrativa sobre a existência de uma menina de dois anos vivendo entre os guerrilheiros que militavam contra a ditadura no povoado de Zañartu, em Misiones. A jornalista queria descobrir a história dessa menina: se fora assassinada durante a Operação Itatí, designada para liquidar a força guerrilheira que atuava na região, ou se fora tirada da mãe e entregue a uma família apropriadora. Por meio de entrevistas com dois dos sobreviventes da Operação Itatí, Olga descobre que

[..] a mãe Liliana Falco. Era a típica garota da zona norte, como todos nós. Sempre estranhei não a ter conhecido antes, mas andava em outros círculos, tinha fugido de casa. Ela veio com Eduardo, seu companheiro, da zona sul. Já viviam juntos, e ela estava grávida. Leva-la grávida a Misiones pode parecer uma loucura agora, mas naquela época achávamos que, como revolucionários, tínhamos a obrigação de não nos moldarmos às normas da família burguesa. Além disso, não tivemos como deixá-la para trás. Liliana quis ir para Zañartú, e não nos pareceu um problema de segurança. Nós queríamos crianças revolucionárias. (ENRIQUEZ, 2021, p. 400)

Todavia, o discurso da Modernidade tem suas próprias narrativas, as quais buscam, a todo o momento, se sobrepor àquelas que tomam como periféricas ou fantasiosas, o que fica evidente no discurso dos jornalistas que contam o episódio como um simples caso dentro da

banalidade da violência cotidiana. Assim, como porta-vozes de um discurso que se impõe como única verdade, propagam: “Há uns dez anos, no limite entre os bairros Caballito e Parque Chacabuco, em Buenos Aires, sequestraram uma menina de doze anos. Uma menina que chamou a atenção da imprensa porque não tinha um braço, nunca se soube se era um defeito congênito ou fruto de um acidente” (ENRIQUEZ, 2021, p. 407).

O segundo tipo de testemunha solidária é o daquela que, mesmo sendo inicialmente pertencente à lógica da Modernidade, ao tomar contato com os horrores engendrados por esse discurso de poder, promove uma desobediência epistemológica, situando-se no locus enunciativo que tenta dar voz às vítimas da colonialidade. Esse é o papel de Betty, mãe de Adela, testemunha ocular da apropriação de crianças argentinas, uma de suas faces mais terríveis de um terrorismo de Estado que sequestrou e amputou identitariamente mais de quinhentas crianças.

Dessa forma, Betty fora uma testemunha capaz de ouvir a narrativa de horror de sua geração até o fim: “A senhora sabe o que existe nesta selva? [...] O que vive nesta selva, que agora está adormecido, levou o braço da minha filha e a marcou como sua. Ela deixou de ser minha” (ENRIQUEZ, 2021, p. 410). Embora assuma posturas distintas ao longo da narrativa, Betty converte-se assim em uma espécie de Ariadna, guardiã da memória, que tece com seu novelo de dor. Ademais, assevera-se que ambas as testemunhas são importantes nesse processo de desconstrução da lógica civilizatória cristã, apresentando uma paisagem argentina que também se modificara durante seu período ditatorial, visto que o trauma deixado está impresso em diversos de seus edifícios, outrora centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio:

– Juan me traiu e trocou a minha filha pelo filho dele. Ele a entregou. O dele está salvo. Em troca da minha. Embora às vezes pense que ele também a salvou, de alguma forma. Quando ela se perdeu na casa, ele a salvou. Minha família não terá mais nem irá usá-la. Eles o odeiam por isso também. Havia planos para Adela. Mas onde ela está! E seu filho vive tranquilo. É injusto, Olga. Posso te falar, Olga? É injusto. (ENRIQUEZ, 2021, p. 413)

Para a lógica da Modernidade, Juan ficara louco e condenara a preciosa Adela à morte. No entanto, dentro de uma postura decolonial do pensamento e, principalmente, do ser, realiza uma desobediência epistêmica ao impedir que Adela continue vivendo em uma lógica que a convertera em um monstro. Assim, como um ato de resistência, o seu último, entrega-a à Escuridão distinta daquela convocada durante os rituais, posto que, em vez de se apropriar de tudo, é responsável pela manutenção das forças de resistência e repulsão de corpos

pertencentes a espaços cósmicos opostos. Adela fora entregue assim à *matéria escura*<sup>158</sup>, a qual, se fizermos uma analogia com a lógica do pensamento da Modernidade/colonialidade, representa todos os territórios silenciados ou submetidos a intensos e sucessivos processos de memorícidio, epistemícidio e genocídio, convertendo-os em espaços e culturas invisibilizados.

Entretanto, a Modernidade continua a reverberar a sua lógica, por isso, no capítulo “*As flores negras que cresceram no céu, 1987-1997*”, deparamos com sociedade argentina empobrecida, traumatizada e, principalmente, ainda assombrada pelo retorno dos militares: “Durante toda a semana anterior, tinham visto, na televisão, os *carapintadas* tomarem o Campo de Mayo. Uma tentativa de golpe de Estado, mas desta vez o povo tinha ido às ruas para defender o governo democrático” (ENRIQUEZ, 2021, p. 434). Nesse cenário, o caos econômico, o fantasma da ditadura e a defesa da democracia fizeram com que o sumiço de Adela se convertesse em notícia velha, ainda que Gaspar continuasse atormentado pela presença de sua imagem.

Além disso, marca determinadas posturas assumidas por alguns setores da sociedade argentina diante do trauma da apropriação de crianças durante seu período ditatorial, visto que preferem reprimi-lo por acreditarem que a restituição dessas crianças acabaria reabrindo feridas dolorosas demais. Esse é o caso da casa da Villarreal, onde Adela havia desaparecido, “demolida há pouco tempo com autorização dos proprietários [...]. O lugar dava medo em todo mundo. Tinha a aparência que têm os lugares onde aconteceu algo ruim: um ar de expectativa. Os lugares maus esperam, ou procuram, que o mal aconteça novamente” (ENRIQUEZ, 2021, p. 468).

Tal postura, fruto de um pensamento colonial que propaga, de forma dissimulada, o esquecimento como o único caminho possível para a reconciliação nacional, age de maneira a adiar o encontro da sociedade com suas memórias mais traumáticas. Dessa forma, acaba intencionalmente prejudicando o processo de reparação histórica, essencial para uma verdadeira reconciliação. No entanto, Gaspar, Vicky e Pablo não podiam esquecer, posto que viviam atormentados pelo que acontecera no interior daquela casa: “com as lembranças dos três, há mais ou menos um ano, estavam reconstruindo a casa que tinham visto quando Adela

---

<sup>158</sup> “Após muito observar o Universo próximo e distante, os astrônomos e físicos chegaram à conclusão de que a matéria como a conhecemos, formada pelos átomos da tabela periódica, constitui somente 4% do Universo. Ou seja, não sabemos a natureza do que constitui 96% do Universo! O que conhecemos é o que chamamos de matéria bariônica, feita de prótons e nêutrons. O que não conhecemos são a matéria escura, que constitui algo como 23% do Universo e a energia escura, que constitui uns 73%. [...] Aparentemente, a matéria escura é formada por partículas que interagem pouco com a matéria bariônica e com a luz, já que nunca foram detectadas diretamente. Apenas constatamos sua existência pelo efeito gravitacional que esse material exerce sobre a matéria visível” (disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/oei/hipexpo/materia-energia-escuras.pdf>).

desapareceu. Pablo desenhava a planta. Tinham demorado a se lembrar a localização das estantes. Onde estava a escada. As portas. O piano” (ENRIQUEZ, 2021, p. 468).

Portanto, mesmo que ainda continuem reféns dessa lógica de dominação colonial, assim como parte da sociedade argentina, resistem por meio da rememoração, visto que a força da lembrança de Adela se impõe todos os dias. Por isso, Vicky

Tinha começado a falar do zumbido e das vozes que escutara. Ela tinha dificuldade em se lembrar o que diziam, mas se lembrava de certos tons. Uma voz de comando, uma voz assustada, uma voz monótona.

Pablo falava das mãos que o tocaram na casa. Tinham tocado suas costas, sobretudo. E o braço. Talvez a mão que o agarrava em corredores não fosse uma mão fantasma, mas sim uma lembrança que se materializava, pensava Vicky.

– Eu via, você escutou, ele sentiu – disse Gaspar. – Alguma coisa vamos conseguir com isso. (ENRIQUEZ, 2021, p. 468)

Ressalta-se que, com o trabalho de reminiscência dessas testemunhas, mais do que conhecer o mistério que envolve a história de Adela, se consegue acessar as duas lógicas discursivas que disputavam espaço na sociedade argentina em seu período ditatorial. Além disso, utiliza o passado como chave de discernimento sobre como a matriz colonial de poder continua seu projeto de dominação, agora disfarçado de projeto neoliberal, pois, como afirmava Gaspar, “a verdade tinha maneiras de vir à tona, de raspar a pele, de chutar a nuca” (ENRIQUEZ, 2021, p. 478).

Inclusive, como demonstrara Olga Gallardo na escrita de suas crônicas, era difícil saber onde terminavam os fatos e começava a ficção, sendo que muitos consideravam um pecado mortal de um jornalista, pois há momentos em que a verdade só se revela na esfera da imaginação. Destarte, por meio de uma dessas crônicas literárias de Olga Gallardo, Gaspar descobre que na verdade Adela era sua prima, assim como Minotauro descobrira que Ariadna era sua irmã.

Talvez, ao final do dia, seja possível sintetizar tudo isso em um único enunciado: *Nossa parte da noite* é um romance sobre a Argentina da segunda metade do século, sobre o corpo profanado ou invocado de Perón, sobre ditaduras e famílias onipotentes que matam e nada acontece, a pedido de memória. A narrativa reafirma de forma mais complexa o mito de Minotauro, configurando-se com uma utopia argentina, na qual Juan é o Teseu capaz de doar sua vida em troca da liberdade de Minotauro, Adela é a Ariadna que adentra o labirinto em busca de sua história, Vick e Pablo são aqueles que passam a habitar o labirinto com o Minotauro, sendo este o próprio Gaspar, que por fim elimina os seus opressores.

No entanto, é uma história que, diferentemente do poema dramático de Cortázar, tem suas próprias relíquias, seus fantasmas, seus cadáveres purulentos, suas prisões de zoológico em porões sem nome. Trata-se de uma história, enfim, que Mariana Enriquez já sintetizou

poeticamente em vários livros na imagem constante de um terreno (ruas, leitos de rios, selvas ... pouco importa) em que a escavação leva necessariamente à descoberta de ossos humanos. É uma narrativa repleta de paisagens nas quais os interiores das casas se transformam em passagens que escondem monstros inimagináveis e enigmáticas liturgias sexuais.

Além disso, essas diversas posturas, que ora reverberam a lógica da Modernidade, ora as formas de resistência contra todo o terror que essa lógica produz, revelam a força que o trauma das apropriações dos filhos dos *detenidos-desaparecidos* exerce na sociedade argentina. Trata-se de um trauma que a penetra de diversos modos: em suas narrativas, em seus edifícios, em sua identidade, em sua política. Assim, nesse cenário, no qual um terrorismo de Estado impôs um segundo processo de colonização para que uma verdadeira reconciliação aconteça não apenas entre os concidadãos, mas principalmente destes com o seu território, é necessário que a sociedade argentina assuma uma identidade em política, visto que esta, conforme o semiólogo Walter Mignolo, “é a única maneira de pensar descolonialmente [...]. Todas as outras formas de pensar [...] e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais, significam permanecer na razão imperial; ou seja, dentro da política imperial de identidades. (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Por isso, é significativo que a narrativa de *Nossa parte da noite* fale de corpos torturados, desaparecidos, estuprados, examinados ou intervencionados pela medicina, radiografados, possuídos por almas negras, decepados, umedecidos pelo calor ou queimados, sequestrados. São corpos que abrigam mentes danificadas e reverberantes, em conflito com os próprios sentidos e com a possibilidade de libertação, pois, diante de uma geração fantasmagórica que cresceu no segredo dominante e na mudez, aprisionada em um labirinto de desmemória, apenas a recuperação das suas histórias locais, ou seja, de seus traumas, é capaz de conduzi-la a uma saída genuína. Tal saída precisa devolver aos filhos da ditadura os seus braços esquerdos, drasticamente amputados, permitindo, dessa maneira, a recuperação da sua identidade, outrora considerada o membro defeituoso do corpo-político argentino.

Dessa maneira, a narrativa de *Nossa parte da noite* faz-nos ver como a lógica da Modernidade impõe-se sobre qualquer outra, em sua vontade de ser única, engendrando para isso desde um terrorismo de Estado sem precedentes naquela sociedade até um contínuo projeto de apagamento de identidades que reverbera nesse solo a partir da chegada de seus primeiros colonizadores. Trata-se de uma saída que os transformem em seres que possuem um solo, uma cultura, uma identidade, a qual só será possível quando essa sociedade romper o silêncio e o sigilo instalados por um mundo adulto dividido entre vítimas e perpetradores, cada um desempenhando algum papel na história do sangue. Nessa saída, devem ser aceitos como

seres fraturados, mas, principalmente, humanos, visto que, como já declarara Júlio Cortázar, “solo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos”.

### 6.3. INVENTÁRIO BRASILEIRO DE UM LUGAR EM CINZAS

*A ilha*  
*Na solidão da existência,*  
*nado firme na batida das águas,*  
*corpo revoltado à mercê da decisão das ondas,*  
*vou destilando coragem no desespero das braçadas.*  
*É noite.*  
*Ainda bem que os versos são claros,*  
*me ancoram, me falam, me salvam,*  
*me beijam na boca o beijo longo da salvação,*  
*me devolvem o ar, a vida, a trilha.*  
*O poema é para mim terra firme,*  
*como é, para o naufrago, a ilha.*  
 (Elisa Lucinda, 2008)

No poema *A ilha*, que abre esta derradeira análise de uma travessia iniciada no começo deste século<sup>159</sup>, sintetizando enquanto farsa a tragédia do século que o antecedeu, encontramos a mesma potência literária que pulsa em *O corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage. Essa transgressora narrativa, assim como o *poema* para o eu-lírico de *A ilha*, serve-nos como ponto de ancoragem – *terra firme* –, no qual é possível ouvir e enxergar diversos fragmentos, vestígios, dores e traumas não apenas de nosso passado recente, mas também de nosso tempo presente. Isso porque sua urdidura é tecida, assim como as narrativas anteriores, de Nona Fernández e Mariana Enriquez, por uma filha da ditadura, uma Ariadne que com seu trabalho de reminiscência nos conduz a diversas memórias constantemente silenciadas da ditadura civil-militar brasileira, a qual continua a ecoar suas violências em terras supostamente democráticas.

Assim, será por meio desse fio narrativo que a escritora Claudia Lage, filha da ditadura, roteirista e coautora de telenovela, nos oferece, entrelaçando ficção e realidade, o acesso a corpos e existências aniquiladas no passado e silenciadas no presente, unidos por um mesmo fio colonizador de dor e violência. Trata-se de um fio que essa Ariadne brasileira já começara a tecer em seu romance *Mundos de Eufrásia*, no qual recria a personagem histórica Eufrásia

---

<sup>159</sup> O século XXI é marcado pela prosperidade na Europa e nos Estados Unidos, seguidos de uma forte recessão, que teve início em 2008; pela Primavera Árabe no norte da África; pelo rápido crescimento da economia da República Popular da China, que se tornou a segunda maior economia depois dos Estados Unidos; e pela ascensão da esquerda na América Latina, assim como seu declínio a partir do final da década de 2010.



Teixeira Leite, que se relacionou com Joaquim Nabuco, importante abolicionista do século XIX. Em *Mundos de Eufrásia*, Claudia Lage começou a definir a espessura e a tonalidade de seu viés narrativo, optando por tecer uma narrativa literária que, além de dialogar com fatos históricos, discute aspectos da emancipação feminina e da igualdade de gênero, com elementos referentes tanto à época quanto aos nossos dias. Tal viés se consolida, definitivamente, em sua última narrativa, *O Corpo Interminável*, com o qual, em 2020, recebeu o Prêmio São Paulo Literatura.

No entanto, nesse romance, Claudia Lage explora ainda mais os limites narrativos entre ficção e realidade, por meio de uma escrita reflexiva, uma metalinguagem fruto de um amadurecimento estético do fazer narrativo da última década sobre o tema da ditadura. Por isso, essa narrativa transgressora é constituída por uma escrita fragmentada que reflete esteticamente a discussão contemporânea em torno do recorte político-histórico da realidade brasileira, marcado por torturas, repressões e desaparecimentos forçados: o regime ditatorial de 1964 a 1985. Além disso, é uma resposta às diferentes violências advindas de instituições e representantes públicos, bem como dos espaços privados, herdeiros de um Estado Autoritário que continua a ecoar seu sistema classista, racista e fascista.

Além disso, a narrativa de Claudia Lage ganha destaque, nesta análise crítica, porque coloca o corpo, sobretudo o feminino, como o expoente dos movimentos históricos, políticos, sociais e psicológicos ocorridos no passado ou propagados no presente. Por isso, logo no primeiro capítulo, denominado “*distâncias*”, apresenta-nos um corpo feminino que, por não conseguir mais partir, fica. Todavia, há que se perguntar: a quem pertence esse corpo paralisado? Logo percebemos que reflete não apenas a opressiva imobilidade de uma sociedade subjugada a um Estado Autoritário, mas remete, inicialmente, aos corpos das guerrilheiras que militavam contra esse Estado na região da Araguaia<sup>160</sup>.

Destarte, esse corpo que fica paralisado diante de “Olhares sobre [seus] gestos, silêncios, palavras” (LAGE, 2019, p. 15) é uma metonímia de todas as guerrilheiras que sucumbiram

---

<sup>160</sup> Segundo Studart (2013): “A partir de 1966, começam a chegar os primeiros guerrilheiros na região escolhida: sudeste do Pará, norte do Goiás (Bico do Papagaio), atual Estado do Tocantins, e oeste do Maranhão. [...] Na floresta amazônica estavam mais seguros do que nos grandes centros, pois, conforme esclarece Campos Filho (2012), em citação a Arroyo (1974), “a região do Araguaia oferece condições propícias. É zona de mata, e na mata o inimigo não pode usar tanques, artilharia, bombardeio aéreo de precisão etc. Tem de estar a pé como o guerrilheiro. É uma zona de massa pobre e explorada (frente pioneira de penetração da massa camponesa sem terra), circundada por povoados e cidades pequenas e médias também de grande pobreza. Dispõe de caça abundante, castanha-do-pará, babaçu e outros meios de alimentação. Possui vasta área, em extensão e profundidade, que serve de campo de manobra às forças combatentes (ARROYO, 1974 apud CAMPOS FILHO, 2012, p. 108)”.” (BARBOSA, 2016, p. 28-29).

durante o conflito do Araguaia<sup>161</sup>, como Dinalva Oliveira Teixeira, uma baiana de Castro Alves. Essa guerrilheira cercada de fama legendária e conhecida como Dina atuou, na região do Araguaia, como professora, parteira. Além disso, chegou a ser vice-comandante do Destacamento C, sendo a única mulher da guerrilha a alcançar um posto de comando. Assassinada em julho de 1974, virou e encarou, no momento de sua execução, o executor nos olhos, que depois ao relatar aos demais soldados o marcante episódio afirmava que aquela guerrilheira transmitia mais orgulho que medo.

Assim, esse corpo que anuncia “estou num estado em que não consigo mais partir, há anos estou partindo, há anos não paro de ir embora” (LAGE, 2019, p. 15) é, de certa maneira, também uma referência a Helenira Resende de Souza Nazareth. Esta, conhecida no Araguaia como Fátima, integrou o Destacamento A da guerrilha, unidade que recebeu seu nome depois que ela foi morta em 28 ou 29 de setembro de 1972. Sua bravura atravessou o tempo e firmou-a na história como uma líder estudantil negra que, após dois meses de prisão na ala feminina do Carandiru, passou a viver e a atuar na clandestinidade, morando em vários pontos da cidade de São Paulo e do país antes de se mudar para o Araguaia.

Destaca-se também que esse corpo, ao afirmar que “Agora fecho os olhos e digo, estou aqui, estou aqui. O meu braço pesa, erguido no ar” (LAGE, 2019, p. 15), personifica o drama envolvendo a morte da guerrilheira Maria Lúcia Petit da Silva. Esta foi assassinada em 16 de junho de 1972, mas teve sua ossada localizada apenas em 1991 em um cemitério em Xambioá, que só foi identificada pelo Departamento de Medicina Legal da Unicamp em 14 de maio de 1996. Depois disso, o jornal *O Globo* divulgou fotos tiradas pelos militares, logo depois de sua morte, do seu corpo envolto em um paraquedas e com um saco plástico na cabeça, as quais

---

<sup>161</sup> “No combate à guerrilha, o regime militar mobilizou, de abril de 1972 a janeiro de 1975, entre 3 e 10 mil homens, que se tornaram responsáveis pela metade do número total de desaparecidos políticos no Brasil. A primeira campanha militar teve início nos últimos dias de março e princípios de abril de 1972, após uma operação de mapeamento realizada em fevereiro. Cerca de 2 mil homens foram utilizados, além de lanchas da Marinha e helicópteros e aviões da Aeronáutica. Os primeiros guerrilheiros aprisionados tiveram suas vidas poupadas e muitos moradores da região foram presos e espancados – pelo menos dois camponeses foram mortos. Em setembro de 1972, a ação repressiva foi retomada com um efetivo estimado entre 3 e 5 mil homens. Encerrada dois meses depois, deixou um saldo importante de baixas entre os guerrilheiros. Iniciou-se então um período de quase um ano de trégua, utilizado pelo regime para a execução da Operação Sucuri: o emprego de 53 agentes disfarçados, entre eles o major Curió, para um trabalho de inteligência que consistiu em mapear detalhadamente todo o teatro de operações e seus participantes. Em seguida, em 7 de outubro, foi desencadeada a terceira e última expedição contra a guerrilha: a Operação Marajoara, que mobilizou, além do efetivo já presente no local, entre 250 e 750 militares especificamente treinados para o combate direto aos guerrilheiros e apoiados por helicópteros e aviões. A ordem era não fazer prisioneiros. Implantou-se novamente o terror contra a população civil e os acampamentos da guerrilha passaram a ser atacados. Calcula-se que 47 combatentes desapareceram e apenas 25 permaneciam vivos em janeiro de 1974, sendo abatidos ou executados até 25 de outubro do mesmo ano” (MERLINO, 2010, p. 107-108).

chocavam por revelarem que a guerrilheira havia morrido e sido enterrada de olhos abertos, como à espera do reconhecimento da violência sofrida.

Conforme Elio Gaspari, em seu livro *A ditadura escancarada* (2002), os militares, ao enterrarem essas guerrilheiras em cemitérios clandestinos ou localidades de mata fechada nas proximidades de Oito Barracas ou Xambioá, seguiam à risca o manual de guerra estabelecido pelas forças armadas durante regime ditatorial. Nesse sentido, a ditadura fixara, na luta contra o que denominava de inimigo interno, um padrão de conduta que

Fazia prisioneiros, mas não entregava cadáveres. Jamais reconheceria que existissem. Quem morria, sumia. Esse comportamento não pode ser atribuído às dificuldades logísticas da região, pois a tropa operava de acordo com uma instrução escrita: “Os PG (prisioneiros de guerra) falecidos deverão ser sepultados em cemitério escolhido e comunicado. Deverão ser tomados os elementos de identificação (impressões digitais e fotografias)”. (GASPARI, 2002)

Diante disso, é significativo que esses corpos sejam personificados, na narrativa de Claudia Lage, por um corpo sem nome – pois “Guerrilheiro não tem nome”<sup>162</sup> –, que emana a memória coletiva de todas as mulheres que abdicaram de suas vidas para lutar por um país há muito perdido. Por isso, esse corpo coletivo questiona-se: “Posso chamar de minha vida? Na verdade, são anos, mas não tenho lembrança que ocupe tanto” (LAGE, 2019, p. 15). Configura-se, nesse sentido, como uma existência violentamente prolongada, que persistiu na espera de familiares e entes queridos, por décadas, até que os corpos dessas guerrilheiras fossem identificados, transportando-as definitivamente da categoria de desaparecidas para a de vítimas.

Destaca-se que, enquanto habitavam o universo de pessoas desaparecidas, lhes forjaram vidas, nas quais continuaram a existir como terroristas, inimigas da nação, ou se converteram em desertoras e traidoras. Por isso, no mundo onírico de *O corpo interminável*, a toca do coelho é o abismo metafórico no qual esse corpo feminino coletivo caíra desde que adentrara a realidade imposta às guerrilheiras. Nessa realidade marcada pela dor, pela violência e, principalmente, pelo apagamento de suas existências, o coelho converte-se na própria Alice, que se converte em um monstro e passa a perseguir, em realidade inventada, mas também extremamente real, o corpo feminino. Por fim, nesse universo onírico, o buraco do coelho

---

<sup>162</sup> “Com base no Dossiê Araguaia, escrito por militares que participaram da repressão à guerrilha, o jornalista Hugo Studart explica que a guerrilheira [Lúcia Maria de Sousa], mesmo ferida, arrastou-se, embrenhando-se na mata, e foi perseguida por dois militares do Exército – um deles chamado Javali Solitário ou J. Peter, suboficial, e o outro, sargento, de codinome Cid, autor do relato: “Eram umas 17h30 e já escurecia. Eu e o Javali fomos atrás da Sônia, que havia entrado em uma mata de capim de mais ou menos 1 metro de altura. Quando chegamos, ela estava deitada de costas, com o 38 ainda na mão, muito ferida. Respirava com dificuldade, tinha muitas balas de 9 mm no corpo [...]. Ao chegarmos, ela quis levantar a arma. Eu pisei em seu braço e perguntei seu nome. Ela disse: ‘Guerrilheiro não tem nome’. Eu respondi: ‘Nem nome nem vida’. Eu e o Javali apontamos nossas metralhadoras para dar o tiro de misericórdia. Não soltamos mais os gatilhos. Ela ia morrer mesmo, só reduzimos o sofrimento dela. Só paramos quando as balas das nossas metralhadoras terminaram. Ela ficou com mais de oitenta furos” (MERLINO, 2010, p. 119-120).

transforma-se em um fosso escuro no meio do nada, do qual emana a voz infantilizada de Alice, que alerta sobre um perigo: os que assassinaram seu corpo querem também apagá-lo da história.

Dessa maneira, a narrativa de *O corpo interminável* é tanto sobre a busca da memória de uma mulher quanto sobre a busca da memória de um país, cuja origem provém de um entrelaçamento entre o apagamento e o silenciamento da história de mulheres que resistiram ao governo ditatorial de 1964 e da própria história do Brasil como uma nação possível. Por isso, esse corpo feminino coletivo, diante desse fosso escuro da memória nacional, questiona-se: “Se Alice monstro entrasse nele, eu a seguiria, como a Alice faz com o coelho no livro? Lembrei que a queda da Alice era longa e lenta, uma queda interminável, seria assim comigo? Eu cairia e olharia ao redor, o que teria no fosso [...], o que eu encontraria lá?” (LAGE, 2019, p. 13). Ao sentir as mãos doerem, percebe que está a cavar o buraco onde Alice está e pede socorro, percebendo que seu livro favorito se convertera em um filme de terror, tal como a sua vida na sociedade brasileira com a chegada ao poder dos militares.

Destarte, a narrativa transgressora de *O corpo interminável* é tecida de modo a possibilitar a fuga desse fosso no qual depositam as memórias dessas mulheres, emolduradas por seus opressores em narrativas fantasiosas cujo único intuito era desacreditar a resistência e existência que tiveram em vida. Contra isso, seus corpos encontraram maneiras de emergir das covas nas quais foram secretamente sepultados, resistindo por meio de testemunhas solidárias que não cessaram até que suas verdadeiras narrativas fossem ouvidas e propagadas e seus corpos devolvidos e identificados. Essas ações, na narrativa de Claudia Lage, estão metaforicamente representadas no braço levantado por esse corpo feminino coletivo, como uma última tentativa de deslocamento, um derradeiro ato de luta, de resistência.

Assim, no primeiro capítulo de *O corpo interminável*, somos convocados a adentrar o universo onírico desse corpo coletivo, que agrega as existências de mulheres que resistiram e sucumbiram a um Estado Autoritário. Nesse universo, descobrimos que a esse corpo coletivo foi, e continua sendo, imposto um espaço de silenciamento ou, se pensarmos nos termos de Jacques Derrida, um espaçamento, um “devir espaço do tempo”, que leva esse corpo a questionar: “por quanto tempo um braço erguido consegue sustentar o próprio peso sem tombar de dor?” (LAGE, 2019, p. 15). Nesse cenário, o corpo permanece soterrado pelos escombros de um esquecimento imposto por um Estado que, apesar de se apresentar, no tempo presente, com uma face democrática, ainda conserva muitos resquícios de sua outrora faceta autoritária.

Por isso, esse corpo coletivo inicia sua narrativa nos inquerindo: “Estou sozinha e levanto o braço. Me pergunto se este gesto, por si, já demonstra insanidade, o braço levantado, o resto do corpo imóvel, a sala em silêncio [...], mas esse braço erguido para o nada entre as

paredes, me diga, é o início da loucura?” (LAGE, 2019, p. 10). Trata-se de um corpo que, na narrativa de Claudia Lage, se configura como um espaço literário constituído por uma pura relação de “proximidades e distâncias, óptico e háptico, adjacências e descontinuidades, vetores de ordenação e desordem, compactação e extensividade, convergência e divergência” (BRANDÃO, 2013, p. 110).

Nesse cenário, ganha relevância a noção derridiana de espaçamento, fazendo com que

cada elemento dito “presente”, que aparece sob a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. (DERRIDA, 1991, p. 45)

A partir disso, ao adentrarmos o capítulo “*presenças*”, percebemos que, assim como já demarcara Derrida na citação anterior, guarda a marca de um passado e simultaneamente expõe suas possíveis reverberações em um futuro. Dessa forma, ancorados a uma certa distância dos eventos históricos, políticos e sociais que marcaram de forma irreversível aquele corpo feminino, surgem, nesse capítulo, personagens que são postos em movimento por causa de uma busca sobre esses eventos. Entretanto, por acreditarem que tais acontecimentos pertencem meramente à esfera pública, estando distantes de suas vidas privadas, buscam-nos, à princípio, por objetivo vago e incerto: conhecer historicamente o passado de seu país.

Dessa forma, as personagens Daniel e Melinda configuram-se, inicialmente, como corpos desprovidos de memória, deslocados de um território e, traumáticamente, separados de sua ancestralidade. Por isso, são figuras que iniciam sua busca acreditando que, dada a distância de onde observam a realidade que os inquieta – os anos vividos sobre o regime repressivo da ditadura civil-militar –, já não há mais razão para luta, culpa ou arrependimento sobre o que aconteceu. Assim, partindo da noção de espaçamento derridiana e desses fiapos narrativos do capítulo “*presenças*”, é possível pensar que as presenças que nos fornecem Daniel e Melinda representam, na verdade, uma síntese entre o passado repressivo e um futuro de silenciamentos prematuros e patológicos, na qual o passado seria uma promessa perversa inscrita espacialmente para o futuro.

Nesse contexto narrativo inicial, o presente vivido por Daniel e Melinda é “nada mais do que o ponto no qual um passado é aberto para um futuro. A palavra ‘ponto’ marca a dimensão espacial da inscrição do passado que Derrida pretende enfatizar. O passado é inscrito espacialmente – ele ocupa espaço” (MATTHES, 2013, p. 252). Entretanto, como ocupa espaço, esse passado traumático, ao ser envolvido em um pacto imediato com o tempo (devir tempo do espaço) que o lança para o futuro, carrega a possibilidade de ser lançado para um tempo de um

espaço futuro que pode destruí-lo. Por isso, a narrativa de *O corpo interminável* “obriga-nos” a acompanhar o devir tempo do espaço de Daniel e Melinda, que buscam nos livros a realidade que antecedeu as suas chegadas e, mesmo que não tenham total consciência disso, determinou os seus nascimentos e limitou as suas existências.

Nesse capítulo, Daniel tenta por meio dos livros alcançar o que lhe fora violentamente arrancado – o convívio com a mãe –, enquanto Melina se questiona, de forma recorrente, sobre o passado dos pais, a indiferença e a conivência deles em relação ao contexto histórico e político ditatorial. Dessa forma, percebemos que, ao longo da narrativa, essas duas figuras deslocadas têm suas narrativas invadidas por uma voz errante, ecos do corpo feminino coletivo que insiste, resiste e r-existe, lançando-os para um tempo de um espaço passado cujo resgaste de suas memórias é capaz de destruir o futuro opressor que paira no horizonte de nosso território desmemoriado. Assim, é significativo que seja por meio da leitura de um mesmo livro, que sem perceberem compartilham, que ocorre o encontro e a união desses dois personagens:

Estávamos procurando o mesmo livro na biblioteca, um livro com apenas um exemplar no catálogo. Estava sempre ali, na estante. Naquele momento, jazia aberto sobre a mesa, o meu tronco debruçado sobre as páginas, quando senti uma presença atrás de mim. Era ela, inclinada e curiosa. Este livro que mofava na prateleira, que quase ninguém folheava, quase ninguém lia, Melina queria saber por que eu estava lendo.

Quando eu respondi que lia por causa dos meus pais, ou melhor, da minha mãe, que foi guerrilheira, que está na lista dos desaparecidos, como tantos estão, ela me pegou pelo braço. Fomos parar num bar ali perto. Melina não o lia por um motivo pessoal, ao menos foi o que disse, os seus pais viveram naquela época como se vivessem em qualquer outra — a voz baixa ao falar “como qualquer outra”, como se sentisse vergonha, como se quisesse dizer que não sabia compromisso era possível, viver em uma época imune ao que ela traz. (LAGE, 2019, p. 23)

Dessa maneira, somos guiados, no capítulo “*presenças*”, além da relação que os personagens Daniel e Melina estabelecem, pelas memórias que carregam e compartilham e pelas narrativas sobre nosso passado traumático recente que os atravessam. Dentre tais memórias, acessamos a narrativa que Daniel compartilha com Melinda sobre um menino que “cresceu imerso no silêncio do avô [...] uma criança que não sabia da sua história”. Assim, ao narrar sobre o silêncio no qual fora criado, Daniel busca aproximar-se desse menino, acessar o que ele pensava, sentia e percebia. Entretanto, nosso ainda perdido narrador, diante dessa lembrança, descobre que passara pela infância de olhos fechado. Recorda que, em um dos raros momentos nos quais fora capaz de abri-los para produzir uma redação na escola sobre a sua história, fora desacreditado pela professora, que questionara a autoria de seu relato, exigindo a confirmação de um avô que se silenciava sobre o desaparecimento da sua própria filha.

Todavia, mais do que um relato da infância perdida, Daniel compartilha, ainda que a contrapelo, que naquele contexto de um Estado Autoritário, representado narrativamente na

figura da professora, “Um menino não escreveria sobre a morte da própria mãe daquela maneira. O avô não compareceu, [e] a professora, inconformada, não sabia o que fazer” (LAGE, 2019, p. 25). Guiados por essas memórias turvas de um período ainda ditatorial, adentramos o quarto da mãe de Daniel e deparamo-nos com os móveis do lugar, objetos que constroem um imaginário sobre esse espaço e sobre sua antiga moradora. É um local cujo *espaçado*<sup>163</sup> se propaga, ainda que de forma silenciosa, por toda a casa, conduzindo-nos, junto com Daniel, ao quarto do avô, onde se depara com caixas de papelão guardadas há anos em um armário, as quais contêm memórias arquivadas e silenciadas.

Dessa maneira, ao entrar clandestinamente em um ambiente ainda inundado pela atmosfera ditatorial, o quarto do avô, e revirar essas caixas, Daniel acaba sendo descoberto porque esquecera “de manter tudo em seu devido lugar”. No entanto, como ele mesmo pontua, em uma tomada de consciência, “não havia esquecido, havia descoberto que o devido lugar não existe, só faz a gente pensar que existe pelo hábito das coisas não saírem dele, criarem marcas, raízes e não se moverem de jeito nenhum” (LAGE, 2019, p. 53). Após essa descoberta, ou tomada de consciência, apesar da repreensão do avô, que exasperado sentenciava “Não bagunce o mundo [...], não o torne imprestável, não bagunce o mundo” (LAGE, 2019, p. 54), Daniel rompe com o que aprendera sobre a lógica repressora do espaço e permite-se aventurar pelas frestas e rasuras que começa a vislumbrar no repressor espaço que habita.

Portanto, em uma clara ruptura com a perspectiva ditatorial, Daniel, a partir desse momento, deixa de ser orientado pela lógica da imobilidade social, espacial e ideológica, responsável por manter “tudo em seu lugar original, como se as coisas nunca pudessem se mover, como se tudo correspondesse a uma lógica de espaço, de apropriação” (LAGE, 2019, p. 54). Destarte, será ao bagunçar o pequeno mundo do seu avô que Daniel descobriria, entre os vãos que suas mãos criam entre as folhas de jornais, um livro: “A capa rasgada, algumas páginas soltas, outras perdidas, um livro incompleto” (LAGE, 2019, p. 55). Esse livro incompleto, encontrado na estante do avô, chama a atenção de Daniel, bem como a nossa também, haja vista que, ao encontrá-lo, se vê diante da narrativa de Alice, a fantasia, o imaginário, mas também diante da realidade da narrativa de sua mãe, uma desaparecida política, em que uma rasura a escrita da outra:

*Tenho certeza de que estas não são as palavras certas, disse a pobre Alice, a frase sublinhada várias vezes, a tinta azul reforçando o que estava escrito. Alice cai num buraco sem fim, estava escrito na margem da página. O menino teve um*

---

<sup>163</sup> “Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar [...]. Por isso os espaços recebem sua essência dos lugares e não ‘do’ espaço” (HEIDEGGER, s.d., p. 6 - destaques no original).

estremecimento ao ver a caligrafia circular, firme, tão parecida com a sua. Sim, se olhasse bem, via traços bem próximos. O jeito de arredondar as vogais, de esticar os Ls, cruzar os Ts. Era a letra da sua mãe? No início do livro o nome, a data, a assinatura afirmando, este livro é meu. *Lá se foi Alice*, estava repetido na margem o texto original. Por que ela repetiria a frase já escrita? Por que se repete uma frase, ou qualquer coisa? O que a repetição traz que já não existe na primeira vez? (LAGE, 2019, p. 55-56)

Daniel, ao perceber os ecos narrativos que sua mãe deixara, como um rastro, em diversos pontos desse objeto, questiona o seu papel na vida dela, refletindo sobre o que esse livro, com seus grifos, reescritas e rasuras, na verdade, revela sobre sua desconhecida leitora. Por isso, diante dessa presença – o livro *Alice no país das maravilhas*, de Charles Lutwidge Dodgson – inundada por uma ausência – a de sua mãe Júlia –, reflete:

O que um livro pode dizer quando se torna um dos únicos objetos que restou de alguém, quando, pela aparência da capa, o estado das folhas, se deduz que foi bastante manuseado, talvez lido e relido, talvez emprestado para outras pessoas que o leram e releeram. Mas por outro lado, se o livro tem anotações nas margens, que é uma forte demonstração de apego, provavelmente não foi emprestado, não saiu de perto de quem o leu. Há algo mais íntimo do que anotar num livro enquanto o lê. Há algo mais necessário do que fazer essas anotações num espaço tão pequeno? Em quase todas as páginas, há grifos, observações, às vezes somente repetições. Frases copiadas fielmente do original, era o que mais espantava. Por que o eco, a necessidade de escrever o que fora lido, letra por letra? Qual era o motivo de frisar aquelas palavras aquelas ideias, aquelas imagens? [...] do que a pessoa – o leitor – queria se aproximar, do que queria a revelação e confirmação? (LAGE, 2019, p. 58)

Dessa maneira, sendo a única coisa material de Júlia que resistira ao tempo e à violência à qual fora submetida, o livro *Alice no país das maravilhas* converte-se em uma espécie de corporeidade de sua desaparecida leitora. Por isso, esse livro, uma espécie de metonímia da obra pelo leitor, que chega ao menino Daniel com lacunas, páginas incompletas, revela, paralelamente às aventuras de Alice, avisos de perigos, pedidos de socorro, momentos de angústia e desespero, além da desesperança e do espanto de uma mulher diante da realidade brutal e absurda na qual estava inserida. Portanto, “Se para Alice tudo soa como uma fantasia, um deslumbramento (doído) das maravilhas, para essa leitora o pavor e a perplexidade tomavam as formas mais cotidianas, o absurdo se travestia do ordinário, o delírio do real” (LAGE, 2019, p. 59).

Diante disso, o Daniel adulto, que adquiriu vários exemplares novos desse livro na esperança de captar alguma mensagem ou decifrar algum enigma, questiona o porquê de sua mãe ter escolhido uma obra infantil para ajudá-la a atravessar o ambiente de barbárie no qual estava inserida. Então, conjectura possíveis significados para essa escolha, dentre os quais imagina que sua mãe talvez o tenha ganhado quando menina, e que *Alice* acompanhou a sua infância, despertando-lhe o sabor da leitura, permitindo-lhe o deslumbre e o encantamento. Com o livro, aventurou-se por mundos novos e recém-descobertos, “uma lembrança da infância



que ela queria preservar, e talvez por isso [esse] livro a acompanhou nos momentos mais difíceis” (LAGE, 2019, p. 60).

Além disso, ao se ater no fato dessa mulher, sua mãe, ter escrito nas margens do livro, deduzindo que o fez “não por hábito, mas porque não havia outro lugar para escrever”, Daniel visualiza sua mãe em um ambiente sem papéis à vista, num contexto em que a possibilidade de escrever fosse arriscada demais. Por isso, talvez sua mãe precisasse camuflar seus escritos, tecendo uma “escrita dentro de um livro [...] insuspeito, um livro sobre uma garota no país das maravilhas, um livro para crianças, nada mais pueril, nada mais inocente do que uma criança e um livro” (LAGE, 2019, p. 60).

Destarte, em *O Corpo Interminável*, deparamo-nos novamente com a saga de um filho que luta para recuperar as memórias de sua mãe, assim como ocorre com Martim, em *O lugar mais sombrio*. No entanto, Daniel, diferentemente daquele, não conheceu a mãe, não pudera sentir o seu cheiro, nem contemplar o seu rosto. Por isso, não consegue acessá-la por meio de determinados objetos deixados pela mãe, como a sua cama que não lhe transmitira nenhuma sensação de conforto ao dormir ali, ou na imaginação de seu provável sorriso. No entanto, é, constantemente, atormentado pela imagem do “seu corpo que não estava, que não se podia ver nem tocar, isso [o] assombrava, como um monstro no armário, mas muito pior do que um monstro no armário, porque [o que] sentia em [sua] pele, era um horror real” (LAGE, 2019, p. 46).

Dessa maneira, é a todo momento inundado por sua ausência e morte nunca confirmada, restando-lhe apenas resgatar a sua história. Esse resgate permite-nos descobrir que Daniel é filho de uma guerrilheira desaparecida e que, diante do silêncio do avô, imaginou, desde pequeno, a morte da mãe de diferentes formas, sem que obtivesse alguma resposta plausível. Por isso, após a morte desse avô, tem dificuldade de doar os móveis, pois tudo aquilo estava vinculado à sua história, carregando a sua energia, vestígios de uma história interrompida, como a da jovem mulher que observa na fotografia que Melinda havia lhe mostrado, e que o atormentara tanto. Nesse sentido, apesar de ter lido muito sobre o que acontecera no passado, a fotografia materializava na sua realidade a ausência que o acompanhara desde o seu nascimento, atingindo-o, por isso, como um soco:

A imagem do corpo nu estirado na cama não sai da minha cabeça. Mesmo exausto, com sono, vejo. Um dos braços caído para fora, os dedos tocando o chão. O outro braço sobre a barriga, como se repousasse. Os olhos abertos. Ninguém pensou em fechar os olhos, ninguém se importou com isso. Deixaram como estava. O olhar tinha essa surpresa, ninguém se importa. Era como se antecipasse tudo que ia acontecer depois, com o seu corpo, com o seu nome. Não me sai da cabeça essa imagem, essa consciência que está ali, palpável com o braço tombado para fora da cama, inútil como o outro braço esquecido sobre o abdômen. (LAGE, 2019, p. 20)

A partir disso, a sua busca por respostas que permitissem outra história seguir em frente, a da sua geração, dá-se, para além da escrita, nas rugas, nas cavidades, na própria passagem do tempo. Assim, contra uma frágil representação, impõe-se outra materialidade da existência da mãe, a qual, “Por mais que se tente apagar, como a madeira raspada - mas nem a madeira raspada extinguiu todo o papel, o resto da imagem. As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica” (LAGE, 2019, p. 43). Similar ao que acontecera no poema de Drummond, todo o processo de pagamento só conseguiu produzir uma rasura, convertendo Daniel em um narrador que, conforme Melina, realiza o trabalho de reminiscência ao contrário, pois anota a partir do esquecimento. Trata-se de um narrador que ajuda a tecer uma narrativa literária, construída a partir de vestígios daquela história – a das guerrilheiras –, tecendo uma identidade interrompida por meio de fragmentos tanto da memória e quanto do esquecimento, em um jogo narrativo entre elementos ficcionais e reais.

Se fosse escrever novamente sobre isso, o que não farei, eu contaria que antes de fechar o apartamento do meu avô pela última vez, antes de olhar a sala e os outros cômodos vazios, a pintura velha e ressecada, as paredes com as marcas dos móveis, o chão desgastado de tantos passos, eu, munido de pano e detergente, pano e alvejante, pano e removedor, escova de cerdas finas, escova de cerdas grossas, tirei o restante do adesivo, a maldita cola grudada havia décadas na madeira, arranquei tudo com vigor, com empenho, e, por que não dizer, por que não enfatizar, com raiva, e depois ainda passei óleo de peroba, uma camada, duas, três, muitas, não há nada mais ali. (LAGE, 2019, p. 47)

Melina, em contrapartida, também divide com Daniel sua história, ajudando-o a tecer uma história ficcional que dê conta, se não dos fatos, ao menos da atmosfera da história nacional silenciada, posto que para a jovem “era também uma questão pessoal, de forma oposta à [de Daniel]: ver aquilo que seus pais não viram, abrir os olhos para o que eles fecharam” (LAGE, 2019, p. 22). Com esse intuito, sobretudo a partir do seu interesse em fotografar, além da caneca suja de leite depois do café da manhã, a expressão facial da mãe, Melina faz associações sobre sua família. Assim, partindo do presente, momento em que está localizada, procura nos pais e na casa algum elemento que lhe dê respostas. Por isso, vai ao passado – nos registros escritos, nas fotografias, nas histórias – e retorna ao presente na tentativa de compreendê-lo.

Ao realizar esse salto entre os tempos, descobre que seu pai era constantemente contratado como fotógrafo pelos militares, preocupados com o registro minucioso de suas práticas “nacionalistas”. Essa descoberta demonstra para Melina a indiferença, o consentimento e até a conivência desse homem, tão amoroso com ela, em relação aos crimes da ditadura. Os indícios sobre o pai ser um dos fotógrafos responsáveis por fazer esses registros são irrefutáveis, posto que descobrira entre os pertences do pai o certificado de curso de fotografia do Exército e as fotos de vítimas da ditadura, que pareciam tiradas logo após o óbito em decorrência de

sessões de tortura e de violência. Melina ansiava abrir os olhos para o que os pais haviam fechado, esperando, assim, alcançar a consciência da guerrilheira que mesmo depois de morta mantinha-os abertos.

Entretanto, é confrontada por Daniel, que a inquire: “Se uma lembrança tão pequena já nos coloca contra a parede, o que dizer do resto, do que se evita lembrar, de tudo de que não tivemos conhecimento, essas lacunas insistentes — quanto maiores, mais capazes de nos contradizer. (LAGE, 2019, p. 44). A partir disso, questiona-se até que ponto estaria disposta em abrir os olhos, haja vista que preferira deixar o pai afundar no esquecimento. Posto na casa de repouso, onde o deixara depois que adoecera da memória, antes mesmo que debilitasse o corpo, era um pai que agora tinha dificuldades em visitar. Entretanto, da mesma forma que Daniel fora enredado pelo rastro de um livro deixado por sua desaparecida mãe, Melinda é atravessada pelo rastro deixado por uma casa em Petrópolis que marcou sua infância, por onde sua família sempre passava quando ia para sua casa de férias:

Anos depois, décadas, quando já tínhamos vendido a nossa casa quando aquele endereço por onde sempre passávamos já havia se revelado como o lugar de onde ninguém saía vivo, eu voltei. Quando descobrimos o que acontecia dentro daquelas paredes? Não consigo me lembrar. Quando as minhas lembranças de infância foram contaminadas por essa descoberta? O que eu fiz? O que meus pais fizeram? Como foram as nossas reações? Não lembro. O que aconteceu com a minha memória? Não sei. (LAGE, 2019, p. 62)

Surge assim um trajeto entre a inocência e o terror, entre a casa de sua família e a casa da morte de Petrópolis: “voltei pela menina que nada sabia e pela mulher que sabe. Voltei pelo espanto” (LAGE, 2019, p. 62). Essas maneiras de rememorar se cruzam quando Melinda e Daniel se deparam com a busca pelo mesmo livro e se apaixonam: “o nosso abraço sempre ultrapassa nossos corpos, essa sensação primeira, o afeto imediato de estarmos ali, nus e tão próximos. Atinge outras épocas, outros lugares, atinge o que dizemos e ouvimos, atinge o que ainda nem podemos dizer e ouvir” (LAGE, 2019, p. 63).

Nesse abraço de ausências, Daniel se questiona “como seria amar alguém que sobreviveu àquela casa. A pele com reentrâncias, nódulos, cicatrizes. Os anos passados, a vida renovada, mas as marcas persistentes no corpo, que não deixam dúvidas de que aquilo aconteceu” (LAGE, 2019, p. 63). A partir disso, pensa que sua mãe poderia ter sido feita prisioneira naquela casa, ou em um estádio que agora recebia competições como se nada tivesse acontecido, ou ainda em outro endereço que junto com os outros dois compõe um mapa ainda incompleto e desconhecido da dor, da tortura, das ausências. Tal perspectiva o aterroriza, haja vista que o mundo da criança é permeado pela imaginação, pelo faz de conta, pela mentira: “Como o meu trajeto de criança, esse sentimento de que há por trás da nossa vida algo que nos

escapa, algo perigoso, à espreita, que nos coloca entre a inocência e o horror” (LAGE, 2019, p. 63).

Entretanto, as memórias de Melinda revelam que a verdade se revela para as crianças na sutileza, como nas fotografias que tirava dos pais quando ganhara uma máquina de fotografia ainda menina. Suas fotografias captavam as expressões tensas e preocupadas dos pais, que contrastavam com as suas fotografias feitas com poses montadas, falsos sorrisos. Sobretudo, tinham captado o pai um dia sentado na calçada, com rosto mergulhado nas mãos. A mãe, ao ver essa fotografia, guardou-a numa “pasta, a pasta numa gaveta, a gaveta num armário, o armário à chave” (LAGE, 2019, p. 69).

Todavia, apenas muitos anos depois, Melinda descobriria que aquela fotografia havia captado o momento exato no qual a tortura, a repressão e a violência ditatorial tinham invadido de forma irreversível a vida de seus pais. Tomada por essa consciência, Melinda comprara a atitude mãe com a de uma moça que começara a rir ao testemunhar para um documentário sobre a tortura sofrida na ditadura, refletindo sobre as diferentes manifestações e condutas que podem se exprimir após um evento traumático: alguns preferem sorrir para combater a dor, enquanto outros, conforme a mãe, preferem patologicamente arquivá-lo.

A partir disso, a narrativa *O corpo interminável* revela-nos os mecanismos utilizados pelas vítimas para ficar inconscientes durante a tortura, nos interrogatórios. A própria ideia de interrogatório e de tortura como elementos indissociáveis na ditadura é ressaltada. Os cúmplices, apoiadores e simpatizantes, todos são apontados como agentes diretos ou indiretos dentro desse sistema repressivo. Relatos sobre as prisões também aparecem na narrativa, que apresentam sua riqueza estética nos momentos em que uma personagem em processo de parto é torturada.

Nesse momento, a narrativa de Cláudia Lage atinge uma complexidade estética profunda e intensa, sem necessariamente ser sensacionalista nem tentando reduzir as dores e os traumas de quem sofreu violência semelhante àquela narrada no texto ficcional. Dessa forma, insere na própria tessitura da narrativa, por meio de uma metalinguagem, a preocupação ética com a maneira de retratar as vítimas desse terrorismo de Estado. Uma inquietação que perpassa a autora e explode no personagem Daniel que também busca por meio da escrita aproximar-se de seu passado traumático recente.

Além disso, em meio à relação de Daniel e Melina, as histórias de várias mulheres perseguidas, detidas, torturadas e assassinadas pela ditadura civil-militar brasileira vão sendo reveladas, tecendo um espaço enunciativo que atravessa o silenciamento. Destaca-se que esse espaço enunciativo se configura como “uma operação, um mecanismo desencadeador de

intervalos, desvios, disjunções, recorrências, desencaixes, estruturações. Como espaço da voz, o silêncio é ativador, mesmo que essa atividade leve à dissipação da voz” (BRANDÃO, 2013, p. 111).

Dessa forma, surge os ecos de uma mulher grávida cuja realidade é transformada pelo fato de se tornar mãe e ter que se dividir entre a maternidade e o desejo de transformar seu país, lutando contra o Estado de Exceção instaurado. Emergem também os ecos de uma mãe que deixa o bebê com os sogros para ser interrogada e, conseqüentemente, torturada e violentada. A partir disso, na prisão, conhece outra prisioneira, penteia seus cabelos e estabelece um vínculo afetivo. Esses ecos, portanto, apontam para corpos que se constroem em relação a outros, tecendo, por sua vez, uma voz literária que busca diferenciar-se de si mesma:

Minha barriga cresce dia a dia, e você ainda não percebeu, evito ficar de lado para que perceba, o pequeno ovo, o formato mínimo, como uma semente, em outro momento acharia infinitamente bonito, esse despertar destrutivo, exaltaria a natureza, a biologia, nossa animalidade instintiva, mas no momento amaldiçoo essa capacidade do corpo de procriar apesar das circunstâncias, ele reivindica a sua própria luta sem considerar que estamos em outras, maldito corpo, maldita natureza. (LAGE, 2019, p. 50-51)

Descobre-se nesses atravessamentos uma terceira voz, que poderia ser da mãe de Daniel, cujos elementos enunciativos pertencem à esfera da imaginação, sendo esse sujeito uma desaparecida política, com a qual descobrimos como a vida resistia a todo o terror de uma ditadura. Através dessa voz errante que, conforme Mauricio Blanchot (1955), é o lado de fora de toda fala, assemelhando-se, por isso, ao eco, caracterizada como o silêncio convertido no espaço repercutente, a voz enunciativa expõe-nos seus dilemas existenciais, potencializados por toda a repressão vivida nos anos ditatoriais.

Dentre tais dilemas, expõe-nos o vivido no momento do esgarçar de seu corpo, de uma abertura involuntária, para o gerar uma nova existência: “é como se meu corpo se desocupasse de mim, a cada momento é uma parte que se vai, tomada por outras funções, tarefas vitais, multiplicações, crescimentos, me resta ficar aqui, presenciar esse desalojar constante, a montagem de uma estrutura flexível e inabalável” (LAGE, 2019, p. 73). Portanto, na narrativa de Cláudia Lage, a voz também modela o silêncio, espaceja-se nele, realça-o, ou, pelo contrário, gera a impressão, sempre ilusória, ainda que intensa, de que o elimina. A voz dessa vítima da ditadura torna rítmico o silêncio que ainda impera na história desse regime que se apoderou do Brasil de 1964 a 1985. Recursivamente, a fala diz do que não é fala. É essa a operação da narrativa *O corpo Interminável*; sobre isso se ocupa o seu espaço literário.

Por conta disso, Daniel e sua mãe, Júlia, estabelecem uma relação que transita da potência, ou latência, para a presença, por meio da narrativa literária *Alice no país das maravilhas*, que reverbera as possibilidades narrativas no tempo presente, promovendo a

intersecção entre ficção e realidade. Assim, essa narrativa que reconstrói esteticamente o tempo presente nos dá a possibilidade de adentrar numa zona do imaginário e da criação, ao mesmo tempo em que concebe a esses personagens a capacidade de se posicionar e construir elementos diante da realidade apresentada. Permite, assim, um encontro que só é possível em outra dimensão, a da verossimilhança, da representação, já que só a realidade não dá conta de promover a aproximação entre sujeitos aparentemente distantes em suas dores.

Nesse sentido, podemos pensar o processo de criação literária como um recurso artístico que transita por esses dois caminhos. Nele, a Alice do livro e a Alice da fotografia são uma transposição desse encontro, marcado pela presença de Melinda e Daniel, bem como de seus pais e de suas distintas posturas diante de um Estado de Exceção que marcou não apenas a sua geração, mas também a de seus filhos. Assim, ao adentrarmos o universo de um menino que se encontrou com a fantasia – Alice – e a realidade – a narrativa da mãe –, somos também acometidos por alguns questionamentos em torno das próprias possibilidades e limitações da representação: até que ponto tomar para si esse lugar de representar alguém nos confere certa legitimidade? ou ainda, em que medida esse lugar se mantém dentro de um espaço que conforma interesses artísticos e compromisso ético? Essa reflexão é ressaltada pelo próprio narrador:

[Melina] Olhava demoradamente as páginas, como se as registrasse mentalmente. Já eu desviava logo os olhos, como se pudesse esquecê-las. Só depois, muito depois, consegui escrever. Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se dismantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação. (LAGE, 2019, p. 24)

No processo de escrita, as possibilidades e os desdobramentos daí advindos revelam concomitantemente funções e intenções artísticas e sociais. A construção da narrativa *O corpo interminável* coloca-se como uma tomada de posição diante da realidade, apresentando-se como abertura reflexiva e crítica na medida em que assume esse papel ou compromisso social e coletivo. A maneira como esse romance é construído evidencia alguns elementos que dizem respeito ao engajamento e à atuação pública da própria literatura, destacando a sua relevância como um tipo de produção necessária, sobretudo, em tempos de crise e de ascensão de forças e movimentos reacionários e violentos. Nesse sentido, conforme expõe-nos Daniel: “Será sempre preciso mais livros e nunca será o suficiente. Será sempre preciso dizer mais alguma coisa e nunca será o bastante. Será sempre colocado à prova o que foi dito, e será sempre preciso dizer de novo” (LAGE, 2019, p. 71).

Dessa forma, a escrita desse romance é contaminada pela realidade, posto que se apresenta como possibilidade de permanência, espaço para constituir uma memória formada a partir de fragmentos, rupturas, vestígios, coisas não ditas, vozes silenciadas, vozes manifestas, fatos passados, despercebidos, projeções criadas. O processo de leitura e compreensão desses movimentos traduz-se na maneira como essa escrita é registrada, ou seja, é influenciado pela dinâmica e pela complexidade das relações humanas, as quais se consolidam a partir da atuação dos agentes, seus interesses, seus ideais e seus compromissos:

Antes, a celulose da madeira se usava para fazer papel, fibras de algodão extraídas de trapos e roupas velhas. Era assim que se escrevia, sobre as fibras dos farrapos, vi isso no livro sobre restauração, conto à Melina. Os panos, imersos em água e cal, se desintegravam. Com as fibras se fazia uma pasta, que era prensada e colocada para secar ao sol. Sobre essa superfície se escrevia, esse material feito de pano, suor, poeira, vestígios de gente andando nas ruas, de gente tirando e colocando as roupas, lavando e secando-as no varal, usando até desbotar as cores, até gastar o tecido, até romper os fios. Sempre há algo já existente no processo da escrita, você não acha. Escrever nunca começa do nada, de um ponto vazio, inabitado, limpo, nunca se começou, o próprio papel é outra coisa transformada. Escrevemos e tocamos nessas fibras esgarçadas, amassadas e prensadas; escrevemos e vestimos as roupas usadas, limpamos a sujeira, nos afogamos na água e secamos ao sol. Escrevemos e remexemos nos panos usados para cobrir a nudez, tirados após um dia de trabalho, arrancados para o desejo do corpo, sujos por todas as coisas que sujam, limpos por todas as coisas que limpam. Virados ao verso e ao avesso. Nos contaminamos, submergimos do melhor e do pior. Nunca estamos inocentes. (LAGE, 2019, p. 72-73)

Outro aspecto que vale destacar é a atribuição à escrita do papel de ser um processo reflexivo e de amadurecimento dentro do próprio fazer criativo, cujo caminho traçado da leitura à escrita se revela. Todas as vivências, os encontros, as possibilidades, as leituras e releituras são entendidas não só como processo de conhecimento, mas também de constituição do próprio eu, de um corpo, das relações deste com os demais, e mesmo das rupturas e das fragmentações históricas, sociais e subjetivas. A escrita permite sair da história individual, de um personagem, e percorrer as múltiplas histórias semelhantes – de quem lutou, resistiu, de quem se silenciou, consentiu, de quem torturou, estuprou, violentou.

Por isso, se o espaço pode se prestar a esse tipo de materialização, pode também, por outro lado, ser a insurreição da matéria contra a forma. Assim, nesse espaço, matéria e forma entram em choque, sendo necessário que a primeira subverta a domesticação que a segunda exerce. O espaço apresenta-se como paisagem, mas o que importa é a sua irrealidade, aquilo que se esquia do processo segundo o qual a forma culturaliza a matéria: “A voz é literária porque seu espaço é informe” (BRANDÃO, 2013, p. 109).

Entretanto, o silêncio, embora tornando viável que a voz seja ouvida, seja informe, coloca-a permanentemente em risco, posto que não acolhe o som. Diante disso, na narrativa de Claudia Lage, “a voz luta para se erguer sobre o silêncio no instante mesmo em que é dissipada

por ele. No silêncio a voz se consome. Ao soar, é tragada pela ausência de som. Se o silêncio é um espaço, este é inóspito [...]. Uma vastidão vazia, na qual desliza esta voz” (BRANDÃO, 2013, p. 108). Dessa forma, a voz errante é espacial, pois se move no espaço de um silêncio que a sustenta e esmaga.

Diante disso, inquire-se: qual é o espaço dessa voz que você ouve, supõe ouvir, abdica de ouvir, inventa ouvir? O que a voz encontra no espaço ou atribui a ele? O que no espaço torna literária a voz? Nessa perspectiva, “Antes da celulose da madeira, se usava, para fazer papel, fibras de algodão extraídas de trapos e roupas velhas. Era assim que se escrevia, sobre as fibras dos farrapos, vi isso no livro sobre restauração, conto à Melinda” (LAGE, 2019, p. 79). Além disso, a possibilidade de deslocamento equivale ao espaço, no qual se justapõem outros espaços: “A voz é literária porque ocupa um lugar sem lugar” (BRANDÃO, 2013, p. 108).

Dizer que essa escrita nunca parte do zero significa defender que emerge mediada pelas escritas já apresentadas, pelas leituras já realizadas, pelas relações já estabelecidas e interrompidas, pelas experiências vivenciadas, pelos sonhos imaginados, pelas frustrações, anseios, desejos, lutas, resistências e vitórias já conquistadas. Essa escrita traduz também a tentativa de silenciamento, a opressão diária, a violência habitual, o sufoco de uma realidade que muitas vezes se mostra inumana. Embora uma palavra ou outra apareça em diferentes textos, registros e narrativas, nunca é a mesma, pois traz naquele momento específico a potência de vida de quem a exprime e de quem ela busca dar voz. A escrita é, em última análise, uma resposta à violência e à barbárie. Por isso, Daniel questiona-se: “Quais são as palavras certas, pergunto, o verbo certo, corrijo, talvez não seja nem mesmo uma palavra, apenas um som, um ruído, um resto de língua morta e moída, mas ainda assim é preciso, tenho certeza de que é preciso descobrir, pronunciar” (LAGE, 2019, p. 98).

No capítulo “*distâncias*”, adentramos novamente o espaço da voz literária errante que continua a entrecortar as narrativas de Daniel e Melinda. Essa voz toma o espaço da narrativa como abrigo, posto que lhe doa o silêncio, o qual toma como algo reconfortantemente material, um recipiente cujos limites se deixam conhecer, afastando o abismo que porventura se insinue. A voz que já se deixou seduzir, se embalar, pelas ressonâncias significantes desse espaço literário, nesse capítulo, propaga a opressão que sofre de um outro espaço, tecido por “outras vozes, outros tempos, outros homens e mulheres, a mãe, o pai em mim, foram eles que falaram, não eu, eu não” (LAGE, 2019, p. 106). Por isso, essa voz é literária, posto que o espaço é, para ela, um cosmo, no qual é possível acessar múltiplos espaços reais e irreais.

No entanto, sobre essa voz literária impõe-se, principalmente, um espaço extremamente repressivo, no qual o silêncio, em vez de abrigo, converte-se em túmulo, sepultura, fossa de um



passado traumático na qual reside por abandono e esquecimento, que a acompanha não importa para onde se movimenta. Diante disso, questiona-se: “O que digo pode ser escrito? Como algo que se afirma, algo que se busca, algo que se repete até ensurdecer?” (LAGE, 2019, p. 106). A partir dessas perguntas, reflete:

No sonho, faço anotações num livro, será o próprio Alice? Escrevo sublinho uma frase, estas não são as palavras certas, sim, lembro muito bem, há essa frase em Alice, quando ela tenta recitar um poema e a sua voz sai rouca, estranha, e Alice não a reconhece como a voz que sai da sua boca, como também não reconhece as palavras que são ditas, assim como eu, que falo, falo e sempre há esse estranhamento, como se fosse outra parte de mim que falasse, uma parte desconhecida, que vou conhecendo no meio das palavras, no meio do caminho, como se essa parte só se revelasse no próprio instante da revelação. O verbo certo, Alice disse no sonho, ou fui eu que disse, eu, porque neste sonho estou no lugar dela, o verbo certo, é preciso dizer para que tudo se manifeste, tudo o quê? (LAGE, 2019, p. 108)

O espaço da voz é o modo como ela se exercita, se institui como prática, coletivamente compreendida e mais ou menos aceita como tal. De quantas maneiras uma voz se produz? A partir de quais mediações? De acordo com quais pactos? Atendendo a que tipo de interesse? A voz é literária porque busca distinguir, indagativamente, o espaço que a condiciona: “Dessa vez o sonho [...] trouxe Alice para o meu universo [...]. Ao menos não há mais cova, digo a mim mesma, tento me consolar, mas a cova é uma memória, saí de lá e ainda estou, e esse movimento de sair do lugar e permanecer na memória é continuar, é nunca ir embora” (LAGE, 2019, p. 109).

No capítulo “*corpos*”, Daniel, ao pontuar as limitações da imagem, que conforme lera “em algum lugar [...], por si, não revela nenhum significado, apenas uma aparência. Todos os esforços de interpretação não passarão de esforços, e a imagem nunca passará de uma imagem” (LAGE, 2019, p. 115), defende que uma das maneiras de as ultrapassar é pela narração. No entanto, apesar de reconhecer o poder dos testemunhos, tem consciência das amarras temporais que limitam o processo de reminiscência, descobrindo na materialidade dos espaços afetivos a latência das ausências que busca rememorar:

Estou na sala vazia. O epicentro da casa. A cozinha, os quartos, os banheiros, ressoam um barulho, ruído, que na verdade não existe, é apenas o reflexo do que já existiu, isso eu acho, eu sinto, em pé aqui no epicentro da casa, porque não posso conceber que ainda exista algo aqui, não posso admitir que ainda há alguma coisa que se identifique como vida, vou fechar a porta e nada restará a não ser o vazio, como no início, o fim. Estou no quarto do meu avô. Ele morreu deitado para o lado esquerdo, o coração sobrecarregado pelo peso do corpo. Ele morreu dormindo como preferiu viver, ausente para tantas coisas. (LAGE, 2019, p. 116)

Por isso, Daniel resiste ao pedido do homem da mudança, que havia manifestado o seu desejo em ficar com os móveis que ansiava por descartar: “Quis recusar, tive pena daquele homem e daquela família, não se deve herdar nenhum peso que não o nosso. Ele levaria para a sua casa vestígios de outras pessoas, outros tempos” (LAGE, 2019, p. 116). Contudo, acaba

cedendo e conseguindo, assim, livrar-se, ainda que momentaneamente, da materialidade do passado herdado. No entanto, esse passado logo volta a assombrá-lo, quando recebe uma carta do exterior, o que desencadeia a descoberta de uma irmã, Olívia, filha de seu pai, José Antônio Guimarães:

No meio de tantas outras coisas por vir, se é que virão, não ditas ainda, se é que serão, por que essa irmã do nada, sem função, sem motivo? Mas uma irmã não se inventa, ela existe, ela aparece, ela é. E o pai? Para que de repente completar o quadro familiar com essa ausência, mais uma, e outra presença, tão desnorteadora como a minha, dois espectros a se assombrarem. (LAGE, 2019, p. 119)

Diante disso, Daniel questiona por que se deve esperar por coerência, se a verossimilhança pertence ao mundo irreal, no qual a narrativa é construída com planejamento, tecida a partir de um conflito, de uma ação gerada por um desejo, ou seja, na qual tudo é previamente pensado, medido, nascendo assim o mundo que não existe. Em contrapartida, no mundo real, “as ações se atropelam, os movimentos se cruzam, os desejos colidem, se potencializam, se anulam, sem harmonia, sem lógica, sem ordem, sem nada, tudo coexiste e se esforça para existir, por isso agora um pai, uma irmã” (LAGE, 2019, p. 120). Passa a conhecer essa irmã por meio de cartas que chegam de Portugal, lugar onde o desconhecido pai fora residir após o desaparecimento de sua companheira, o qual também se silenciara, ainda que vivesse atormentado em sonho pelas lembranças da mãe de seu filho:

Até ler as cartas, eu não sabia quem era aquela mulher chamada no escuro. Ele não falava dela, era como se ela não houvesse existido. Não é incrível o que fazem os sonhos. Materializam as lembranças mais profundas, a ponto de se tornarem uma presença, ganharem voz. Ele tinha medo de dormir. Nunca sabia o que ia encontrar. Se dormia de dia, era pior. Devem ser mais assustadores os pesadelos diurnos. (LAGE, 2019, p. 125)

Assim, depois de ouvir até o fim o relato da irmã, Daniel parte em busca do remetente dessas cartas, encontrando um homem cujo rosto já havia sido tomado pelas rugas, que compunham um complexo e intrigante mapa de cruzamentos e bifurcações de um tempo repleto de memórias traumáticas. No entanto, dentre tantas narrativas de dor, ainda foi capaz de oferecer a Daniel um relato feliz sobre seus pais, o momento em que se conheceram, apaixonaram-se e, por fim, desapareceram, sugados pelos horrores ditatoriais que obrigaram um a fugir – o pai – e o outro a deixar de existir – a mãe.

A partir disso, relembra que cada um passou a habitar uma bifurcação existencial distinta: da sua mãe soubera apenas que havia tido um filho, que fora entregue ao avô; do pai, que havia ido morar em Portugal. Diante disso, incumbe-se, sem sucesso, de tentar restabelecer o elo violentamente rompido pelos anos repressivos entre pai e filho, pois, como relatara Daniel a Olívia:

As cartas que você encontrou nunca foram respondidas. O homem continuou escrevendo, sem respostas. Continuou dizendo o que precisava dizer, sem ninguém para ouvir. Ele disse para o vazio, escreveu para o vazio. Não sabia que do outro lado havia alguém, em silêncio. Alguém que lia, alguém que escutava. Mesmo sem saber, ele continuou. (LAGE, 2019, p. 128)

No entanto, Daniel ansiava pelo início da perturbação, pelas memórias situadas entre o pós-enamoramento de seus pais e o antes das cartas, da distância, das palavras. O protagonista queira, assim, adentrar as bifurcações existenciais que seus pais, principalmente sua mãe, passaram a residir nos anos ditatoriais, pois queria algo mais que a fala de um estranho, “mais que as palavras de uma irmã no papel, as palavras escritas por alguém para um pai, alguma aproximação, as rugas, [...] queria o que as rugas, as cavidades e reentrâncias, a sua origem” (LAGE, 2019, p. 129).

Assim, será em busca de pequenos vestígios em possíveis cavidades e reentrâncias da memória nacional que Daniel, acompanhado por Melinda, visita o apartamento onde seus pais se refugiaram quando passaram a residir na clandestinidade. Entretanto, esbara na resistência da nova proprietária do imóvel, que desde quando o adquiriu se dedica a apagar tudo que o se associa ao seu passado: “Saíamos do apartamento em silêncio. Descemos as escadas correndo, os degraus curtos em desequilíbrio, lançando nossos corpos para fora. O prédio está nos expulsando também, disse à Melinda, ofegante. Na rua, nos abraçamos” (LAGE, 2019, p. 131).

Destaca-se que a sensação experimentada por Daniel e Melinda ao deixarem o lugar de memórias que buscavam ansiosamente confrontar reflete um cenário brasileiro que ainda é negado aos herdeiros da ditadura: o acesso aos seus passados traumáticos. Dessa forma, a narrativa *O corpo interminável* capta as latências de uma sociedade que continua a impedir seus concidadãos de reconhecer suas fraturas, para então restabelecer os fios rompidos e, assim, promover uma verdadeira reconciliação não apenas com as gerações futuras, mas também com as passadas.

Entretanto, contra esse cenário impõe-se uma fotografia capaz de conduzi-lo pelas veredas da recordação, pois funciona como uma espécie de passado preservado, no qual a cena é congelada. Nela, Daniel acessa um momento carregado de conteúdos simbólicos significativos, posta a profundidade de seu envolvimento com a cena. Dessa forma, tal representação fotográfica apresenta-se como uma espécie de alucinação, adquirindo vida, o que gera uma ilusão de presença que busca em seu passado lembranças, de modo a trazê-las para o presente, como uma espécie de memória social:

A imagem é de uma mulher, o corpo nu, o corpo morto de uma mulher. Melina me mostra, os seus dedos não conseguem mais segurar a foto. Há um grande peso, a foto desaba em minhas mãos. Vejo o esforço de Melina em carregá-la até mim. O que ela suportou até aquele instante. Me custa olhar. O efeito é tão diferente dos momentos

na biblioteca, como se aquela imagem rasgasse os livros e me fizesse engolir o papel, as palavras, goela abaixo. (LAGE, 2019, p. 133)

Depois disso, Daniel não retorna mais à biblioteca, pois a realidade invadira completamente a sua existência e, conseqüentemente, o trauma público convertera-se irreversivelmente em algo da esfera do privado. A partir disso, todos os seus esforços em escrever passam a ser o de “desdobrar a imagem presa” em sua mente: “escrevi, como se escolhesse o lugar em que um fato acontece fosse o mais importante [...]. Depois escrevi sobre o apartamento e as suas escadas. Há sempre um apartamento para ficar e outro para se lançar escada abaixo” (LAGE, 2019, p. 134). Assim, nesse cenário, descreve minuciosamente em suas cores, formas, densidades e latências:

Escrevi aquela mulher no dia anterior, antes de ser colocada na cama, quando ainda andava com as próprias pernas, levantava e deitava quando tinha vontade. Será que ela pensava no futuro, será que era mãe, tomava pílula, era virgem, escrevi aquela mulher em algum lugar verde e bonito, o sol sobre ela, escrevi a pele iluminada dessa mulher, o corpo sorrindo de sol para não escrever o outro corpo, o imóvel sobre a cama, mas depois, como se não houvesse alternativa e algo remoto me levasse de volta à desse corpo, como se só ele existisse na face da Terra, escrevi um corpo último, sobrevivente às invasões e guerras, à fome e a todo tipo de miséria, todo tipo significa a minha, a sua, a nossa, escrevi que essa miséria ignora a capacidade de sobrevivência do corpo e o aniquila, num só golpe [...]. O corpo não pode mais erguer os braços nem falar, não pode mais pegar uma caneta, atacar nem se defender, o silêncio sepulta o corpo, escrevi, como é difícil escrever sobre o corpo. (LAGE, 2019, p. 134-135)

A partir disso, adentramos o universo literário onde esse corpo existe e resiste a todo silenciamento imposto. Trata-se de um espaço no qual a voz enunciativa de Daniel silencia-se para que a voz errante desse corpo, tecida em letras minúsculas, nos conte sobre suas dores, existência e resistências: “geralmente enxergo melhor com o esquerdo, o olho direito deve ter algum problema, com ele perco a nitidez, o contorno se esvai, como se não houvesse uma linha definitiva onde as coisas começam e terminam [...] mudo a visão para o olho esquerdo” (LAGE, 2019, p. 136).

Os acontecimentos levam Daniel a procurar pela história paterna, pois com ela conseguiria completar a composição narrativa de sua origem, marcada pelo desaparecimento forçado da mãe e voluntário do pai. “Tenho lido as cartas de Olívia antes de dormir [...]. Imagino como seria a voz da minha irmã lendo o que escreveu, antes de colocar o papel no envelope e enviar correio afora. Talvez suave, grave, eu não sabia. Olívia era uma pessoa sem rosto nem voz” (LAGE, 2019, p. 148).

Destarte, ao buscar, junto com Melinda, por sua história em diversas reentrâncias da cidade, Daniel vê o invisível ressoar sob edifícios, móveis e rostos. Diante disso, põe-se a pensar “em tudo que fica e que vai, grandes feitos eternizados em monumentos e placas informativas, grandes feitos apagados até virarem pó [...], procurei as vidas e mortes nas rugas profundas,

procurei a mim mesmo ali, eu sou o que restou” (LAGE, 2019, p. 149). Dessa maneira, consciente de que “somos uma continuidade do tempo”, Daniel recebe a história de sua família paterna marcada por outro passado traumático, no qual

a sua avó paterna era portuguesa, se mudou para o Brasil criança [...], casou com um mestiço, a quem [...] fingia não amar, por orgulho de raça. Para casar com “o mulato”, como a família o chamava, foi preciso romper com os pais, os avós e todos os antepassados indignados. A história dos meus avós está fincada na Carta de Pero Vaz, no Cais do Valongo, na Confeitaria Colombo. [...] Olívia escreveu, que estendia braços e pernas de um continente a outro, dava laço na corda partida. [Fez] o caminho de volta do [...] pai, que nasceu branco sem vestígios do sangue paterno, mas a verdade sempre aparece. (LAGE, 2019, p. 150)

Olívia, que nascera mestiça, representa o aparecimento dessa verdade. Por isso, Daniel a toma como o corpo que concentra toda a formação de sua família paterna, desdobrada e multiplicada em outros corpos ao longo dos séculos. É um corpo que marca, na esfera micro, todas as violências infligidas contra as formas de vida que destoam do modelo eurocêntrico, enunciando um território de luta. Dessa forma, configura-se como um “corpo-território”, que, conforme a pesquisadora Cruz Hernández (2017), apesar de ser “uma epistemologia latino-americana e caribenha feita por e desde mulheres de povos originários” (CRUZ HERNÁNDEZ, 2017, p. 43), inclui também os “novos olhares ecofeministas desde o Sul”, que colocam o corpo feminino no centro de um comunitarismo como forma de vida.

Dessa maneira, ao revelar a Daniel a história dos avós e do pai, Olívia transmite-lhe a relação que existe entre os distintos traumas que atravessam a narrativa da sua família, marcada tanto pelos vividos no Cais do Valongo quanto na ditadura. Todavia, apresenta o novo contexto no qual estão inseridos, tentando recuperar as memórias perdidas, como uma possibilidade de restauração, como potência, transformação, ressignificação da humanidade e de um passado interrompido. Trata-se de um passado que continua a ressoar com Daniel e que continuará a ressoar em seu filho, questionando-se, por isso: “É dessa ausência que nascerá o meu filho, a minha filha?” (LAGE, 2019, p. 151).

No entanto, o passado de Daniel logo se revela atrelado ou emaranhado aos traumas de outros, posto que a narrativa de sua família é entrecortada pela lembrança de um documentário no qual ouvira as narrativas traumáticas de outros. Dentre estas, destaca-se a de um rapaz que fora preso durante a ditadura militar:

O rapaz falava com o jornalista, a voz pausada, firme, como se carregasse um grande peso com um controle surpreendente [...], a carga distribuída pelos ossos e músculos. [...] Em vez da voz trêmula, do choro, do corpo buscar apoio em outro corpo [...], aquela voz autossustentada, aquele olhar estranho, como se tudo aquilo, a família longe, o nome perdido, a violência, as manchas roxas que ainda tomavam seus braços, abdômen e costas, pertencessem a outro mundo e a outra pessoa. Então, uma moça se aproximou desse rapaz. Não falaram nada um para o outro. Ela apenas se aproximou.

O rapaz parou de falar com o jornalista, olhou para a moça. [...] Então de repente, como se os ossos repentinamente tivessem se quebrado, os músculos se esgarçado e perdido a firmeza, ele chorou. [...] O rapaz caiu em prantos. (LAGE, 2019, p. 153)

Com essa imagem, vê-se a queda provocada pelo encontro com outro corpo também fraturado, pois haviam compartilhado os mesmos horrores no tempo em que estiveram presos juntos, um ouvindo o outro ser torturado, ameaçado, quebrado tanto fisicamente quanto psicologicamente. Tinham se convertido, assim, em testemunha solidária um do outro; por isso, na presença dessa moça “*tudo havia mudado*”. De maneira semelhante, Melinda e Daniel eram um para o outro “essa moça que se aproxima. Essa moça que ouviu tudo, que também estava lá” (LAGE, 2019, p. 155). Assim, enquanto Melinda se converte na testemunha solidária do drama familiar de namorado, marcado pela latência de memórias oriundas de corpos ausentes, Daniel ouve até o final a narrativa dela sobre a deterioração das memórias e do corpo de seu pai:

O tempo passou para o meu pai, aquele homem ágil, sempre de um lugar para o outro. Eu nunca sabia onde ele estava, no trabalho, divagava minha mãe, a baforada cinza empestando o ar. Divagava? Ou nublava tudo? O tempo passou para a gente, o senhor vai ser avô [...]. Ele sorriu, estou grávida, papai, ele continuou sorrindo, era como se de repente tivesse se levantado, ou como se eu tivesse sumido, o olhar, duas esferas inócuas, eu não sabia onde ele estava. A enfermeira me contou que, um dia, meu pai acordou muito zangado, vociferando, quem é aquele homem no espelho. Meu pai tinha orgulho dos músculos [...]. O espelho grande ficava bem em frente à cama, ele se levantou, as articulações doeram, estalaram, ele olhou aquele velho esquelético e não acreditou. [...] As fotos que encontrei confirmavam a força dos tríceps, bíceps, peito e pernas. [...] Foi ao desgrudar as fotos dos músculos coloridos e desbotados do meu pai que encontrei: a foto em preto e branco da moça morta [...]. Voltei à casa de repouso com as fotos do meu pai musculoso na mão e a outra guardada na bolsa [...]. Não poderia ser o que eu pensava, mas havia uma data no verso, os anos Médici. Se não era o que eu pensava, o que poderia ser, não era uma foto artística, um filme de terror. [...] Os meus pais viveram nos anos 70 alheios aos porões. Lembro, em uma conversa, eles usando a palavra terrorista, comentando os assaltos ao banco, os sequestros, essa gente muito perigosa. Foi o máximo que ouvi, o assunto não existia em nossa casa. Mas, se eram alheios aos porões, ao que não eram alheios? (LAGE, 2019, p. 156-157)

A partir disso, Melinda, como outrora ocorrera com Daniel, tem sua existência invadida pela voz errante de mulheres que sucumbiram àqueles anos ditatoriais. A partir dessa voz, acessamos realidades que só são possíveis de narrar literariamente, como a de duas mulheres e uma criança unidas em plena ditadura pela dor e dividindo o mesmo apartamento, que lhes serve de esconderijo. Nesse sufocante espaço, compartilham, mesmo sem querer, seus traumas, seus medos, suas memórias e desesperanças: “da sala escuto os soluços da mulher na cozinha, ela chegou no fundo de algum poço, eu conheço o som, um ganido, vem lá de dentro, um espasmo entre as vísceras, algo se contorce, algo incontrolável, algo que, me assusto, a mulher aparece na minha frente” (LAGE, 2019, p. 162).

Assim, só a voz errante é capaz de tecer os lapsos narrativos de uma história que atravessa Melinda, herdeira da ruptura dos pais atormentados por uma culpa, a convivência com o terror que ceifou do convívio familiar tantas vidas. É também uma voz que atravessa Daniel, herdeiro de um corpo vítima desse mesmo terror que cortara irreversivelmente o vínculo afetivo entre os pais de Melinda, e ressoa suas memórias primeiras, de quando era apenas uma presença anterior à forma:

Escuto sons lá fora, algo está acontecendo, a minha mãe chora, algo muito ruim, há baques violentos em seu corpo, nas costas, pernas, barriga, sinto uma dor horrível crescer pela sua espinha, como se já fosse o sinal da minha saída, mas ainda não estou pronto, não sou eu que força o seu ventre a contrações tão terríveis, são outras criaturas, com intenções diferentes da minha. Sofro por ela [...] estamos tão entranhados que sinto todos os estremecimentos que ela sente, os choques que queimam a sua pele me queimam também, as pancadas que ferem a nós dois num único golpe, quase escrevo, o corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade. [...] Eu ouvia os seus gritos, enquanto ela implorava, silenciava, até quase morto o seu corpo, e, apesar da quase morte, em seu ventre o meu corpo ganhava forma, contorno, olhos, boca, dedos, coração, sexo, começava a existir. (LAGE, 2019, p. 174)

Destaca-se que essas memórias primeiras de Daniel demonstram, conforme expõe Echeverri (2004), que um território deve ser entendido também como o interior do próprio corpo, ou seja, um “corpo[como]-território”. A partir disso, Echeverri associa a ideia de território ao de “apetite, pulsão vital, desejo”, fazendo um percurso escalar desse espaço, que para ele tem início no ventre materno: “o primeiro território de toda criatura é o ventre materno: um mar salino de onde a criatura obtém seu alimento e satisfaz seus desejos. Com a ruptura do nascimento, o território do bebê se torna o corpo de sua mãe” (ECHEVERRI, 2004, p. 263).

A partir disso, Daniel estabelece um paralelo com a vida que está sendo gerada no corpo de Melinda, a qual, assim como a sua, se inicia em um corpo marcado pela brutalidade, não física, mas histórica – um corpo marcado pela desmemória. No entanto, assim como acontecerá com o protagonista, “tudo se desloca, tudo tem que se ajustar, abrir espaço” para essa nova vida que se inicia. Trata-se de uma vida que já nasce atravessada pela voz errante que lhe transmite um passado traumático recente, o qual impôs a escassez em todos os níveis a todos aqueles que ousaram contestar e se opor ao regime totalitário que se apoderou do Brasil nas décadas de 1960 a 1980. Esses indivíduos são como a mãe de Daniel, Júlia, confinada em um apartamento que passa a dividir com outras duas vítimas desse mesmo regime, mulheres jogadas na clandestinidade de uma existência marcada por ausências de si, do que geravam e dos que amavam:

O último corte que senti foi abaixo da axila, próximo aos seios. O mais doloroso foi na barriga, na altura do fígado, foi esse que a matou. Colocaram uma arma em sua mão, atiraram em seu corpo, mas ela não sentiu. Depois que constataram a sua morte levaram o seu corpo para uma sala. Na sala havia uma cama pequena e ali o puseram.

Alguém veio e observou os ferimentos. Alguém veio e limpou o sangue espalhado pela pele. Alguém veio e mexeu na posição dos braços, cabeça, pés. Alguém veio e passou pó bege nos ferimentos à faca. Alguém veio e arrumou novamente os braços, cabeça, pés. Alguém veio e fez anotações num caderno. Alguém veio e não fechou os olhos. Alguém veio e tirou uma foto. (LAGE, 2019, p. 172)

Tais existências só se tornaram possíveis enquanto r-existência, ao propagarem suas dores, como o de um filho violentamente arrancado de seu ventre, algo tão traumático que fraturara uma dessas existências, possivelmente a de Júlia, de modo a converter sua cicatriz de cesárea em um dos poucos ecos de acesso a esse acontecimento. A este só temos acesso por meio da voz errante, que nos conduz ao espaço onde essa dor é compartilhada com um outro corpo feminino: “você tem uma marca [...] e passou o dedo como se a cicatriz ainda estivesse aberta, fosse ainda uma ferida, de cesárea, [...] não lembro, isso não se esquece, você engravidou, você teve um filho, onde, como, não, não, nada disso, [...], eu sou virgem, impossível” (LAGE, 2019, p. 181).

No entanto, diferentemente de nós, Daniel não tem acesso a tal acontecimento, pois a voz errante que entrecorta sua narrativa só pode ser ouvida fora do espaço literário. A ele só chegam os fiapos narrativos que lhe transmitem o avô e o amigo da mãe, os quais não são suficientes para que reconstrua o seu primeiro e derradeiro momento com a figura materna:

O avô cuidou do menino, com a ajuda da vizinha. O avô tinha recomposto um fio: a filha sumira de casa grávida de pouco meses (não tinha barriga). Foi para algum lugar (onde) onde passou a gravidez (como) e teve o filho (onde quando como). Depois do nascimento, o fio se rompe de novo. A cena em que Julia pega o filho e o entrega ao amigo, com quais sentimentos ela se despede do filho, se chega a se despedir, se não foi o contrário, o filho já nos braços do amigo que se despede da mãe, porque a mãe já é um corpo, a mãe já não está mais ela, penso em outras formas e não consigo ir adiante, essa cena é impossível recompor (LAGE, 2019, p. 204)

Por isso, *O corpo interminável*, ou seja, um corpo que se estende, que se perpetua, é apresentado como a extensão da prática humana, das relações desiguais, violentas, impostas, mas também por aquelas relações afetivas, possibilitadas por meio de trocas e da criação de laços. Há uma dissolução das fronteiras entre o corpo, o que é vivido e o que é imaginado – criado. O corpo estende-se através de experiências, vivências, quebras, rupturas, não ditos. É, notadamente, um corpo feminino tomado como símbolo de diversos corpos dissidentes, atravessados por distintas “escalas de opressões [e] resistências: família, praça pública, comunidade, bairro, organização social, território indígena etc.” (CRUZ HERNÁNDEZ, 2017, p. 43).

Melina fala desse corpo em desequilíbrio, em metamorfose. Enquanto Daniel procura projetar esses corpos por meio da escrita, Melina o faz através da fotografia. Esse corpo também aparece numa contradição entre o novo e o velho. Por exemplo, o corpo do pai de Melina passa



de forte e musculoso para terminar numa casa de repouso, esqualido. Por outro lado, Melina, grávida, parece retomar um processo de constituição do novo, que pode emergir como possibilidade de resistência à violência: é um corpo que inicia a vida, deixando abertas pequenas frestas de luz para o futuro em meio a uma realidade decadente e limitada.

Dessa maneira, a ilha de memórias traumáticas é, também, uma resposta necessária no tempo-presente ao autoritarismo que tenta novamente fincar suas raízes na realidade brasileira. Assim, *O Corpo Interminável* é essencialmente uma narrativa literária contemporânea que apresenta as relações humanas como potência de vida, de resistência e de liberdade. Todavia, configura-se como uma imagem dialética que, nos moldes benjaminiano, conjuga distintas temporalidades, vincula o estático e o dinâmico, desafia a noção de progresso temporal, viabilizando uma narrativa constelada, na qual elementos discrepantes e em princípio oriundos de distintos planos podem se apresentar concomitantemente, ou seja, segundo a lógica espacial.

*O Corpo Interminável* é, assim, uma imagem dialética, na qual corpo, espaço e tempo não-linear se sobrepõem quando o “agora da concebibilidade” e “o que foi e o hoje” confluem diretamente, ou seja, sem distância: “a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem” (BENJAMIN, *Passagens*, p. 504). Além disso, o vetor memória indica que se considere o espaço segundo a perspectiva de superposição ou confronto de temporalidades, o que significa a possibilidade de investigar as sobredeterminações – somatórios ou anulações – valorativas da categoria.

Destaca-se, portanto, que *O Corpo Interminável* não se trata apenas de mais uma narrativa literária sobre a ditadura, da mesma maneira que as obras *La Dimension desconocida* e *Nuestra Parte de la Noche* também não o são. Na verdade, é uma narrativa fundamental para os nossos dias, um corpo coletivo, comunitário, territorial, um rizoma de dores que, apesar de nos permitir o acesso às ausências, também nos impõe presenças incômodas que continuam a ressoar no tempo-presente.

## 7. A TÍTULO DE CONCLUSÃO

*Fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto  
erlennão quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste  
vôo  
me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa  
não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde  
me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o  
fundo o fim o livro a sina não fica traço nem sequela jogo de dama ou  
de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor  
despluma e tremulina a mão se move a mesa vira ...*

(Haroldo Campos, *Galáxias*, 1984)

### 7.1. NÃO SEREI A CRÍTICA DE UM MUNDO CADUCO

Para chegar até aqui, transfigurei-me em distintas personas, posto que iniciei esta travessia colocando-me como um duplo do eu-lírico drummondiano, ao me autodenominar “eu-crítico”. Em seguida, abandonei esse eu acadêmico e contemplei os textos-territórios que visitei atravessada por um “eu-afetivo” tomado por uma consciência política, histórica e cultural distinta da persona de outrora. Somente a partir desse “eu-afetivo” é que fui capaz de alcançar o “eu-comunitário”, que me permitiu irmanar-me com todos os herdeiros da onda ditatorial que novamente assolou, na segunda metade do século passado, a *Abya Yala*, convertendo-a em uma paisagem marcada pela ausência.

No entanto, todas essas personas contribuíram para que eu conseguisse acessar, por meio de narrativas contemporâneas transgressoras, uma vastidão de silêncio, na qual até os ecos deixaram de ressoar, que se espalhou sobre a *Abya Yala*, nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Dessa forma, é possível atestar que, ao longo desta narrativa crítica, realizei uma travessia não apenas entre territórios e narrativas, mas também entre sujeitos sociais postos em ação para ajudar a iluminar a sublimação estética de nossas dores ainda latentes. Trata-se de uma sublimação que se dá em narrativas ficcionais que se fazem transgressoras ao rasurarem a paisagem opressivamente silenciosa com vozes errantes capazes de convertê-la no palco no qual são performadas suas dores.

Ressalta-se que esta travessia me permitiu ser capaz agora de contemplar o vasto tecido narrativo produzido por distintos autores, a partir de múltiplas vozes, para propagar os horrores apregoados por essa onda ditatorial. Ao longo deste tecido narrativo, que subverte a noção barthesiana de texto “comparável a um céu plano e profundo ao mesmo tempo, liso, sem bordas e sem referências” (BARTHES, 1970, p. 10), tracei espaços de leitura para observar diversas

travessias. Assim, contemplei o momento em que *Funes, o memorioso*, de Jorge Luís Borges, converteu-se em Rogério, o *demolidor*, de Luís Fernando Veríssimo; do alto das Cordilheira vi surgir novos códigos estéticos tecidos pelos herdeiros dos traumas ditatoriais; e ao retornar para a ilha de onde partira, assisti à passagem de compromissos da geração das vítimas da ditadura para os filhos da ditadura.

Destaque-se que, para alcançar esse mosaico ditatorial, que rasura o texto barthesiano, plano, liso e sem bordas, deixei-me guiar em minha travessia pelos versos do poema “Tecendo a manhã”, do artesão da palavra João Cabral de Melo Neto, consciente de que a memória precisa ser tecida por diversas vozes, com o entendimento de que “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos”. Somente assim foi possível trazer à luz as memórias de outros lugares, ou corpos celestes com outras temporalidades, até chegar ao cosmo narrativo que cintila na sublimação estética da Abya Yala.

Ao realizar esse movimento, identifiquei uma cartografia textual da dor, que se inicia quando parto da Ilha Brasileira. Dessa paisagem, caminhei por narrativas ficcionais tecidas em distintos gêneros híbridos, concebidos à medida que iam sendo exercitados nas práticas de escrituras de seus autores. Assim, em minha travessia, encontrei escritores que postularam e colocaram em circulação categorias abertas de procedimentos críticos-criativos, como as imagens metafóricas da ilha da memória transfigurada em um edifício decrepito, na narrativa *A mancha* (2003), ou no restrito espaço de um carro, na narrativa *Prontos, listos, ya* (2006), ou ainda em um jardim de veredas traumáticas, na narrativa *Los Topos* (2008).

Nessa travessia, vislumbrei também alegorias, como a da ruína como representação de um passado traumático que continua a assombrar o presente; ou da retenção mútua como símbolo do mal-estar social pós-ditadura; ou ainda a batalha entre Aliens e humanos como representação do Estado de Exceção que marcou o período ditatorial. Além da técnica da montagem utilizada para estruturar a sobreposição de vozes, tempos e espaços nas narrativas de Alejandro Zambra, de Milton Hatoum. E ao fim dela, auscultei um sistema constelado de aproximação de fragmentos de tecidos sociais assolados por governos ditatoriais, nas narrativas de Nona Fernández, Mariana Enriquez e Claudia Lage.

Ao iluminar criticamente essa cartografia textual, constituída por fragmentos de dores recentes e passadas, percebi que seu aspecto se assemelha a uma galáxia que, assim como a Via Láctea, traz em seu centro, em vez de um astro luminoso, uma espécie de buraco negro supermassivo que se alimenta de tudo o que pertence ao outro. Compreendi, também, que essa paisagem que rasga a superfície plana e lisa, onde habita com suas dores e horrores, quando vista da Ilha Brasileira, revela um disco galáctico composto por diversos sistemas constelados.

Esses sistemas, quando observados mais de perto, revelam-se zonas estéticas que buscam sublimar narrativamente os regimes ditatoriais que, novamente, infligiram dor e violência aos territórios brasileiro e argentino, a partir da década de 1960, uruguaio e chileno, a partir da década de 1970. São, dessa maneira, zonas estéticas permeadas pelo retorno ao “Estado de direito, e pela repressão e sistemática violação aos direitos humanos, esses regimes marcaram a história contemporânea da região, tornando o caso chileno uma peça a mais na composição desse sinistro e complexo quebra-cabeça da história recente” (SANTOS, 2014, p. 09).

Portanto, ao contemplar esse disco galáctico de outra ilha, a chilena – mais cultural do que geográfica –, percebi que seu formato, na verdade, assemelha-se a um braço espiralado. Suas diversas zonas estéticas, que lhe conferem um intrincado aspecto irregular, são compostas por narrativas ficcionais que ao “reefetuarem” as atmosferas desses anos ditatoriais o fazem sublimando seus silêncios e recriando, de formas distintas, suas latências, de modo a revelar seus horrores. Dentre essas zonas estéticas, optei por destacar, nesta análise crítica, aquelas compostas por “livrosmundos” que surgiram junto com o nascer de um novo século, teoricamente distinto desse dominado pelos sistemas autoritários.

A partir disso, detive-me primeiro na zona estética localizada mais próxima desse centro de irradiação de dor. Assim, percebi que os “livrosmundos” que orbitam nela são narrativas que apanham os gritos daqueles que já se perderam na dimensão ditatorial, lançando-os aos “livrosmundos” que os sucedem. Diante disso, ao observar as narrativas *A mancha* (2003), de Luís Fernando Veríssimo, *Um, dois, já* (2006), de Inés Bortagaray, e *Los Topos* (2008), de Félix Bruzzone, contemplando atentamente suas formas, histórias e lugares, identifiquei, nos horizontes, que suas escritas reminiscentes compõem a alvorada dessa paisagem constelada, resistindo às políticas de esquecimento de seu tempo e espaço. Avistei, assim, um sistema que reverbera por meio de seus diversos “livrosmundos” os traumas de um passado recente comum a vários dos territórios que compõem a *Abya Yala*.

Além disso, ao analisar esses primeiros “livrosmundos”, identifiquei tessituras que, apesar das políticas de esquecimento presentes na zona temporal/espacial em que orbitam, suas potências reminiscentes lhes permitem existir e resistir, tecendo o hoje e clareando nossos caminhos para elaborarmos o amanhã. Ao adentrar os seus universos estéticos, vi a potência de suas palavras e a firmeza de suas urdiduras, com as quais seus autores tramaram literariamente para manter juntas as presenças dos ausentes e as ausências dessas presenças. Por isso, deve-se destacar a relevância que essas narrativas assumem para as suas sociedades, as quais necessitam das imagens simbólicas que carregam para conseguir assimilar, ou enxergar, os conflitos em

que estão inseridas. Isso revela a importância de se estruturar, problematizar e tornar públicos os imaginários simbólicos, restos, ou rastros, que se revelam na tessitura de suas escrituras.

Salienta-se que, nesse processo de descoberta dos imaginários simbólicos, tecidos nas escrituras desses autores, dá-se a reconstrução da relação dialógica das sociedades às quais pertence, com os seus respectivos territórios. Ressalta-se ainda que, nesse processo de descoberta e reconstrução, as categorias de paisagem, memória e alegoria, combinadas com a ideia de fábula do lugar em processo de decantação, de Maria Luiza Berwanger da Silva, incidem na maneira como os escritores latino-americanos, no século XXI, constroem o duplo da realidade das ditaduras coirmãs no Cone Sul.

No entanto, nesta travessia, percebi, também, que cada sociedade recorda seus traumas, temores e dores, ou, nas palavras de Aleida Assmann, suas memórias não heroicas e o seu *self* danificado, de modo distinto: “o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (ASSMANN, 2011, p. 279). Todavia, sendo o trauma a impossibilidade da narração, entender como as sociedades brasileira, uruguaia, argentina e chilena conseguem representá-lo em uma dimensão coletiva e histórica revela muito de suas estruturas sociais, políticas e memoriais.

Em busca dessa resposta, detive-me na zona estética seguinte, orbitando uma faixa estreita dessa Galáxia de dores, composta por elementos de naturezas distintas, entre sólidos e fluídos, na qual se situam as narrativas experimentais de Alejandro Zambra: *Formas de volver a casa* (2011) e *Facsimil: libro de ejercicios* (2014). Nessa zona constelada, por estarem um pouco mais distantes do núcleo de irradiação da dor, posto que são narrativas tecidas por um filho da ditadura, os “livrosmundos” são capazes de apanhar as urdiduras dos gritos, propagados pelas narrativas anteriores, tecendo-as literariamente de modo a compor um tênue tecido narrativo que se estende até a zona seguinte.

Nesse sentido, a *literatura de filhos*, que se defende nesta análise crítica como um movimento estético, iniciado pelos trabalhos dos escritores chilenos, assume a tarefa, outrora interrompida por distintos regimes ditatoriais, de ser a vanguarda de um fazer estético gestado em um locus enunciativo fronteiriço. Trata-se de um locus capaz de revelar práticas de histórias “locais” em travessia, uma marca não apenas da escrita rasurante de Alejandro Zambra, mas sim de todas as narrativas dessa escrita da *literatura de filhos*. Por isso, esse fazer literário decolonial produz uma forma de narrativa ficcional transgressora que consegue, impecavelmente, desmistificar o ideário político no século XX e colocar seus autores como sujeitos ativos nesse mesmo processo crítico de rasura.

Tomada por essa consciência, das cordilheiras, observei, orbitando em uma zona situada na extremidade oposta de onde cintilam as narrativas de Alejandro Zambra, um singular aglomerado de “livrosmundos”. Trata-se da constelação narrativa de Milton Hatoum, composta de “livrosmundos” interligados por uma mesma linha estética, conferindo-lhes um desenho de escritura. Essa constelação, constituída por diversos fragmentos provenientes de distintos cenários da ditadura civil-militar brasileira, permite-nos gerar memórias, posto que sua urdidura é tecida não por um filho da ditadura, mas por um escritor que assistiu a sua chegada, seu apogeu, sua derrocada e empreende desde o início desde século um fazer literário em prol de sua total sublimação.

No entanto, as narrativas que compõem a produção *Um luar mais sombrio* (2017 e 2019), de Milton Hatoum, apresentam-se como uma constelação proveniente da explosão narrativa gerada pelo movimento estético dos *filhos da ditadura*. Nesse sentido, suas tessituras assemelham-se, metaforicamente, à imagem de uma supernova, pois refletem a destruição de um território, o brasileiro, no qual ainda é possível perceber a atmosfera ditatorial entranhada em distintos corpos coletivos: o político, o religioso, o acadêmico etc. Por isso, a ditadura brasileira foi a paisagem de onde, novamente, parti para outras ancoragens em busca de completar o rizoma estético de memórias que revelam a constelação de dores que o passado recente continua a cintilar, além da atmosfera desse território esfacelado, mas que continua nos oprimindo com suas luzes tirânicas.

Dessa forma, permiti-me contemplar uma última zona estética, na qual, dada a distância que mantém do buraco negro supermassivo, percebi a existência de “livrosmundos” orbitando em braços espirais iniciados no mesmo momento dos que habitam a constelação de Milton Hatoum. Nela, percebi que cada uma de suas ramificações configura uma assinatura-escritura, uma composição estética formada por uma série de “livrosmundos”, apresentando-se na escuridão do esquecimento como imagem do passado traumático que cintila sua dor.

Dentre essas assinaturas-escrituras, destaco: na ramificação chilena, a constelação de Nona Fernández, formada pelos “livrosmundos” *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015) e *La dimension desconocida* (2016); na argentina, a constelação de Mariana Enríquez, formada pelos “livrosmundos” *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) e *Nuestra parte de noche* (2019). No entanto, na ramificação brasileira, percebi, em vez de uma constelação, um corpo celeste no qual reverberam infinitamente múltiplos “livrosmundos”, como é o caso da narrativa *Um corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage.

Contemplei assim, na vastidão de uma região constituída por distintas metáforas do sofrimento humano sistêmico e injusto provocado pelo capitalismo global e pela doutrina

antissubversiva, assinaturas-escrituras estruturadas por um fazer estético labiríntico tecido por um fluxo incontrolável que deixa escapar mais do que seria permitido dizer as narrativas historiográficas. Por meio desse fazer estético acessei informações diversas que se enlaçam numa cadeia de causas e consequências ininterruptas e intermináveis de dor e violência, que só se permitem ser decifradas à medida que vão se revelando, em um processo de intensa presentificação.

Destaque-se que, esse dizer, enquanto revelação e libertação, faz com que, no controle da narrativa, esteja a personagem principal: a narradora e o homem que torturava, na narrativa *La dimension desconocida*; Juan e Gaspar, na narrativa *Nuestra parte de noche*; Daniel e Melinda, na narrativa *Um corpo interminável*. Personagens que estão se contando e mutuamente se refazendo por meio de uma linguagem metafórica capaz de denominar suas ausências e sublimar suas memórias traumáticas. Desta forma, despindo-se dos véus tecidos por diversos e distintos esquecimentos institucionais, impostos e patológicos, essas narrativas utilizam um fazer estético poético e narrativamente subversivo para tecer potentes trabalhos de reminiscências que conclamam por justiça e reparação.

Terminada essa última travessia, percebo que a arte, em especial a literatura, através de uma linguagem que faz no limite entre o dizível e o indizível é um dos pontos de fuga pelo qual se pode representar nossos impulsos utópicos em busca de verdade, justiça e reparação. Assim, por sua capacidade de sinalizar, simular através dos códigos linguísticos, imagéticos e iconográficos, ou seja, pelo universo do simbólico, permite-nos, enquanto nação atravessada pela violência estatal, acessar nossas faltas e lacunas. Nesse sentido, tais narrativas *kathárticas*, que nos levam a nos reconhecermos como indivíduos fragmentados, provocam o nosso despertar, transformando-o, radicalizando-o ao acelerar o processo de expressão de nossa própria experiência com essas lembranças traumáticas.

Diante disso, percebo que durante todo o percurso empreendido, nesta análise crítica, me deparei, conforme já anunciara Roland Barthes, na década de 1960, com a possibilidade de um diálogo artístico carregado de uma mesma intencionalidade da forma, que transita por diversas narrativas de uma época, ou de épocas diversas, construindo uma escritura como travessia. Portanto, ainda com Barthes, finalizo esta análise crítica com a certeza de que o texto possui um movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, ou seja, o texto “não pode parar; o seu movimento constitutivo é a *travessia*” (BARTHES, 2004, p. 67).

Além disso, nessa travessia, o texto que perpassa, nessa segunda década do século XXI, a região da *Abya Yala* (latino-americana), como demonstrado na análise das narrativas chilenas, argentinas, uruguaias e brasileiras, marcadas por sistemas ditatoriais, assume uma carga

significativa que capta as tensões, os sentimentos e os dilemas latentes de sociedades contemporâneas, que mesmo estaladas em Estados Democráticos continuam a emanar dores e traumas: na sociedade chilena, no seu período ditatorial de 1973 a 1990; na argentina, de 1976 a 1982; e na brasileira, de 1964 a 1985. Esse passado tem os seus *rastros* reverberados cada vez mais nas narrativas produzidas na última década, revelando as fragmentações de um Eu marcado pelas pulsações latentes de um mal-estar, fruto desse passado traumático, que ainda aflige essas sociedades.

Nessas narrativas contemporâneas, o indizível tece toda a urdidura do trabalho de reminiscência, uma vez que seus autores foram capazes de transformá-las em utopias quando utilizaram suas metáforas escriturais para construir uma dimensão contemporânea capaz de criar uma singular relação entre os tempos, assim como professa o filósofo italiano Giorgio Agamben. Destaca-se ainda que são narrativas transgressoras que pensam a história em suas fraturas de outrora, em suas trevas de agora e em suas possibilidades do amanhã, transformando a memória traumática de nosso passado recente – e, por desdobramento, o esquecimento – em instigantes “utopias” que interpolam os tempos e os espaços.

Esse processo paradoxal identifica-se com um estado de travessia, no qual o lugar de origem e o lugar de chegada assumem papéis secundários, já que o que realmente importa são os deslocamentos. Esse processo, para Jacques Rancière, faz com que o artista navegue pelos labirintos e/ou subsolos do mundo social em busca de fragmentos-resíduos, os quais utiliza para compor seus universos narrativos. Destaca-se que esses deslocamentos permitem contemplar a cartografia da multiplicidade das dores que pulsam, de forma contínua, no solo da América Latina.

Assim, pode-se afirmar por esses aspectos, que configuram um processo de travessia transnacional, o que revela um fazer literário semelhante nesses países do Cone Sul que viveram em sistemas ditatoriais. *A literatura de filhos* concretiza-se, dessa maneira, como um sistema literário fronteiriço, que é “uma inscrição de caminhos, múltiplos e borrados, sobre um lugar desterritorializado pelo contrabando e pela transmigração” (TRIGO, 1997, p. 167). Sendo assim, para esse teórico, deve-se romper com as amarras do “autoctonismo” e do “nacionalismo”, da mesma forma que é necessário rever as noções de fronteira e migração. Dentro dessa perspectiva do fronteiriço, a cultura nacional deve ser revista, assumindo uma conotação múltipla e móvel, que deve ser vista como “transnacional” (TRIGO, 1997). Assim, para o autor, o que se tem são múltiplos discursos.

Desta forma ao contemplar essa cartografia da dor, percebi que nesse cenário transnacional, as culturas nacionais formadas por um conjunto de símbolos e representações



ainda que preservem por meio de algumas de suas instituições as memórias dos horrores ditatoriais, é por meio de suas narrativas que realiza a verdadeira sublimação desses horrores. Tendo em vista que, em distintos graus, um esquecimento prematuro e patológico em relação a esse passado traumático espalha-se por meio de um tenebroso diálogo por todo o território da América Latina.

Percebi também que a difícil identificação desse inimigo político, histórico e institucional se deve às diversas leis de anistia, aos plebiscitos e às constituições, que estabelecem trocas constantes entre seus legisladores com vista, em sua grande maioria, mantê-lo disfarçado de amigo da nação, sob a falsa premissa de ser esse esquecimento o único caminho possível para uma reconciliação nacional. Por isso, identificar a confluência das paisagens construídas nessas narrativas que dialogam, na contemporaneidade, com as pulsações desse passado traumático (o período das ditaduras), destacando suas buscas transgressoras contra esse esquecimento institucionalizado, transgredir o fazer crítico e converter-se em um ato político de resistência. Haja vista que esse fazer crítico-político acaba por revelar tanto as tensões de indivíduos esfacelados no presente quanto todo o processo de apagamento no qual estamos inseridos.

Desta forma, nesta cartografia da dor, acessamos narrativas transgressoras que evidenciam uma nova forma de abordagem sobre a memória e o patrimônio cultural relacionado ao nosso passado traumático ditatorial. Essa abordagem, conforme os pesquisadores Daniele Borges Bezerra e Darlan de Maman Msrchi (2021, p. 302-303), não está mais apenas “preocupada em ilustrar vultos do passado ou demarcar espaços relacionados a pessoas e posição de poder, mas sim, evidencia[r] traumas sociais e cicatrizes provocados por relações assimétricas, marcadas por diversas formas de conflito e violência”.

Destaque-se que, na maioria dos casos, essas narrativas não apenas dão visibilidade às vítimas do terrorismo de Estado recente, mas provocam um tipo de envolvimento no leitor com o intuito de acionar o que Jacques Rancière (2005) denomina de “partilha do sensível”. Nessa partilha, somos enredados por um movimento de transmissão estética que ilumina, na escuridão de nosso alheamento, o sofrimento a que outro ser foi submetido. Trata-se de olhar literário sobre a sociedade que reflete uma tendência de parte da arte contemporânea preocupada com a transmissão de memórias, articulando as linguagens artísticas como estratégia de resistência.

Ressalte-se por fim, que abordamos, ao longo desta análise crítica, uma “arte política” que tem “o poder de mostrar o intolerável” (RANCIÈRE, 2014, p. 85-86), transcribando experiências difíceis. Configuram-se, assim, como narrativas que se utilizam de diferentes escritas estéticas para acionar, no tempo-presente, os silêncios existentes sobre passados

sensíveis. Nesse sentido, esse fazer literário possui uma dupla qualidade: um caráter catártico, vinculado à extroversão dos traumas, e uma linguagem contemporânea, engajada, que aciona conceitos e oferece aos leitores múltiplas vivências. Além de está aberta, também, a múltiplas interpretações, pois se relaciona com as experiências prévias de cada leitor, mergulhado, mesmo que não tenha consciência, em um mar de violências.

Diante do exposto, atestamos que a arte como uma forma de transcrição das memórias atua de modo não apenas a torná-las acessíveis, mas também em sua dimensão transformadora, como um conhecimento e uma forma de elaboração do passado. Entretanto, a arte também pode ser acionada em relação às situações que estão em desenvolvimento no tempo presente. Por isso, configura-se como interface política no processo de transcrição das memórias difíceis, fazendo-nos conviver com esse passado para, se possível, nos transformar enquanto pessoas e sociedades. Ressalte-se que, essa interface política, antecipa o cenário estritamente político e jurídico que despontou na Abya Yala em 2021, no qual transformações silenciosas possibilitaram alguns avanços na nossa odisseia pelo perdão.

Dentre tais transformações, destacamos inicialmente a que permitiu a sociedade chilena, em 2021, dizer novamente *Não* ao legado da ditadura de Pinochet, neste novo cenário personificado no candidato representante da ultradireita, José Antonio Kast, admirador dos tempos nebulosos do governo de Pinochet, com ancestrais alemães que participaram do exército de Hitler e ministro irmão do ditador. Desta forma, com uma postura mais transgressora do que a ocorrida em 05 de outubro de 1988, quando os chilenos votaram contra o ditador, a sociedade chilena optou por eleger como presidente o candidato de esquerda Gabriel Boric. Ressalte-se que, Gabriel Boric vem de uma nova esquerda que emergiu dos protestos estudantis de 2011 que busca renovar a relação dos chilenos com a economia, a tecnologia, os direitos do cidadão, o meio ambiente e a cultura. Um Chile progressista, menos autoritário e aberto a mudanças que recebeu durante a campanha presidencial o apoio de figuras como os ex-presidentes Ricardo Lagos e Michelle Bachelet a prêmios econômicos como Joseph Stiglitz ou o filósofo Slavoj Žižek.

No cenário argentino, a transformação proclamada pela sublimação estética de suas dores ressoa na ação reparadora do projeto de lei, que visa penalizar discursos negativos sobre crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura cívico-militar argentina, proposto pela advogada Valéria Carreras. Após um intenso debate social, em razão da proximidade do dia 10 de dezembro de 2021, data em que se comemora a democracia e os direitos humanos na Argentina, o projeto de lei foi apresentado à Ordem dos Advogados, que se comprometeram em dar “apoio e acompanhamento”, e encaminhado ao Congresso, em março de 2022, para

debate, tratamento, melhorias e eventuais modificações. Destaque-se que Valeria Carreras faz parte dos órgãos de defesa dos direitos humanos que lutam para combater no presente a reafirmação de práticas sociais, políticas ou econômicas ditatoriais, tais como a transferência de dados da Anses durante os anos de 2016 e 2017; e o modus operandi do ex-presidente Mauricio Macri e seus ministros de “abrir mão de recursos soberanos”, ambos alvos de denúncia da promotora Carreras.

Na sociedade uruguaia, diversos setores políticos e sociais uniram forças para impedir que fosse aprovado, em 2021, um projeto de lei no qual ex-prisioneiros militares por violações de direitos humanos poderiam ser colocados em prisão domiciliar ao completarem 65 anos de idade. A rejeição só foi possível porque a coalizão de esquerda *Frente Ampla do Uruguai*, que depois de um ano e meio como oposição, renovou sua liderança com a eleição de um presidente nacional, sedes departamentais, membros das plenárias nacionais e regionais, alinhou-se à associação de *Direitos Humanos* que lutam por justiça e reparação pelos crimes cometidos durante a ditadura de 1973 a 1985. Destaque-se que a iniciativa era “uma clara tentativa de beneficiar presidiários por crimes cometidos durante a ditadura cívico-militar”, como pontuou o documento aprovado pelo Birô Político Nacional da Frente Ampla. Por isso, a coalizão atendeu ao chamado “participar e acompanhar”, mobilização convocada pelo grupo Mães e Familiares de Detidos Desaparecidos, Associação dos Ex-Presos Políticos do Uruguai (CRYSOL) e a Federação Uruguaia de Cooperativas Habitacionais de Ajuda Mútua (FUCVAM).

Por fim, como último fiapo narrativo desta travessia crítica, destacamos como um pequeno acalento para a sociedade brasileira, a transformação que possibilitou uma decisão condenatória inédita, a qual responsabilizou criminalmente um agente perpetrador de violações de direitos humanos no período ditatorial brasileiro (1964-1985): o ex-delegado Carlos Alberto Augusto, mais conhecido como Carlinhos Metralha. Enquanto vigorou a repressão militar, Carlos Augusto atuou no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS-SP) e, conforme provas documentais e testemunhais, que endossa a denúncia que o Ministério Público Federal ofereceu em 2012, manteve o ex-fuzileiro naval Edgar de Aquino incomunicável nas dependências dos prédios do DOI-CODI e DOPS-SP. A sentença histórica, proferida pelo Juiz Federal Sílvio César Arouck, em 18 de junho de 2021, condena o ex-delegado a 2 anos e 11 meses de prisão por conduzir o sequestro do ex-fuzileiro em 1971. Esta é a primeira sentença no Brasil que condena um agente da ditadura, bem como a primeira que reconhece os crimes da ditadura militar brasileira como crimes contra a humanidade.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. P. **The Cambridge Introduction to Narrative**. England: Cambridge University Press, 2008.

ACHUGAR, Hugo. Uruguay, el tamaño de la utopía. In: **La balsa de la Medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay**. Montevideo: Ediciones Trilce, 1992. p. 11 a 27.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 91 páginas. ISBN 978-85- 7897-005-5.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGUIAR, Thais Florencio de. **O que a amizade (philia) nos diz sobre os fundamentos da democracia?** Pressupostos de uma “demofilia”. *Revista Lua Nova*, 107, p. 91-125, 2019.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. Literatura fantástica borgiana e realismo mágico latino-americano. **Revista Fragmentos**, nº 28/29, p. 021/028. Florianópolis/ jan - dez/ 2005.

ALENCAR, Larissa Fontinele de. **Poéticas da “reexistência”**: escrituras indígenas de autoria de mulheres potiguara (Brasil) e mapuche (Chile). BELÉM – PA 2022. 229 f. Orientadora: Tânia Maria Sarmiento-Pantoja. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Pará – Instituto de Letras e Comunicação - Curso de Pós-Graduação em Letras, 2022.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. As griôs no Brasil: saberes e fazeres de mulheres negras através da categoria tia. **Revista Calundu**. Vol.4, Nº2, jul-dez 2020.

ANTUNES, Priscila. O sistema de inteligência chileno no governo Pinochet. **Revista Varia História**. Belo Horizonte, vol. 23, nº 38: p. 399-417, Jul/Dez 2007.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ARGENTINA, **Comisión Nacional sobre la desaparición de personas**. Nunca más. 14 ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1986. 492p.

ARTHMAR, Rogério. **Hume e a origem da liberdade na Inglaterra**. 2013. Disponível em [https://www.anpec.org.br/sul/2013/submissao/files\\_I/i1-43ad651c4964d1b12caa40e1ee0909a2.pdf](https://www.anpec.org.br/sul/2013/submissao/files_I/i1-43ad651c4964d1b12caa40e1ee0909a2.pdf). Acesso em 15/10/2021.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

ASSUMPÇÃO, Marcelo. **Terremotos e a convivência com as incertezas da natureza**. *REVISTA USP*, São Paulo, n.91, p. 76-89, setembro/novembro 2011.

- BANDIERI, Suzana. Ampliando las fronteras: la ocupación de la patagonia In: LOBATO, Mirta. (org). **Nueva Historia Argentina El progreso, la modernización y sus límites**. (1880-1916). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cutrix, 1977.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Max Welcman. 1a ed. eBook. Editora Hedra Ltda., 2017.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Tradução de Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história: edição crítica**. Organização e tradução de Adalberto Muller, [notas] Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BEGHINI, M. **A Literatura de Terror e a Comunicação**. Disponível em the boy with the blues: <http://theboywith-theblues.blogspot.com/2010/03/literatura-de-terror-e-comunicacao.html>. Acesso em 22 de março de 2021.
- BERKINS, Lohana. **Un itinerario político del travestismo**. En Diana Mafía (compiladora). Sexualidades migrantes. Género y transgénero. Buenos Aires: Scarlett Press, 2003, pp. 127-137.
- BEZERRA, Daniele Borges; MSRCHI, Darlan de Maman. A arte como uma interface política no processo de transcriação das memórias difíceis: os lugares de sofrimento e os dilemas da transmissão. In.: GALLO, Carlos Artur. **Nas trincheiras da memória: lutas pelo passado, políticas de memória e justiça de transição no sul da Europa e na América do Sul**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. p. 301-324.
- BICUDO, Hélio. **Segurança nacional ou submissão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.
- BARBOSA, JOSÉ HUMBERTO GOMES. **A guerrilha do Araguaia: Memória, esquecimento e Ensino de História na região do conflito**. ARAGUAÍNA-TO 2016. 158 f. Orientador: Euclides Antunes de Medeiros Dissertação (Mestrado Profissional) -

Universidade Federal do Tocantins - Câmpus Universitário de Araguaína - Curso de Pós-Graduação Profissional em Ensino de História, 2016.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. Nova York: Basic Book, 2001.

BRASIL, Ministério e Cidadania. Comissão de Relatório anual Comissão de 2012 / Ministério da Justiça e Cidadania, Comissão de Anistia, -- Brasília : Ministério da Justiça e Cidadania, 2016. 57p.

BRASIL. Itamaraty. **Tratado de limites entre o Império do Brasil e a República Oriental do Uruguai**. Rio de Janeiro: 12 de outubro de 1851. Disponível no site da Divisão de Atos Internacionais (DAI): <http://www2.mre.gov.br/dai/biuru.htm>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2020a.

BRASIL. Itamaraty. **Convenção complementar de limites entre os Estados Unidos do Brasil e a República Argentina**. Buenos Aires: 27 de dezembro de 1927. Disponível no site da Divisão de Atos Internacionais (DAI): <http://www2.mre.gov.br/dai/biuru.htm>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2020b.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BURLAMAQUI, Flávia Machado. **As Forças Armadas, a anistia de 1979 e os militares cassados**. Militares e Política, n. ° 6 (jan. -jun. 2010), pp. 114-140.

CASTRO, Edgardo. **El vocabulario de Michel Foucault**. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores Buenos Aires, Prometeo / Universidad Nacional de Quilmes, 2004, p. 376.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia Ltda., 2000.

CARLOTTO, Estela Barnes de. 2008. "Epílogo". In: **Abuelas de Plaza de Mayo, Las Abuelas y la Genética: El Aporte de la Ciencia en la Búsqueda de Los chicos desaparecidos**. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo. pp. 19-131.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COUTINHO, Priscila de Oliveira. Reflexões conceituais e metodológicas sobre o barroco das biografias. In: **DOSSIÊ – A dimensão biográfica como processo de formação e de compreensão de si e do mundo**. Educar em Revista, Curitiba, v. 37, e75644, 2021.

CRUZ HERNÁNDEZ, D. T. 2017. **Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos**. Solar, vol. 12, n. 1, p. 35-46.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. s/d. [ed. original: 1972] **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **L'Oreille de l'Autre: otobiographies, transfert traductions, textes e débats avec Jacques Derrida**. Dir. Claude Lévesque e Christie V. Tradução de Milena Magalhães. Macdonald, Montreal: VLB, 1982.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DUCASSE, J. **El proyeto curricular de la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990)**. Perspectiva Educacional, Formación de Profesores. Valparaíso. Junio, 2015.

DUSSEL, Enrique. **Filosofías del Sur: descolonización y transmodernidad**. México: Akal, 2015.

DUSSEL, Enrique. **World-System and transmodernity**. *Nepantla Views from South* (Durham), v. 3, isuee 2, p. 221-244, 2002.

ECHEVERRÍ, J. A. 2004. **Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: diálogo intercultural?** In: Surrallés, A. e García Hierro, P. (orgs.) *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FILGUEIRAS, Otto. **“Minha perna é minha classe”**. Revista Espaço Acadêmico, nº 97, junho de 2009. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/index>. Acesso em: 20/11/2021.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 179-190, jan./ jun. 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n43/10.pdf>. Acesso em 25/05/2020.

FREIRE, Paulo. A dialogicidade – essência da educação como prática da liberdade. In: **Pedagogia do Oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

FRONTALINI, Daniel, CAIATI, Maria Cristina. **El mito de la guerra sucia**. Buenos Aires: Centro de Estudios Legales y Sociales, 1984. 111p.

GAGNEBIN, J. M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARI, Elio. **Ditadura Envergonhada**. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio. **Ditadura Encurralada**. Vol. 4. 2ª ed. São Paulo. Intrínseca, 2014.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, Rogério. **Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais**. Niterói, Universidade Federal Fluminense. ISSN 15177793 (eletrônico). GEOgraphia, vol: 22, n.48, 2020.

H.I.J.O.S. **Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio**. Disponível em <https://www.hijos-capital.org.ar/nuestra-historia/>. Acesso em 25 de setembro de 2021.

HILÁRIO, Leomir. **Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade**. Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013. ISSN 2175-7917. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 20/09/2019.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Veras Ribeiro. 1ªed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KANTORSKI, Leonardo Prado. **Expurgo de docentes na lógica da Doutrina da Segurança Nacional: o caso da FURG (1969-1977) / Orientador: Alvaro Augusto de Borba Barreto**. 2011. 246f – Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política. Universidade Federal de Pelotas. 2011.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

KUHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. **Opinião: para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LITARDO, Emiliano. **Os corpos desse outro lado: a lei de identidade de gênero na Argentina**. Revista Meritum – Belo Horizonte – v. 8 – n. 2 – p. 193-226 – jul./dez. 2013.



LEHNEN, Leila. Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e “O condomínio”, de Luis Fernando Veríssimo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 69-97, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n43/05.pdf>. Acesso em: 20/09/2020.

LOPES, Renata Rossetto; CARVALHO, Carlos Eduardo. Acordos Bilaterais de Comércio como Estratégia de Inserção Regional e Internacional do Chile. **Revista CONTEXTO INTERNACIONAL** – vol. 32, n. 2, p. 643-693, julho/dezembro 2010.

LORENZ, Federico. A história recente na Argentina: repensando a história crua. In: RAMÍREZ, Hernán; FRANCO, Marina. **Ditadura no Cone Sul da América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Revista Hypatia*, v. 25, n. 4, 2010. *Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 935-952, setembro-dezembro/2014.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 440 p.

MAGALHÃES, Milena. **Uma biblioteca: leituras a assinatura rasurada de Milton Hatoum**. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n18p113>. Acesso em: 09/09/2018.

MARCHESI, Aldo; MARKARIAN, Vania. Cinco décadas de estudo sobre crise, democracia e autoritarismo no Uruguai. In: RAMÍREZ, Hernán; FRANCO, Marina. **Ditadura no Cone Sul da América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MARTINS, José Renato Vieira. Criar poder popular: um legado chileno para as esquerdas latino-americanas dos dias atuais. **Revista REALIS**. ISSN 2179-7501. V.7, n. 02, Jul-Dez. 2017.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o Flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. **Terra roxa e outras terras: revista de Estudos Literários**. Vol. 12, 170. ISSN 1678-2054. Jun. 2008.

MATTHEUS, Maíra. O Espaçamento do Tempo segundo Jacques Derrida. **Revista Sapere Aude**. Belo Horizonte, v.4, n.7, p.245-259 – ISSN: 2177-6342. 1º sem. 2013.

MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (Org). **Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 32, nº 94 junho/2017. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 16/07/2020.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NETTO, Alfredo Naffah. O julgamento de Augusto Pinochet. Idéias sobre a relação memória-esquecimento na elaboração de traumas coletivos. **Revista Latinoamericana Psicopatologia Fundamental**, IV, 3, p. 47-60, 1999.

OLIVEIRA, Fátima Regis de. **Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina**. Trabalho apresentado no Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/ MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

ONUMA, Fernanda Mitsue Soares; MISOCZKY, Maria Ceci Araújo. **Uma reflexão sobre a noção de desterritorialização identitária e suas implicações para políticas de acolhida de refugiados**. XXXVI Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro: 22 a 26 de setembro de 2012.

PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e segurança nacional: - Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar**. Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli. 2005. 850 f. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História do Instituto Federal de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de Estado - a Argentina de 1976 A 1983**. Orientador: Christian Caubet. 1997. 197 f. Tese (Doutorado em Direito) Programa de Pós-graduação em Direito - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PEREZ, José. Prefácio. In: **LA FONTAINE. J. Fábulas complotas**. São Paulo. Cultura, 1940.

PIEPER, Oliver. **Ditadura da Argentina: impunidade mais de 40 anos depois**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/ditadura-da-argentina-impunidade-mais-de-40-anos-depois/a-54359076>. Publicado em 29/07/2020. Acesso em 15/08/2021.

PINHEIRO, Milton (Org). **Ditadura: o que resta da transição**. 1ªed. São Paulo: Boitempo, 2014.

PM&R-AL. **Memória e resistência na América Latina**. Website da Escolade Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, de 2015 a 2017. Disponível em <http://www.usp.br/memoriaeresistencia/>. Acesso em: 05/08/2020.

PORTO-GONÇALVES, C. W. 2013 (2006) La reinvenção de los territorios: la experiência latino-americana y caribeña. In: Porto-Gonçalves, C. W. **Territorialidades y lucha por el territorio em América Latina**. Lima: Unión Geográfica Internacional.

PUCCI, Adriano Silva. **O Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguai**. Fundação Alexandre de Gusmão. Brasília, 2010. Disponível em [http://funag.gov.br/biblioteca/download/685-O\\_estatuto\\_da\\_frenteira\\_brasil\\_uruguai.pdf](http://funag.gov.br/biblioteca/download/685-O_estatuto_da_frenteira_brasil_uruguai.pdf). Acesso em 25/08/2020.

RAJLAND, Beatriz. **Movilización social y transformación política en Argentina: de autonomías, articulaciones, rupturas y cooptaciones**. En López maya, Margarita; iñigo Carrera, Nicolás, y CalVeiro, Pilar (eds.) *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*. Buenos Aires: Colección Grupos de Trabajo, CLACSO, 2008.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o Romancista Latino-Americano. **Revista Casa**, Havana, nº 26, out-nov., 1964.

RAMÍREZ, Hernán; FRANCO, Marina. **Ditadura no Cone Sul da América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2020.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (org.) *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

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

RICOEUR, Paul; CHANGEUX, Jean Pierre. **O Que Nos Faz Pensar? Um neurocientista e um filósofo debatem ética, natureza humana e cérebro**. Tradução de Isabel Saint-Aubyn, Edições 70, 2001.

ROBIN, Régine. **Cybermigrances**. Traversées fugitives. Québec: VLB éditeur, 2004.

RODRIGUES, Bruna Borges. Educação em tempos de Segurança Nacional: o Cone Sul em perspectiva comparada. In.: GALLO, Carlos Artur. **Nas trincheiras da memória: lutas pelo passado, políticas de memória e justiça de transição no sul da Europa e na América do Sul**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. p. 368-391.

RODRIGUES, Talita Jordina. **O insuportável mau cheiro da memória: a ditadura chilena por Roberto Bolaño e Alejandro Zambra**. Orientador: Claudio Celso Alano da Cruz. 2019. 123 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Literatura -Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

ROSENCOF, Maurício; HUIDOBRO, Eleutério Fernández. **Memórias do Calabouço**. Tradução de Ana Helena Oliveira, Paloma Santos. 1ªed. Santo André, SP: Rua do Sabão, 2020.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). **Revista Matraca**, Rio de Janeiro, v. 19, n.31, jul./dez. 2012. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/22610>. Acesso em 12/09/2020.

SANJURJO, Liliana. La Sangre no Miente: Memória, identidade e verdade na Argentina pós-ditatorial. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v.5, n.2, jul.-dez., p.200-224, 2013. Disponível em [http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05\\_vol5no2\\_14.liliana\\_Sanjurjo.pdf](http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05_vol5no2_14.liliana_Sanjurjo.pdf). Acesso em 15/09/2020.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Mundanos fabulistas**: Guimarães Rosa e Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad.: J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Nova Cultural, 1999. [Coleção Os Pensadores].

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Novos Estudos*. 79: novembro de 2007. p.71-94.

SANTOS, Eric Assis dos. **A transição à democracia no Chile**: rupturas e continuidades do projeto ditatorial 1980-1990. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História – UFF – Universidade Federal Fluminense, 2014.

SARAMAGO, Ligia. Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). **Qual o espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.193-225.

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

SARMENTO-PANTOJA, Augusto, Literatura e arte de resistência, in: SARMENTO-PANTOJA, A. SARMENTO-PANTOJA, T. & UMBACH, R. (Org.) *Estudos de literatura e resistência*, Pontes Editores, Campinas-SP, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

SELIPRANDY, Fernando. Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao círculo íntimo. **Revista Antíteses**. Londrina, v.12, n. 23, p. 674-697, jan-jul. 2019

SILVA, G. do C. e. **Geopolítica do Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. Travessias poéticas contemporâneas: da recriação à invenção. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Literatura e práticas culturais**. Dourados/MS: UFGD, 2009.

SIMON, Roberto. **O Brasil contra a democracia**: a ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2019. *E-Book*.

Tella, Torcuato Di. **História social da Argentina contemporânea** / Torcuato Di Tella. – 2. ed. rev. - Brasília : FUNAG, 2017.

TRIGO, Abril. **Fronteras de la epistemología**: epistemologias de la frontera. In.: Papeles de Montevideo. nº 1, Junio de 1997, p. 71-89.

Vieira, Marcelo Rosa. A crise teleológica das Ciências Modernas em Edmund Husserl. Revista **EM CONSTRUÇÃO**: arquivos de epistemologia histórica e estudos de ciência, número 4, pg. 80 -91 \ 2018. Disponível em [www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/emconstrucao](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/emconstrucao). Acesso em 05/02/2021.

WALSH, Catherine. Introducion - (Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad. In: WALSH, C. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial**. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005. p. 13-35.

## REFERÊNCIAS LITERÁRIAS:

BORTAGARAY, Inés. **Um, dois, e já**. Tradução de Miguel del Castilho. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. *E-Book*.

BRUZZONE, Félix. **Los Topos**. Santiago: Alquimia Ediciones, 2008. *E-Book*.

CORTÁZAR, Julio. **Os reis**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ENRIQUEZ, Mariana. **Nuestra parte de la noche**. Barcelona: Anagrama, 2019.

FERNÁNDEZ, Nona. **Space Invaders**. Santiago: Alquimia Ediciones, 2018.

FERNÁNDEZ, Nona. **La dimensión desconocida**. Santiago: Alquimia Ediciones, 2016. *E-Book*.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. **Pontos de fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGE, Claudia. **O corpo interminável**. Companhia das Letras, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **A mancha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de volver a casa**. Barcelona: Anagrama, 2011. *E-Book*.

ZAMBRA, Alejandro. **Facsímil**: Libro de ejercicios. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015. *E-Book*.

## REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

**A CORDILHEIRA DOS SONHOS**. Direção: Patricio Guzmán. Produção de Renate Sachse. França, Chile: Atacama Production, Sampek Production, Market Chile, 2019.

**A ESPINHA DO DIABO**. Direção: Guillermo del Toro. Produção de Pedro Almodóvar. México, Espanha: El Deseo, Good Machine, Sogepaq Distribución, 2001.

**NOSTALGIA DA LUZ**. Direção: Patricio Guzmán. Produção de Renate Sachse. França, Alemanha, Chile, Espanha: Atacama Production, Westdeutschen Rundfunks, Blinker Filmproduktion e WDR, Cronomedia e TVE, Televisión Española, 2010.

**O BALÃO VERMELHO**. Direção: Albert Lamorisse. Produção de Albert Lamorisse. França: Films Montsouris, 1956.

**O LABIRINTO DO FAUNO**. Direção: Guillermo del Toro. Produção de Guillermo del Toro. México, Espanha, Estados Unidos: WARNER BROS, 2006.

**¿QUIÉN SOY YO? Los Niños Encontrados de Argentina**. Direção: Estela Bravo. Produção de Ernesto Bravo, Susan Sillins. EUA/Argentina: Bravo Films, 2007.

**THE BATTLE OF CHILE**. Direção: Patricio Guzmán. Produção de Chris Marker. Chile, França, Cuba: Instituto Cubano del Arte y Insustria Cinematograficos, 1975, 1976, 1978.