

Narrativas de uma memória assustada: escrita de si e ficcionalização do trauma na literatura pós-ditatorial de segunda geração no Brasil e Argentina

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

Vorgelegt von

IZABEL SANTA CRUZ FONTES

HAMBURG 2017

Gutachter/in: Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer

Gutachter/in: Prof. Dr. Martin Neumann

Disputation am 20.12.2017

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	1
Definindo métodos e linhas de interesse	
II. APROXIMAÇÕES TEÓRICAS	
1. Por que falar em primeira pessoa: subjetivação, verdade e escrita	18
2. Experiência, narração e trauma	44
3. Políticas da memória e memórias políticas	60
III. CONTEXTUALIZANDO	
4. Políticas da memória no período de redemocratização no Brasil e na Argentina	76
5. A ficção que lança um olhar à ditadura: relatos da derrota política no Brasil e na Argentina entre as décadas de 60 e 90	82
6. O giro testemunhal	99
IV. MEMÓRIAS ASSUSTADAS	
7. Passados cinquenta anos, feridas ainda abertas: Pós-memória e trauma transgeracional	110
8. Autoficção: a escrita dos loucos e daqueles que sofrem	123
9. Laura Alcoba: memória como quebra-cabeças em <i>La casa de los conejos</i> , <i>Los pasajeros del Anna C</i> e <i>El azul de las abejas</i>	129

10. O feminino como espaço de dor: tempo, corpo e herança em <i>A chave da casa</i> , de Tatiana Salem Levy	150
11. Cinema em primeira pessoa em <i>Os dias com ele</i> , Maria Clara Escobar	166
12. Humor para falar do trauma: o ridículo, a paródia e o imperativo da memória em <i>Diario de una princesa montonera</i> , Mariana Eva Perez e <i>Los topos</i> , Félix Bruzzzone	188
V. CONCLUSÃO	215
VI. BIBLIOGRAFIA	219
VII. ANEXOS	229

Todas Princesas Guerrilleras
hijas de la revolución y la derrota.
Antígonas y Hamlets, todo en uno, en una.
Niñas
que saben coser y sabem bordar
pero la parte de abrir la puerta para ir a jugar te la deben
porque se hicieron responsables por todo demasiado pronto
por lo que recordaban y por lo que habían olvidado
O cursed spirit
Princesas del cuento equivocado.
[...]
Crecieron
las princesas.
Son mayores que Hamlet y Antígona seguro.
Sobrevivieron.
Ya se tiñen el pelo y se ponen cremas.
Y siguen siendo princesitas huérfanas
de la revolución y la derrota
en el exilio eterno de la infancia.

(Mariana Eva Perez, *Diario de una princesa Montonera*)

I. Introdução

Escrever esta tese da Alemanha enquanto o Brasil vivia uma das maiores crises institucionais e econômicas da sua história recente foi, para mim, além de um processo de pesquisa intelectual, uma experiência de engajamento político e, sobretudo, emocional. Em 2016, nos enormes protestos que tomaram as ruas nas cores nacionalistas do verde e amarelo e que lutavam contra o inimigo que, em seu caráter abstrato, recebeu o nome de *corrupção*, vi de longe cartazes que clamavam por intervenção militar, pedindo a volta da ditadura como única saída possível do colapso político-econômico e colocando o exército como salvadores da pátria, da ordem moral e da dignidade brasileiras.¹ O fim da democracia, alegavam, era um preço justo a se pagar. No meio da cacofonia das disputas políticas das ruas, chamava-me a atenção como estes significantes pareciam deslocados de seus sentidos históricos, como se não só a violência dos anos de ditadura, mas também as consequências econômicas do regime militar tivessem sido esquecidas. O Brasil, me parecia, seria um país sem memória, ainda mais se comparado ao seu vizinho, a Argentina: como contraponto às milhares de pessoas vestidas com as cores da bandeira brasileira que pediam ajuda aos militares para sair da atual crise, também no ano de 2016, milhares de argentinos foram às ruas para marcar os 40 anos do golpe militar e celebrar a memória de suas vítimas sob as palavras de ordem “nunca más”. Em 2002, o dia 24 de maio foi transformado em feriado nacional argentino: O Dia Nacional da Memória pela Verdade e Justiça.

Em artigo que busca realizar uma comparação acerca dos processos de redemocratização dos dois países, Carlos de Oliveira e Douglas Lucas (2015), apontam que, em termos legais, as medidas para o reestabelecimento da democracia têm início em ambos países com a criação de leis de anistia. No caso argentino, em

1. Alguns exemplos dos cartazes encontrados nos protestos de 2016: “Só uma nova intervenção militar poderá restabelecer a ordem moral e a dignidade do povo brasileiro”, “Impeachment: Tira a Dilma. Intervenção militar: Tira todos os bandidos”, “Chega de mimimi. Intervenção militar constitucional”, “Pelo fim da democracia: intervenção militar já!”.

1983, antes de deixar o poder, os militares criaram a Lei de Pacificação Nacional, enquanto no Brasil é criada a Lei de Anistia Parcial ainda em 1979, durante o governo de Figueiredo, último presidente militar a assumir o poder. No entanto, apesar de ambos os processos terem tido início com anistias políticas, eles se separam claramente a partir de então. Enquanto na Argentina a permanência dos militares no poder se tornou impraticável por sua total falta de legitimação social, especialmente após o fracasso da guerra das Malvinas, o Brasil é um caso modelo de transição pactuada, onde a hierarquia militar controlou e negociou a sua saída, tendo forte influência nas decisões políticas posteriores. A Lei de Anistia Parcial Brasileira (lei nº 6.683) permite que os exilados no exterior voltem ao Brasil e representa um abrandamento nas perseguições políticas, mas é salutar observar que o governo militar ainda perdura por mais seis anos e que as primeiras eleições diretas só vão ser realizadas dez anos depois. Na Argentina, as eleições diretas ocorrem imediatamente após a Lei de Pacificação Nacional e apenas dois anos depois é declarada a Lei 23.040, que torna inconstitucional e irremediavelmente nula a lei que concedeu perdão político e judicial aos militares, dando início aos julgamentos dos crimes de lesa-humanidade cometidos. Dessa maneira, o estabelecimento da memória como política pública começa na Argentina já no ano de 1984, com o início das atividades da Comissão Nacional Argentina sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEPE) e o recolhimento oficial de testemunhos sobre o horror estatal, enquanto no Brasil os trabalhos de comissões da verdade têm início apenas no ano de 2012, não estabelecendo, no entanto, nenhuma punição jurídica.

Se em um primeiro momento tive o instinto de olhar as relações que os dois países mantinham com seus passados de violência estatal como fenômenos opostos (memória x desmemória), um olhar mais cuidadoso me fez mudar de ideia e perceber que existem muito mais semelhanças nos contextos dos dois países que diferenças. Em ambos os casos, temos cadáveres sem sepultura e fantasmas a nos rodear, onde os efeitos da presença em excesso argentina muito se assemelham às consequências da falta de elaboração brutal brasileira. O que vivemos agora, aquilo que chamamos de presente, é apenas continuação. A visão da história como uma flecha que aponta sempre para frente, onde o passado de ditadura foi superado e enterrado pela bem-sucedida *transição democrática* é falha e politicamente danosa. Se falamos em

termos de transição, podemos dizer que as próprias ditaduras foram a transição para os tempos nos quais nos encontramos hoje e a geração que busco analisar aqui - a de jovens adultos que viveram a ditadura quando crianças ou nasceram logo após o seu término, geração à qual pertencço – é o fruto direto deste tempo. Os textos que busco analisar aqui, nesse sentido, são produtos de uma vontade de reminiscência de um tempo que já acabou, o tempo pré-ditaduras, onde prevalecia ainda um projeto de utopia política que foi marcante não somente na América Latina, mas nos movimentos estudantis e contraculturais que atingiram seu auge durante a década de 1960. É uma geração que cresceu em meio à ruína de um projeto de mundo que foi baseado em ideais e práticas de esquerda que não são mais possíveis. A luta e o sofrimento dos seus pais podem ser lidos como exemplos dos últimos registros disso. Assim, muito além da elaboração de um trauma familiar, temos textos que chamam a atenção do presente a tudo aquilo que não se realizou, colocando os dias atuais (e a si mesmos) como produtos diretos de um passado entendido como catástrofe.

No entanto, apesar de as discussões sobre os cruzamentos da história e das possíveis representações das experiências pessoais da violência estatal serem parte fundamental deste trabalho, não tenho como foco uma análise das políticas da memória no Brasil e na Argentina, tampouco uma análise das reminiscências sociais dos anos de ditadura através da literatura e do cinema produzidos mais de duas décadas depois do fim de ambos os períodos militares. O que me interessa aqui é entender como essa geração se constrói discursivamente e em que medida as ditaduras recentes impregnam essas construções de subjetividade na escrita em primeira pessoa, marcada pelas discussões dos conceitos de trauma coletivo e de pós-memória, além do uso do discurso ficcional. Neste sentido, em segundo plano na minha pesquisa estão os estudos teóricos do campo da memória, da escrita em primeira pessoa e do trauma, enquanto os textos literários ocupam o lugar de um corpus empírico, onde as experiências são trabalhadas e traduzidas criativamente, desafiando e colocando à prova as diferentes teorias às quais me aproximo aqui. Gabrielle Schwab (2010), ao ressaltar a importância da arte no entendimento de experiências de trauma coletivo, aponta que é através do trabalho artístico que as fronteiras da subjetividade e da cultura são transformadas e redefinidas, operando também uma expansão dos limites entre os níveis consciente e inconsciente da

experiência e do conhecimento. Além disso, diferentemente dos discursos histórico e jornalístico, a arte cria um cenário que privilegia o nível afetivo, criando um campo fértil para a transferência e empatia. Assim, em primeiro plano, busco investigar o surgimento de uma voz literária em primeira pessoa que é construída a partir de um sujeito traumatizado e privado de experiência, em uma discussão que surge não somente em um contexto literário, a partir do clássico ensaio de Walter Benjamin sobre o fim da experiência comunicável causado pela violência da Primeira Guerra Mundial, mas também dentro das discussões da psicanálise, com a teoria do trauma freudiana, que define o trauma justamente como a experiência que não pode ser discursiva.

Quando falamos em escrita em primeira pessoa, é impossível não fazer referência ao gênero autobiográfico, campo privilegiado da transformação da experiência pessoal em discurso literário. Em *Autobiography as defacement*, Paul de Man (1984) questiona o triângulo semiológico no qual se baseia a teoria da autobiografia proposta pelo teórico francês Philipp Lejeune (2008) e aponta a impossibilidade, através de análise somente de elementos internos ao texto, de estabelecer qualquer sistema que defina o texto autobiográfico, chegando à conclusão da inexistência do gênero. Se, para Lejeune, é a existência de três fatores coincidentes - eu de um relato, autor e experiência vivida - que formaria o pacto de leitura que caracterizaria uma autobiografia; De Man, por outro lado, aponta que é impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório e, dessa forma, esses textos não poderiam ser diferenciados da ficção em primeira pessoa. Dessa maneira, vista somente como artifício retórico, a autobiografia pode assumir qualquer papel e não pode garantir nunca a identidade entre sujeito e discurso, sendo no máximo produtora da ilusão da vida como referência de um sujeito unificado através do tempo.

Em um contexto mais amplo, essa crítica empreendida por De Man pode ser inserida dentro da desconstrução progressiva do sujeito cartesiano iniciada com o pensamento de Nietzsche e que tem o seu auge durante os anos 1960, com o estruturalismo e sua concepção lógico-formal da linguagem que teve grande influência em todo o pensamento das ciências humanas. Segundo análise de Diana

Klinger (2006), declarar que tanto Deus quanto o homem estão mortos significa o fim das figuras construídas pela tradição cristã - que tem a interioridade, a renúncia e a consciência de si como eixos - e pela tradição da filosofia moderna - que funda a subjetividade através da razão. Durante o século XX, essa crítica é retomada e intensificada com a descoberta do inconsciente freudiano e sua reestruturação em forma de linguagem empreendida por Lacan, que conecta a existência do sujeito ao discurso. No campo da literatura, o fim da possibilidade de sujeito é acompanhada do fim da possibilidade de autoria como atesta ensaio escrito por Roland Barthes em 1967, cujo título anuncia a morte do autor (2004). Colocando historicamente a figura do autor junto ao fim da Idade Média e à invenção da modernidade, o pensador francês a associa irremediavelmente à individualidade burguesa, à descoberta do prestígio do indivíduo e afirma que todo processo de escrita, para ser sincero, precisa ser baseado no apagamento de toda voz e de toda origem.

O textos que estudamos aqui devem ser vistos como uma resposta a estas questões levantadas durante toda a segunda metade do século XX. Suas existências comprovam que o sujeito e a escrita em primeira pessoa resistem a todos esses golpes. Vemos, então, a retórica da intimidade assumir uma posição central na produção artística contemporânea, não só na literatura, mas também nas artes plásticas e cênicas. Para analisar o crescente interesse acerca dos discursos em primeira pessoa e das narrativas do cotidiano a partir do final dos anos 1980, Leonor Arfuch (2012) cria o conceito de *espaço biográfico*, um local simbólico composto pela imbricação de diversas mídias e formas textuais que visam superar o vazio através de atos de identificação imaginária com o outro, com a vida do outro. Para Arfuch, o surgimento desse *novo espaço biográfico* está alinhado ao surgimento de uma nova forma de subjetividade resultante das crises do fim da modernidade – não somente do sujeito cartesiano e do autor, mas das grandes narrativas, partidos políticos, conceito de povo. Essas inúmeras crises e o consequente afloramento de micronarrativas que buscavam expressar diferentes formas de vida foram analisadas por Lyotard (2002) em seu clássico *A condição pós-moderna*. O que é novo no argumento de Arfuch é o fato de que os anos 1990 trazem consigo uma série de novas tecnologias e discursos – redes sociais, blogs, reality shows, YouTube - que tornaram possível a exposição do privado. Assim, a tecnologia e os meios de comunicação

permitem a criação de uma nova subjetividade à medida que privilegiam o biográfico-vivencial imediatista, promovendo uma sensação de vida compartilhada e identificação instantânea. Para Josefina Ludmer esse privilégio do imediatismo deve ser visto como um resgate do cotidiano, do tempo presente, que até então escapava dos âmbitos da história, da filosofia e da literatura e acaba por criar uma nova realidade, “una realidadficción que hace porosas las fronteras entre vivido e imaginado” (2010: 40). A escrita em primeira pessoa se adapta, então, à essa realidade-ficção.

Nesta construção narrativa da identidade, as diferentes representações de si (assim como o consumo das representações alheias) têm grande importância, sendo através delas que se tece a experiência cotidiana, as múltiplas formas que o sujeito se cria nesse processo, que é sempre um processo de diálogo com o outro, criando uma modificação no par paradoxal composto pelo público e pelo privado. Assim, o conceito de espaço biográfico não propõe uma enumeração de tipos de relatos possíveis, mas aponta a confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas, onde importa muito mais a interatividade entre eles do que os aspectos formais de cada discurso. Dessa forma, se no modelo de texto autobiográfico inaugurado por Rousseau predominava a noção de sujeito como autoconstrução a partir de uma interioridade compartilhada e confirmada através da sinceridade, surge uma nova noção de subjetividade, formada por citações e apropriações, abrindo a noção de vida e de individualidade às invenções de si e aos jogos identitários que são agora jogados em conjunto, no desenvolvimento de redes de interlocução, de uma trama discursiva e novas formas de sociabilidade.

Na América Latina, essa retórica da intimidade aparece também no trabalho de luto ditatorial. Os anos 2000 começam marcados pelo surgimento de uma geração de escritores e cineastas que nasceram ou cresceram com os fantasmas da luta política dos pais e têm aí a matéria-prima da sua produção artística. O fenômeno tem força sobretudo na Argentina, onde a produção é bastante numerosa e engloba diversas linguagens, das artes plásticas à literatura, passando pela televisão e por shows de comédia². No entanto, no Brasil as produções que abordam a temática ainda são

2. O cenário argentino foi estudado por Jordana Blejmar em tese defendida em 2016 publicada

poucas e recentes. Entender os possíveis motivos que justificam este fato é um dos objetivos deste trabalho, a ser realizado através da análise de alguns dos exemplos encontrados e de uma comparação com o fenômeno do país vizinho, baseada também em uma exposição dos contextos históricos e situação atual da política oficial da memória.

Contudo, é importante ressaltar que a primeira pessoa que fala das experiências de violência não é mais aquela da vivência direta que deu suas contribuições nas décadas anteriores. Acompanhamos uma reinvenção da primeira pessoa, sobretudo através do uso da ficção como estratégia discursiva e a defesa do apagamento das fronteiras entre o resgate factual e a invenção para a construção textual. Neste contexto, temos narrativas que expressam figurativamente os paradoxos da rememoração, remetendo às cenas traumáticas da violência do passado, mas que baseiam-se estritamente no presente, descartando a cronologia linear tradicional. O tempo é deslocado em função do autoexame e essa mobilidade do tempo ocupa o centro de qualquer indagação relativa ao passado. As imagens-lembrança são, portanto, quase insignificantes e a narrativa histórica é substituída por uma malha complexa e precária de acontecimentos que podem ou não ter acontecido. Esse movimento vem levantando intensas discussões dentro da teoria literária e convergem no apontamento de um novo gênero literário, denominado de autoficção, gênero novo que ganhou imenso destaque dentro da academia e da crítica, tendo sido discutido em inúmeras publicações e congressos especializados. Dentro do contexto da escrita do trauma coletivo, esses relatos *mezzo* ficcionais, *mezzo* biográficos contrariam a lógica interna do testemunho, gênero canônico utilizado para a narração da experiência de trauma, que -ao transformar a narração em um ato político - transforma também a experiência pessoal em coletiva. Os relatos testemunhais estabelecem a princípio uma promessa de sinceridade, tendo a sua verdade incontestável assegurada pelo sofrimento daquele que narra. O testemunho ganhou

em novembro do mesmo ano sob o título de *Playful memories – The Autoficcional turn in Post-Dictorial Argentina*. Em seu trabalho, Blejmar busca analisar uma série de exemplos argentinos argumentando que todos estariam unidos a partir do humor. Na introdução, a autora resume a sua abordagem: “This volume addresses precisely that controversial tension between trauma, play and humor, and it accords an unprecedented centrality to contemporary films, photography, literature, plays and blogs that have changes the whole panorama of mourning, remembering and representing trauma over the past decade or só by offering playful accounts of the past and of the self” (2016: 2).

imensa popularidade sobretudo depois do julgamento em 1961 dos crimes contra a humanidade cometidos pelo general nazista Adolf Eichmann durante a Segunda Guerra Mundial, tendo ganhado sua primeira versão latino-americana em 1966 com o lançamento pela editora cubana Casa das Américas de *Biografía de un cimarrón*, escrito por Miguel Barnet.

Os textos que compõem o nosso corpus desafiam os pactos de leitura convencionais estabelecidos pelo testemunho e, acima de tudo, mudam o estatuto de verdade desses discursos ao se declararem ficcionais. Assim, apesar de serem narrados em primeira pessoa e serem construídos a partir de fatos biográficos, as obras que buscamos analisar são vendidas como ficção e podem ser inseridas em um contexto maior de narrativas que falam de experiências pessoais através de um entrelaçamento intencional do que é visto como ficção e realidade, tecendo uma trama de peripécias fictícias baseadas em memórias reais, misturando lembranças recentes, distantes e alheias. No entanto, a utilização de memórias alheias se dá de maneira especial nos textos trabalhados aqui, já que se trata do uso de narrativas familiares de trauma. A transmissão do trauma familiar entre gerações caracteriza o processo estudado pela teórica americana Marianne Hirsch (2012) e está na base do conceito proposto por ela, a pós-memória, cuja discussão é um dos eixos deste trabalho. Partindo do termo proposto por Hirsch, busco refletir também em que medida ele faz sentido dentro do contexto latino-americano, apontando similitudes e diferenças e utilizando o conceito proposto de maneira crítica.

Definindo métodos e linhas de interesse

Mais acima falamos de um recorte geracional e o usamos o termo "literatura pós-ditatorial de segunda geração". No entanto, o que queremos dizer quando usamos o termo geração? Definir geração é uma tarefa árdua. Dentro do senso comum, gerações são separadas umas das outras somente a partir de um critério temporal, em geral um período de tempo de 25 anos. Gostaria de me afastar dessa delimitação e movimentar-me aqui dentro do conceito resgatado por Arlie Russel Hochschild quando fala que o que define uma geração é as maneiras pelas quais ela se conecta

com a história³. No seu texto Hochchild (2000) faz referência ao contexto americano e problematiza que as pessoas lá nascidas a partir dos anos 70 não experienciaram nenhum evento histórico de grande porte - como a depressão dos anos 30, a Segunda Guerra Mundial dos 40 ou a Guerra do Vietnam dos anos 60 -, e por isso têm dificuldade de se verem como grupo. Nós, latino-americanos de classe média nascidos a partir do final dos anos 1970, não compartilhamos com nossos pais a grande mobilização política que marcou as décadas anteriores, tampouco a experiência de ter o cotidiano marcado pelo terror estatal. No entanto, como afirma Jordana Blejmar, "in a broader sense, all of us are both heirs and orphans of an absent generation" (2016: 15).

Quando falo aqui, portanto, de uma segunda geração da literatura pós-ditatorial me refiro a um grupo de pessoas cuja relação com a história se dá através das feridas daqueles que os antecederam, que experimentam a história a partir das lacunas e ausências deixadas pela violência estatal da segunda metade do século XX na América Latina e que pertencem a um mundo onde os ideais políticos que guiaram a esquerda até os anos 1970 morreram. Diferentemente dos autores analisados por Hirsch para estabelecer a sua definição de pós-memória, os autores analisados aqui nasceram durante as ditaduras, no entanto, não tinham idade suficiente para vivê-la e recordá-la plenamente. Sob esse enfoque, coloco sob a mesma geração autores nascidos com vinte anos de diferença. Além do recorte geracional, temos também um recorte temático e estilístico, marcado por algumas estratégias narrativas e de representação. Isto é, o que une as obras selecionadas para o nosso corpus é o fato de elas poderem ser lidas como buscas identitárias baseadas em uma nova forma de memória, do uso da ficção e de uma nova visão do tempo, o da cronologia familiar. Nesta cronologia, a filiação é o marco temporal que tenta reconstruir o sentido do tempo, perdido dentro da circularidade do trauma.

3. Hochchild aponta que as suas reflexões seguem a linha proposta pelo sociólogo alemão Karl Mannheim em ensaio de 1927, O problema com gerações. Ela resume então o pensamento de Mannheim: "Is a generation a collection of people born in the same span of years? No, he thought, that is a cohort, and many cohorts are born, come of age and die without becoming generations. For Mannheim, a generation is a cohort of people who feel the impact of a powerful historical event and develop a consciousness about it. Not all members of a generation may see the event the same way, and some may articulate its defining features better than others. But what makes a generation is its connection to history" (Hochchild, 2000: s/p).

Se todo contar de si é no fundo um projeto de criação de uma identidade que dê forma e unidade à fragmentação da própria subjetividade, pode-se dizer que todo contar de si segue a lógica da ficção. No entanto, as narrativas com as quais trabalho aqui tornam esse processo ainda mais radical, partindo do pressuposto que a identidade precisa não somente ser uniformizada, mas precisa ser forjada, construída ativa e contraditoriamente. Ao propor se reinventarem através do discurso, esses autores estão afirmando que não acreditam mais numa verdade literal, na possibilidade de existência de uma referência indubitável, se percebem como reconstrução literária feita através de fragmentos esparsos, propondo que dentro da análise dos fatos narrados não importa mais a verdade biográfica, mas a reflexão que ela traz sobre o sujeito da escrita. Então, mesmo que o referente continue sendo o autor, este não importa mais como pessoa biográfica, como agente de uma história de vida linear. Este autor aparece como personagem construído discursivamente, que se coloca nessa construção do discurso, ao mesmo tempo em que se indaga sobre a sua subjetividade e se posiciona de forma crítica frente às suas possibilidades de representação e de construção de uma individualidade, através de artifícios de uma linguagem que já não é mais suficiente para narrar uma vida que não cabe na sintaxe tradicional.

Dito de forma sucinta, o que tenho como foco da minha problematização são as conexões entre uma escrita em primeira pessoa e os processos de subjetivação e construção identitária e como eles têm a sua lógica interna e funcionamento modificados quando têm o trauma como elemento central. Essas conexões serão analisadas através das obras que constituem o meu corpus: relatos autoficcionais que têm em suas essências a memória transgeracional do trauma não só familiar, mas sobretudo político e coletivo. O que busco entender aqui é, portanto, a criação de uma nova voz em primeira pessoa dentro da literatura pós-ditatorial através de uma narrativa do cotidiano e ficcional, mas que ainda tem a violência, o luto e o trauma como fatores determinantes, tanto a um nível temático quanto formal.

Embora tenha tentado organizar o texto através de uma ordem lógica argumentativa, vejo que o desenvolvimento dos temas não está organizado linearmente, mas aproxima-se a um espiral, à medida que os temas são citados e

retomados ao longo do texto, muitas vezes inseridos em uma outra rede de argumentação, ganhando novos significados e sendo reinterpretados. Estruturalmente, escolhi dividir o meu trabalho em três grandes partes: uma que se dedica a relacionar as três discussões teóricas que formam a base do meu questionamento, a segunda que busca expor em que campo se situam os textos ao qual me aproximarei e em qual contexto histórico eles fazem referência e a terceira, onde retomo os três conceitos bases desenvolvidos na primeira parte sob um novo olhar, criticando-os e expondo os seus desdobramentos através das análises da minha literatura primária, composta de cinco romances, um documentário e um diário, transcrito a partir de relatos de um blog de mesmo nome. Trabalhar com um corpus tão extenso traz consigo o risco de perder profundidade nas análises empreendidas, no entanto, esta escolha pode ser justificada pela pretensão de ver as obras como um fenômeno cultural. Deste modo, pretendo aproximar-me da literatura primária através de uma visão em panorama, partindo de suas particularidades para encontrar estratégias de representação em comum.

Na primeira parte, procuro inicialmente relacionar três eixos teóricos que me parecem fundamentais para entender o fenômeno aqui analisado: a escrita de si como vista por Foucault nos seus últimos textos e o seu desenvolvimento como gênero literário essencialmente burguês; a experiência como a matéria-prima para essa escrita de si e a memória como ponto de encontro entre a experiência e os inúmeros discursos sociais. No entanto, já na exposição destes três eixos, busco também entender como eles foram desconstruídos sobretudo a partir da década de 60, com o pós-estruturalismo. O ponto de partida seria, então, uma pergunta muito simples: por que escrever em primeira pessoa e qual o valor e a importância de uma escrita de si dentro da história da construção da subjetividade moderna? Tentamos expor então as possibilidades da escrita como ritual de autoconhecimento e processo ativo de construção identitária, desaguando, ao final, na história da escrita em primeira pessoa na América Latina.

Na autobiografia, o homem é aquilo que viveu, sendo a narrativa um processo de busca de justificativas e sentidos para a própria experiência. Neste sentido, me dedico em seguida a discutir a posição histórica e os significados da experiência,

vista como o foco da escrita em primeira pessoa, até o momento em que ocorre a sua dissociação da narração, quando a literatura reconhece a sua incapacidade frente a ela. No entanto, a literatura não acaba quando a experiência se torna impossível e temos então a reformulação da noção de experiência, que deixa de ocupar o lugar de conhecimento para ocupar o lugar do desconhecimento e do estranho. É a partir da desconstrução da experiência comunicável e das possibilidades da escrita em primeira pessoa que chego às discussões levantadas pela teoria do trauma e do surgimento do sujeito traumatizado, cujos processos de subjetivação são construídos a partir da estrutura lacunar traumática.

Por fim, chegamos ao último eixo da nossa primeira parte: as discussões acerca da memória, encarada como organização interna da experiência e como ponto de encontro entre as percepções sensoriais individuais do mundo e a coletividade. Assim, tenho como ponto central o conceito de Maurice Halbwachs de memória coletiva e a partir dele busco discutir as diversas conexões existentes entre os verbos *lembrar* e *esquecer*, colocando em questão não somente os seus significados, mas as suas implicações políticas e suas relações com os discursos oficiais da memória e da historiografia, discussão que se materializa na segunda parte deste trabalho, que tem início com um breve contexto histórico acerca das políticas da memória que caracterizaram a transição democrática na Argentina e no Brasil. Ao final, apresento um panorama das representações dos anos de ditadura dentro da literatura dos dois países através da exposição de algumas obras representativas, tanto dentro da ficção em prosa, quanto dentro do testemunho.

Na última parte do trabalho, a mais extensa, busco argumentar como a memória e o trauma podem passar entre gerações, dando origem a uma nova forma de memória, pós-memória na terminologia de Hirsch, e como esta, ao assumir protagonismo, reivindica uma nova forma de escrita de si, onde os mecanismos tradicionais do gênero autobiográfico e seus sistemas de verdade são contestados. Se, como defendo, as ditaduras no Brasil e na Argentina devem ser vistas como um evento que se prolonga no tempo, podemos dizer que essa geração à qual busco me aproximar nasceu inserida em tempos onde a catástrofe não é mais um corte na história, um evento pontual e imprevisível, mas está associada à própria vida

cotidiana e ao mundo que conhecem. Temos, então, narradores que se constroem textualmente a partir da ideia de que a própria existência é um trauma, ainda que este não tenha sido vivido no próprio corpo. Esse sentimento de desamparo em relação ao mundo surge a partir do momento no qual o final da experiência é aceito, trazendo à tona uma demanda por um novo realismo, evidenciado dentro da procura de um novo acesso à realidade a partir de uma visão de mundo em crise, um mundo que já não está mais contido no esquema de representação mimética.

Seguindo a linha de pensamento proposta por Hal Foster (1996), o trauma pode ser visto como o elemento definidor da experiência individual e histórica, possibilitando um novo sujeito, também definido pelo trauma. Foster aponta que definir o sujeito em termos do trauma resulta em uma arte que soluciona as duas maiores contradições nas abordagens teóricas contemporâneas: as análises desconstrutivistas, que declararam a morte do sujeito, e a política da identidade, que busca ressaltar as diversas possibilidades de existência do sujeito. Em termos de discursos de si em primeira pessoa, vemos o surgimento de uma arte e literatura performática, onde também o trauma é performativo e, como consequência da impossibilidade de representação da qual surge, copia a linguagem e não mais a realidade. É uma literatura que busca a transcrição da voz, não do mundo material. Um realismo que se apoia em uma representação do simulacro da própria linguagem e faz uso da ficção para preencher as lapsos resultantes da forma lacunar do trauma e intensificadas pela natureza da pós-memória. Neste ponto, aproximo-me das discussões da autoficção, partindo do pressuposto que ela se faz necessária quando a representação nas vias tradicionais é impossível. Busco, por fim, dar forma às discussões teóricas apresentadas até então através da análise de minha literatura primária. As obras escolhidas para serem trabalhadas aqui têm formatos e estratégias discursivas muito distintas, por isso considero que cada uma delas ilumina uma faceta do fenômeno aqui discutido.

Dessa maneira, iniciamos a análise da literatura primária a partir da obra da escritora argentina radicada na França Laura Alcoba. Escolhi trabalhar com três romances da autora, todos publicados originalmente em francês e só depois traduzidos para o espanhol, edições com as quais trabalho aqui: *Los pasajeros del*

Ana C (2011), *El azul de las abejas* (2013) e *La casa de los conejos* (2007). Dentro do que considere uma trilogia, Alcoba revisita o passado de guerrilheiro de seus pais, desde o treinamento realizado em Cuba, onde a sua mãe engravida e ela nasce, até os primeiros anos de exílio na França, o processo de adaptação ao novo país, a descoberta da literatura e a adoção do francês como língua na qual passa a se expressar. O livro mais discutido e lido dos três, no entanto, é justamente o primeiro a ser escrito, *La casa de los conejos*, novela na qual a narradora revisita os anos que viveu em uma casa no subúrbio de La Plata que servia de local de impressão do jornal do grupo revolucionário de esquerda *montoneros*. É também onde a autora reflete sobre os motivos que a levam a escrever, os significados da memória e sobre seu processo de reaproximação ao seu país natal justamente através da escrita. O que me interessa especialmente na obra de Laura Alcoba é talvez a transformação da própria vida e origem em projeto literário, além dos mecanismos de investigação que utilizou para a reconstrução da própria história, que muito se assemelham a uma investigação policial, feita de pistas, intuições e trabalho detetivesco, processo que acaba por dar à memória o formato de um quebra-cabeça, que pede para ganhar forma através da união dos pedaços. Juntas, as três obras podem ser vistas como uma espécie de romance de formação. Nelas, ainda que com uma cronologia quebrada, acompanhamos o processo pelo qual a narradora se torna escritora, ou seja, torna-se aquilo que foi destinada a ser.

Em seguida, trabalho com o romance de estreia da escritora carioca Tatiana Salem Levi, *A chave da casa* (2007), que tem como foco a circularidade do trauma dentro da história familiar, conectando o passado de militância na ditadura e o exílio com o histórico de sofrimento e migrações forçadas de décadas passadas. Os diversos traumas analisados por Levi são agrupados através da ideia de herança, vista aqui alinhada ao pensamento de Guatarri, que associa a herança às noções do espectro e do luto. O foco da análise dentro da obra de Levi é como o trauma transgeracional é refletido também no corpo, que se curva e adocece sobrecarregado de passados, em uma repetição traumática das inúmeras violências sofridas. Essa repetição, que pode ser vista tanto como estilística quanto como sintomática, é também um dos temas centrais dentro da minha análise de *A chave da casa*. A busca identitária que está no centro de todo o corpus aqui analisado é transformada no texto de Levy em remédio

que vai curar a doença e a imobilidade da narradora, lançando-a em uma jornada de autoconhecimento através da resignificação da sua própria existência que passa, sobretudo, pela revisão da relação com a sua mãe, uma militante política que foi presa e torturada durante a ditadura militar brasileira. Dessa maneira, a narradora vê na tortura de sua mãe e o consequente exílio em Portugal, país onde nasceu, a base de suas dores atuais. O presente, marcado pelo luto da morte materna e pelos abusos e violência sofridos na mão do namorado, são encarados apenas como reencenações dessa origem de violência e dor. Ao resgatar o passado familiar, Levi evidencia também que todo passado quando narrado do presente tem a sua própria agenda, neste sentido, escrever sobre o passado é sempre uma confrontação, uma luta para libertar-se daquilo que foi herdado.

No capítulo seguinte, busco investigar como as estratégias utilizadas dentro da narrativa escrita – ou seja, da mídia livro – são resignificadas ao serem apropriadas pelo cinema. Assim, aproximo-me a uma leva de documentários que segue um caminho oposto à estrutura e à lógica do modelo de documentário tradicional, que teria como principal objetivo o desenvolvimento de estratégias para uma argumentação persuasiva sobre o mundo histórico. Temos aqui filmes que têm como principal característica a deturpação do discurso objetivo clássico e um apagamento das fronteiras entre o ficcional e documental, tendo como resultado obras altamente sugestivas e claramente fabricadas que são chamadas pelo teórico americano Bill Nichols de "documentários performativos". São filmes marcados por uma forte visão pessoal e uma narração em primeira pessoa, podendo ser considerados uma escrita de si imagética. No entanto, antes de voltar-me à análise do filme escolhido - *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2012) – faço um breve recorrido histórico dentro da história do documentário autobiográfico, detendo-me nos questionamentos teóricos sobre as relações deste gênero cinematográfico com o literário. Esse gênero específico de filme documental começa a ser produzido na América Latina a partir do início dos anos 2000, sobretudo com o lançamento de *Los Rubios* em 2003, e tem sido uma janela privilegiada para o resgate das narrativas das memórias familiares da ditadura, sobretudo no Brasil, onde a produção literária ainda é bastante escassa.

Os dias com ele é composto por uma série de entrevistas com Carlos Henrique Escobar, um dos intelectuais de esquerda mais atuantes e polêmicos durante os anos de ditadura militar, tendo sido preso e torturado não só pela sua produção artística “subversiva”, mas também pela sua atuação na luta armada. As entrevistas são realizadas pela sua filha, Maria Clara, que viaja ao seu encontro com o objetivo de gravar seu testemunho sobre a sua experiência durante os anos de perseguição política, buscando revisar a história dos anos de ditadura. O resultado desse projeto é o documentário de 110 minutos, marcado pelo embate entre o entrevistado e a diretora. À medida que as entrevistas prosseguem, Carlos Henrique tenta guiar as perguntas, fazer oposição aos direcionamentos da filha e acaba, contrariado, percebendo que talvez não seja ele o foco do filme: “Essas perguntas... sobre o que é o filme que você está fazendo? Não é sobre mim, o filme é sobre você”. Apesar de não admitir em primeira instância, Maria Clara está fazendo um filme sobre ela mesma e o foco da nossa análise aqui está na investigação do processo através do qual ela toma posse da história e até mesmo da figura de seu pai, possibilitados somente dentro da estrutura de funcionamento do documentário, à medida em que é a sua edição - os limites de sua memória, de seus desejos, dela mesma - que dá forma ao objeto final.

Ao final, busco aproximar-me de duas obras cujo objetivo central é colocar o imperativo da memória em questão, criticando-o e apontando o seu excesso dentro da sociedade através do humor, da paródia e da ironia. Ao tomar distância dos domínios dos discursos oficiais da memória e do luto coletivo legitimado pelo estado, Félix Bruzzone e Mariana Eva Perez parodiam esses discursos, mas parodiarem sobretudo as posições sociais nas quais foram colocados. Aqui a questão não é a reconstrução dos fatos, ou o questionamento da memória oficial, tampouco o resgate de uma identidade fraturada pelo luto, mas sim o desmonte da hegemonia desses discursos patrocinados e apoiados pelo Estado, extraviando-os. No lugar dos processos da memória postos em questão, temos em dúvida a validade desse imperativo da memória e os jogos políticos envolvidos nos discursos que dominam a luta pelos direitos humanos. Brincando com gêneros literários diversos – conto de fadas, romance policial, diário íntimo -, Bruzzone e Perez riem de si mesmos, de suas condições de órfãos e de suas próprias necessidades de autorreferencialidade.

Além do uso de humor, os livros analisados neste último capítulo representam uma inovação em seus tratamentos do autoficcional. Em Bruzzone, a esfera autobiográfica é capturada de maneira cada vez mais intensa pela ficção, até o ponto em que entra em uma história rocambolesca e bastante improvável. Em um flerte com romances policiais, *Los Topos* (2008) acompanha o protagonista no momento em que perde a sua avó e sofre uma grande virada na vida, ao conhecer e apaixonar-se por uma transsexual – que depois de um tempo passa a desconfiar que é o irmão que sua mãe teve na prisão e foi raptado pelos militares - e ser tragado em uma trama de violência e vingança que ecoa a história de desaparecimento de seus pais. Já o autobiográfico em *Diário de uma princesa montonera* (2014) é o imediatismo levado aos extremos já que trata-se de um livro originário de um blog de mesmo nome fundado em 2009 e ativo até os dias atuais. O livro é, portanto, marcado pelos códigos da linguagem da internet, sendo composto por uma miscelânea de texto, imagens e correspondências. No blog, a autora falava com sarcasmo e ironia de sua rotina, suas relações interpessoais e vida profissional, três esferas indissociáveis das lutas pelos direitos humanos na Argetina. Neta de Rosalind Blind, co-fundadora das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, Mariana cresceu no meio das organizações que lutavam pela memória e justiça social e, posteriormente, começou a atuar profissionalmente nestes mesmos espaços.

1. Por que falar em primeira pessoa: subjetivação, verdade e escrita

No seu último ano de vida, 1984, Michel Foucault publica simultaneamente *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*, livros que dão continuidade à sua *História da Sexualidade*, série iniciada oito anos antes com a publicação de *A vontade de saber*. Apesar de terem sido lançados dentro do mesmo projeto, esses últimos volumes representam um momento de transição do objeto de análise escolhido por Foucault, que tinha até então se ocupado com a idade média e modernidade do Ocidente. Neste dois livros, o pensador francês se volta para a antiguidade clássica, mais especificamente os dois primeiros séculos do Império, tema com o qual já vinha se ocupando nos seus últimos cursos no *Collège de France*, especialmente em *Verdade e Subjetividade* (1980-1981) e *A Hermenêutica do Sujeito* (1981-1982), assim como em suas últimas palestras e entrevistas, a exemplo de *Sobre o poder* (1978).

Tendo comumente sua obra dividida em três fases (arqueologia, genealogia e uma terceira e última que podemos chamar de hermenêutica⁴), Foucault afirma em uma de suas últimas entrevistas que tudo o que escreveu pode ser, no entanto, definido pelo esforço de analisar a história dos modos de subjetivação (Foucault, 1990), ressaltando que, embora seus métodos tenham mudado ao longo do tempo, a sua produção bibliográfica está toda conectada através desta unidade temática. A problematização do sujeito na obra foucaultiana está interligada através do esforço pós-estruturalista em desconstruir o sujeito cartesiano: a noção de essência deve ser desnaturalizada, a subjetividade nunca deve ser vista como algo dado e imutável, mas sim como uma ideia em construção. Como aponta Márcio Alves da Fonseca (2011), a negação da transcendentalidade do sujeito já aparece em *A arqueologia do saber* (1969), obra na qual Foucault empreende uma reavaliação dos seus trabalhos

4 Uma outra classificação é encontrada em Salma Tannus Muchail (2004), que divide a obra foucaultiana também em três fases: 1) empírico-descritivo (*História da loucura na era clássica*, *O nascimento da clínica* e *As palavras e as coisas*; 2) fase de reflexão metodológica (*Arqueologia do saber*) e 3) obras de caráter descritivo (os três volumes da *História da sexualidade*).

anteriores expondo a arqueologia como metodologia e que representa o fim de sua fase arqueológica, servindo como transição para a genealogia. A rejeição da posição de centralidade do sujeito é construída através da exposição do método arqueológico e a sua capacidade de operar um distanciamento das teorias e práticas das ciências humanas, o que levaria a um questionamento de conceitos já estabelecidos. Desta maneira, a noção de essência perene sai de cena e “o que se coloca em seu lugar são 'diferentes formas da subjetividade'. Essas diferentes formas da subjetividade substituem a ideia de uma subjetividade soberana.” (Da Fonseca, 2011: 17). A subjetividade, neste sentido, existe dentro de um campo de batalhas, onde diversos fatores se opõem e influenciam mutuamente. Em linhas gerais, pode-se dividir essa história da constituição da subjetividade na obra de Foucault em duas partes: 1) A constituição do sujeito como objeto para si mesmo e 2) A constituição do sujeito pelo outro (o sujeito transformado em objeto, o sujeito sujeitado). Neste sentido, as análises empreendidas pelo filósofo na sua última fase dizem respeito ao estudo desta primeira parte, relacionada às práticas de cuidado de si da antiguidade clássica.

Dentro dos livros que sucedem a *Arqueologia do saber*, ou fase genealógica do pensamento foucaultiano, temos inicialmente textos focados no estudo dos dispositivos, mecanismos disciplinares e estratégias que constituem o poder (onde as principais publicações são *Vigiar e punir*, 1975, e *A vontade de saber*, 1976). Porém, como o próprio Foucault afirma em 1980 em uma conferência proferida na Universidade de Berkley, essa aproximação ao funcionamento do poder tem como foco o resgate dos processos de constituição do ser humano dentro da cultura moderna. Assim, o estudo do poder na obra do filósofo francês precisa ser visto através da sua ação dentro dos processos opostos de objetificação e subjetivação. Quando Foucault fala de objetificação, ele se refere aos meios pelos quais o sujeito é formado a partir do outro, ou seja, do exterior. Aqui temos referência mais precisamente a procedimentos e técnicas de poder, institucionalizadas para modificar o comportamento dos indivíduos, “para formar, dirigir, modificar sua maneira de se conduzir, para impor limites à sua inação ou inscrevê-la em estratégias de conjunto” (Foucault, 1994: 635). Dessa maneira, em retrospectiva, o pensador francês confere uma unidade à sua obra:

Em suma, trata-se de uma questão de demandar um outro tipo de filosofia crítica [...] que busca as condições e as indefinidas possibilidades de transformar o sujeito, de nos transformarmos a nós próprios. [...] Levei por diante este projeto de duas maneiras. Tratei das modernas elaborações teóricas que se ocuparam do sujeito em geral. Num livro anterior, tentei analisar a teoria do sujeito enquanto ser que fala, que vive e que trabalha. Tratei também da mais prática compreensão formada em instituições tais como os hospitais, os manicômios e as prisões, nas quais certos sujeitos se tornaram objetos de conhecimento e, simultaneamente, objetos de dominação. (Foucault, 1993: 206)

Esses processos vão continuar a ser foco do projeto foucaultiano, no entanto, as suas últimas publicações representam um ponto de transição na sua estratégia na construção dessa história da subjetividade: em *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*, Foucault, que focara seus textos na idade clássica e na modernidade no Ocidente, se volta para a antiguidade clássica dos gregos e romanos. Dessa maneira, a partir do volume dois de *A história da sexualidade* encontramos não só uma grande mudança no quadro histórico e cultural, mas também também uma transição na sua chave de interpretação – a análise dos dispositivos dá lugar a uma leitura da ética em termos das práticas de si propagadas pelos antigos. Dessa maneira, como aponta Frédéric Gros (in Foucault, 2004) em sua análise de *A Hermenêutica do Sujeito*, curso proferido por Foucault na Universidade Paris-XII durante os anos de 1981 e 1982, os últimos volumes de *A história da sexualidade* representam, dentro da problematização do sujeito, a transição da análise da genealogia dos sistemas para o estudo arqueológico das diferentes técnicas de cuidado de si, as chamadas estéticas da existência. Ao voltar-se para os gregos, Foucault nos apresenta um processo oposto ao par objetivação-subjetivação que era o foco de sua análise das diferentes formas de poder. Aqui a construção da subjetividade se dá através do contato do indivíduo com o seu interior, em contraponto com a história da sujeição do homem pelo homem. Em outras palavras, há uma mudança no elemento-guia da formação da subjetividade: passamos aqui da norma para a ética.

Durante a sua última entrevista, concedida em 1984 a Gilles Barbedette e André Scalla, Foucault é confrontado com esse giro na sua abordagem da formação da subjetividade ao ser questionado acerca das diferentes posições que o sujeito assume dentro da antiguidade e da modernidade. Para o pensador, no entanto, na antiguidade nunca existiu a questão da constituição do sujeito quando visto como um indivíduo preso a uma identidade imutável através da consciência de si. Esta visão

seria uma questão essencialmente moderna que surge com o advento do cristianismo e a apropriação da moral pelos mecanismos de sujeição, que acabam por produzir uma teorização que era até então desnecessária⁵ ou simplesmente inexistente. Assim, os mecanismos disciplinares se apropriam daquilo que o indivíduo produz, dos sentimentos e atos a ele relacionados e os relacionam entre si, produzindo uma unidade que tem como resultado a construção da ideia de sujeito. Por outro lado, entre os antigos, buscava-se uma formação que permitisse o autodomínio. A ética era voltada para que o indivíduo fosse mestre de si:

No Greek thinker ever found a definition of the subject and never searched for one, I would simply say that there is no subject. Which does not mean that the Greeks did not strive to define the conditions in which an experience would take place - an experience not of the subject but of the individual, to the extent that the individual wants to constitute itself as its own master. What was missing in classical antiquity was the problematization of the constitution of the self as subject. Beginning with Christianity we have the opposite: an appropriation of morality by the theory of the subject. (Foucault, 1990: 253)

Se dentro do pensamento foucaultiano o sujeito moderno é constituído através da sua relação com as técnicas de dominação (Poder) e as técnicas discursivas (Saber), na antiguidade clássica este se constituiria em sua relação com diversas técnicas de si, que o guiariam na procura de uma existência bela. Com efeito, o cuidado de si designa uma tensão vigilante de um eu que vela, sobretudo para não perder o controle de suas representações, para não se deixar invadir nem pelos sofrimentos, nem pelos prazeres. Assim, as várias técnicas empregadas quando o homem ocupa-se consigo mesmo representam “um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (Foucault, 2004: 9). É ainda dentro das análises que empreende em *A Hermenêutica do Sujeito* que Foucault aponta que estas técnicas foram sendo desenvolvidas ao longo de toda a época helenista, desde Platão até chegar nos séculos I e II da nossa era, transbordando a simples atividade de autoconhecimento e construindo o que o pensador francês aponta como uma *estética da existência* que engloba uma série de práticas e exercícios diários que possibilitam ao homem alcançar a almejada *vida bela*. Dominar a arte da vida, no entanto, vai muito além do ato de voltar o olhar para si

5 Para um maior aprofundamento acerca dos usos dos termos “sujeito” e “indivíduo” ver *Michel Foucault e a constituição do sujeito*, obra do pesquisador paulista Márcio Alves da Fonseca (2011). Nesta pesquisa, é realizada uma grande retrospectiva da obra foucaultiana com o objetivo de traçar um panorama sobre a evolução acerca da problemática da formação do sujeito que vai desde *A arqueologia do saber* até os últimos volumes de *A História da Sexualidade*.

mesmo, da prática de autoexame que põe em perspectiva os próprios pensamentos e ações, mas é um movimento global de uma existência conduzida a girar em torno de si mesma e que se reconhece como domínio de saber. Assim, o trabalho com a experiência na forma de exercícios para o domínio das artes da existência - as purificações, asceses, renúncias, abstinências, memorizações, conversões do olhar e modificações da existência - são práticas voltadas não para a aquisição de um conhecimento específico e utilitarista, mas para o ser mesmo do sujeito que, somente ao dominar-se a si próprio, pode atuar com clareza e ética na vida pública. Dessa maneira o cuidado de si ultrapassa as barreiras da vida privada, devendo ser vista sobretudo como uma atividade essencialmente ética, fundamental à garantia da liberdade e que deve ser aperfeiçoada e treinada diariamente. É, portanto, “uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo” (ibid: 306).

Antes de entrar na esfera das técnicas desse cuidado de si analisadas nesta última fase foucaultiana, em especial a escrita em primeira pessoa, é preciso, no entanto, voltar um pouco e adentrar no questionamento acerca dos diferentes lugares ocupados pela “verdade” nesta história da constituição do sujeito, assim como seus diferentes significados. Ao longo de sua obra, Foucault não almeja empreender um panorama histórico dos processos de aquisição e ocultação da verdade dentro das sociedades, ou seja, não tem como objetivo analisar o que existe de verdadeiro nos conhecimentos, ele busca empreender uma análise "dos 'jogos de verdade', dos jogos entre o verdadeiro e o falso, através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado" (Foucault, 1985: 11). Neste sentido, debruçar-se sobre estes jogos de verdade faz parte da estratégia foucaultiana dentro do projeto de realizar um levantamento histórico das sucessivas construções do ser. Assim, em *A palavra e as coisas* (1966) acompanhamos a análise de como foi estabelecido durante o século XVIII um jogo de regras que visava estabelecer o que é verdadeiro ou não para a construção da figura do sujeito de conhecimento. Em seguida, em *Vigiar e punir* (1975) Foucault passa à análise de como são produzidos os discursos verdadeiros acerca da alienação e da

criminalidade, resultando na construção social da figura do louco e do criminoso, que precisam ser aprisionados e vigiados através de uma série de dispositivos e procedimentos. Dessa maneira,

o nascimento dos saberes modernos do homem, a psiquiatria, a clínica, a economia política, a biologia, a filologia e o saber prisional, diz respeito a acontecimentos nos quais o sujeito homem comparece para si mesmo. Mas esses saberes não são campos puros e isentos do poder. O homem torna-se, para si mesmo, um objeto a conhecer e, ao mesmo tempo, um objeto a dominar pelo conhecimento. (Sugizaki; Rosa, 2008: 208)

Foucault remete ao surgimento das práticas cristãs de confissão o momento em que surgem os procedimentos que vinculam o sujeito à obrigação de dizer a verdade sobre si mesmo. Esse ponto é analisado dentro do curso *O governo dos vivos*, proferido em 1980 e representa também o ponto já citado, onde o filósofo começa a focar o seu interesse na antiguidade greco-romana, à medida que assinala que o surgimento do cristianismo representa o momento de transição dentro da história da constituição da subjetividade, o rito que aponta a passagem da antiguidade clássica à era cristã. Dentro do argumento aqui desenvolvido, a confissão aparece como elemento que possibilita a articulação entre corpo, discurso, saber e poder, atraindo o indivíduo através da promessa de alcançar o autoconhecimento e elevação espiritual. Dentro da história das relações entre o sujeito e a verdade, à medida que a igreja católica torna a confissão obrigatória e institui que aquele que nega o ato de confessar-se pelo menos uma vez ao ano será excomungado, o dizer-verdadeiro sobre si mesmo acaba se transformando em requisito fundamental para o pertencimento:

Creio que o momento em que a tarefa do dizer-verdadeiro sobre si mesmo foi inscrita no procedimento indispensável à salvação, quando essa obrigação do dizer-verdadeiro sobre si mesmo foi inscrita nas técnicas de elaboração, de transformação do sujeito por si mesmo, quando essa obrigação foi inscrita nas instituições pastorais – pois bem, creio que este constitui um momento absolutamente fundamental na história da subjetividade no Ocidente, ou na história das relações entre sujeito e verdade. (Foucault, 2004: 325)

Dessa maneira, a produção, “pelo próprio sujeito, de um discurso no qual poderia dar-se a ler sua própria verdade, é entendida por Foucault como uma das formas maiores de nossa obediência” (Gros, in Foucault, 2004: 459). Desta maneira, a ascensão do cristianismo aparece como o momento de transição da sociedade baseada na ética, para uma baseada na norma. Aqui está representado o momento em que os mecanismos de subjetivação, processos pelos quais se constrói a subjetividade, dão lugar aos mecanismos de sujeição, onde a constituição do

indivíduo supõe obediência e submissão a códigos normativos e resulta em uma formação da subjetividade mediada pelo outro. Assim, Foucault analisa que, enquanto para os gregos e romanos a busca pela verdade está relacionada à conquista de um equipamento contra os possíveis acontecimentos da vida em um trajeto que começa e acaba no indivíduo, na era cristã o ato de falar a verdade está ligado à renúncia de si. Se para os antigos, o objetivo era o estabelecimento de uma relação plena e acabada consigo mesmo através do que Foucault chama de “subjetivação do discurso verdadeiro” (ibid, 2004: 296), processo no qual a experiência de si mesmo é transformada em jogo de verdade; a confissão católica resultava na objetivação de si dentro do discurso verdadeiro.

A relação entre a construção da subjetividade e a busca pessoal da verdade encontrada nos antigos é descrita junto com o conceito de espiritualidade. O que Foucault chama de espiritualidade é justamente a conquista ao acesso à verdade, que dentro da sociedade greco-romana tem que vir acompanhada por transformações no sujeito. Assim, a espiritualidade não é natural ao sujeito e não depende de sua conversão, mas é o resultado de um conjunto de buscas, práticas e experiências que permitiriam ao sujeito transfigurar-se. Apesar de surgir tardiamente dentro da sociedade greco-romana (durante os séculos I e II da era cristã), a prática da escrita de si surge como uma das etapas para a elaboração e reconhecimento da própria subjetividade, assumindo papel considerável dentro da reflexão solitária e da autoanálise. A escrita representaria a materialização de toda a estética da existência, à medida que é nela que ocorre a elaboração dos discursos recebidos, transformando o que é reconhecido como verdadeiro em princípios de ação. Escrever passa então a ser vista como complemento fundamental da leitura, do estudo e dos demais exercícios que compõem o cuidado de si. É através dela que o sujeito pode focar-se e proteger-se do risco da instabilidade da atenção e da mudança das opiniões e vontades. Em suas origens a escrita em primeira pessoa assume duas formas principais: a *hupomnêmata* e a correspondência.

Constituídas de fragmentos de pensamentos alheios (citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas ou narradas, reflexões, argumentos, etc), as *hupomnêmatas* não constituem uma narrativa do eu, mas se apresentam como

pequenos tesouros acumulados para releitura e meditação, ganhando o aspecto de um livro da vida ou de conduta. No entanto, essas anotações não devem ser vistas como um simples mecanismo para trazer à memória o que porventura pode ser esquecido, o ato de escrever e a posterior ação de ler são exercícios que permitem a subjetivação do discurso alheio: ler, reler, meditar, para que as palavras sejam gravadas na alma. Contrariando a lógica de revelar o oculto que rege a escrita dos diários, essas anotações funcionavam justamente através do oposto: a construção e consequente exposição de uma memória passiva ou memória-arquivo e consequente construção da subjetividade pela apropriação e repetição do que já foi dito: “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. Ela se torna nos próprios escritos um princípio de ação racional” (Foucault, 2004a: 143). É a criação e o fortalecimento da identidade através da cópia, do processo que torna íntimo o pensamento alheio, através da formação de uma imagem de si tão adequada e acabada quanto possível ao combinar a autoridade da citação com as particularidades da seleção e uso posterior. Assim, como aponta Sêneca em citação de Foucault, esses *livros da vida* devem ser analisados ao comporem um conjunto que transforma aquele que escreve:

Não consintamos que nada do que em nós entra fique intacto, por receio de que não seja nunca assimilado. Digiramos a matéria: de outro modo, ela passará à nossa memória, mas não à nossa inteligência (*in memoriam non in ingenium*). Adiramos cordialmente aos pensamentos de outrém e saibamos fazê-los nossos, de tal modo que unifiquemos cem elementos diversos assim como a adição faz. (Seneca, apud Foucault, 2004a: 143)

Apesar de ser destinada a outra pessoa, a correspondência também deve ser vista como exercício pessoal daquele que escreve, pois a carta, pelo gesto mesmo da escrita, age sobre aquele que a envia, como age, pela leitura e pela releitura, sobre aquele que a recebe. Ela é, assim, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao seu olhar. É através da carta que o escritor se torna presente, aconselha, se oferece ao olhar do outro. Foucault coloca que as cartas de Sêneca, por exemplo, evocam que sempre se precisa da ajuda do outro na elaboração sobre si mesmo. Apesar da importância a que atribui aos cadernos pessoais, Foucault aponta que é nos textos epistolares gregos que devem ser procurados os antecedentes da autobiografia, pois é nelas que aparece pela primeira vez uma narrativa de si próprio como sujeito de ação, aparecendo pela primeira vez três temas que servirão como base para os futuros relatos em primeira pessoa: 1) as

impressões pessoais e as interferências da alma e do corpo; 2) os lares e 3) a passagem do tempo através da descrição sistemática dos dias (Foucault, 1993). São essas também as bases para o exame de consciência, parte constituinte da correspondência. Em suma, Foucault descreve da seguinte maneira as diferenças que podem ser encontradas entre os três tipos de textos analisados:

No caso da *hupomnêmata* tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um dito já fragmentário e escolhido. No caso da anotação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar. No caso do relato epistolar de si mesmo [*as correspondências*], trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida. (Foucault, 2004a: 160)

É justamente nestas três manifestações que podemos encontrar as origens das autobiografias espirituais cristãs, cujo maior exemplo é *As Confissões* de Santo Agostinho. Datado do final do século V, o texto de Agostinho é reconhecido como o grande antecedente da autobiografia como gênero literário moderno, apesar de sua preocupação residir menos na descoberta e exploração de uma singularidade da vida terrena do que na virtude piedosa da comunidade. Estes textos, portanto, se baseiam em uma tradição que tem como parte da purificação a apresentação a Deus de um balanço com todos os pensamentos e ações, balanço esse só possível através das letras. Nas origens da literatura católica antiga, a escrita de si aparece como companhia nos processos ascéticos onde os monges aprendiam as artes do viver e da purificação. O escrever, nesse ponto, era indissociável do exame de consciência e constituía um auxílio no afastamento do pecado pela construção e articulação do pensamento sobre si mesmo. Assim, a anotação pessoal das ações e pensamentos funcionava como uma força auto coerciva, pois quem escreve sobre os movimentos da alma, passa a conhecer-se e, ao conhecer-se, passa a ter vergonha de si e arma-se contra o pecado. O destaque do texto de Agostinho é a descoberta do estado de solidão, do abrigo do secreto, da leitura silenciosa, da meditação, a interioridade ganha “aspecto de uma espacialidade específica, a de um lugar íntimo” (Ricoeur, 2007: 109).

Apesar das práticas de si da antiguidade greco-romana também valorizarem a meditação e a relação do sujeito consigo mesmo, há uma diferenciação fundamental na noção de privacidade, que era inexistente no mundo grego, onde a questão do

indivíduo não assumia a forma egológica (Ricoeur, 2010) que vem a assumir posteriormente. Segundo Bahktin (1993), a ideia da existência de pensamentos íntimos, a serem cultivados e guardados na solidão, não existia no mundo clássico e as características internas existiam somente como representações de sua conduta social. O foco estava nas relações do homem livre com a pólis. Dessa maneira, as vidas eram contadas através da fragmentação da narração de acontecimentos significativos que serviam, sobretudo, para confirmar os presságios bons sobre o sujeito retratado. Se escrevia sempre para um público leitor previamente definido e que estava acostumado ao modelo e ao conteúdo usados. A introspecção, segundo o filósofo russo, surge junto com a consciência da morte, da fragilidade da matéria, pensamentos tão característicos da cultura cristã e que constroem o gérmen da imagem do homem solitário em busca de uma verdade maior, caminho a ser percorrido sozinho.

O foco da narração de Santo Agostinho é o caminho de sua conversão, os percalços e desafios da transformação da vida pagã em vida santa e de sua aproximação a Deus e à igreja católica. A narração da vida, dessa forma, é orientada ao argumento e à demonstração da verdade divina frente à dúvida, à ambiguidade e às impressões efêmeras da vida humana. O texto do teólogo da Idade Média, dessa maneira, acaba se constituindo também como uma autobiografia compartilhada, podendo ser lida como a história de vida de todo cristão. Somente através da confissão era possível restituir o "eu" à ordem do universo criado por Deus. A introspecção formava um caminho para a transcendência à medida que era através da busca pela própria interioridade que se podia conhecer a verdade e os caminhos de acesso ao divino. Podemos dizer que, para Agostinho, assim como para os antigos, o acesso à verdade só era possível através de uma transformação pessoal, no entanto, os espaços onde aconteciam essa transformação diferem consideravelmente entre os dois exemplos. Voltando ao argumento de Foucault presente em *A hermenêutica do sujeito*, temos a afirmação de que a passagem para o momento cartesiano, ou a transição para a modernidade, é definida justamente pela mudança de perspectiva da relação do sujeito com a verdade e o conhecimento:

Se definirmos a espiritualidade como o gênero de práticas que postulam que o sujeito, tal como ele é, não é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, é capaz de

transfigurar e salvar o sujeito, diremos então que a idade moderna das relações entre sujeito e verdade começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito. (Foucault, 2004: 19)

Em outras palavras, se para os antigos o ato de conhecimento em si mesmo nunca daria acesso à verdade se não fosse antecedido por uma transformação do sujeito no seu ser, a modernidade não coloca o ser do sujeito em questão quando este busca a verdade. A espiritualidade é separada do conhecimento, que passa a ser o único requisito para o encontro com o verdadeiro. Surge, então, o sujeito definido pelo conhecimento, constituído pela experiência processada em saber. A transição para a modernidade acaba por deslocar a crença na existência de uma verdade objetiva guardada no interior do indivíduo e acessível através do autoconhecimento. Quando retomados nos séculos XVI e XVII, os próprios escritos de Santo Agostinho foram vistos como prenúncio para essa mudança de perspectiva. Ao colocar a razão como fundamento do eu, com o seu famoso "penso, logo existo", Descartes muda a concepção de individualidade, complexificando o interior de cada sujeito e esse o processo que estabelece a interioridade individual definitivamente.

Seguindo esta linha de pensamento, chegamos aos Ensaaios de Montaigne, texto de transição entre as diversas aparições da escrita de si na cultura clássica greco-romana e do início do cristianismo e o estabelecimento da autobiografia como gênero literário. Em seus relatos, Montaigne coloca em dúvida os atributos ditos universais do gênero humano e aponta a impossibilidade de revelação de uma verdade compartilhada indiscriminadamente. Dessa maneira, sua narração não tinha mais como objetivo alcançar a revelação ou a iluminação, mas visava investigar os fatores que o diferenciavam como ser humano em meio aos outros. É, portanto, em Montaigne que temos a mudança do foco de uma essência universal, para a exploração das pequenas particularidades. No entanto, se Montaigne é herdeiro direto do "cogito, ergo sum" decartiano, ele também é o seu primeiro opositor:

A busca cartesiana é de uma ordem da ciência, de conhecimento claro e distinto em termos universais, que [...] será a base do controle instrumental. A aspiração montaigniana é sempre afrouxar o grilhão dessas categorias gerais de funcionamento 'normal' e, aos poucos, libertar nossa autocompreensão do peso monumental das interpretações universais, de modo que a nossa originalidade possa ser vista. (Damião, 2006: 24)

A linha inaugurada por Montaigne acaba por desaguar, quase de 300 anos depois, no texto fundador da autobiografia como gênero literário, *As Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, texto que se propõe a avaliar a complexidade singular do eu em contraste com o mundo exterior. É na obra de Rosseau que encontramos a mudança do valor de verdade para o de sinceridade, transformação aparentemente sutil, mas que tem consequências profundas na escrita em primeira pessoa: enquanto a verdade é universal, a sinceridade é uma manifestação individual. A sinceridade, apesar de constituir uma forma de verdade, é também turva à medida em que é definida a partir da subjetividade (Damião, 2006: 89-90). Ao texto de Rousseau voltaremos em seguida dentro da abordagem do processo de estabelecimento da autobiografia como gênero literário.

A escrita de si como gênero literário: a autobiografia

Se, como aponta os estudos arqueológicos de Foucault, a história da escrita em primeira pessoa pode ser rastreada até a antiguidade clássica, se desenvolvendo até os primeiros séculos do cristianismo, é somente em meados do século XVIII que ela assume a sua forma moderna, com o surgimento da autobiografia e seu posterior estabelecimento como gênero literário canônico. No entanto, podemos localizar seus antecedentes literários dentro do popular fenômeno das biografias ou romances biográficos, cujas presenças marcam não só a história da literatura, mas a própria história do estabelecimento do conhecimento humano. O interesse pelo destino individual em detrimento do destino coletivo, pode ser associado ao final mundo mítico⁶. Os relatos da vida de pessoas importantes como foco literário, segundo Georges Gusdorf (1991: 10), surge a partir do momento em que o homem sai do quadro de sabedorias tradicionais (mitológico) e entra nos domínios da história, ou seja, a partir do momento em que se começa a buscar a permanência no futuro

6. A centralidade do destino individual em oposição ao destino coletivo mitológico é colocada por Bahktin (2003) e Luckás (1920) também como o elemento que possibilita o surgimento do romance. Em um mundo onde mundo interior e exterior se misturam, o destino individual humano não tem importância. Em seu clássico *Die Theorie des Romans*, Luckás assim descreve a unidade entre homem e mundo dominante dentro do universo mítico: “O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado” (Luckás, 2000: 25).

através de rastros que possam driblar a morte, inscrevendo-se na eternidade. Aparece, pela primeira vez, a noção de existência de um sentido dentro dos destinos individuais, que vão aos poucos se distanciando do destino final planejado pelos deuses, contra o qual não se pode lutar ou do qual não se pode escapar, noção que norteia o mundo mítico:

Aparece entonces el personaje histórico, y la biografía representa, junto a los monumentos, las inscripciones, las estatuas, una de las manifestaciones de su deseo de permanencia en la memoria de los hombres. Las vidas ejemplares de los hombres ilustres, de los héroes y los príncipes, les conceden una especie de inmortalidade literaria y pedagógica para la edificación de los siglos futuros. (Gusdorf, 1991: 10)

Assim, as biografias aparecem associadas ao desenvolvimento não só da poética, mas também da retórica, da filosofia, da sofística e da ciência da história. André Luis Mitidieri Pereira (2008) ressalta que ainda antes da invenção da escrita já podem ser encontradas narrações biográficas, como por exemplo nos relatos dedicados a patriarcas e reis de Israel e nas origens da cultura grega, entre os séculos VIII e V aC, dentro dos mitos aqueus e das epopeias do período arcaico. As narrativas de assinalamento biográfico também podem ser encontradas dentro do discurso filosófico do século V aC, através do exemplo dos diálogos platônicos, que carregavam nos seus títulos os nomes de seus protagonistas (Crátilo, Fedro, Parmênides, Teeteto, Timeu, etc).

As biografias, no entanto, diferentemente do exercício da escrita em primeira pessoa, são escritas a partir de certo afastamento, seja pelo tempo já percorrido ou pela distância social. Neste caso, domina a consciência da função pública e oficial do relato, que deve ser baseado na narração dos atos notórios do personagem, de sua ascensão e queda de acordo com padrões já preestabelecidos. O surgimento da autobiografia representa então uma revolução: o modelo e o artista passam a coincidir, aquele que escreve sobre a sua vida se toma como objeto e se considera digno de memória, fazendo valer o seu ponto de vista das próprias experiências. É justamente esse valor inerente ao texto autobiográfico que é resgatado dentro da obra do filósofo, psicólogo e historiador alemão Wilhelm Dilthey, que afirma que a autobiografia possui lugar privilegiado dentro do fazer histórico, dando grande destaque ao gênero dentro da academia de ciências humanas durante o século XIX. Para o pensador alemão a vida humana é somente um apanhado de diversas partes

isoladas unidas através da organização e transmissão das vivências em forma de discurso. Em outras palavras, a autobiografia representaria a expressão da vida em linguagem escrita, sendo, por isso, objeto privilegiado para a compreensão da configuração histórica de uma época à medida em que representa a ordenação humana da experiência (Dilthey, 1944). Assim, além da valorização do destino individual, o surgimento da autobiografia pressupõe a originalidade de cada vida, desvinculando o valor da posição social: “cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte, el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura” (Gusdorf, 1991: 10).

O estabelecimento da autobiografia como gênero literário⁷ data do século XVIII e tem como marco histórico a publicação de *As Confissões*, de Jacques Rousseau. A partir de então, associam-se à autobiografia uma série de convenções, assim como constâncias e horizontes de expectativas. Philippe Lejeune, um dos principais teóricos que se dedicam ao estudo da escrita em primeira pessoa, é responsável pela principal tentativa de definir a autobiografia como gênero literário com o lançamento de *O pacto autobiográfico*, em 1976. Como resultado da oposição de diferentes textos, Lejeune chega a uma estrita definição do que seria a autobiografia, caracterizando-a através de quatro eixos fundamentais: 1) a forma da linguagem, que deve ser narrativa e em prosa; 2) delimitação temática ao relato de uma vida individual ou a história de uma personalidade; 3) o compartilhamento da identidade do autor e narrador e 4) quanto à posição do narrador, que deve adotar a perspectiva retrospectiva da narrativa e ser também o personagem principal do relato. Dentro da escrita autobiográfica, ainda segundo o pensador francês, não haveria espaço para graus, em um claro jogo de tudo ou nada. Já na ocasião de seu lançamento, o texto de Lejeune levantou polêmicas e vem sendo até hoje revisitado e

7. O caminho percorrido para a afirmação de um gênero literário e também os significados dessa conversão são discutidos por Elizabeth Bruss em *Actos literarios* (1991). Assim, a teórica britânica assinala que a transformação de um discurso em gênero literário se dá quando este se torna reconhecível para um público considerável, que gasta menos energia para decifrá-lo e cria uma série de expectativas vão guiar a leitura e a interpretação. Para a autora, os gêneros literários possuem valor ilocucionário, assim como os atos de fala analisados por Searle que associa fragmentos linguísticos a certos contextos, condições e intenções. Os mesmos tipos de associação, afirma, devem ser realizados quando se tem em conta um gênero literário. Assim: “los géneros y modos tradicionales, lejos de ser meros recursos clasificatorios, sirven principalmente para permitir al lector compartir tipos de significados sin desperdiciar nada [...]. El entendimiento está ligado al género” (Fowler, apud Bruss, 1991: 64).

reestruturado, inclusive pelo próprio autor. As diversas contestações e subsequentes conceitos surgidos deste primeiro texto serão analisadas mais à frente neste trabalho. No entanto, o que nos interessa neste momento é ressaltar que, apesar de apontar essas quatro características internas do gênero, uma autobiografia só poderia realmente ser definida através de um elemento externo ao texto.

No final, apesar de sua definição estrita do forma e conteúdo dos textos autobiográficos, Lejeune destaca que essas mesmas características podem ser encontradas em novelas ou romances. Ao pôr em cheque a sua própria teoria, Lejeune coloca que, ao analisar o texto desvinculado de seu contexto externo, nenhuma propriedade sintática ou semântica seria suficiente para separar os textos autobiográficos dos textos ficcionais. Assim, o que distinguiria as autobiografias do campo da ficção seria apenas um contrato firmado entre o leitor e o autor e não o conteúdo do texto, a sua forma ou a relação entre os acontecimentos narrados e os acontecimentos vividos pelo escritor. O pacto firmado com o leitor muda o estatuto do texto e tem influência direta no tipo de leitura que será praticada. Dessa maneira, a partir de indicadores presentes na publicação do texto, pode se fazer um acordo ficcional ou referencial. Dentro da leitura resultante do pacto biográfico estão inseridos todos os elementos que se circunscrevem diretamente no universo que pertence ao autor, ou seja, experiências, memórias, autorretratos, testemunhos, divagações sobre sua própria escrita, e estas teriam necessariamente um elo com a realidade e estariam sujeitos à verificação. Ao assumir esse tipo de contrato, o leitor recoloca as suas expectativas e parte do pressuposto que toda a narrativa é verdade, realmente aconteceu e está diretamente ligada ao autor. Por outro lado, dentro do pacto romanesco esse tipo de leitura não existe e o leitor tem em mente que o narrador em primeira pessoa não está ligado ao autor, que as histórias não têm compromisso com a realidade.

No entanto, seguindo a linha foucaultiana que relaciona a escrita de si ao processo de construção da subjetividade, as narrativas autobiográficas devem ser vistas além do recurso literário e sim como uma experiência cognitiva, na medida em que, como afirma José Amícola (2007: 25-27), a instância de narrar é por si só forjadora de identidade. Contar-se é construir-se através da revisitação da própria

história que, colocada em perspectiva, ganha unidade e sentido. A vida nada mais é que uma espécie de construção narrativa. O surgimento da autobiografia, no entanto, só é possível com a valorização do pensamento íntimo e da esfera privada, coisas que, como já mencionado, inexistiam na sociedade grega. O sujeito autobiográfico é o sujeito cartesiano, moderno, marcado pela individualidade burguesa, que enxerga a importância e significados únicos da própria vida. É um segundo texto confessional que representa o marco do gênero. No entanto, *As Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, escrita no final do século XVIII, muito difere do texto escrito por Santo Agostinho no século IV, texto que retratava o percurso biográfico somente em sua faceta que estava a serviço da igreja católica e onde a interioridade também está submetida à fé. Em Rousseau, temos talvez o processo oposto. A exterioridade é usada como complemento da vida interior e a trajetória vivida assume importância inquestionável. Assim, a autobiografia é impulsionada pelo sentimento de que se ocupa um espaço vital, que a própria existência é insubstituível, o que resulta na visão de que a própria morte deixará o mundo de alguma forma incompleto, assim:

Al contar mi vida, yo me manifiesto más allá de la muerte, a fin de que se conserve esse capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve em relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla em su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable. (Gusdorf, 1999: 10)

Se, como aponta Bahktin e Luckás, o surgimento do romance está associado à desestruturação do saber mítico e surgimento do conhecimento histórico, o aparecimento da autobiografia está profundamente ligado ao fim da ordem medieval e construção da modernidade. Erich Fromm (1958) em sua sintetização das diferenças entre estas duas épocas, atribui ao medievo um sentimento de pertencimento e segurança, possibilitado pela rigidez da ordem social e evidenciado na estratificação de classes, na economia dirigida e na presença forte de uma religião que assegurava a justiça final na eternidade, fatores que resultavam em um universo reduzido e compreensível que desmorona com a modernidade, desatando o indivíduo das relações mecânicas que o atavam ao entorno através do compartilhamento de um destino comum. No entanto, junto com a substituição do sentimento de segurança pela angústia moderna, surge também uma inédita liberdade individual. Dessa maneira, a autobiografia aparece paralelamente ao surgimento da individualidade

moderna em um claro abalo na firmeza das identidades, marca também a ascensão da burguesia, a maior consequência da queda da rigidez dos papéis sociais. Como classe já estabelecida economicamente, a burguesia começa a ver a necessidade de se afirmar também política e ideologicamente com o objetivo de conquistar o seu lugar de honra também dentro das estruturas intelectuais através do pensamento humanista proposto pelo iluminismo e consequente criação da declaração dos direitos humanos.

Rousseau começa a contar a história da sua vida expondo as razões que a faria relevante, já que o protagonista dos acontecimentos narrados não é um nobre, como Montaigne, ou uma figura de grande importância no clero, como Santo Agostinho. Desprovido do status nobre ou clérigo, não tendo conquistado glória com as armas, Rousseau não seria digno de interesse inicial, nunca seria o protagonista de uma biografia. Em sua análise sobre o texto do filósofo suíço, José Amícola (2007) coloca que o interesse pelo texto é despertado através da promessa deste de se constituir em um relato da vida de um homem comum, da possibilidade de tornar especial e única a vida humana independente do lugar que se ocupa na vida social. Somente a partir de seu local no terceiro estado, ou seja, por não ser bispo ou nobre, Rousseau poderia oferecer uma visão do homem que tenha validade universal: por não possuir nada, estaria apto a falar de tudo. Através do desnudamento de sua alma, da promessa de sinceridade total na revelação dos seus sentimentos, Jean-Jacques busca revelar os caminhos que o levaram até onde se encontra, os esforços empreendidos e os frutos colhidos: é a promessa da restituição de valor ao homem comum, tão almejada pela burguesia ascendente. Ao mesmo tempo, a ênfase dada ao lugar dos sentimentos (*“quem sou? Sinto meu coração”*) é o início da luta contra o racionalismo cartesiano, a afirmação de que a transparência da alma era uma construção a ser almejada. Assim, as suas confissões começam alegando a sua unicidade, não do relato, mas a singularidade da sua subjetividade e de sua vida:

I know my heart, and have studied mankind; I am not made like any one I have been acquainted with, perhaps like no one in existence; if not better, I at least claim originality. [...] Such as I was, I have declared myself; sometimes vile and despicable, at others, virtuous, generous and sublime; even as thou hast read my inmost soul: Power eternal! assemble round thy throne an innumerable throng of my fellow-mortals, let them listen to my confessions, let them blush at my depravity, let them tremble at my sufferings; let each in his turn expose with equal sincerity the failings, the wanderings of his heart, and, if he dare, aver, I was better than that man. (Rousseau, 1903: 8)

Até então, assim como as biografias de proeminentes, os textos em primeira pessoa iniciavam-se com a entrada do narrador na vida pública. Em sua autobiografia, Rousseau pretende revelar-se por completo, expor seu ser à avaliação, nas suas qualidades e defeitos. Para isso, começa o seu relato com as lembranças mais distantes da primeira infância, onde a sua subjetividade começou a ser construída. Segue, cronologicamente, por sua adolescência e formação, relatando pormenores da vida doméstica. Nesse sentido, a forma autobiográfica inaugurada com *As Confissões* se aproxima da forma romanesca de grande sucesso surgida na mesma época, o romance de formação. Os dois textos são marcados pela ideia da vida como um dever, como um destino grandioso a ser realizado em algum momento futuro e que pode servir de exemplo de realização pessoal ou superação de obstáculos para os demais. Todos os acontecimentos narrados conduzem o personagem em linha reta até esse momento de transformação, onde tudo se torna grandioso e a necessidade de narração é impulsionada ou justificada por essa grande intervenção, que acaba por dar sentido também à própria existência. O núcleo do narrável, portanto, é a experiência ou as ações que levaram à transformação, “a reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas” (Miranda, 1992: 31). Desse processo, as ideologias burguesas de individualidade saem sempre reforçadas, assim como a própria noção de indivíduo.

A escrita de si na América Latina

Dentro do contexto das escritas em primeira pessoa dentro da América Latina, podemos encontrar os antecedentes também dentro dos mosteiros, mas já na segunda metade do século XVIII. Essencialmente feminina, a escrita não nascia da explosão de um talento literário ou de uma vontade própria de contar a vida, mas acontecia a partir de uma imposição realizada pelos confessores e deveria se enquadrar dentro de uma série de regras e convenções que marcavam e normatizavam a vida dentro dos conventos. Entretanto, apesar de essas narrações terem sido produzidas em clausura, elas muito se assemelham às escritas em liberdade, ou seja, ambas são caracterizadas

por “uma vocação, imposta ou buscada, de expor a história da própria vida, e um desejo, sempre explícito, de singularizar uma trajetória que, por um motivo ou por vários, é considerada digna de ser registrada” (Cordiviola, 2010: 130).

Dentro da literatura moderna em primeira pessoa, ou da autobiografia como gênero já consolidado, Diana Klinger (2006) assinala a existência de dois grandes momentos. Aqui as duas fases analisadas por Klinger serão encaradas como momentos de ruptura, ou pontos que estabelecem novas direções e são interessantes para entender o contexto em que se inserem os textos que serão analisados neste trabalho. O primeiro momento analisado pela autora se inscreve entre o final do século XIX e começo do século XX e está fortemente ligado à formação de uma identidade nacional, processo necessário por se tratar dos anos que sucederam à conquista da independência pela maioria dos países latino-americanos. A literatura autobiográfica de então remetia sempre a figuras públicas importantes e foi de fundamental importância na construção do conceito de nação. Nelas era impossível discernir o individual do coletivo. As trajetórias de vida ilustravam as sagas de um povo que nascia, o eu era definido através de fatores como família e linhagem e exaltavam os valores defendidos pela nova nação, os méritos de uma sociedade que surgia e precisava se emancipar não só política, mas também culturalmente. Nos relatos dessa época, portanto, a peripécia individual aparece sempre no quadro maior da engrenagem histórica.

A forte relação entre literatura e construção da identidade nacional não é um fenômeno tipicamente latino-americano e não está circunscrito aos textos autobiográficos. Apesar de extremamente difundida (especialmente no período analisado), a ideia de nação como uma identidade compartilhada naturalmente através de uma língua única, de semelhanças culturais ou até mesmo de fatores biológicos é uma falácia. Ao contrário, só se pode pensar o nacional como fruto de um contexto histórico e político, como uma comunidade imaginada⁸, inventada em grande parte pelos seus poetas. O professor de literatura comparada Eduardo

⁸ Originalmente publicado em 1983, *Comunidades Imaginadas* do cientista político Benedict Anderson relata a ideia de nação como um conceito inerente e estabelece que a sua formação nada mais é que uma ligação simbólica entre pessoas que não na maior parte das vezes não possuem a menor semelhança entre si. Dentro dessa linha argumentativa, essas comunidades imaginadas só existiram através de uma construção cultural (não necessariamente política ou coercitiva).

Coutinho (2003), aponta que as literaturas nacionais devem ser vistas não somente como produtos de um país, mas também como partes constituintes desta, sendo um elemento fundamental para a formação da identidade nacional, tendo como principal preocupação a sua singularidade.

Dentro da literatura Argentina temos exemplos que ilustram de maneira exemplar a produção desse momento: as memórias do General Paz, os diários de Mansilla e a famosas autobiografias de Sarmiento (*Mi Defensa*, 1843, e *Recuerdos de Provincia*, 1850), importantes marcos não só da construção da vida letrada e da intelectualidade no país, mas também da formação da identidade nacional e do estabelecimento da vida política, processos que possuem um papel fundamental na independência do colonizador espanhol. Os textos de Sarmiento, *Mi defensa* e *Recuerdos de provincia*, apesar de escritos quando o autor possuía apenas 22 e 40 anos respectivamente, são os primeiros escritos argentinos a se enquadrarem estritamente dentro do conceito de uma autobiografia: episódios revisitados a partir de uma clara unidade vital e recordados e interpretados a partir de uma aguda consciência de si mesmo. Apesar de ter escrito os dois textos antes de ocupar qualquer cargo político, o autor deixa claro desde o começo de seus relatos que se trata das memórias de um homem destinado a alcançar grandes feitos. Sarmiento, nascido quando a emancipação política da Argentina completava apenas nove meses, declara ter sua vida desde sempre impulsionada pela pátria. Em *Mi Defensa*, o foco está nas histórias da infância, é a narração de um aprendizado. No entanto, prevalece também a ideia da predestinação. A narração de como aprendeu a ler, por exemplo, se conecta à descoberta de suas disposições intelectuais. Está também conectada à superação da pobreza em que nasceu, à passagem ao letramento e o distanciamento dos vizinhos iletrados. Ao descrever suas brincadeiras e experiências infantis, o que ganha destaque é o seu papel de líder junto às outras crianças, a sua criatividade sem limites no trato com a argila, a sua perseverança, ou seja, como as características que o fazem uma liderança política progressista se manifestaram desde cedo, confirmando que as mesmas fazem parte da sua essência. Assim, "la subjetividad romántica no hace sino potenciar una teoría de la historia nacional pensada a través de sus tipos fundamentales: un linaje de grandes hombres que culmina el propio Sarmiento" (Altamiro; Sarlo, 1997: 105).

Em *Recuerdos de provincia* domina uma pauta política mais objetiva: lançar-se como candidato à presidência da república, ainda que sua candidatura ainda não fosse oficial. Escrito durante a grande crise no governo do seu maior opositor, Juan Manoel Rosas, o livro tem como principal objetivo atestar suas ideologias e firmar-se como a única solução possível para os problemas vividos na Argentina da época. O resultado das pretensões políticas dentro da narrativa autobiográfica é um texto heterogêneo, intercalando junto à evocação subjetiva característica do gênero episódios de costumes, retratos morais de personalidades argentinas, análises históricas e juízos políticos. O texto funciona como uma espécie de pré-candidatura, onde cada evento narrado e cada acontecimento de sua vida são peças fundamentais que justificam a sua futura vida pública, embasando suas ações na política. Ao iniciar o trecho da obra no qual se dedica a relembrar a sua educação formal, Sarmiento expõe as maneiras como a sua trajetória familiar se entrelaçaria com a história da pátria:

Aquí termina la historia colonial, llamaré así, de mi familia. Lo que sigue es la transición lenta y penosa de un modo de ser a outro; la vida de la república naciente, la lucha de los partidos, la guerra civil, la proscripción y el destierro. A la historia de mi familia se sucede, como teatro de acción y de atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo; y creo que, siguiendo mis huellas, como las de cualquier otro en aquel camino, puede el curioso detener su consideración en los acontecimientos que forman el paisaje común, accidentes del terreno que de todos es conocido, objetos de interés general, y para cuyo examen mis apuntes biográficos, sin valor por sí mismos, servirán de pretexto y de vínculo, pues que en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitando en su nada, haciendo esfuerzos supremos por desplegar las alas y lacerándose a cada tentativa contra los hierros de la jaula que la tiene encadenada. (Sarmiento, 2003: 81)

Ao colocar a sua vida como justificativa para sua atuação pública, Sarmiento acaba por assassinar as suas experiências individuais pela construção de seu país, como afirma José Amícola (2007: 109), é justamente na construção de um epitáfio para a vida privada que se coloca a pedra fundamental da nação. Assim, este texto fundacional acaba por contribuir com o estabelecimento da literatura argentina como sistema nacional e estatal, onde a tríade espacial formada pelas regiões, províncias e zonas tem igual importância à tríade literária composta pelos gêneros, pelas obras e pelos autores. O nacionalismo também marca presença na produção literária no Brasil do século XIX, não só na incipiente produção autobiográfica, mas também na escola dominante à época na produção de prosa e poesia, o romantismo, que

transferia a forma e o tema caros aos românticos europeus à realidade do país, representando, paradoxalmente, um manifesto pela existência de uma literatura nacional independente da Europa.

Dentro do campo da política brasileira, temos o exemplo de Joaquim Nabuco, político e diplomata pernambucano, uma das cabeças da causa abolicionista e membro da academia brasileira de letras, que publica aos 50 anos de idade a sua autobiografia, *Minha formação*. Composto por vinte e seis capítulos, o relato foi primeiramente publicado no jornal *O comércio de São Paulo* e tem início com a narração dos anos escolares do narrador ou, como este aponta nas primeiras linhas do relato, os anos nos quais iniciou a sua vida política, ainda sob a sombra de seu pai o também político José Thomas Nabuco de Araújo. Nos capítulos seguintes, Nabuco continua narrando a sua formação; como, lentamente, se desvincula da imagem paterna; suas influências intelectuais e, ao fim, entra na descrição mais direta de sua atuação política e como diplomata brasileiro. Apesar de ter iniciado a redação de sua autobiografia ainda com 45 anos, ou seja, ainda quando jovem, prevalece o tom de avaliação retrospectiva, influenciado talvez pela sensação de que a sua vida na política brasileira acabava junto com as monarquias de D. Pedro I e D. Pedro II. Assim, posta lado a lado com os exemplos argentinos, em especial do texto de Sarmiento, Joaquim Nabuco também afasta o seu relato autobiográfico do princípio de avaliação interior e de autoconhecimento, aproximando-se de uma agenda coletiva. Neste caso, preservar os valores pelos quais lutou durante a transição do império para a república, ocasião em, acreditava, se retiraria da vida política:

É uma autobiografia que pretende, no inusitado do relato autobiográfico, construir uma narrativa de continuidade, assegurar a permanência de uma tradição, enfatizar a validade de uma trajetória pessoal imiscuída na história da nação, onde os rumos traçados a serviço da monarquia, dos princípios liberais e da luta pela abolição são revalidados. É, portanto, uma curiosa afirmação de valores da tradição sobre a forma diversa do relato personalizado. (Jaguaribe, 1944: 113)

Em 1883, temos a publicação de *Como e porque sou romancista* pelo maior expoente da prosa romântica brasileira, José de Alencar, autor também das novelas indianistas *Iracema* e *O guarani*. Ao se voltar para si mesmo e para a análise de sua vida, Alencar estrutura a sua narrativa em torno de sua formação intelectual, que começa na infância, com o aprendizado da leitura e os anos escolares e se desenrola até o

início de sua carreira como escritor, passando pela sua formação em direito e o contato com a literatura francesa. Se dentro dos exemplos anteriores, a exposição da intimidade era deixada em segundo plano para a emergência da figura política, aqui o que emerge é a figura artística. As dificuldades e os dramas vividos pelo romancista eram compartilhados por toda a classe literária da época e eram expostas com o objetivo central de fortalecer o incipiente mercado literário brasileiro e em especial a chamada geração ultrarromântica. Assim, vemos relatada a formação de um núcleo de escritores no Brasil e um mercado de circulação de livros.

Por estarem intimamente relacionados com a formação da identidade nacional e da própria nação, os textos autobiográficos dominantes no século XIX na América Latina fundem as esferas do que é privado e do que é público. Sarmiento, dessa maneira, ao mesmo tempo em que contava a história de sua vida, propunha um novo programa político que buscava promover a literatura e organizar a vida intelectual latino-americana, se colocando como a esperança da nação, como a única possibilidade de luta contra o atraso que dominava o país na figura do general Rosas. Enquanto no Brasil, José de Alencar e Joaquim Nabuco dividem a função de legitimar através das letras a incipiente elite intelectual e política no Brasil. Assim, podemos afirmar através dos exemplos aqui analisados que os protagonistas dos relatos que caracterizam esse primeiro momento aproximam a sua imagem sempre à imagem de heróis, de grandes figuras capazes de representar a pátria e de servirem de exemplo ao resto da população.

O segundo momento analisado por Klinger tem início durante a década de 60 e marca uma grande transformação tanto estilística e temática, quanto em relação aos protagonistas dos relatos. Neste contexto, “a memória não é mais dispositivo a serviço da conservação dos valores de classe, mas pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de vida” (Klinger, 2006: 23). O foco passa a estar em pessoas comuns que sofreram através das diversas formas de opressão e violência que marcaram a história da América Latina. As experiências pessoais vêm aqui associadas aos relatos de luta e de resistência em textos autobiográficos que objetivam dar direito de fala a sujeitos que foram historicamente excluídos dos lugares de discurso, tradicionalmente

pertencentes àqueles que estão integrados às classes dominantes. O *testimonio*, então, faz-se escutar como voz coletiva nos lugares onde a voz individual fracassa, “rompiendo la barrera del anonimato, el narrador ofrece su cuerpo individual para asumir una identidad colectiva” (Garcia, 2003: 59). Dessa maneira, no lugar da construção de uma identidade nacional através do exemplo da elite intelectual, política ou financeira, se almeja a formação de um testemunho geracional que cubra as fendas do registro histórico tradicional. A incidência dessas narrativas na América Latina foi tão forte que podemos apontar o surgimento de um novo subgênero dentro das escritas de si que poderia ser definido da seguinte maneira:

Se ha llamado relato de testimonio, novela testimonio o simplemente testimonio a la serie de obras de carácter documental que comenzaron a proliferar en América Latina más o menos a partir de mediados de la década del sesenta. Une a estas creaciones el propósito de presentar varias esferas o conyunturas fundamentales de la realidad latinoamericana a través de la palabra de aquellos sujetos que la integran, que las han vivido, es decir, los testigos. (Duchesne, 1987: 155)

O marco do surgimento do *testimonio* como gênero literário está no lançamento de *Biografía de un cimarrón*, escrito pelo etnólogo e escritor cubano Mirguel Barnet em 1966 e que busca contar a história da vida de Esteban Montejo, escravo fugido de origem indígena. Escrito em forma de novela, o testemunho de Montejo representou um marco de transição na literatura indigenista, que, desde os tempos coloniais, sempre teve lugar de destaque na América Latina. Podendo ser situada em um ponto de cruzamento entre o jornalismo, as memórias, o romance e o relato histórico, *Biografía de un cimarrón* dá início a um forte movimento dentro da luta dos direitos indígenas, sendo apenas o ponto de partida dentro de uma luta maior pelos direitos dos grupos minoritários latino-americanos. Neste contexto, o *testimonio* surge dentro de um contexto maior, aliado à ideologia da recente revolução cubana que buscava uma revisão da história a partir do ponto de vista dos excluídos tanto social e economicamente, quanto culturalmente. Ainda na década de 60, é publicado na revista literária *Casa de las Américas* o relato que inaugura o gênero no Brasil: *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. No relato em primeira pessoa, Carolina narra a sua rotina de pobreza e violência em uma favela paulista, dando voz a vizinhos e amigos e relatando pequenos episódios de exclusão social. A partir de

então, proliferam tanto exemplos do gênero, quanto discussões teóricas e vemos surgir o já emblemáticos exemplos de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* e *Huillca: habla un campesino peruano*.

Essa tendência testemunhal vai marcar também os anos de redemocratização pós ditadura militar na Argentina e no Brasil. Esse momento é analisado em profundidade pela argentina Beatriz Sarlo no livro *Tempo Passado – cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). Segundo Sarlo, as experiências dos jovens políticos e exilados e de seus descendentes aparecem em forma de romances-reportagem ou romances-depoimento e, juntos, reivindicam uma nova dimensão subjetiva, operada através das tentativas de se reconstruir a vida e a verdade através da experiência de pessoas comuns na reconstrução dos sombrios anos de ditadura, em uma produção literária marcada pela experiência do trauma. Segundo a autora, esses relatos acabam por caracterizar uma grande *guinada subjetiva*, ou uma “reconstituição da textura da vida e da verdade abrigada na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma nova dimensão subjetiva” (2007: 18). Aqui continua em cena o sujeito comum, que segue um itinerário social usual e que tem, pela primeira vez, suas negociações e transgressões tidas como importantes e fundamentais para a análise social e histórica. Impulsionado pela utopia de não esquecer nada, o testemunho assume a função de resgatar os laços sociais perdidos durante o período ditatorial e a sua verdade tem certificação garantida através do sofrimento daquele que conta. O testemunho, dessa maneira, acaba por assumir a função de resgatar os laços sociais perdidos durante o período ditatorial, unindo as diferentes vítimas na luta por justiça.

Em outras palavras, é a busca pela reelaboração simbólica do passado que convive lado a lado com a procura pelo seu lugar dentro da nova organização social. Entretanto, apesar de seus protagonistas não pertencerem à vida política e o foco ter sido deslocado para a memória pessoal e o drama familiar, dentro dos relatos testemunhais ainda existe a presença muito forte da memória política. A procura da identidade pessoal, que foi ameaçada pela violência das épocas de ditadura, passa pela recuperação dessa memória. É produzida, então, uma inversão em relação aos textos autobiográficos produzidos no primeiro momento analisado: a memória deixa

de ser apenas um dispositivo a serviço da conservação ou estabelecimento dos valores de uma classe em formação e passa a funcionar como testemunho e legado de uma geração que tem como projeto de vida uma transformação profunda, uma mudança de valores, uma verdadeira revolução. Contudo, os dois momentos têm em comum um forte caráter político e coletivo (dentro da literatura testemunhal, a visibilidade do pessoal não ocupa mais apenas o lugar de intimidade, mas aparece como uma manifestação pública), além de serem marcados pela presença de uma “grande história” como fator de interesse: na literatura do século XIX temos a constituição de uma nação, nos testemunhos das décadas de 70 e 80 a reconstrução de uma cidadania perdida, a luta pela memória daqueles que sofreram. A temática do *testimonio* dentro da América Latina será retomada e aprofundada no próximo capítulo, através da aproximação à questão do trauma coletivo e histórico, suas possibilidades e estratégias de representação. Ali, colocaremos o gênero tipicamente latino-americano em paralelo com o testemunhos da Shoah e buscaremos analisar algumas problemáticas e contradições na sua constituição discursiva, para enfim chegarmos às discussões acerca da autoficção e pós-memória.

2. Experiência, narração e trauma

Giorgio Agambem inicia o seu ensaio *Infância e história* (2008) afirmando que todo discurso sobre a experiência deveria partir do pressuposto de que ela não nos é mais possível. Em seguida, é ainda mais categórico: a impossibilidade do homem contemporâneo de fazer e transmitir experiência seria talvez a única certeza sobre a condição moderna. Dessa maneira, argumenta Agamben, o nascimento do sujeito moderno estaria associado ao surgimento da ciência moderna, que desloca a experiência para um lugar próximo ao do experimento, da certeza e do conhecimento. Se nas filosofias grega e medieval a experiência seria o saber propriamente humano enquanto a ciência pertenceria ao domínio divino, a modernidade une os campos da experiência e do conhecimento dentro da noção de consciência, e neste ponto teríamos o nascimento do sujeito moderno, evidenciado no "*cogito, ergo sum*" cartesiano.

Analisar o lugar histórico da experiência é também analisar a oposição ocupada pelo sujeito, sendo os dois conceitos muitas vezes indissociáveis. Assim, retornando às artes do cuidado de si defendidas por Foucault, pode-se dizer que a construção da subjetividade se dá a partir das maneiras de relacionar-se com o mundo, em outras palavras, o trabalho que se faz com a experiência, o processo de unificá-las e materializá-las na construção da própria subjetividade, construção única e particular. A ideia de que o homem é constituído a partir daquilo que viveu aparece de maneira muito clara no gênero autobiográfico que, como já vimos, é uma forma narrativa na qual o autor busca significar e justificar a própria existência a partir da análise de sua própria vida, transformando aquilo que viveu e experienciou em um relato único, dotado de sentido e temporalidade.

Em uma análise mais longa, pode-se dizer que a própria história da literatura do século XX sempre esteve associada à noção de experiência, tanto temática quanto discursivamente, estando a crise do relato associada a esta mesma crise da

experiência. Em seu clássico ensaio sobre o escritor russo Nikolai Leskov, Walter Benjamin nos fala não somente sobre a perda do sentido da experiência, mas também sobre o final da era narrativa e da morte do narrador, cuja uma das últimas aparições teria sido na figura de Leskov. Para Benjamin, a experiência está veiculada com a autoridade que somente a velhice traz, devendo ser transmitida para os mais jovens oralmente. Neste sentido, existem dois tipos distintos de narrador, aquele que viaja e aquele que passa a vida inteira sem sair do lugar. Os dois tipos tomam as formas dos arquétipos do marinheiro comerciante e do camponês sedentário. Leskov, por conta de sua biografia, conseguiria reunir essas duas formas arquetípicas. O escritor russo era filiado à igreja ortodoxa russa e exerceu inúmeros cargos burocráticos ao longo da vida, no entanto, talvez por sua suposta aversão à burocracia, nenhum desses cargos foi de longa duração, o que o possibilitou realizar inúmeras viagens ao redor do país, tendo contato com diferentes pessoas e classes sociais e também com a vida no campo.

O texto de Benjamin nos leva até o final da primeira guerra mundial e situa ali o início da crise da experiência, que se dá no momento onde a narração se separa do corpo. Essa ruptura, segundo Benjamin, foi causada pelo horror da guerra que fez com que os homens voltassem mudos dos campos de batalha, impossibilitados de compartilhar suas vivências nas trincheiras, incapazes de alcançar qualquer nível de compreensão dos fatos presenciados: pela primeira vez, os fatos vividos eram fortes demais para o corpo humano. Benjamin observa que, do passado da guerra, só as nuvens foram conservadas, todo o resto foi destruído pela chegada de um horror imprevisível, que desorientou os homens, tornando-os incapazes de se mover e de reconhecer o mundo onde viviam.

Leskov foi, portanto, o último dos narradores, o último representante de um costume milenar de se transmitir histórias, do apego à experiência que passa de boca em boca, que é sempre coletiva e só se materializa através da narração. A época de Leskov, sob essa perspectiva, era o tempo em que o que se narrava era o que se vivia, o tempo em que o sentido era pleno, evidenciado pelo total entendimento entre aquele que narra e aquele que escuta: o eu presente em cada história contada era

sempre um eu coletivo, compartilhado. Era somente a partir dessa experiência coletiva e compartilhada que o relato tinha a sua justificativa. Beatriz Sarlo (2007), ao refletir sobre o conceito do teórico alemão observa:

Quando a narração se separa do corpo, a experiência se separa de seu sentido. Há um vestígio utópico retrospectivo nessas ideias benjaminianas, porque elas dependem de uma época da plenitude de sentido, quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem o escuta entende-o com assombro, mas nunca desconfiado ou irônico. Nesse momento utópico, o que se vive é o que se relata, o que se relata é o que se vive. (p. 27)

Dessa maneira, somente a linguagem seria capaz de libertar o aspecto mudo da experiência e materializá-la, a redimindo do imediatismo e a transformando em algo comunicável, compartilhável. Em texto anterior à sua análise de Nikolai Leskov e que de certa maneira antecipa o ensaio publicado em 1936, *Experiência e pobreza*, Benjamin se aproxima da obra do escritor alemão Paul Scheerbart para investigar como a própria linguagem teria que sofrer mudanças internas para expressar a realidade do homem moderno privado de experiência. Scheerbart foi um escritor que se dedicava à literatura fantástica, construindo sempre distopias futuristas. Apesar de não serem protagonizados por monstros, os seus livros tinham como personagens, segundo Benjamin, criaturas que se afastavam da figura tradicional do humano, processo que começa já dentro dos nomes desumanizados que escolhe para seus personagens. Assim, temos personagens que, embora homens, afastam-se do humanismo e que falam uma língua totalmente nova, uma língua que remete à dimensão arbitrária e construtivista, em oposição à organicidade da língua corrente.

Benjamin não foi o primeiro a associar a narração à experiência e ver no nascimento do homem moderno o início da decadência das antigas artes de narrar. Vinte anos antes, em 1920, na sua Teoria do Romance, Georg Lukács (2000) tentava explicar os caminhos percorridos pela epopeia grega até desaguar no romance moderno. Os dois teóricos colocam o nascimento do romance, o gênero moderno por excelência, como o resultado do nascimento de uma solidão profunda, resultado da impossibilidade de compartilhamento da experiência. Lukács coloca esse processo como resultado da criação de uma relação deslocada entre “vida e essência”. Segundo o pensador, o mundo grego e também o medieval, em sua constituição, era perfeito e unificado, permitindo que a vida fosse além da vida. Assim, a alma do herói épico “ao sair em busca de aventuras e vencê-las, (...) desconhece o real

tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se” (p. 26). Dentro das culturas fechadas, portanto, não existia alteridade para alma, nenhuma barreira entre o eu e o mundo se apresentava. Por sua vez, o herói romanesco vive “o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (p. 43). Dessa maneira, no romance, o mundo que era dado na epopeia, pronto e plenamente aceito por todos, começa a ter que ser produzido, através de uma totalidade criada e muitas vezes inadequada. O homem aparece em crise.

No entanto, é certo que a proclamada era da ausência da experiência não significa também a falência do projeto de literatura. A narração persiste. O que será explorado mais detidamente neste capítulo é justamente as possibilidades de existência encontradas pela literatura, os seus caminhos e desvios, quando a noção de experiência está ameaçada pelo trauma oriundo da violência estatal. Assim, pretendo retomar a já iniciada discussão acerca das mudanças históricas na visão do sujeito para lançar luz à matéria-prima dos escritos em primeira pessoa por meio de uma aproximação à noção de trauma. Tenho como estratégia um questionamento do estatuto e da possibilidade da narração quando temos uma experiência falha, tida como característica fundamental dos eventos traumáticos.

O trauma como experiência falha e as novas formas de subjetivação: a escrita do trauma

Vozes submersas: e eu petrificado,
guaguejando minha mudez-cimento.
E uma calma forjada: porque se eu soubesse conversar com as sombras,
se eu mastigasse as palavras, e delas um suco que não fosse
áspero escorresse abrindo os diques da memória,
irrigando os rios-palavras,
fertilizando campos do idioma -
aí sim: eu estaria mais só do que já estou.
(Trecho de *Logocausto*, Leandro Sarmatz)

Em *Jenseits des Lustprinzips* (1940), para introduzir o que entende por trauma, Freud retoma o trágico destino amoroso de Tancredo, personagem do poema épico italiano *Gerusalemme Liberata*, escrito por Torquato Tasso na segunda metade do século XVI. Reconhecido por seu cuidado com a precisão histórica, o poema

renascentista aborda o tema da primeira cruzada cristã, realizada entre os anos de 1096 e 1099, e a missão do cavaleiro Godofredo de Bulhão de libertar JeruSalem e o sepulcro de Jesus Cristo do domínio muçulmano. Um dos cavaleiros liderados por Godofredo é Tancredo, que tem o seu destino selado e ganha lugar de destaque no desenvolvimento narrativo quando se apaixona pela muçulmana Clorinda, parte do exército inimigo. O drama de Tancredo interessa a Freud a partir do ponto no qual, durante uma batalha, o herói acaba assassinando inconscientemente a sua amada, que luta no exército oposto com uma armadura que esconde o seu rosto e a sua identidade. Nos momentos imediatos à luta, Tancredo parece não sentir a perda de Clorinda e continua a seguir o curso da sua missão, ignorando a sua tragédia pessoal.

No entanto, um pouco mais adiante na narrativa, dentro do décimo terceiro livro, o cavaleiro adentra um bosque encantado em cujas árvores estão aprisionadas as almas dos guerreiros mortos em batalha. O feitiço visa impedir que a madeira seja recolhida para a fabricação das armas necessárias ao avance do exército cristão e representa um atraso sem tamanho para os soldados. Godofredo determina então que seus homens tentem quebrar o encanto através de uma batalha contra as árvores e que, assim, possam as derrubar uma a uma. Quando Tancredo fura pela primeira vez a madeira de uma das árvores, no lugar da seiva, o que jorra da planta é sangue e o herói escuta no ar de maneira muito clara o lamento da sua amada: "Por lei da sorte, agora me cortaste? / Depois, cruel, de dar-lhe morte dura / Offendes do inimigo a sepultura?" (Tasso, 1859: 306). O som que paira do ar faz o herói ajoelhar-se no chão e dar início a um choro doloroso. O destino do cavaleiro é retomado por Freud por ser um claro exemplo de sua teoria do trauma. Segundo a interpretação freudiana, o que fica claro ao analisarmos a história de Tancredo é como inconscientemente estamos condenados a repetir as situações que nos causam dor e que, mais importante, é dentro deste processo de repetição que a dor pode finalmente ser significada. Se em um primeiro momento a morte de sua amada lhe passa despercebida, dias depois, ao ouvir o lamento que ecoa da árvore, Tancredo finalmente sente a dimensão da dor que deveria ter sido experienciada dias antes, no momento do assassinato de sua amada:

Lá dentro o coração no triste aviso
Com diversos effeitos fica ellado [gelado],
E, de um potente impulso, de improviso
Lhe cae a espada, e deixa o que ha intentado
Fóra de si o deixava o cruel juizo
De haver a sua adorada maltratado,
E olhar o sangue amado não podia.
Nem ouvir o lamento, que fazia.
(ibid: 307)

O momento da batalha, durante o qual ocorreu efetivamente o assassinato, foi tão repentino e inesperado que não pôde ser assimilado por Tancredo. Percebemos que o herói, embora protagonista do ato, não o experienciou verdadeiramente. O que podemos inferir dessa análise freudiana é que, dentro do trauma, a experiência deixa de ocupar o lugar do conhecimento para ocupar uma posição de estranhamento, de desconhecimento ou de alheamento, produzindo também um novo sujeito que nasce da experiência traumática e que não coincide com o sujeito do conhecimento, racional cartesiano, um sujeito que se conhece e está apto a refletir sobre si mesmo através da (auto)construção de uma história de vida, de uma (auto)biografia baseada em processos de significação da experiência. O sujeito com o qual me dediquei até aqui, ao explorar os vários significados da experiência e a evolução histórica da escrita de si.

Do surgimento dessa nova subjetividade, que caracterizarei como traumatizada, resulta a necessidade de se criar novas formas de representação e de escrita que consigam embarcar essa identidade fragmentada, muitas vezes inapreensível, que resulta da experiência traumática. Se os processos de autofabulação que estão no centro da escrita em primeira pessoa envolvem o alinhamento retrospectivo das experiências vivenciadas em uma trajetória de vida linear, quais as possíveis estratégias a serem utilizadas dentro desses processos de autocriação textual a partir de uma visão do trauma é a questão que busco desenvolver aqui.

No entanto, antes de tentar entender as estratégias de representação dessa experiência falha exemplificada no poema épico de Torquato Tasso, faz-se necessário uma pequena reflexão sobre o que entende-se por trauma. Derivado do grego antigo, a palavra trauma significa "ferida" e originalmente fazia referência a uma lesão

causada ao corpo (Sellignman-Silva, 2012). No texto de Freud, no entanto, o termo *trauma* deve ser entendido como uma ferida infringida à mente, ou, mais especificamente, à memória ou à capacidade de dar significação a acontecimentos vividos, ocasionada por um evento que vai além dos limites da nossa percepção, tirando a forma da experiência. Assim, como aponta Cathy Caruth:

[...] what seems to be suggested by Freud in *Beyond the pleasure principle* is that the wound of the mind - the breach in the mind's experience of time, self and the world - is not, like the wound of the body, a simple and healable event, but rather an event that, like Tancred's first infliction of a mortal wound on the disguised Clorinda in the duel, is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, *in the nightmares* and repetitive actions of the survivor. Just as Tancred does not hear the voice of Clorinda until the second wounding, so trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature - the way it was precisely not known in the first instance- returns to haunt the survivor later on. (Caruth, 1996: 4)

Caruth continua a sua interpretação do texto freudiano através de uma analogia com a vivência de pessoas que passaram por situações de perigo de vida e que muitas vezes não conseguem lembrar do que passaram, ou reconhecer o agressor. Segundo a autora, o trauma estaria conectado não exatamente à ameaça, mas à percepção tardia de que esta passou despercebida, apontando para a total falta de preparo da nossa mente para lidar com uma situação de perigo. Nesta linha de raciocínio, o trauma não se refere meramente à ameaça, mas à lacuna deixada por ela no momento em que ela passa e não pode ser assimilada. O choque, portanto, não estaria no evento traumático em si, mas no lugar vazio que deveria ser ocupado pela experiência decorrente deste evento. Assim, aquele que passou por uma situação de trauma está condenado a viver com a lacuna deixada pela incompreensão, com o destino de "not having truly known the threat of death in the past, the survivor is forceded, continually, to confront it over and over again" (ibid: 64). É através dessa linha argumentativa que Ernst van Alphen (1998), ao analisar o artigo de Joan W Scott que aponta a experiência como evento essencialmente discursivo, define os eventos traumáticos como a experiência falha por excelência, aquela que é inassimilável e incomunicável e, desta maneira, impossível de ser colocada discursivamente. A literatura que se dedica à elaboração narrativa de um evento traumático surge, portanto, sinalada por um paradoxo: é

marcada por um imperativo que demanda uma narração e é ao, ao mesmo tempo, acompanhada da percepção angustiante de que a linguagem é insuficiente para expressar completamente o que foi vivido.

Em outras palavras: ao mesmo tempo em que é incomunicável e nunca será totalmente assimilado, o trauma demanda elaboração. Ao mesmo tempo que aquele que está traumatizado sente que precisa expressar aquilo que viveu, ele é confrontado o tempo inteiro com a sua incapacidade de fazê-lo. E é justamente nas dobras desse paradoxo que nasce o que chamaremos aqui de literatura de trauma. Como consequência, temos o nascimento de uma nova gramática que possibilita essa escrita marcada pela luta entre a impossibilidade de expressão e a impossibilidade de não expressar-se. Aqui “a linguagem é antes de mais nada o traço - substituto e nunca perfeitamente satisfatório - de uma falta, de uma ausência” (Selligman-Silva, 2012: 48). Assim, se busco me debruçar no que seria uma escrita do trauma, partimos do princípio de que, para expressar o inexpressável, é necessário antes abdicar da perspectiva realista, ou da busca pela compreensão do objeto representado em parâmetros documentais ou racionais. O que me leva a encontrar o tensionamento dos limites da realidade. Neste sentido, há o uso da ficção como estratégia, mas também o uso de recursos que fazem parte da construção ficcional, como jogos linguísticos ou o uso de linguagem metafórica.

É importante lembrar que, ao tentar estruturar a sua noção de inconsciente na noção de linguagem, Lacan resgata o conceito de metáfora, atribuindo-lhe um importante lugar. Assim, em uma associação da sua interpretação acerca de textos clássicos freudianos e a teoria do funcionamento e das leis da linguagem do linguista russo Roman Jakobson, Lacan insere a metáfora no campo da psicanálise através de três eixos: linguístico, literário e delirante. Em linhas gerais, a metáfora dentro da teoria lacaniana representaria somente os traços do real, sendo um afastamento da sua verdadeira representação, já que este seria, por definição, irrepresentável. Dessa maneira, o significado é deslocado para um outro plano, sendo afastado do seu significante original e evidenciando aquilo que fica oculto através de sua ausência:

Ao retornar a Freud e introduzir os fundamentos de Jakobson sobre o funcionamento da linguagem e de suas leis, Lacan tentava dar conta daquilo que estabilizaria a relação entre o significante e o significado. A metáfora funcionaria, assim, como um ponto de basta, um

nó, algo que deteria o deslizamento incessante do significado sobre o significante, possibilitando um efeito de sentido. Trata-se, então, de uma operação que, além de possibilitar a criação de sentido, permite que este, em toda sua fugacidade, seja retido, mesmo que por um breve instante. (Menicucci E Santiago, 2013: s/p).

O processo de fabricação de metáforas para dar corpo àquilo que ainda é incorpóreo aparece também dentro da teoria do trabalho de luto freudiana, que pode ser descrito, afinal, como um processo de transferência de afeto, onde aquele que está em sofrimento chega à conclusão que estar vivo é mais importante do que o objeto perdido, substituindo aquilo que foi perdido por outros significantes (Freud: 1975). Segundo análise de Idelber Avelar (2003) do texto freudiano, esse processo pode ser descrito como uma criptografização dos referentes relacionados ao trauma, de maneira que seja possível lidar com eles. Como argumentado em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o luto na América Latina*, esse processo pode ser explicado através das relações que existem entre o símbolo e a alegoria, conceitos que remetem ao ensaio de Walter Benjamin sobre a origem do drama trágico alemão. Assim, aponta Avelar, para o pensador alemão, dentro do símbolo os significados aparecem de maneira direta, sem mediação e sem distorções, enquanto a alegoria seria a substituição da significação através da inscrição desses símbolos dentro do tempo histórico⁹. Para Benjamin, o drama trágico alemão, ao se focar em figuras alegóricas, refletia a efemeridade e o acabamento de todas as coisas, em forte contraposição à eternidade e plenitude contidas no símbolo. Dessa maneira, o sofrimento humano em meio a ruínas retratado na arte barroca seria a materialização da verdadeira experiência histórica.

Sob o ponto de vista da linguagem, o sentimento de luto se configura em uma alegoria. O luto é, ao mesmo tempo, origem e o conteúdo da alegoria. O desafio dentro das narrativas de trauma residiria justamente no contorno desse paradoxo através da busca por alternativas que minem a bruta e crua facticidade da experiência, a transformando em uma cadeia significativa que, ao mesmo tempo em que seja fiel

9. “El tiempo histórico, si es que el concepto tiene un sentido próprio, está vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones” (Koselleck, apud Jelin, 2001: 12). Desta maneira, é um tempo moldado pelas relações de poder e, dentro dele, as temporalidades se estabelecem de outra maneira. O presente contém e constitui não somente as experiências passadas, mas também as expectativas de futuro, criando uma espécie de passado-presente, no qual os acontecimentos que merecem ser recordados foram incorporados e tornaram-se dignos de memória.

aos acontecimentos, possa expressar ao menos minimamente a vivência subjetiva, sem desaguar em uma metáfora fechada em si mesma, que não é capaz de comunicar nada para o resto da sociedade. É justamente sobre a presença desse paradoxo não só no texto final, mas também como constituinte do próprio processo de escrita, que fala Leandro Sarmatz no poema *Logocausto*, que utilizei como epígrafe para este texto. Nele, o autor fala justamente sobre a ausência da voz e sobre a imobilidade gerada por esta mudez. No entanto, conclui, a fala tampouco é a solução. Mesmo que esta fosse possível, ele afirma: “aí sim: eu estaria mais só do que já estou” (Sarmatz, 2009).

Temos então uma representação pautada em contradições, onde a própria linguagem é colocada à prova, assim como os padrões de entendimento da consciência. Em sua análise da produção literária brasileira através da presença do trauma e da violência constitutivos da história e identidade brasileiras, Jaime Ginzburg (2012) coloca que essa reelaboração das formas usuais de expressão e do emprego da linguagem escrita teria como função principal o preenchimento do vazio deixado pela destruição dos referenciais pessoais. Em seguida, o teórico tenta esquematizar estratégias narrativas que considera serem comuns à quase totalidade dos textos analisados. Uma das principais estratégias utilizadas dentro deste processo de reconstrução seria, então, a escrita fragmentária, que pode utilizar diferentes formas de apresentação, como lapsos narrativos, suspensões de sentido, elipses ou mudanças da voz narrativa. Além da repetição, que aproxima a escrita ao mecanismo psíquico estudado por Freud, e a omissão (neste caso, a recusa de abordar um tema é justamente o que o torna presente). No nível semântico, ele destaca que “elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática” (Ginzburg, 2012: 234). Assim, como primeira estratégia de narração do trauma temos textos onde as experiências de violência e do terror fogem à compreensão e à possibilidade de análise, cabendo aos escritores como matéria-prima aquilo que seria por natureza inenarrável, fragmentos ou restos do “real”

(Garramuño, 2009). São obras que giram em torno de motivos alegóricos e metafóricos, romances metalinguísticos, narrações onde a própria impossibilidade de narrar e as limitações da memória e da percepção aparecem como tema central.

Em um processo oposto temos a representação do trauma de maneira direta e crua, em uma linguagem descritiva que se aproxima à função conotativa. Nestes textos, temos as situações de violência descritas com distanciamento emocional, com um estilo que aposta em uma representação que faz uso do choque, explorando sem filtros eventos de grande impacto e explorando o horror da violência da maneira mais direta e crua possível. Se tomamos como exemplo a representação do trauma histórico dos anos da ditadura, essa literatura de choque caracterizou a primeira fase da escrita pós-ditatorial que, segundo Flora Süssekind (1985) e Beatriz Sarlo (2007), teve a função de chamar a atenção da sociedade aos eventos ocorridos durante os anos de governo militar, tendo sido produzida sobretudo durante os primeiros anos após a abertura política, consistindo basicamente de textos de ficção (em oposição aos testemunhos e memórias que viriam a caracterizar uma segunda fase editorial poucos anos depois). Nestes textos, ganham destaque descrições fortes de repressão policial e de torturas físicas e psicológicas, como nas narrativas de Renato Tapajós, em especial *Em câmera lenta* (1977).

Segundo Hall Foster, ao analisar os trabalhos de Andy Warhol, a exploração estética da abjeção não apenas reproduz eventos de violência, mas também os produz no momento de sua recepção, produzindo uma *subjetividade do choque* (*shocked subjectivity*), que busca provocar efeitos sensoriais e afetivos parecidos aos encontros extremos com os limites da realidade que acontecem quando vivemos situações traumáticas, situações que colocam o próprio sujeito no centro da questão (Foster, 1990: 131-132). Essa linguagem da violência, que nos termos de Markus Schäffauer, recebe o nome de *violentografia*, possui uma função social importante à medida que não apenas repete a violência do mundo como aponta Hall Foster, mas também é capaz de a transformar através da estética, ressignificando a negatividade: “la narrativa transforma la violencia en algo que impide que ésta suceda en tanto que logre repetir y relegarla al nivel simbólico de la narración” (Schäffauer, 2015: 346).

Assim, em uma aproximação à terminologia freudiana, o pesquisador fala em um *trabalho de violência*, que seria um esforço coletivo e uma tarefa cultural fundamental dentro da sociedade.

No entanto, os anos 2000 trazem uma outra visão do trauma que o afasta das cenas de violência extrema e das grandes catástrofes e o coloca nas pequenas atividades cotidianas, partindo da ideia de que a própria existência já é traumática. Surge, desta maneira, uma percepção traumatizada do mundo que gera uma nova subjetividade. Neste trabalho, buscamos explorar as modalidades textuais que esta nova percepção de mundo pode dar origem. Se até então a situação traumática era vista como um corte no cotidiano pela presença de uma violência súbita, desmesurada e incompreensível, temos no século XXI a emergência de uma geração de autores que declaram que mesmo a vida comum já é suficiente para a destruição da possibilidade de experienciar o mundo. Assim, a catástrofe deixa de representar um evento único, raro e inesperado, um corte na história. Vista como um evento que destrói qualquer possibilidade de experiência, que paralisa o sujeito e muda as suas formas de subjetivação, a catástrofe passa a ser associada à própria vida. O cotidiano começa a ser visto como a maior materialização possível desta catástrofe. Temos sujeitos destruídos pela opressão da vida comum, evidente na banalidade no dia a dia, na falta de sentido das diversas atividades diárias e do presente. O sofrimento passa a ser o que caracteriza a experiência e as dores são alinhadas, como elemento de identificação e de identidade.

Assim, surge uma série de narrativas em primeira pessoa apoiada na ideia de que *existir é um trauma*. Esse sentimento de desamparo em relação ao mundo surge a partir do momento no qual o final da experiência é aceito, trazendo à tona uma demanda por um novo realismo, evidenciado dentro da procura de um outro acesso à realidade a partir de uma visão de mundo em crise, um mundo que já não está mais contido no esquema de representação mimética. Temos então o surgimento de uma arte e literatura performática, onde também o trauma é performativo e, como consequência da impossibilidade de representação da qual surge, copia a linguagem e não mais a realidade. É uma literatura que busca a transcrição da voz, não do mundo material: um realismo que se apoia em uma representação do simulacro da própria

linguagem. Assim, como aponta o pesquisador Karl Erik Schøllhammer, para atingir os efeitos dessa realidade inacessível, o realismo traumático procuraria “frequentemente a distorção do uso discursivo convencional e o próprio traço transgressivo, a distorção artística da norma, é concebido como uma aproximação à realidade” (Schøllhammer, 2012a: 132).

No entanto, essa visão traumatizada da realidade não é um fenômeno novo dentro da literatura. O que pode-se considerar novo, como fenômeno, é a tentativa de explorar os traumas do cotidiano, individuais e pequenos, dentro de uma narrativa de um trauma histórico coletivo. A urgência de se relacionar com a realidade histórica e encontrar aí respostas para as próprias inquietudes é talvez um dos grandes temas da literatura contemporânea, que tem como principal estratégia a mistura consciente entre a ficção e as diversas formas de apresentação da realidade, resultando na criação de uma miríade de gêneros literários onde esta mistura pode ser encontrada (romances históricos, autoficções, reportagens que brincam com a presença da ficção, etc). Karl Erik Schøllhammer (2012), ao analisar o discurso histórico na literatura brasileira contemporânea de trauma, aponta que temos hoje uma literatura marcada por relatos baseados na oposição entre o anacronismo e a presentificação, ou seja, temos uma narrativa apoiada no tempo presente, mas que simultaneamente se descola dele. Exemplos para o fenômeno analisado pelo professor podem ser encontrados nos textos de escritores contemporâneos como os brasileiros Leandro Sarmatz e Michel Laub e o argentino Sergio Chejfec. Os três escritores compartilham uma origem judaica que está no cerne de suas produções que, apesar de ficcionais, se apoiam em elementos biográficos. Tematicamente, os três escritores também podem ser aproximados, à medida que compõem narrativas que se baseiam em acontecimentos presentes corriqueiros para realizar um resgate do trauma histórico do holocausto, que aparece sutilmente nas entrelinhas e se mistura às narrativas do cotidiano.

O caso de Sarmatz talvez seja o mais emblemático. A sua carreira literária começa com o lançamento do livro de poesias intitulado *Logocausto*, cujo texto de abertura já discutimos aqui. Os poemas, que têm como tema central a herança judaica do escritor, chamam a atenção à primeira vista pelo seu rigoroso trabalho formal explicitado na simplicidade dos versos. Mas é talvez na prosa que encontramos o

exemplo mais claro daquilo a que nos referimos aqui. Em *Uma fome*, conto que marca a estreia do escritor no universo da prosa, temos como narrador um homem prostrado na cama de um hospital tentando recuperar-se de um caso de anorexia, consequência da sua obsessão por uma magreza literária e condição “comum entre as lolitas, as púberes e as histéricas, e rara entre homens na faixa dos trinta e poucos anos”. (Sarmatz, 2010: 127). Paralelamente a este relato principal, uma narrativa irônica e autodepreciativa sobre os problemas do cotidiano de um homem que tenta recuperar a saúde e revisita a sua vida de fracassos, temos a temporalidade dos traumas históricos do século XX - o holocausto, a migração judaica para o Brasil para fugir do horror da guerra, as ditaduras militares latino-americanas -, que entrelaçam-se com a sua história familiar, constituída de silêncios e ocultamentos. No entanto, a dimensão histórica do relato aparece somente como pano de fundo, nunca sendo abordada diretamente.

Nestes textos, temos explicitada a descontinuidade do tempo, onde o futuro é ameaçador e o passado não passa, trazendo à luz "uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros" (Schøllhammer, 2012: 20). Dessa maneira, a história é reconstruída a partir da visão de um desastre irreparável. O fio condutor da narrativa passa a ser essa busca pela catástrofe inaugural da qual todos somos frutos e que se une à catástrofe cotidiana e banal. Assim, temos a busca constante pelo ponto através do qual seria possível construir uma identidade individual que é também coletiva. Dessa maneira, o incidente traumático pessoal, por mais insignificante e cotidiano que seja – um fim de relacionamento, um evento de humilhação no trabalho, a morte de um ente querido -, remete ao trauma da história em uma relação metonímica, evidenciando as lacunas deixadas. Em seu ensaio sobre o fim da experiência, o teórico italiano Giorgio Agambem fala de uma fratura entre o tempo e a história, que tem como consequência o surgimento de um homem sem experiência do tempo, encontrando-se “angustiosamente dividido entre seu ser-no-tempo, como fuga inaferrável dos instantes, e o próprio ser-na-história, entendido como dimensão original do homem” (Agambem, 2008: 121). É neste sentido que temos então a emergência de um trauma generalizado que serviria como elemento de coesão social em substituição às antigas Grandes Narrativas - como História, pátria, religião - (Lyotard, 2007) que não são mais possíveis no mundo pós-moderno:

O presente já não atua como ponte entre passado e futuro, mas como um corte descontínuo em uma história que já não garante mais sentido aos fenômenos. Mesmo vivendo em um presente pleno de acontecimentos históricos, o contemporâneo produz a sensação de estarmos diante de um futuro incerto e ameaçador que de alguma maneira já se instalou, enquanto o passado invade o presente sob a forma de memórias, imagens, simulacros e índices. Assim, o presente se paralisa e fica amarrado à presença crescente de um passado que não passa, que não conseguimos elaborar, um passado que é uma imagem viva e incessantemente reatualizada, um tipo de imagem que convida a um grande projeto de resgate. (Schøllhammer, 2012: 20)

Hal Foster, no já citado *O retorno do real* (1996), tenta analisar a consequência do surgimento dessa nova realidade traumatizada na construção da identidade contemporânea. Como fruto da escrita do trauma não temos apenas a emergência de uma nova realidade, mas também de um novo tipo de sujeito que demanda novas estratégias para se representar textualmente. Segundo Foster, após a crise não somente da noção de experiência, mas também do próprio sujeito, que, como vimos no nosso primeiro capítulo, materializava-se na literatura através da declaração da morte do autor e o consequente questionamento dos mecanismos dos relatos em primeira pessoa, existe atualmente na arte contemporânea uma tendência a definir a experiência individual e histórica em termos do trauma. Essa tendência, encontrada pelo autor em todos os campos da cultura contemporânea – artes visuais, cinema, cultura pop, literatura – é vista como uma solução para as duas maiores contradições nas abordagens teóricas contemporâneas: as análises desconstrutivistas, que declararam a morte do sujeito, e a política da identidade, que busca ressaltar as diversas possibilidades de existência do sujeito. Assim, explica Foster:

There is a tendency to redefine experience, individual and historical, in terms of trauma. On the one hand, in art and theory, trauma discourse continues the poststructuralist critique of the subject by other means, for gain, in a psychoanalytic register, there is no subject of trauma; the position is evacuated, and in this sense the critique of the subject is most radical here. On the other hand, in popular culture, trauma is treated as an event that guarantees the subject, and in this psychologistic register the subject, however disturbed, rushes back as witness, testifier, survivor. Here is indeed a traumatic subject, and it has absolute authority, for one cannot challenge the trauma of another: one can only believe it, even identify with it, or not. And in this way trauma discourse magically resolves two contradictory imperatives in culture today: deconstructive analyses and identity politics. (Foster, 1996: 168)

Assim, o início dos anos 2000 marca a ressurreição da voz em primeira pessoa e do autor. Em um contexto onde a busca pelo passado na memória coletiva ou biográfica acontece em uma temporalidade quebrada, temos textos onde a linha que separa o

que de fato aconteceu daquilo que a imaginação criou é sintomaticamente apagada à medida em que, como aponta Schøllhammer, "os efeitos reais e fantasmáticos são, na realidade do trauma, os mesmos" (2012: 22). Neste sentido, nos interessa especialmente a utilização do recurso ficcional dentro das tentativas de aproximação do trauma histórico e pessoal, merecendo especial destaque os polêmicos textos autoficcionais, que vivem um verdadeiro *boom* dentro do mercado literário e artístico, recebendo enorme atenção dentro do campo da teoria literária¹⁰, no capítulo oito retomaremos as discussões sobre o conceito de autoficção.

No entanto, ao mesmo tempo que em que o mercado editorial e artístico é bombardeado com narrativas pessoais e cotidianas, o autor que renasce carrega as marcas de seu posterior assassinato e questiona as bases da própria escrita de si, seus mecanismos de produção e de legitimação. É preciso ter em conta que “o autor não retorna como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de jogo que brinca com a noção de sujeito real” (Klinger, 2007: 44), problematizando categorias antes estáveis, como autoria, memória, história e ficção.

10 Discussões em torno do conceito da autoficção foram o foco de vários congressos internacionais, como o *Coloquio Internacional Escrituras del yo*, realizado desde 2012 anualmente em Rosário, Argentina, e o simpósio *La autoficción en América Latina*, realizado em 2013, em Buenos Aires. Uma discussão mais aprofundada sobre o conceito será realizada no capítulo 8.

3. Políticas da memória e memórias políticas

No dia 25 de março de 2016, um dia após a data que sinalizou os quarenta anos do último golpe militar argentino e que foi marcada por grandes protestos em diferentes cidades ao longo do país, o jornal diário portenho *Página 25* tinha como título de seu editorial a frase categórica: “La memoria la ganamos”. Em 2005, durante o governo de Néstor Kirchner, o 24 de março foi transformado em feriado nacional e marca o luto pelas mortes de civis durante os anos de violência estatal. Todos os anos milhares de pessoas vão às ruas de norte a sul do país para celebrar o *Día nacional de la memoria por la verdad y justicia*. Como era de se esperar, o marco de quatro décadas foi celebrado em grande escala, sendo transformado em uma declaração de toda a sociedade argentina sobre a vitória da memória sobre o esquecimento, uma declaração de que a passagem dos anos não é capaz de apagar o luto ou diminuir as marcas da violência que marcou o país durante os sete anos de ditadura: “La plaza y sus alrededores, llenos de gente que fue a decirles presente a los desaparecidos, estaba viva. La memoria le hace bien a la salud de un pueblo. Nos duelen una infinidad de cosas en estos días. Pero la batalla de la memoria la ganamos.” (Russo, 2016: s/p) No entanto, antes de chegarmos aos possíveis significados da frase que dá título à matéria citada, é preciso nos perguntarmos os sentidos dessa batalha. O que exatamente está em disputa nesta *batalha pela memória*? O que se esconde neste vocábulo tão cotidiano? Quem são os soldados desta guerra e o que significa sair vitorioso dela?

Ao investigar os vários significados da memória no Cone Sul no contexto dos regimes ditatoriais das décadas de 60, 70 e 80, Elizabeth Jelin em *Los trabajos de la memoria* (2001) parte de três premissas básicas para tentar delimitar o seu tema: 1. a existência não de uma memória, mas de diversas memórias que devem ser vistas como processos subjetivos, ancorados em marcas simbólicas e materiais; 2. a memória como objeto de disputa e 3. a necessidade de realizar uma historização desta

memória e de suas batalhas. Neste capítulo, compartilharei das premissas que guiam a socióloga argentina para construir a minha argumentação. Assim, pretendo fazer um breve recorrido teórico dentro da ampla discussão acerca do tema, que é marcadamente multidisciplinar, passando por disciplinas como sociologia, neurobiologia, psicanálise, historiografia, filosofia. No entanto, aqui buscarei me deter na procura por uma interpretação política da memória. Dessa maneira, tentarei me aproximar dos possíveis significados de uma memória política, ou seja, dos sentidos que podem ser atribuídos à memória vista como resistência e luta social, uma batalha coletiva por espaço de representação e tomada de discurso. Complementar a esta questão, estão as políticas estatais da memória, as estratégias utilizadas pelo Estado para escrever a narrativa dos anos de violência através do discurso oficial, das leis e da construção dos espaços físicos da lembrança¹¹, como memoriais, monumentos e museus. Tendo em vista o critério seletivo da memória, chegamos primeiramente à questão da separação entre a recuperação do passado e a sua consequente utilização, uma questão essencialmente política:

Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombres de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado. Sin embargo, desde outro punto de vista, de legitimidad y no ya de origen, existe una gran discontinuidad: no se puede justificar un uso engañoso por la necesidad de recordar. Nada debe impedir la recuperación de la memoria: éste es el principio que se aplica al primer proceso. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en deber: el de acordarse, el de testimoniar. (Todorov, 2008: 20)

As discussões acerca da memória e dos seus potenciais políticos começa com o questionamento da origem de suas operações. Quem estaria, afinal, no centro da recordação, os protagonistas das ações vistos como sujeitos individuais ou uma massa coletiva? Em seu estudo fenomenológico da memória Paul Ricœur (2007) aponta que responder a essa pergunta não é uma tarefa fácil e coloca a questão nos termos da oposição entre o surgimento da problemática da subjetividade, por um lado, e, por outro, da irrupção no campo da sociologia do conceito durkheimiano de consciente coletivo. Se as discussões acerca da memória começam já na origem da filosofia, dentro dos pensamentos de Platão e Aristóteles, nenhum destes considerou

11 Ver Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire* (1984)

questionar a pessoa gramatical (eu x nós) implícita à questão da conjugação dos verbos lembrar e esquecer. Semanticamente, os termos latinos para memória (*memória*, em português; *mémoire*, em francês; *memoria*, em espanhol e italiano; mas também em inglês *memory*) têm origem grega e derivam das palavras *mneme* (a lembrança espontânea, ligada ao *pathos*) e *anamnesis* (a busca consciente e ativa pela lembrança, ligada à arte retórica da memória). Para Platão, a memória seria a representação presente do ausente, dividindo em *phantasma* (simulacro) e *eikón* (cópia, semelhança). Enquanto para Aristóteles ela só existiria como representação de algo anteriormente percebido, existindo a partir do contraste com o futuro da espera e com o presente da percepção.

O teórico francês argumenta ainda que, se vemos a memória como um mecanismo biológico, explicado inicialmente pela neurobiologia ou psiquiatria, temos que partir do pressuposto que ela é antes de tudo um processo mental individual. Deste ponto de vista, cada pessoa teria a sua capacidade singular de lembrar-se ou esquecer-se, de construir a própria rede de recordações e ativar o passado no presente através da construção de uma narrativa que tem a principal função de conferir unidade e sentido à trama de acontecimentos na qual estamos inseridos. Deve ser visto como um processo que nos permite criar uma continuidade de nós mesmos através do tempo, de nos reconhecemos em diferentes épocas apesar de todas as mudanças externas e internas que sofremos, definindo o núcleo da nossa identidade pessoal: “a identidade de tal pessoa estende-se tão longe que essa consciência consegue alcançar retrospectivamente (...) é o mesmo si agora e então, e o si que executou essa ação é o mesmo que aquele que, no presente, reflete sobre ela” (Locke, apud Ricœur, 2007: 115). É através desta função unificadora da narrativa que a memória, através das mediações simbólicas da ação, possibilita a criação de uma identidade que seja estável ao longo do tempo e do espaço, localizando a experiência no presente, a provendo de continuidade e estabelecendo relações de causa e consequência com aquilo que fomos antes e aquilo que nos tornamos:

La rememoración es el resultado de un proceso psíquico operante que consiste en trabajar los restos de un recuerdo pantalla, de un fantasma o de un sueño, de manera de construir un compromiso nuevo entre lo que representan el pasado acontecimental, libidinal, identificadorio, del sujeto, y su problemática actual respecto de ese pasado, lo que él ahora tolera ignorar y conocer de éste. (Enriquez, apud Jellin, 2002: 27)

Esse resgate da ideia da memória como elemento unificador da subjetividade humana é também realizado por Ricœur, que a remete ainda ao surgimento de uma tradição do olhar interior, indissociável do surgimento do conceito de subjetividade moderna, que tem a sua origem no pensamento de Santo Agostinho. O modelo utilizado pelo teólogo ao escrever as suas confissões se baseia no caráter privado da memória, a colocando como elemento central da singularidade dos sentimentos, da continuidade temporal e da orientação interna da passagem do tempo.

Apesar de distante no tempo e na metodologia, o pensamento do teórico francês Henri Bergson ecoa em muitos pontos os textos de Santo Agostinho, sobretudo no que relaciona a memória à confirmação da interioridade e na existência de um tempo puramente subjetivo. Partindo do princípio que a principal função da memória seria a de fazer a contração de uma multiplicidade de momentos, tornando-os assimiláveis e passíveis de serem incorporados ao campo das necessidades cotidianas, Bergson situa a memória muito além da formação da autoimagem e da identidade e a vê como o ponto de interseção entre o espírito e a matéria, ou seja, o lugar onde a corporeidade encontra a consciência, unindo essas duas esferas humanas. Assim, em seu clássico texto de 1896 *Matéria e memória*, Bergson, contrariando o senso comum, advoga que o ato de lembrar-se significa sair do presente em direção ao passado. Sob esse ponto de vista, o que fazemos de fato é trazer o passado ao presente, em um processo de ressignificação e reinterpretação que adapta fatos passados ao nosso ser atual e às nossas ações, ou nossa capacidade de operar mudanças na realidade ao redor.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um ‘estado virtual’, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (Bergson, 2010: 280)

Neste sentido, para Bergson a memória se confunde com a percepção presente, podendo muitas vezes substituí-la ou ser substituída por ela. No entanto, antes de tentarmos nos aprofundar no que significaria a inversão que vê a memória como uma vinda do passado ao presente, temos que ter em mente que o tempo dentro da

argumentação bergsoniana deve ser interpretado através da subjetividade humana e não através de suas marcações externas. Para Bergson, todo ser dotado de consciência possuiria também o sentimento de duração, sentimento puramente subjetivo e baseado nos diferentes estados internos que se sucedem. Esse sentimento de duração, aliado à observação dos objetos exteriores, como a sucessão dos dias ou das estações do ano, tornaria o homem capaz de medir o tempo por suas próprias forças, independente de convenções sociais como datas comemorativas ou até mesmo calendários, sendo o passado o tempo que já está imóvel e o presente o tempo que ainda pode servir à ação. Quando percebemos sinais temporais exteriores que também são percebidos por outros indivíduos, como por exemplo os ciclos da natureza ou o ritmo dos nossos passos, temos a fusão de diferentes consciências, dando origem a simultaneidade de percepções, o que permitiria a criação de uma espécie de tempo universal, tradução de uma sequência de momentos descontínuos que se fundem em uma representação maior.

Um forte crítico do subjetivismo bergsoniano foi o seu aluno Maurice Halbwachs que, apesar de ter iniciado sua vida acadêmica sob a sombra de seu professor, se aproxima cada vez mais do estudo da obra do sociólogo francês Emile Durkheim e do seu conceito de consciente coletivo, que acaba por influenciar toda a sua obra. Se Bergson baseia a sua teoria em uma integração da dimensão física e biológica da memória ao seu caráter subjetivo, Halbwachs deixa todo esse percurso de lado para se ater nos aspectos sociais da rememoração, chegando à conclusão que nenhuma memória individual seria possível sem seu aspecto coletivo. Assim, se em sentido restrito as sensações dependem das terminações nervosas e por isso estão incontestavelmente conectadas ao corpo, devendo ser vistas como individuais, o seu processamento em lembranças só é possível dentro do pensamento do grupo ao qual esse indivíduo está conectado. Ele afirma, então, que não é possível pensar em uma consciência puramente individual já que esta seria permanentemente modificada com o contato de uma outra consciência, que imporia uma nova representação, moldando e modificando-a:

A sequência de nossos estados não é uma linha sem espessura cujas partes se relacionam com aquelas que as precedem e que as seguem. Em nosso pensamento cruzam-se a cada momento ou em cada período do seu desenvolvimento muitas correntes que vão de uma consciência a outra, e das quais ele é o lugar de encontro. (Halbwachs, 1990: 99)

Dessa maneira, para Halbwachs mesmo as impressões afetivas tendem a se manifestar em imagens e representações coletivas. A memória passa a ser vista como um fenômeno social, consequência direta do processo de socialização. Assim, se pretendemos retomar o pensamento desenvolvido pelo teórico francês, não devemos encarar a ideia de uma *memória coletiva* como uma metáfora. Embora naturalmente a coletividade não possua uma memória per si, ela determina a memória de cada um dos seus membros à medida que só podemos lembrar aquilo que também podemos comunicar através da localização temporal e espacial dentro do quadro geral da memória coletiva. Se a linguagem é sempre coletiva e simbólica, existindo somente através da compreensão comum dos símbolos e seus significados, o indivíduo que lembra está sempre inserido e habitado por essa coletividade, pertencendo a uma diversidade de grupos sociais, que na terminologia de Halbwachs recebem o nome de grupos de referência. Para o filósofo e historiador, grupos de referências podem ser definidos como instituições sociais que estabelecem entre si uma comunidade de pensamentos e valores (nação, família, religião, etnia, associações), construindo um passado em comum que cria mecanismos de identificações entre os seus membros.

Na visão de Halbwachs a memória individual seria somente um ponto de convergência de diferentes influências sociais, criando uma articulação particular destas. No entanto, as diversas organizações subjetivas da memória coletiva também devem ser vistas em sua importância política como afirma o psicólogo e sociólogo italiano Franco Cardini (1993), é preciso ter em mente que “a lembrança não se constitui sem a memória coletiva, mas, ao mesmo tempo, a recordação pessoal é uma forma de testemunho que impõe limites à tirania ou à ditadura da memória coletiva” (s/p). Como cada indivíduo está inserido de diferentes maneiras e em diversos grupos de referências, grupos estes que são muitas vezes contraditórios entre si, cada memória individual representa um ponto de vista único da memória coletiva:

Consideramos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (Halbwachs, 1990: 54)

Apesar de substancialmente opostas quanto a suas naturezas, as duas interpretações teriam, no entanto, a mesma substância: a tentativa de resgatar aquilo que já está ausente e foi anteriormente percebido sob a luz do presente (círculo da ação, nos termos de Bergson, contexto histórico-social atual nos termos de Halbwachs). Assim, ambos os teóricos vinculam o mecanismo da memória à percepção do presente, seja ela extremamente subjetiva ou coletiva. O próprio passado, dessa forma, só existe através do contraste com o futuro da espera e o presente da percepção. Desta maneira, a memória se afasta do senso comum que a vincula especificamente com o passado – que engloba acontecimentos que foram deixados para trás, imutáveis, vistos simplesmente como história – e com as recordações – a aparição de fragmentos ou imagens resgatadas do esquecimento devido à sua importância em nível individual ou coletivo. Pode-se, então, inferir daí uma primeira aproximação entre a memória e a política à medida que devemos ressignificá-la como uma construção ativa, variável ao longo de diferentes tempos, passível de interferências externas e a serviço de interesses específicos. Nelly Richards (2010), em seu *Crítica de la memoria (1990 – 2010)* também tenta esboçar uma definição para o termo partindo da desconstrução do próprio conceito de passado, que deixa de estar fechado e passa a ser também alvo de negociação:

La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve entre el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*. Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes.
(p. 16)

Quando falamos de um passado inconcluso, queremos assinalar o seu caráter indeterminado à medida que este permanece sempre aberto a novas interpretações que variam de acordo não somente com o peso do presente, mas também com as expectativas para o futuro. A memória, neste sentido, não opera somente em fatos que se situam em um tempo pregresso, reconstruindo acontecimentos passados, ela também organiza as experiências do presente e do futuro. Seguindo os passos do historiador alemão Jann Assmann, podemos inclusive questionar a própria noção de passado, já que ele deve ser visto apenas como uma construção social, “deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart her ergibt. Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine

kulturelle Schöpfung.“ (Assman, 2013: 48). Dessa maneira, temos aqui um passado ativo, determinado por agentes sociais que se encontram em meio a confrontos de interesses, a lutas por outros sentidos e contra possíveis esquecimentos. Assim, a memória representa o reconhecimento e a reconstrução deste passado e não pode ser vista como uma repetição linear de fatos pregressos, ela é um resgate destes à luz das preocupações do presente e que só é possível à medida que pode ser retomado discursivamente. Neste sentido, assim como a noção de indivíduo e de experiência que discutimos nos capítulos anteriores, a ideia de memória também só existe dentro do nível narrativo, discursivo e, como tal, só pode ser entendida como construção social e dentro de um sistema de relações de poder.

O esquecimento e os abusos da memória

Na última parte de *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricœur, como era de se esperar dedica-se ao esquecimento, conectando com a ideia de perdão e memória apaziguada. Para Ricœur, se o esquecimento não pode ser visto como o oposto simétrico da memória¹², definida aqui justamente como o processo que luta contra o esquecimento. Em uma perspectiva social, as políticas da memória passam sobretudo pelas disputas acerca da separação entre aquilo que deve ser recordado e aquilo que deve ser deixado de lado. Para o autor, o esquecimento pode ser motivado e acontecer em três níveis distintos, relacionados com as operações da memória que o ocasionam: esquecimento e impedimento; esquecimento e manipulação e, por fim, a anistia, ou esquecimento comandado.

O primeiro nível analisado por Ricœur diz respeito ao esquecimento patológico e remete aos processos mentais analisados por Freud em seus trabalhos que remetem ao trauma, aos mecanismos de bloqueio das lembranças dolorosas e a consequente tendência à repetição destas situações traumáticas no campo da ação, temas que

12 Tzevetan Todorov concorda com a posição de Ricœur que não se pode contrastar memória e esquecimento. Em vez disso, para Todorov, estariam em oposição *a supressão e a conservação*. A memória e o esquecimento, neste sentido, deveriam ser ambos vistos como a interação de ambos. Em sua argumentação, Todorov retoma à história borgiana de *Funes, el memorioso* para ressaltar como um restabelecimento integral do passado seria não somente impossível, mas danoso. Dessa maneira, a principal característica da memória humana seria a seleção, sendo este também o atributo que a separa da memória do computador.

abordei no capítulo anterior. Em seguida, o teórico francês se debruça sobre as diferenças entre o luto e a melancolia, explorados por Freud em texto de 1915. O luto e a melancolia são reações opostas à perda de uma pessoa amada, objeto ou até mesmo abstração. Enquanto o luto, apesar de doloroso, deve ser visto um fenômeno natural, ao final do qual o ego fica outra vez livre e desinibido; a melancolia é uma patologia que tem como consequência a destruição do próprio ego. Para Freud, dentro do trabalho de luto, o mundo perde o sentido, enquanto na melancolia é o próprio ego que se perde. A partir daí, Ricœur traça uma comparação entre o trabalho de luto e o trabalho da lembrança, traçando um paralelo entre *Trauer und Melancholie* (1915) e *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* (1914) e sinalando que o trabalho de luto poderia vir a assumir a posição estratégica ocupada pela compulsão à repetição explorada no primeiro texto freudiano, vindo a significar uma possibilidade de liberdade frente à repetição traumática. Dessa maneira, conclui o teórico francês, “o trabalho de luto é o custo do trabalho de lembrança; mas o trabalho de lembrança é o benefício do trabalho do luto” (ibid: 86).

No entanto, um ponto fundamental da leitura freudiana de Ricœur está no reconhecimento das relações cruzadas que existem entre a expressão privada e a pública do luto. Para o pensador francês, as categorias patológicas desenvolvidas por Freud podem ser transferidas para o plano da historiografia, explicando não somente os momentos históricos excepcionais - como aqueles de guerras, ditaduras ou transições políticas -, mas servindo para ilustrar uma estrutura primordial da existência em sociedade e evocando “a relação fundamental da história com a violência” (ibid: 92). Não existe sociedade que não tenha sido fundada através da violência, da guerra e da opressão. O que chamamos de acontecimentos fundadores nada mais são do que eventos violentos posteriormente legitimados pelo Estado e significam, ao mesmo tempo, a glória de uns e a humilhação de outros. A escolha do que merece ser celebrado e lamentado coletivamente acaba por criar feridas reais e simbólicas dentro do tecido social. Ao passar para o plano coletivo, o trabalho de luto é fruto da negociação entre as expressões públicas da memória e a existência de diversas identidades sociais. No nível público, a memória é manipulada e está

intimamente ligada aos três níveis operatórios da ideologia na compreensão do mundo: 1) distorção de realidade; 2) legitimação do sistema de poder e 3) integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação:

A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. [...] É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. [...] Contudo, é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de dominação que a narrativa oferece. [...] De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. (ibid: 98)

Chegamos então à segunda forma de esquecimento analisada por Ricœur: a memória manipulada ou a instrumentalização da memória pelos membros das classes que dominam as esferas política, cultural e econômica. A instrumentalização da memória intervém não só na sua expressão pública, mas também nos processos de reivindicação da identidade dos membros que compõem uma sociedade. Processo que se dá através do desapossamento dos atores sociais de narrarem a si mesmos e conquistarem representação. Desta forma, podem ser considerados instrumentos de manipulação da memória as formas de narrativas oficiais, como a historiografia, os arquivos e as mídias, mas também fazem parte destes instrumentos elementos físicos, como a arquitetura de uma cidade, monumentos, museus e memoriais, que são chamados por Pierre Nora (1985) de *lugares de memória*. Como evidenciado pelo título do livro, é a história que ganha grande destaque dentro desses mecanismos de instrumentalização da memória analisados aqui. Resgatando os conceitos de Halbwachs, Ricœur afirma:

O nascimento do conceito de história como coletivo singular sob o qual se reúne o conjunto das histórias particulares marca a conquista da maior distância concebível entre a história una e a multiplicidade ilimitada das memórias individuais e a pluralidade das memórias coletivas. Essa conquista é sancionada pela ideia de que a própria história se torna seu próprio sujeito. Se há experiência nova, é exatamente a da autodesignificação de um novo sujeito de atribuição denominado história. (ibid: 314)

Se a multiplicidade dos grupos sociais garante a variedade da representação da memória coletiva, a lógica da construção do relato histórico vai na direção oposta, ou seja, se baseia na tentativa de construir uma narrativa única que jogue luz sobre os acontecimentos passados, sendo organizada em torno de um presente que falta e das

marcas da ausência dos poucos que a sua lógica interna permite nomear. Para Halbwachs, a necessidade historiográfica surge no momento em que acontece uma desconexão temporal e afetiva com o passado, ou seja, no momento em que os fatos se encontram distantes o suficiente para deixarem de fazer parte da memória coletiva, que seria a encarnação vivente da história. Neste sentido, ao saber histórico transmitido nas escolas e nos livros somente reforça o sentimento de exterioridade dos calendários, tornando evidente o apagamento das raízes genealógicas e afetivas que são a base da memória coletiva. Ricœur aponta que a história autorizada, imposta e celebrada acaba sendo em armadilha, quando transforma-se em uma “forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (ibid: 455).

Por muitos anos, o discurso historiográfico ocupou uma posição privilegiada dentro da construção da ordem social, tendo tido o seu caráter seletivo ignorado e sendo visto como um saber científico e objetivo. No final dos anos 20, surge na França a Escola dos Anais, movimento que pretendia integrar o saber histórico a outras ciências sociais, como a sociologia, psicologia, economia, etc. Dessa maneira, pretendia-se substituir a desconexão do breve tempo histórico pelo tempo de longa duração dos processos, tentando pôr em evidência as civilizações e suas mentalidades. Nos anos 60, com o estruturalismo, a crítica ao fazer histórico se intensifica, aliando-se não somente à crítica da análise de discurso e suas relações com o poder, mas também ao surgimento das teorias indutivas e a consequente luta pelo reconhecimento do lugar de fala e da representatividade das minorias. Fica evidente dentro da historiografia, desta maneira, não somente a ordem cronológica, mas também a ordem discursiva, a negociação e imposição de valores e ideologias na organização do real histórico. O fazer histórico passa a ser visto como uma operação de consciência moral, regida por um jogo de interesses implícitos e explícitos e influenciada não só pela ética, mas também pelos códigos da lei, das convenções sociais e políticas. Neste processo, a noção de que a história é contada apenas pelos vencedores se expande e surgem disputas por espaço, além de um interesse cada vez mais acentuado pela vida das pessoas comuns, movimento que também influencia a literatura, à medida que permite o surgimento de vozes antes ignoradas, em narrativas

que exploram acontecimentos de vidas comuns, na já citada chamada *guiada subjetiva*, como nomeada por Beatriz Sarlo. No capítulo seguinte, vou falar do surgimento do testemunho político na América Latina, retomando o assunto.

Por fim, chegamos ao esquecimento comandado, ou o direito de anistia, esfera judicial que mistura-se com o perdão. Em linhas gerais, a anistia tem como objetivo a reconciliação entre cidadãos, a paz cívica. Ao retomar exemplos clássicos de anistia política, Ricœur chega ao Editto de Nantes, promulgado na França na segunda metade do século XVI, que tinha dentro de seu texto que a memória dos acontecimentos deveriam permanecer apagadas, “como coisa não ocorrida” (ibid: 461). Para o teórico, esta expressão enfatizaria o lado mágico de qualquer anistia: o fazer como se nada tivesse acontecido, operação que a aproxima à amnésia:

Primeiro, ela põe um fim a graves desordens políticas que afetam a paz civil – guerras civis, episódios revolucionários, mudanças violentas de regimes políticos –, violência que a anistia, presumidamente, interrompe. Considerada quanto ao seu conteúdo, ela visa a uma categoria de delitos e crimes cometidos por ambas as partes durante o período de sedição. Mas a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória que na verdade a afasta do perdão após ter proposto sua simulação. (Ricœur, 2007: 460)

A anistia, portanto, deslocaria o passado de seu lugar, colocando-o em uma posição de inacessibilidade. No entanto, a crítica de Ricœur não se dá somente nos diferentes tipos de esquecimento, mas também na operação da memória, o que Ricœur chama de abusos da memória, ou memória obrigada e está ligada ao sentimento de dever e justiça. Neste ponto também temos um retorno aos conceitos da psicanálise quando Ricœur estabelece uma relação entre o dever de memória terapêutico, visto como parte da cura, e o dever da memória social, ligado à noção de justiça (aqui temos, mais uma vez, a aproximação do *trabalho de luto* e do *trabalho de memória*). Assim, afirma Ricœur que “o dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram.” (Ricœur, 2007: 101). Esse dever da memória nasce da dívida que a sociedade possui com o seu passado, com aqueles que nos precederam e liga a herança histórica à ideia do estabelecimento de um inventário simbólico.

Por indiscutível que possa parecer à primeira vista conservar a memória social e prestar tributo àqueles que morreram na luta pelo estabelecimento da ordem social, esse dever de memória, no entanto, é visto de maneira extremamente crítica pelo crítico literário francês Tzvetan Todorov. Em seu *Los abusos de la memoria* (2008), Todorov defende que o excesso de memória dentro das democracias liberais causa um esquecimento comparável ao existente nos regimes totalitários, que empreenderam o que o francês chama de verdadeira guerra da memória através do controle de informação e buscavam não somente o controle da memória oficial, mas o domínio da memória total¹³. No entanto, afirma Todorov, se o processo de reconstrução do passado através do ato de dar voz aos perdedores e vítimas da opressão estatal foi uma importante ferramenta de oposição ao poder totalitário, ele lentamente se afastou de seus contextos originais e se tornou mais um aliado à construção de um *reinado do esquecimento* (Todorov, 2008: 17), dessa vez não pela supressão ou manipulação da informação, mas pelo seu excesso e seu progressivo alinhamento à lógica de mercado capitalista.

Para o bom uso da memória, defende Todorov, é preciso ter em mente que, apesar da recuperação do passado ser imprescindível, não podemos permitir que este impere sobre o presente. Muitas vezes, o direito ao esquecimento é tão importante quanto ao direito à memória. Assim, para o teórico francês o uso da memória deve ser dividido em duas formas distintas de reminiscência: uma literal e outra exemplar. Dentro do uso literal da memória, os acontecimentos dolorosos do passado são preservados em sua singularidade, permanecendo intransitivos e situados fora da zona de discussão, não levando a nenhum lugar fora de si mesmo. Por outro lado, o uso exemplar pretende ver o episódio traumático como uma manifestação entre outras de uma categoria mais geral. Dessa maneira, ainda que não ignore a singularidade histórica, pretende usar o trauma como um modelo para compreender situações novas, ainda que com agentes diferentes, o movendo da esfera privada para

13. A pretensão do domínio total da memória pode ser exemplificado na famosa referência de Hitler ao genocídio armênio como inspiração para o seu projeto de extermínio dos judeus. Para o líder do nazismo alemão, se a sociedade era capaz de ignorar a matança de milhares de armênios pelo governo otomano apenas algumas décadas antes, também seria capaz de ignorar os assassinatos cometidos nos campos de concentração alemães. Por esta linha de raciocínio, era de fundamental importância a destruição de todo e qualquer documento que pudesse provar o acontecido. Desta maneira, eliminar as provas e a possibilidade de memória do holocausto, era um projeto tão ou mais importante do que a própria destruição dos judeus.

a pública e abrindo as possibilidades para a generalização e a analogia. Como no processo de psicoanálise ou no trabalho de luto, a dor causada pela recordação é neutralizada, controlada e marginalizada e “las asociaciones que acuden a mi mente dependen de la semejanza e no de la contigüidad, y más que asegurar mi propia identidad, intento buscar explicación a mis analogías” (ibid: 34). Aqui, a memória é convertida em projeto e, como tal, passa a estar orientada para o futuro. O passado é, então, convertido em plano de ação política para o presente. A conclusão a que chega Todorov é que a aproximação à memória literal pode representar uma prisão ao trauma, enquanto a memória exemplar é potencialmente libertadora:

El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro. (ibid: 34)

Embora com análise baseada em outros termos, podemos encontrar vários pontos em comum entre o argumento defendido por Todorov e a crítica à popularização dos relatos em primeira pessoa empreendida pela argentina Beatriz Sarlo em *Tempo passado – cultura da memória e guiada subjetiva* (2007). Na obra, a teórica parte da observação da multiplicação dos relatos testemunhais e em primeira pessoa na argentina pós-ditatorial e busca um questionamento acerca dos possíveis significados trazidos à tona pelo fenômeno, que, na sua visão, acaba por empobrecer o campo das discussões políticas à medida que coloca a questão sob a ótica do sofrimento da vítima, que não pode nunca ser questionado. Segundo Sarlo, o passado deve ser visto como o campo onde ocorre a batalha entre a história e a memória. Mesmo que a partir do modernismo seja diagnosticado um enfraquecimento do passado diante do presente, a memória vem ocupando lugar de cada vez mais destaque na sociedade contemporânea. Esse fenômeno, segundo a autora, pode ser localizado junto com o crescimento do interesse no sujeito comum, aquele que segue itinerários sociais traçados e vive pequenas transgressões e negociações cotidianas. Enquanto o olhar nos grandes movimentos sociais coletivos deixava invisível os princípios de afirmação de identidade presentes nas dobras culturais das práticas comuns, a aproximação teórica a esses novos sujeitos deixa em evidência princípios de rebeldia e princípios de conservação da identidade e mostra que a visão de passado tradicional

não tem interesse pela inventividade subalterna. Assim, afirma Sarlo, o protagonismo desses “sujeitos marginais que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demanda novas exigências de métodos e tendem à escuta sistemática dos discursos da memória” (Sarlo, 2007: 17). Essa mudança de paradigma é chamada pela teórica de *guinada subjetiva*, em referência a sua contemporânea *guinada linguística* proposta pelos estruturalistas, e se baseia na “reconstituição da textura da vida e da verdade abrigada na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (ibid: 18) e coloca as narrativas identitárias no lugar de destaque dentro ciências humanas que foi ocupado pelas estruturas nos anos 60, resgatando a primazia do sujeito que foi assassinado nas teorias que dominaram nos anos anteriores.

Para Nelly Richard, no centro da atenção dada a partir dos anos 80 na América Latina aos testemunhos e às confissões das vítimas do estado está uma tentativa de “dotar de densidad subjetivo-existencial los índices de verdad que grabaron la profundidad del daño de la tortura en las identidades devastadas de las víctimas del aniquilamiento” (Richards, 2010: 21). No entanto, Richard retoma o termo do historiador alemão Andreas Huyssen e fala de um *boom da memória* para ressaltar que essa tendência não pode deixar de ser vista criticamente, ser inserida em um movimento global e ser vista também como um fenômeno mercadológico. Neste sentido, cabe aqui levantar uma série de questionamentos éticos acerca do trato desses relatos, de como analisá-los criticamente sem desrespeitar ou descreditar a fala das vítimas e de como evitar a tendência à repetição mimética da violência. Para Richards, a recordação do passado traumático é sempre repleta de lacunas e nunca vai fazer justiça ao que realmente aconteceu, resultando em uma memória não-cumprida, imperfeita e que faz uso de uma narração sempre problemática que deve partir da questão de como representar esse fracasso:

La 'crítica de la memoria' debe saber, entonces, discriminar entre totalidad y residuos, entre plenitud y desintegración, para marcar una diferencia entre, por un lado, las evocaciones reintegradoras del pasado que buscan compensar las quebraduras de la experiencia con el relato liso de una memoria suturada y, por outro, el recuerdo insumiso que subraya intencionalmente los trastocamientos de registros para expresar así el shock de la violencia en el sobresalto y la dislocación de los signos. (ibid: 23)

O trabalho de uma possível crítica da memória deve partir deste fracasso, entendendo que nem todas as representações subjetivas do passado são equivalentes e as operações simbólico-narrativas que delimitam as relações entre experiência, acontecimento, performatividade, voz, narração e discurso devem estar no centro de qualquer análise possível. O perigo, aponta Andreas Huyssen, é que podemos estar substituindo a hipertrofia da história nietzchniana por uma hipertrofia da memória. Segundo o historiador, o discurso histórico garantia a relativa estabilidade do passado, mobilizava e monumentalizava o passado nacional e universal como legitimação do presente, o provendo de sentido e, ao mesmo tempo, promovendo o futuro. Com as discussões levantadas pelo campo dos estudos da memória, este modelo não funciona mais. Não é somente a utopia de um discurso historiográfico objetivo e científico em oposição a um discurso memorialístico poético, subjetivo e pessoal que foi destruído, mas a nossa própria visão de passado e as promessas de futuro:

We need both past and future to articulate our political, social, and cultural dissatisfactions with the present state of the world. And while the hypertrophy of memory can lead to self-indulgence, melancholy fixations, and a problematic privileging of the traumatic dimension of life with no exit in sight, memory discourses are absolutely essential to imagine the future and to regain a strong temporal and spatial grounding of life and the imagination in a media and consumer society that increasingly voids temporality and collapses space. (Huyssen, 2003: 6)

Após esse breve recorrido teórico, tentarei analisar brevemente os contextos da Argentina e Brasil ao final dos seus regimes militares no que diz respeito às políticas da memória e ao surgimento de uma luta social por uma memória política. Para isso, pretendo realizar um breve resumo acerca das medidas judiciais e compensatórias adotadas por ambos países para realizarem suas “transições” à democracia e também como o período do governo militar foi trabalhado dentro dos discursos memorialísticos, com especial destaque para o testemunho. Em seguida, chegarei à análise da produção ficcional acerca da violência da ditadura, analisando as suas diferentes fases até chegarmos na produção dos anos 2000, foco de análise deste trabalho.

4. Políticas da memória no período de redemocratização no Brasil e na Argentina

As ditaduras militares brasileira e argentina devem ser inseridas no contexto histórico internacional da Guerra Fria, período fortemente marcado pelo desenvolvimento por parte do governo dos Estados Unidos de uma série de mecanismos que visavam combater a expansão do que foi chamado de *ameaça comunista*. Especialmente após a Revolução Cubana de 1959, com o início do governo de Fidel Castro, a vigilância norte-americana sob a América Latina foi intensificada com o objetivo de eliminar as lideranças de esquerda que surgiam em todo continente. Vemos, então, o surgimento de uma verdadeira onda de golpes militares pelo território que começou com o Paraguai (1954) e culminou com o assassinato de Salvador Allende e a tomada de poder de Augusto Pinochet, no Chile em 1973. Os governos militares latino-americanos tinham em comum não somente as diretrizes das políticas econômicas neoliberal e desenvolvimentista e seus caracteres extremamente violentos e repressivos, mas estavam também conectados através de uma forte rede de comunicação que se evidenciou com a criação da Operação Condor, uma aliança que buscava internacionalizar a perseguição e repressão aos opositores do regime através do compartilhamento de informações.

A ditadura militar brasileira começa oficialmente no dia primeiro de abril de 1964, quando o presidente eleito João Goulart é retirado do poder pelos militares através de um golpe de estado. Assim, em meio a uma séria crise econômica e política, assume o poder o marechal Humberto de Alencar Castello Branco com a promessa de restabelecer a paz social e o crescimento econômico, conquistando desta maneira o apoio das elites e das camadas conservadoras da população. O regime político imposto no Brasil após o golpe foi extremamente institucionalizado, o que visava manter um certo ar de “normalidade” política: foi implantada uma nova legislação eleitoral que extinguiu os antigos partidos e instaurava o bipartidarismo,

mas mantinha as eleições para o congresso e para a administração municipal, além de criar um sistema de eleição indireta para presidência, onde diversos generais se alternavam no poder. Na Argentina, o golpe ocorreu em 1976, transferindo o poder para uma junta militar que elegeu o General Jorge Rafael Videla como presidente e dá início ao que foi chamado *Processo de Reorganização Nacional*. Em oposição ao sistema brasileiro, que manteve nas aparências as instituições democráticas, na Argentina não houve a institucionalização da ditadura e seus instrumentos, instalando-se um governo de exceção que acabou definitivamente com os partidos políticos e cancelou todas as eleições. À primeira vista, a ditadura brasileira não se caracteriza por um sistema repressor tão violento quanto o argentino, mas ainda assim pode-se afirmar que ambos os regimes são marcados por prisões ilegais, desaparecimentos e torturas:

Na ditadura argentina os números da repressão causam maior espanto. De 1976 a 1983, registrou-se 30 mil mortos e desaparecidos, enquanto no Brasil, mesmo em um período mais extenso (1964-85), o número de mortos e desaparecidos foi de 434, segundo dados da CNV. Dito isso, vê-se que, apesar de os regimes brasileiro e argentino terem suas similitudes, também se distinguem em vários pontos, isso porque o regime argentino fazia mais uso do “desaparecimento forçado de pessoas”, já no Brasil, o método preferido era a aplicação da tortura aos presos políticos. (Oliveira; Lucas, 2015: 577)

No entanto, aqui não nos interessa um aprofundamento em uma análise histórica ou política acerca desses períodos de governo militar, mas apenas uma aproximação das políticas de memória adotadas posteriormente. Antes de chegar na nossa análise comparativa acerca dos modelos adotados por ambos os países, se faz necessário realizar um breve recorrido dentro dos processos de transição democrática instituídos por ambos os países. Segundo relatório do ministério da justiça brasileiro, o chamado período de transição democrática engloba as medidas judiciais e simbólicas adotadas com a finalidade de conduzir um país à construção de um governo democrático depois de um período onde houve violação dos direitos humanos pelo Estado. São reconhecidas quatro etapas para que o processo se torne completo: reparação – moral e financeira -, esclarecimento dos fatos em vista da construção da memória social, reestruturação e regularização da justiça e a reforma das instituições estatais (Abrão; Torelly, 2011). Segundo Camila Tribess, é possível levar em consideração diversos marcos históricos para as transições democráticas brasileira e argentina. No Brasil, pode-se considerar os anos de 1974 (início do governo Geisel e

seu plano de distensão), 1979 (lei da anistia parcial e início do mandato de Figueiredo), 1982 (agravo da crise política), 1985 (primeiro governo civil) ou ainda 1989 (ano das primeiras eleições diretas). Enquanto que na Argentina pode-se considerar os anos de 1981 (início do governo do general Viola), 1982 (Guerra das Malvinas) ou 1983 (primeira eleição presidencial direta) (Tribess, 2012). Em termos legais, as medidas para a redemocratização têm início em ambos países com a criação de leis de anistia, o esquecimento comandado, para retomar o termo proposto por Ricœur que vimos no capítulo passado.

No caso argentino, em 1983, antes de deixar o poder, os militares criaram a Lei de Pacificação Nacional, enquanto no Brasil é criada a Lei de Anistia Parcial ainda em 1979, durante o governo de Figueiredo, último presidente militar a assumir o poder. No entanto, apesar de ambos processos terem tido início com anistias políticas, eles se separam claramente a partir de então. Enquanto na Argentina a permanência dos militares no poder se tornou impraticável por sua total falta de legitimação social, especialmente após o fracasso da guerra das Malvinas, o Brasil é um caso típico de transição pactuada, onde a hierarquia militar controlou e negociou a sua saída, tendo forte influência nas decisões políticas posteriores. A lei de anistia parcial brasileira (lei nº 6.683) permite que os exilados no exterior voltem ao Brasil e representa um abrandamento nas perseguições políticas, mas é salutar observar que o governo militar ainda perdura por mais seis anos e que as primeiras eleições diretas só vão ser realizadas dez anos depois. Na Argentina, as eleições diretas ocorrem imediatamente após a Lei de Pacificação Nacional.

Ainda que, ao assumir o poder, o presidente eleito Raúl Alfonsín tenha tentado condenar igualmente os líderes da esquerda e os integrantes da junta militar com a teoria dos dois demônios, enfrentou enorme resistência da sociedade civil, causando indignação sobretudo entre os familiares das vítimas e resultou na declaração da Lei 23.040 que declara inconstitucional e irremediavelmente nula a Lei de Pacificação Nacional, dando início aos julgamentos por crimes de lesa-humanidade cometidos pelos militares. Dessa maneira, o estabelecimento da memória como política pública começa na Argentina já no ano de 1984, com o início das atividades da Comissão Nacional Argentina sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEPE) e o

recolhimento oficial de testemunhos sobre o horror estatal. Todas as denúncias realizadas durante as comissões da verdade são reunidas em um amplo documento que recebe o nome de *Nunca más*. Ao estabelecer audiências públicas e ter recebido cobertura extensiva da imprensa, este processo acabou por proporcionar as bases simbólicas e empíricas para o julgamento da junta de generais, ocorrido em 1985:

As denúncias fornecidas pela Comissão Nacional de Desaparecimento de Pessoas (CONADEPE) representou um fato novo pelo volume de dados expostos: em 150 mil páginas que contêm o relato de 1092 testemunhais, foram registradas as sevícias atrozes, as formas de tortura e os assassinatos denunciados por famílias de desaparecidos e vítimas soltas ou que escaparam dos campos de concentração. O documento forneceu a prova de 8,961 desapareções e a existência de 354 centros de detenção clandestinos; além disso nomeou 1300 oficiais implicados nas atividades de repressão. [...] Levando em conta que a memória social representa uma prática com marcas e suportes, pode se considerar que esse documento representa o ato de fundação da construção da memória da ditadura argentina. (Capelato, 2006: 70-71)

Composto por narrativas e relatos em primeira pessoa, o informe adota o ponto de vista das vítimas e tem em suas origens uma dupla pretensão: a de fornecer a versão *verdadeira* da história a partir da memória, ou seja, uma versão subjetiva e ligada aos diversos segmentos sociais; e também servir como prova material nos processos que reclamavam justiça. Deste modo, temos como consequência uma confusão entre os conceitos de memória, verdade, justiça social e justiça penal. No Brasil, a lei da anistia proposta em 1979, quando os militares ainda estavam no poder, nunca foi revogada. O caso brasileiro é um exemplo claro de um processo de redemocratização pactual, onde os termos do reestabelecimento do regime democrático foram negociados, em um processo de abertura política longo e realizado através de medidas parciais: onze anos para que o cargo da presidência voltasse a ser ocupado por um civil e mais cinco anos até a realização das primeiras eleições diretas. Assim, a abertura política começa durante o governo Geisel, em 1974, com a promessa de uma distensão “gradual e segura” que deveria levar o país de volta à democracia. Assim, Geisel revoga os princípios da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, abrindo o sistema de controle e dominação dos aparatos da vida social e política. Em seguida, em 1978, é revogado o Ato Institucional n.5 que, instituído em 1968, pode ser considerado como “o golpe dentro do golpe” por sobrepor-se à constituição de 1967, dar poderes extraordinários ao presidente e suspender diversos direitos constitucionais. O último grande passo se dá em 1979, já

na administração Figueiredo, com a criação da já citada Lei de Anistia Parcial, que permitiu a reintegração à vida pública de políticos exilados e ativistas políticos punidos pelo regime militar e cujo primeiro artigo declarava:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares e outros diplomas legais. (Brasil, 1979: 12.265)

Após longo processo de negociações políticas e de eleições indiretas, em 15 de janeiro de 1985, assume o poder Tancredo Neves, primeiro presidente civil depois do golpe militar. A promulgação da nova constituição em 1988, que resgata os direitos políticos e de livre participação e contestação, completa o processo de transição à democracia como planejado pelos militares. No entanto, diferentemente de outros países da América Latina, o Brasil não acatou as decisões das cortes de direitos humanos internacionais, não invalidou a lei da anistia e não cumpriu os dispositivos internacionais de proteção dos direitos humanos. Em um malabarismo jurídico, tivemos uma série de desresponsabilizações do poder público, onde a Suprema Corte transferiu a responsabilidade de anulação da Lei da Anistia para o Poder Legislativo e o processo ficou inacabado. Dessa maneira, pode-se dizer que a abertura democrática do Brasil se dá mais na dimensão de continuidade do que de corte: a “transição” somente reagencia as transformações já realizadas durante a ditadura militar, sobretudo no que diz respeito à implementação de uma economia de mercado (Avelar, 2003). A anistia representa a oficialização da transição e é defendida pelo governo como estratégia para unificar uma sociedade dividida pelo ódio. A retórica da anistia, do consenso criado através da ilusão da equivalência da violência estatal e ativista, se propõe a diluir os conflitos que envolvem a criação de uma memória coletiva de um passado cuja narrativa está ainda hoje em disputa. Assim, o processo de transição democrática no Brasil foi baseado na proposta de exorcizar o fantasma da polarização ideológica que ameaçava o fraco equilíbrio da nova democracia. Estratégia semelhante foi utilizada na redemocratização chilena e foi analisada por Nelly Richards:

La ritualización del consenso suprimió de la superficie operativa de los discursos oficiales todo aquello susceptible de obstruir los engranajes de una sociedad re-integrada que debía mirar constructivamente hacia delante, limando para ello las asperezas de la memoria que hacen chocar el recuerdo de la historia. La búsqueda de reconciliación de una comunidad dividida fue agenciada por una transición que reguló todo el sistema discursivo de las referencias al pasado dictatorial, amortiguando el uso del lenguaje, evitando las palabras descompuestas que traen el recuerdo lastimado de un pasado de ofensas y maltratos, rebajando el tono y la intensidad de las voces cargadas de furia e indignación que rechazaban el formulismo institucional de los vocabularios del acuerdo. (Richards, 2010: 32)

Enquanto na Argentina houve uma grande movimentação social pela memória e os mecanismos de compensação foram também simbólicos, com a realização de memoriais, construção de museus, feriados nacionais e uma política de respeito à memória das vítimas, no Brasil os mecanismos de compensação foram sobretudo monetários, indenizando as famílias das vítimas, mas sem o reconhecimento público. A Comissão da Verdade Brasileira somente é instituída no governo Dilma, em 2011. O relatório só vem a público no marco de 50 anos do golpe, em 2014. Tendo lutado contra a ditadura militar e tendo sofrido ela mesmo brutal tortura, havia grandes expectativas que Dilma finalmente revogasse a Lei da Anistia. No entanto, isso não aconteceu. Mesmo a após as ações da comissão, temos a manutenção o dispositivo do consenso, pactos e negociações. Talvez um dos exemplos mais claros da lentidão do processo de memória brasileiro esteja na movimentação para a mudança do atestado de óbito do jornalista Wladimir Herzog, só concedido em 2013. Herzog virou um ícone das violações dos direitos humanos pela ditadura militar brasileira quando foi assassinado na prisão. Para encobrir a verdadeira causa da morte do jornalista, os militares forjaram um suicídio, divulgando uma foto onde o homem aparece enforcado, porém em uma altura tão baixa que suas pernas dobradas tocam o chão, deixando claro que obviamente um enforcamento não seria possível. Depois de uma luta judicial que se arrastou por três décadas, o atestado original de óbito foi modificado e onde constava suicídio, agora consta que o jornalista morreu em decorrência de "lesões e maus-tratos sofridos durante o interrogatório nas dependências do segundo Exército DOI-Codi".

5. A ficção que lança um olhar à ditadura: relatos da derrota política no Brasil e na Argentina entre as décadas de 60 e 90

Especialmente se temos um contexto de censura e violento controle estatal, a literatura deveria ser vista como estratégia de resistência política. Tanto no Brasil quanto na Argentina, a produção literária que se dedica a trabalhar os anos de ditadura tem início ainda durante os governos militares, lutando diretamente contra os mecanismos de controle e denunciando para o mundo os horrores da violência e tortura. Tendo em vista a ampla bibliografia a respeito¹⁴, não é meu objetivo aqui realizar uma análise profunda dessa produção, mas expor um breve panorama das diferentes estratégias de representação utilizada e temáticas mais frequentes, panorama este necessário para melhor entender o corpus ao qual nos dedicamos. Quando analisamos o trabalho com as memórias da ditadura desde os anos de governo militar, passando pelo momento de transição democrática e desaguando no momento atual, observamos várias tendências no que diz respeito à forma de representação e ao enfoque narrativo. Pretendo analisar a produção literária pós-ditatorial do Brasil e Argentina a partir de dois ângulos distintos: a literatura de ficção alegórica e metafórica e aquela de denúncia, construída a partir da exposição direta da violência e que engloba os gêneros do testemunho e da reportagem, mas também uma ficção que se situa num espaço fronteiro entre estes dois gêneros. Como ponto em comum, podemos ressaltar que ambos os estilos nascem de um estado de aflição e desmoronamento social, surgindo a partir de uma necessidade de unir as experiências daqueles que sobreviveram às lacunas daqueles que sucumbiram. A representação alegórica, como já vimos em capítulos anteriores, é própria de uma escrita traumatizada, faz parte do trabalho de luto; enquanto a denúncia, em suas diversas

14. Para análise mais profunda da ditadura pós-ditatorial produzida entre anos 1970 e 1990 ver: Beatriz Sarlo (2007), Idelber Avelar (2003), Flora Sussekind (1985), Renato Franco (2008), Florencia Garramuño (2009).

formas, tem o caráter efetivo de tornar visível na sociedade a dimensão dos atos de violência, de construir um relato coletivo que vai de encontro direto à tentativa estatal de dominar a memória coletiva e amenizar os crimes cometidos.

Uma das principais obras que se dedica a analisar os primeiros anos de ficção pós-ditatorial no Cone Sul é *Alegorias da derrota: ficção e luto na literatura pós-ditatorial* (2003) do teórico da literatura Idelber Avelar. A partir de obras significativas escritas no Brasil, Argentina e Chile entre o final dos anos 70 e início dos anos 90, Idelber baseia a sua análise a partir da tese de que essa primeira fase da literatura pós-ditatorial no cone sul pode ser marcada pelo seu caráter alegórico. Segundo Avelar, a alegoria, neste momento, tem uma dupla função. A primeira delas, em um nível mais superficial, é o uso do desvio formal e linguístico como estratégia de resistência para fugir da forte censura estatal, já que as referências políticas diretas eram estritamente proibidas e toda a produção cultural da época só poderia ser publicada após passar pelo crivo dos censores. No entanto, a alegoria também pode ser lida como uma manifestação do clima político da época, sendo reflexo da falência dos projetos de esquerda frente ao horror estatal e da desorientação em que se encontrava a sociedade civil. Surge, então, uma escritura desenvolvida a partir da perda de sentido, do colapso das referências culturais e dos diversos projetos de totalidade identitária. É uma escrita que espelha os efeitos da violência ditatorial e tem as suas bases no trabalho de luto e no sentimento de derrota:

La alegoría es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación. Si una de nuestras premisas aquí es que la derrota histórica que representan los regímenes militares ha implicado también una derrota para la escritura literaria, se impone entonces la tarea de “hablar otramemente” (*allos-agoreuein*). [...] (En) la literatura postdictatorial habla al (el) otro. La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se desentierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada “progreso”. Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen. (Avelar, 2003: 192-193)

A derrota de que fala Avelar no título de seu livro deve ser encarada não só como a queda dos governos de esquerda que estavam se fortalecendo na América Latina quando foram destituídos pelos sucessivos golpes militares, mas deve ser encarada em um contexto mais amplo, à medida que a maior herança deixada pelos anos de violência estatal foi o desmontamento não só das organizações populares de

esquerda, mas do próprio pensamento e ideologia, a destruição da utopia de um mundo melhor que dominou o mundo durante os anos 60, década que começa no continente latino-americano com a revolução cubana de 59. Assim, o luto não é apenas pelas vítimas da violência, os milhares de mortos e desaparecidos, mas o luto por um projeto e ideais de mundo que foi igualmente assassinado pela violência estatal. No entanto, é preciso destacar que a aproximação literária à ditadura não tem apenas a função de realizar o trabalho de luto, mas também é parte importante do trabalho de memória social e da obtenção de justiça penal à medida em que assume a função de expor grande parte dos acontecimentos que não podem ser expostos em outras mídias, seja por conta da censura, seja por conta do alinhamento ideológico dos grande veículos de comunicação com o governo. Neste sentido, apesar de reconhecer o caráter alegórico da produção literária pós-ditatorial, Flora Süssekind destaca que ela também possui uma filiação naturalista, que dá origem, de um lado, “a documentos biográficos; de outro, a um mesmo retrato em negativo e positivo (realismo mágico e romance-reportagem) (Süssekind, 1985). Deve-se, no entanto, encarar essa filiação também em um nível político, além do estético:

A imagem predominante tem sido a de uma forma de expressão obrigada a exercer quase que exclusivamente funções compensatórias. Isto é: a dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação em massa; a produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fatura. Para exercer tais funções a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade. (ibid: 280-281)

Por razões metodológicas, vou fazer meu breve panorama da literatura pós-ditatorial brasileira e argentina através de suas cronologias, como realizado pelos teóricos Renato Franco e Beatriz Sarlo. Apesar de termos aqui uma divisão temporal, ela não deixa de ser também temática e estilística, a medida em que podemos encontrar, tanto no Brasil quanto na Argentina, uma evolução formal e de abordagem que caracteriza cada um dos períodos propostos. Dessa maneira, no Brasil, dividirei a produção literária em três fases distintas: uma primeira fase inicial, que abarca os primeiros anos após o golpe, onde predominam os *romances políticos ou revolucionários*; a *cultura da derrota*, período de maior repressão que tem início após a implantação do AI-5 em 1968 e se estende até 1974; e o *romance de resistência*, fase que corresponde ao período que dá início ao longo processo de abertura política, que se

inicia com o mandado de Geisel e que é marcado por uma série de medidas para assegurar um fim tranquilo ao período de ditadura militar e transição sem grandes cortes a um governo civil democrático (Franco, 2013). No entanto, talvez como consequência do modelo apaziguador de transição política imposto pelos militares, o trabalho com as memórias da ditadura militar não acontece no Brasil na magnitude que podemos encontrar na Argentina, onde a literatura ocupou um espaço privilegiado dentro da resistência da sociedade civil e, com o restabelecimento do governo civil, contra o esquecimento, se estabelecendo como um verdadeiro fenômeno mercadológico e de crítica. Neste sentido, como veremos mais adiante no nosso breve recorrido das obras publicadas, enquanto no caso brasileiro temos pouca visibilidade e venda para os romances e novelas que se dedicam aos anos de chumbo, no caso argentino o número de vendas de publicações e vendas de livros que abordam as sequelas dos anos de violência estatal são astronômicos. O fenômeno é tão significativo que foi classificado por Beatriz Sarlo em *Tempo presente* (2003) como uma *obsessão memorialística*, que teria tido como fruto um fenômeno mercadológico no país só equiparável ao *boom* do realismo fantástico dos anos 1960. Também é de Sarlo a divisão temática e temporal mais utilizada nos estudos sobre a produção argentina pós-ditadura, que poderia ser dividida em três fases distintas: uma primeira, que tem início ainda nos primeiros anos de governo militar e que recebe a denominação de *literaturas do exílio*; uma segunda fase testimonial e uma terceira fase, que tem início nos anos 2000 e é caracterizada por uma abordagem dos anos de violência a partir do trabalho com a memória familiar, período ao qual me dedico neste trabalho.

Ficção brasileira entre as décadas de 60 e 90

Robert Schwarz coloca como, em uma primeira fase, o governo militar não via grande ameaça nos pensadores de esquerda, perseguindo somente aqueles que organizaram o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Na área cultural, o governo de Castelo Branco foi marcado pelo expansionismo no desenvolvimento dos meios de comunicação domésticos, em especial da televisão, e pela autonomia aos artistas. Dessa maneira, até a proclamação do A-I5 em 68, a

classe intelectual brasileira pôde produzir com liberdade, o que possibilitou que o início da década de 60 seja marcado por uma grande circulação artística e teórica do ideário de esquerda, resultando em anos onde a política dava o tom da produção artística, anos marcados pelo surgimento dos festivais de música, da bossa nova, do tropicalismo, do teatro arena, do cinema novo de Glauber Rocha. Nas suas palavras, “o país estava irreconhecivelmente inteligente” (Schwarz, 1978: 69). Essa forte orientação política também era dominante na produção literária. Na abertura da década, temos o surgimento dos movimentos de vanguarda poética – poesia concreta, poesia práxis e o poema processo -, movimentos que buscavam a liberdade linguística como meio de alcançar a liberdade social. Assim, temos uma renovação do fazer poético no país através da tentativa de produzir literatura longe da repressão e das ideologias do poder em uma revisão crítica de toda a literatura nacional produzida. Neste sentido, as vanguardas buscam reabilitar as potencialidades da linguagem, “retirando as significações ditadas pela ideologia do poder” (Machado, 1981: 34). Na prosa, o ativismo político é tematizado dentro de uma série de romances que buscam representar em diferentes formas o processo revolucionário ou que têm como protagonistas um escritor em crise com o fazer literário e que acaba se transformando em militante, abandonando o fazer intelectual pela luta armada. Nestes romances, é criada a idealização do escritor de esquerda engajado, aquele que, dividido entre *a pena e o fuzil*, escolhe abandonar a vida intelectual para participar mais diretamente dos processos de transformação social, indo à luta e transformando a literatura em mais uma frente de resistência.

Neste sentido, *Quarup*, de Antonio Calado, e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, podem ser consideradas obras exemplares. Lançados em 1967, ambos os romances apresentam a transformação de seus protagonistas em guerrilheiros, em uma estrutura que ressoa aquela do *Bildungsroman*, onde acompanhamos as desventuras que um personagem tem de enfrentar até chegar ao ponto ao qual está destinado, em uma trajetória de vida que caminha linearmente para o seu crescimento pessoal e onde o protagonista que começa a história é apenas um rascunho daquilo que vai vir a ser no futuro, uma versão melhorada e finalizada de si mesmo. No livro de Cony, o protagonista é Paulo Simões, um escritor relativamente bem sucedido e

que é descrito como um representante perfeito da classe média acomodada e apolitizada que era vista à época como um dos grandes empecilhos para a construção da igualdade social:

Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista comodista, e, por isso, inofensivo e covarde. Não estou disposto a dar ou receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do nordeste que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo. (Cony, 1975: 31)

Jogando com dados autobiográficos¹⁵, a narrativa começa no aniversário de quarenta anos do narrador, data que é retratada como mais uma expressão do tédio que parece dominar todos os outros dias de sua vida: “A data não me irrita, nem me surpreende. Isso não quer dizer que eu esteja preparado para ela. Apenas, recebo-a sem emoção, sem tédio.” (ibid: 3). Paulo tem programado um dia sem grandes acontecimentos, recheados de pequenas obrigações de aniversariante: almoço com os pais, visitar a filha no colégio interno, encontro com a ex-mulher. No entanto, os seus planos são interrompidos quando um antigo colega da escola força uma visita a sua casa e uma série de acontecimentos triviais coloca o protagonista em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro que serve como sede de uma célula revolucionária de esquerda. Chegando lá, ele tem o carro apreendido e, sem poder deixar o lugar, recebe a sugestão que aproveite o tempo para escrever. É então que começa a travessia à qual o título do livro faz referência. A partir de sua negação a se engajar politicamente, Paulo vai se envolvendo cada vez mais com a rotina da fazenda, de seus moradores e com a ideologia política que une todos naquele espaço. Assim como a *pessach*, a travessia bíblica do povo judeu pelo deserto no momento de sua libertação da escravidão do Egito, o protagonista aos poucos se liberta de sua condição apolítica, decidindo, ao final, juntar-se à luta armada e partir para o sul do país para formar uma frente revolucionária.

Se o romance de Cony faz alusão em seu título à festividade judaica, Calado resgata uma festividade indígena, o *quarup*, um ritual que presta homenagem aos mortos e no romance faz referência tanto ao envolvimento do protagonista com causa

15. Cony atribui a Paulo vários elementos que o conectam a si mesmo: a descrição física, a origem judaica, a profissão, a idade. Esse jogo com elementos autobiográficos é ainda mais intenso na reedição do romance pela editora Afaguara em 2007. Enquanto na primeira edição, de 67, a frase de abertura do romance diz apenas “Hoje faço 40 anos.”, quarenta anos depois lemos “Hoje, 14 e março de 1966, faço 40 anos”, uma referência à data de aniversário do autor.

indígena do Xingu, quanto à sua tentativa de homenagear um amigo militante morto pela polícia de Getúlio Vargas, Levindo. Aqui o personagem principal é Nando, um padre que abandona sua vida entre as letras num mosteiro do Rio de Janeiro para conhecer a realidade do Brasil e, no processo, acaba abandonando a igreja e abraçando a luta armada como verdadeira possibilidade de mudança social. *Quarup* é o primeiro de uma série de romances de Antonio Calado que se dedicam a falar sobre a ditadura militar brasileira (*Bar do Juan*, 1971; *Reflexos do baile*, 1976, e *Sempre viva*, 1981) e engloba o período que vai do governo de Getúlio Vargas, ainda na década de 50, até os primeiros anos de governo militar, representando não somente a utopia social que unia os militantes políticos da esquerda revolucionária, mas também as sucessivas derrotas, torturas e perseguições.

No desenvolvimento da narrativa, temos uma viagem espacial, nos deslocamentos do protagonista de norte a sul do Brasil, e uma viagem interior, de autoconhecimento e crescimento pessoal. A transformação do padre em guerrilheiro acontece efetivamente no décimo aniversário da morte de Levindo, quando Nando decide homenagear o amigo com um grande jantar que deve reunir os seus companheiros de lutas políticas. No entanto, a celebração acontece simultaneamente à Marcha da Família com Deus e acaba sendo invadida pela polícia, quando Nando é preso e levado a um centro de torturas, onde é espancado até quase morrer. Na fronteira entre a vida e a morte, o protagonista tem uma alucinação com Levindo e acaba por assumir a sua identidade, se comprometendo a não abandonar a luta apesar da intensificação da repressão e partindo em direção ao sertão nordestino para se juntar a outros companheiros de militância. É a vitória definitiva das armas sobre as letras, uma afirmação que, apesar das sucessivas derrotas, a única solução possível para a situação brasileira é o fuzil. Apesar de todas as batalhas narradas terem fracassado, o tom de *Quarup* é essencialmente utópico e romântico, uma profecia da aliança entre o povo e a classe intelectual que traria o sucesso da guerrilha rural e mudaria a realidade de pobreza do campo brasileiro.

A chegada dos anos 70 representa para o Brasil uma mudança drástica dentro do sistema da produção cultural. Com o decreto do AI-5, os militares começam a exercer sobre o meio artístico uma rígida censura aplicada a todos os segmentos e de

maneira extremamente violenta, impondo no setor o mesmo controle repressivo que antes estava restrito aos militantes e partidos políticos. Como já vimos no resgate da análise de Roberto Schwarz, durante os primeiros anos após o golpe de 64, os intelectuais e pensadores opostos ao regimes foram deixados em liberdade para estudar, ensinar, editar, filmar, falar, publicar. Como resultado disto, houve uma grande propagação do pensamento de esquerda sobretudo dentro das universidades e em 68 havia surgido uma massa disposta a colocar em prática essa ideologia de esquerda e partir para a luta, “os estudantes, organizados ou semiclandestinos” (Schwarz, 1978: 62). A reação do governo foi o endurecimento. Dessa maneira, o domínio da produção cultural e da mídia tinha o objetivo principal de desestruturar toda e qualquer manifestação política de esquerda através do isolamento do pensamento crítico e amplo controle da esfera pública, concretizada na demissão de professores e funcionários públicos; apreensões de discos, livros e revistas; proibições de filmes e peças teatrais; censura prévia rígida de toda e qualquer mídia:

Comparemos este segundo momento da ditadura militar com o período que vai de 64 a 68. Do ponto de vista político-institucional, aumentaram seus poderes autocráticos, aboliram-se, com o AI-5, as restrições constitucionais à ação do governo, militarizou-se o aparelho administrativo do Estado. E do ponto de vista cultural? Entre a estratégia expansionista, o fortalecimento da linguagem do espetáculo, a quase liberalidade do governo Castelo Branco e a censura pós-68, uma significativa mudança de rumos. Muda-se da estratégia de *produção* de uma estética espetacular para uma política *repressiva*, de contenção dos rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica. (Süssekind, 1985: 79)

Na literatura, vemos surgir então uma geração que se dedica a tentar expressar a sensação de sufoco e desilusão política, formando o que se convencionou chamar de *cultura da derrota*, tematizando o fracasso das esquerdas e desconstruindo a imagem do escritor engajado que foi tão marcante na literatura dos anos 60. Como aponta Renato Franco (2003), o escritor passa a estar desconectado de seu tempo histórico, paralisado frente à impossibilidade de conciliar literatura e política, produzindo então um discurso que reflete essa desconexão. Assim, para o pesquisador paulista, os anos que seguem a intensificação da censura produzem romances que podem ser divididos entre aqueles que são impulsionados pela desilusão política e aqueles que têm como tema central as violências físicas e simbólicas da vida nas cidades, que Franco chama de romances da desilusão urbana. Em ambas as tendências, a censura aparece retratada tanto formalmente, a partir da alegoria e da experimentação linguística,

quanto em um nível semântico, já que a figura emblemática do escritor engajado dos anos anteriores é substituída pelo intelectual derrotado, que não sabe como e sobre o que escrever e que coloca em dúvida o seu lugar político dentro da sociedade, assim “o espaço privilegiado dos romances passa a ser o bar, o local da boêmia [...], não propriamente da ação, mas da tagarelice” (Franco, 2003: 355).

É justamente o espaço sagrado da boêmia, o bar, o local onde se desenvolve a maior parte da narrativa do segundo romance de Calado dedicado à ditadura, *Bar Don Juan*, lançado apenas três anos depois da primeira edição de *Quarup*, mas que representa a mudança brusca pela qual passou a esquerda brasileira neste curto período de tempo: “ele almeja narrar a origem equivocada, o desenvolvimento atrapalhado e o consequente fracasso da guerrilha na América do Sul” (ibid: 356). Se em *Quarup* e em *Pessach: a travessia*, ambos os protagonistas abandonam o isolamento e o conforto do trabalho intelectual para participar efetivamente da transformação social através da luta armada, Bar Don Juan critica e ironiza essa escolha, colocando em evidência a distância possivelmente intransponível que existe entre a teoria e a prática e questionando até mesmo a boa intenção daqueles que trocam a pena pelo fuzil. Aqui a revolução não aparece mais como solução, mas como impossibilidade. O povo está ausente, não existe ponte entre a intelectualidade e a realidade das ruas. Como aponta Malcon Silvermann (1981), a guerrilha não é mais encarada como proposta séria de combate ao governo militar e aos problemas sociais do Brasil, mas como um grande desperdício de energia, uma grande futilidade de uma esquerda intelectualizada que, mesmo que passe à ação, nunca conquistará nada. Assim, enquanto nos romances revolucionários pré-64 os personagens estavam conectados física e espiritualmente através dos espaços de luta, neste segundo romance de Calado as dimensões físicas e espirituais se separam: a *causa* acaba transformada em uma grande abstração e a dimensão física acaba resumida pela “atração dionisíaca por certo bar do Rio” (Silvermann, 1981: 22). A figura do escritor engajado aparece ironizada na personagem do escritor Gil que, ao perceber que a revolução não acontecerá ou será simplesmente inútil, resolve escrever uma história regional ou de amor, realizando o processo inverso ao de Paulo Simões, personagem de Cony em *Pessach*.

Um outro romance significativo da cultura da derrota é o romance alegórico *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, escrito em 1969, lançado cinco anos depois na Itália, mas proibido pela censura e só liberado para publicação no Brasil em 1979. Com uma narrativa composta de slogans publicitários, notas de rodapé, recortes de jornais, falsas notícias, quadrinhos e depoimentos, *Zero* acompanha a rotina de Rosa e José, um casal unido pela intensidade das noites de sexo e pelo desprezo de igual intensidade que sentem um pelo outro. O cenário da narrativa é um mundo grotesco, violento e repleto de aberrações que tem todo o seu caos representado formalmente através do uso do experimentalismo linguístico, que passa a ser “a principal força motriz, responsabilizando-se por e motivando todos os desvios detectados no texto” (Machado, 1981: 146). Desta maneira, o nível semântico da narrativa tem o seu poder ampliado e enriquecido através de seu nível sintático, já que os recursos formais utilizados acabam sendo capazes de produzir sentido, representando resistência contra a repressão ideológica e apontando as contradições da vida de consumo da classe média brasileira durante a ditadura militar:

Zero absorve no seu enredo, criticamente, a massa de valores culturais; sociais, econômicos, políticos, existenciais que oprimem, encurralam, destroem o homem das classes marginalizadas, fazendo com que este se perca, desapareça, diluído ou transformado num objeto de igual ou menor valor que os demais objetos. (ibid: 147)

Como aponta estudo da pesquisadora Janete Gaspar Machado, apesar da censura, durante a década de 70 houve um considerável aumento na publicação de romances no Brasil. Em estudo de 1981, a pesquisadora faz um levantamento da literatura produzida na década anterior e, a partir de análises das Revistas Bibliográficas da Biblioteca Nacional, aponta a publicação de mais de 200 romances no Brasil, contrariando a tese comumente difundida que o período de ditadura representou no Brasil uma recessão do mercado editorial. Assim, são vários os exemplos apontados por Renato Franco que estariam alinhados a essa cultura da derrota, podendo-se destacar os romances *Os novos* (L. Vilela, 1971), *Curral dos crucificados* e *Cidade calabouço* (de Rui Mourão, 1971 e 1974), *Pilatos* (Cony, 1974), *Paixão bem temperada* (E. Nascimento, 1970) e *Um dia no Rio* (O. França Júnior, 1971).

O fim do governo Costa e Silva, em 1975, marca também o fim do período de maior repressão da ditadura brasileira. Geisel assume o poder acabando com o estado de exceção instaurado no governo anterior e com a promessa de adotar medidas políticas que possibilitem uma *abertura política*, culminando com a suspensão do AI-5 e a instauração de uma anistia política parcial em 1979, já no mandato de Figueiredo. Neste período, diversos militantes, artistas e políticos começam a voltar ao Brasil do exílio com a urgência de tornar visíveis as experiências de perseguição política, tortura, sequestros, prisões ilegais, perseguições brutais. Vemos, então, o surgimento de inúmeros obras literárias que tinham como objetivo denunciar a truculência do regime ditatorial no país em narrativas que podem ser situadas na fronteira entre os gêneros de testemunho, ficção, reportagem e autobiografia. São obras que se caracterizam pelo tom memorialista e pela tentativa de recompor o passado através da construção de uma narrativa que faça ouvir as vozes silenciadas pelos militares, com o uso de um discurso essencialmente político. É no começo dos anos 80 que, segundo Franco, a prosa brasileira que se expandiu quantitativamente durante os anos 70 vive uma expansão também qualitativa, com o que o pesquisador chama de literatura de resistência, caracterizada pela abertura de novos caminhos temáticos e procedimentos formais. O mesmo período é caracterizado por Flora Süssekind (1985) como *literatura de representação* já que aqui encontraríamos textos com objetivo central de espelhar a realidade política do país, expondo a violência estatal e divulgando as informações que, por conta da censura, não puderam ser veiculadas nos anos anteriores. Dessa maneira, formalmente, são textos que podem ser localizados na fronteira entre a ficção e os gêneros jornalísticos, romances que buscavam, antes de tudo, informar e criar a pluralidade de vozes que foi impedida pelos militares:

A Literatura de Resistência adotou um estilo de linguagem bastante singular, pois incorporou, em sua constituição, signos, elementos do presente como cartazes, manchetes de jornais e procedimentos técnicos originários de outros meios de expressão, como da rádio, da televisão e do cinema. Assim, esse romance nascia da montagem dos artifícios de que dispunham os escritores, da fragmentação e da multiplicação dos distintos pontos de vista narrativos da história política da época. (Kalinowski, 2011: 34)

No entanto, se a literatura política dos anos 60 é ativista e utópica, chamando à luta, aqui ela é pessimista, derrotista. Não existe mais possibilidade de luta e se escreve para tentar processar as perdas. Neste sentido, a tortura e a violência assumem lugar

central dentro dos temas retratados, muitas vezes com linguagem cristalina, uma linguagem que, ainda quando figurada, tem apelo referencial imediato. Assim, temos o que Sússekkind chama de textos-retratos, romances cuja linguagem se distancia da literária e se aproxima ao flagrante jornalístico, se utilizando de “recursos literários bastante precários que se resumem, em geral, a um estilo direto, objetivo, e a uma supervalorização da alegoria. Fotografa-se o caso policial singular, mas para retratar assim o país inteiro” (Sússekkind, 1985: 84). No entanto, a alegoria referida aqui diz respeito ao uso de parábolas secas, sem duplos significados. Assim, em obras como *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna; *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu; *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, e *Cadeia para os mortos: histórias de ficção política* (1977), de Rodolfo Condé, temos o que a autora caracteriza como uma retórica do excesso, caracterizada pelo uso de imagens explícitas e descrições abjetas. A violência aparece sem subterfúgios, sem figuras de linguagem, sem floreios, não é interpretada metaforicamente e o texto não busca explicações, nem explora os sentimentos das vítimas: a simples exposição dos fatos parece já ter impacto suficiente. Apesar de ficcionais, essas romances se aproximam à estética testemunhal que abordaremos no próximo capítulo com mais profundidade.

Ficção argentina entre as décadas de 60 e 90

Se os anos 60 representam para o Brasil uma grande efervescência cultural e é muitas vezes encarado como o período de amadurecimento da arte nacional em suas várias esferas, o mesmo período recebe pouca atenção na Argentina. Em sua tese de doutorado, José Luís de Diego busca realizar um panorama da cena artística e intelectual da argentina entre as décadas de 70 e 90 e começa observando a lacuna existente nos estudos acerca da década que precede o seu corte temporal. Segundo o pesquisador, a literatura de seu país pouco antes do golpe acabou circunscrita ao contexto latino-americano do *boom* do realismo fantástico, estética que surge como uma tentativa de criar uma voz propriamente latino-americana, negando a influência europeia e que se transformou rapidamente num grande sucesso editorial e de crítica ao redor do mundo. Politicamente, afirma o pesquisador argentino, o maravilhoso surge com a ambição de neutralizar a ordem burguesa e barrar a sua postura

ideológica através da negação do próprio realismo, que começa a ser visto como o reflexo da cultura ocidental colonizadora. A literatura é vista, então, como parte do projeto de libertar o continente das garras do imperialismo. Fruto da interação paradoxal entre o modernismo das vanguardas e a consciência do atraso cultural do terceiro mundo, a estética do realismo mágico acaba desaguardando na contradição do cruzamento das ideias de revolução e modernização, resolvendo essas contradições através da estratégia de mostrar o irreal e o estranho como elementos cotidianos e comuns. Assim, a natureza exótica e amedrontadora ganha destaque, assim como o homem mestiço, que luta contra um destino duvidoso. Ao ler politicamente o movimento de vanguarda, os autores do realismo mágico buscavam alinhar a práxis revolucionária à literária, reconhecendo, no entanto, que para fazer a revolução era necessário uma nova estética. Assim, resgatando a argumentação contida no clássico artigo de 1977 *Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta*, do hispano-americanista Jean Franco, de Diego relaciona as diversas influências políticas do *boom* com as suas propostas estéticas:

La influencia de la revolución cubana, el rechazo del realismo socialista por dogmático y anacrónico, la subordinación de la literatura a la *praxis* política, la referencia a los escritores asesinados, [...] Sin embargo, los autores del *boom* no aceptarán pasivamente ni la tradición realista del “personaje autónomo” ni las directivas dogmáticas a las que a menudo recurría Fidel Castro. La revolución les brindaba el argumento: una nueva sociedad y un hombre nuevo reclamaban una nueva estética; la vanguardia les proveía el instrumento: eran necesarias nuevas técnicas para hacer la revolución en la literatura. (de Diego, 2003: 45)

Assim, prossegue o pesquisador, há uma convergência entre as vanguardas culturais e as políticas, encontro que nasce da radicalização do pensamento de esquerda vivida nos espaços públicos. Fora do espaço dominante do realismo mágico, essa convergência acaba por criar um território próprio de enunciação e, no campo literário, dá origem àquilo que se pode chamar de *romance político* que surge como reação à crise de autoridade dos grandes relatos, buscando uma ideologia desinstitucionalizada e criadora de relatos que pudessem competir com os oficiais (idem, *ibidem*). No entanto, os romances engajados não recebem o mesmo prestígio daqueles filiados ao realismo mágico, sendo caracterizados por Juan Loveluck (1972) como impuros. O pesquisador descrevendo-os como obras nas quais os elementos políticos, sociais ou de acusação acabavam se sobrepondo aos procedimentos

literários, apagando as fronteiras entre o culto e o popular, não podendo, no entanto, ser consideradas alta-literatura. A primeira manifestação dessa tendência apontado por Loveluck aparece no que ele caracterizou como *estética guerrilheira*, que nasce através da incorporação da linguagem e das atividades da guerrilha aos recursos vanguardistas. No entanto, foi uma tendência que já nasceu debilitada e seu único romance significativo foi *El libro de Manuel*, de Julio Cortazar. Surge, em seguida, a chamada *literatura de resistência* que se manifesta em textos que colocam em evidência uma série de contextos humanos, sociais e políticos que estão excluídos das narrativas oficiais. *Operación Masacre* (1964), *Historia de un naufrago* (1970, escrita em 1965) y *La noche de Tlatelolco* (1971, que llegó a su edición vigésimo quinta en 1975) são os exemplos apontados por de Diego que aponta que o caráter de resistência dessas obras pode ser destacado não somente pela inclusão da realidade dentro do discurso literário, mas por uma série de procedimentos que apagam as fronteiras com os textos históricos ou jornalísticos, expandindo o alcance do discurso:

Si el humanismo liberal se ha revelado como anacrónico, la vanguardia tecnológica ha significado “un paso atrás”, y la “estética guerrillera” se ha agotado en su nacimiento, estas novelas de la *resistencia* representan un camino plausible para salir del atolladero de la vanguardia y para incidir desde la literatura en una suerte de desenmascaramiento del discurso opresor. (de Diego, 2003: 47)

Diferentemente do caso brasileiro, onde o controle da produção cultural não era uma prioridade inicial dos militares, a censura na Argentina começa imediatamente após o golpe de 76, com repressão e perseguição dos meios artístico e jornalístico e forte controle ideológico. Dessa maneira, criticar o regime ou dar depoimento sobre a situação política do país só era possível para aqueles que já não viviam mais em território nacional, fato que determina a primeira fase da literatura pós-ditatorial argentina que é denominada como *literaturas do exílio* pela teórica e crítica literária Beatriz Sarlo. Dessa maneira, Sarlo reúne textos produzidos por escritores argentinos lançados no exterior e que só puderam ser publicados no país posteriormente, mas também textos que escaparam ao radar da censura por abordarem a opressão e a violência estatal somente nas entrelinhas, de maneira sutil e enigmática. Nestes textos, as experiências de violência e do terror fogem à compreensão e à possibilidade de análise, assim, aos escritores cabe como matéria-prima aquilo que

seria por natureza inenarrável, fragmentos ou restos do “real” (Garramuño, 2009). São obras que giram em torno de motivos alegóricos e metafóricos, romances metalinguísticos, narrações onde a própria impossibilidade de narrar ou as limitações da memória e da percepção humanas aparecem como tema central. Paradoxalmente, é durante o final da década de 70 e começo da década de 80 que a literatura argentina passa por uma grande renovação, finalmente se libertando das amarras do realismo fantástico, através de uma produção diversificada estilística e tematicamente com o surgimento de nomes como Ricardo Píglia, Juan José Saer e Luis Gusmán.

Aqui gostaria de fazer uma aproximação a dois romances que, devido a seu caráter alegórico, conseguiram burlar a censura e ser publicados na Argentina durante a ditadura: *Respiración artificial*, de Ricardo Píglia, e *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, ambos de 1980. Com estilos que flertam com o romance policial, ambas as obras podem ser lidas como alegorias do contexto pós-ditatorial, sendo construídos com ausências e não-ditos. Na obra de Píglia, essas omissões aparecem de maneira ainda mais clara, sendo parte fundamental da estratégia narrativa e estrutura formal da obra, que se apresenta como uma obra inacabada. *Respiración artificial* divide-se em duas partes: a primeira, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío” está focada no interesse do narrador, personagem principal e espécie de duplo de Píglia, Emilio Renzi, pelo seu tio desaparecido, Marcelo Maggi. Mesmo sem muitas informações, Renzi decide publicar um romance sobre essa sua obsessão e imediatamente depois da publicação recebe uma carta com correções e recomendações, ponto em que se inicia uma narrativa epistolar, com diversos pontos de vista. A segunda parte do romance, denominada de “Descartes”, é construída de pequenos ensaios sobre literatura, política e filosofia diluídos nos diálogos entre Renzi e um amigo polonês de seu tio, Vladimir Tardewski, que emigrou para a Argentina no período pós-guerra. Ao longo do texto, Píglia joga com diversos gêneros textuais, fazendo referência e usando estratégias narrativas que vão desde o ensaio até o romance policial. Somos apresentados a um número grande de personagens, mistérios e teorias da conspiração, em um estilo quase verborrágico, mas que parece falar muito para evidenciar aquilo que não foi dito e está presente somente nas entrelinhas:

A indicação, na estrutura do texto, de que algo está faltando, revela-se, de maneira elusiva, durante toda a narrativa, repleta de intrigas, de histórias de uns e de outros, mas

em que se fala demais. Como se os assuntos emendados uns nos outros representassem seu contrário, uma espécie de tentativa de ocultar a ordem de silêncio, a fala censurada, as perseguições, o desaparecimento de Maggi. (...) Apesar disso, o não-dito, porque extrapola os limites da linguagem, embora participe do romance, não constitui a principal forma do silêncio. Em *Respiración artificial*, não se trata do que foi esquecido ou recalçado, como em Freud, nem do indizível, como Deus, mas do que foi proibido dizer, apesar de flagrante. (Grotto, 2010: 4-5)

Alegoricamente, *Respiración artificial* expõe as relações de violência que sempre marcaram a história argentina. Ao cruzar duas ditaduras da história nacional (a de Rosas e a da década de 70, atual), Píglia reinveste o presente de sentidos, ao mesmo tempo em que reabre o passado, o reinvestindo de novas possibilidades de interpretação. De maneira concreta, temos essa confusão dos tempos através do personagem de Enrique Osorio, escritor que durante a ditadura de 1850 escrevia um romance no ano futuro de 1979 (ano onde se passa a narrativa principal). Como resultado, temos uma transformação dos possíveis sentidos da distância temporal que leva o leitor a uma instabilidade narrativa à medida em que “assim como o passado, qualquer conhecimento pode ser recontado de inúmeras formas, variando de acordo com os diferentes pontos de vista e interesses” (ibid: 7). Já no romance de Saer, temos o retrato de um cotidiano oprimido por uma violência que foge ao entendimento. *Nadie nunca nada* Saer investiga uma série de assassinatos de cavalos perto do povoado de Rincón. Para tentar salvá-lo, El Ladeado leva um de seus animais para a casa de Gato Garay que vive em um local afastado daquele onde estão sendo cometidos os crimes. A narrativa se desenvolve então pelo passar deste tempo suspenso, onde apenas espera-se que o mistério do assassino de cavalos seja resolvido e a vida possa voltar ao normal. O tédio, expressado formalmente através da repetição e de longas descrições, dá o tom geral da narrativa.

Se inicialmente, a produção literária representava a possibilidade de dizer aquilo que era impossível dizer em outros lugares do discurso, nomear o que era inominável no jornalismo ou no campo da história, o processo de redemocratização e a busca oficial do Estado pelos discursos da “verdade” que poderiam esclarecer os anos de violência fizeram surgir narrativas que tinham como objetivo expor pontos de vistas ocultos e pessoais que poderiam complementar as narrativas oficiais, ou muitas vezes se opor a elas, representando uma busca pela verdade que as ficções dos discursos oficiais negavam. Dessa maneira, nas palavras de Nora Strejilvich,

acompanhamos o surgimento de discursos que buscavam “atrapar una memoria tal como se ilumina en un momento de peligro –o quizás atrapar una memoria tal como se opaca en el momento del horror”– (2006: 36). O fenômeno mercadológico acabou gerando um excesso de narrativas que, em sua tentativa de capturar o passado individual no presente através da coletivação das experiências, acaba não só limitando a produção ficcional através de pressão mercadológica semelhante àquela dos anos do *boom* do realismo fantástico, mas termina também gerando uma crise discursiva na sociedade. Como aponta Beatriz Sarlo (2003), o sucesso editorial dos relatos dos anos de violência estatal aliado a um caráter sagrado recebido por esses relatos acabou por gerar uma leitura não crítica destes textos amparada pela ideia abstrata da verdade da vítima. O resultado é passou a ser inaceitável questionar esses relatos, tanto quanto à sua qualidade, quanto veracidade. A esse giro testemunhal nos dedicaremos no próximo capítulo.

Dentro da ficção, essa busca por um olhar subjetivo da história aparece através do surgimento de uma série de romances e contos que buscam retratar a vida comum dentro do contexto de opressão, em textos que, formalmente, se afastam tanto da alegoria, quanto da voz testimonial da vítima. São romances que buscam narrar a partir de um ponto de vista distante daquele que protagonizou os conflitos políticos, um olhar que viveu o horror somente como parte do cotidiano, um horror habitual que se manifesta e multiplica em pequenas ações ou na violência familiar. David Antonio Muíño, em artigo que busca refletir entre as relações entre a pós-modernidade na Argentina e os tempos que sucedem a ditadura, aponta que a literatura busca conscientemente se afastar desses discursos de verdade, do desejo de construir uma história alternativa, de dar voz a pessoas com experiências excepcionais, para retratar o aparentemente trivial e cotidiano através dos silêncios da voz. Como no romance de Martín Kohan *Ciências morais* (2007) que mostra o dia a dia do tradicional Colégio Nacional de Buenos Aires em 1982. A narrativa está focada em Maria Teresa, inspetora que tem como objetivo não só garantir o bom comportamento dos alunos, mas também inspecionar as suas roupas, postura, cabelos, etc. Na sua busca por falhas nos estudantes, Maria Teresa acaba iniciando comportamentos obsessivos, ao perseguir, espionar e ameaçar os alunos.

6. O giro testemunhal

Com a chegada dos anos noventa, o reestabelecimento dos governos democráticos e o início das políticas públicas de restituição e memória social dos anos de violência, surge na América Latina a necessidade de falar sobre a própria experiência como parte do processo de reconstituição dos laços sociais perdidos durante o período de violência estatal. Vemos, então, o surgimento de uma tendência testemunhal não somente na literatura, mas em todas as camadas da esfera pública: programas de televisão, jornalismo, eventos culturais, museus, memoriais. Essa tendência foi caracterizada por Sarlo como uma *quinada subjetiva* e é vista pela teórica como uma das principais estratégias de resistência, de luta contra o cancelamento do passado proposto pelos governos opressores. Desta maneira, o testemunho dentro do contexto latino-americano deve ser visto muito além do nível jurídico, mercadológico ou ainda literário, mas deve ser visto como uma mudança de pensamento social, mudança possibilitada pela “revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma nova dimensão subjetiva” (Sarlo, 2007: 18). No entanto, apesar de ser reflexo de um *zeitgeist*, o testemunho possui também uma função pragmática e está comprometido com os setores que representa. Podemos dizer que, apesar de escrito em primeira pessoa, todo relato testemunhal é coletivo e, diferentemente da estrutura de romance de formação dos textos autobiográficos tradicionais, não tem como objetivo explicar de maneira linear toda a trajetória de vida do autor, mas sim relatar a experiência coletiva do trauma, sendo a sua retórica e verdade justificadas e aparada através da dor daquele que conta. Como aponta Gustavo V. García (2003), é através do poder do sofrimento coletivo que o testemunho articula um poder ideológico que contesta a silenciamento da voz do povo operada pela história oficial. Assim, afirma o pesquisador, “la voz colectiva se hace oír allá donde la voz individual fracasa” (p. 59).

Em um contexto mais amplo, dando voz à classe oprimida (não só às vítimas de violência estatal, como no exemplo argentino, mas também àqueles historicamente excluídos no processo histórico latino-americano, como operários ou índios), os relatos testemunhais podem ser vistos como o legado de uma geração ou classe que reivindica uma nova dimensão subjetiva, operada através das tentativas de se reconstruir a vida social através da experiência de pessoas comuns, que são tradicionalmente deixadas de fora da história oficial. No entanto, se na América Latina o testemunho surge como gênero literário somente no contexto da revolução cubana nos anos 60, com o lançamento de *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel de Barnet¹⁶, as origens das discussões acerca do gênero surgem alguns anos antes, na Europa, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o surgimento dos primeiros relatos acerca da experiência nazista. As tentativas de relatar o trauma dos campos de concentração traz à tona o debate acerca das possibilidades e impossibilidades da fala, assim como dos diversos significados que giram em torno dos conceitos de verdade, silêncio, escuta. Neste sentido, no contexto dos julgamentos dos crimes de guerra, o testemunho existe tanto em um sentido jurídico e de testemunho histórico, quanto em sua ligação com a sobrevivência e do trabalho de luto, estando conectado o ato de ter-se passado por um evento-limite, radical, um ponto de quebra. Sobreviver à morte e estar no mundo para contar o trauma vivido problematiza a relação entre a linguagem e o real, entre o dito e não-dito, ausência e presença, mas também problematiza as tensões entre os processos de escuta e de fala, já que o ato de narrar sem escuta significaria simplesmente reviver o trauma sem nenhuma propósito ou benefício. Neste sentido, segundo Elizabeth Jellin (2002), todo testemunho começa a partir da ausência de um espaço de fala para os sobreviventes,

16. Gustavo V. Garcia aponta que a presença do relato testemunhal é indissociável da história latino-americana, tendo sido de fundamental importância simbólica e jurídica dentro do contexto do “descobrimento” e colonização, representando um discurso que buscava legitimar-se através da oposição entre a argumentação imperial e o confronto com uma alteridade conflitiva com a voz narrativa: “Una vez que la corona castellana se embarcó en la conquista y colonización de las Indias, se hizo necesaria la presencia de una estructura jurídica encargada de vigilar y documentar las acciones de descubridores, conquistadores y eclesiásticos. Para la historiografía de la época, imitando modelos clásicos (greco-romanos) y siguiendo normas renacentistas acerca de la verdad histórica, los datos proporcionados por testigos eran fundamentales para modificar y profundizar el conocimiento de una realidad compleja, confusa y en contradicción obras de filósofos e historiadores canónicos. La no correspondencia entre la documentación libresca y las descripciones que se publicaron del Nuevo Mundo determinó que se diera prioridad a informaciones de personajes que estuvieron presentes en los acontecimientos: la autoridad del testigo contrasta y se sobrepone al 'archivo' oficial” (Garcia, 2003: 75).

atestando a incapacidade inicial da sociedade de integrar os relatos das vítimas sobre suas experiências. É evidenciado, assim, um dos paradoxos do trauma histórico: as narrativas de horror são marcadas por uma dupla fenda que traz à tona a “incapacidad o imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico – no hay sujeto y no hay oyente, no hay escucha “ (Jellin, 2002: 84). Assim, o estabelecimento da escuta é um dos processos básicos para o início do trabalho social com o trauma. A abertura ao diálogo possibilita que os acontecimentos sejam nomeados, passando finalmente a existir dentro do nível discursivo, o que os confere sentido e possibilita o início do processo de construção da memória social:

La narrativa de la víctima comienza en una ausencia, en un relato que todavía no se sustanció. Aunque haya evidencias y conocimientos sobre los acontecimientos, la narrativa que está sendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva verdad. (ibid: 84)

Temos então uma ampliação dos significados sociais do testemunho, que não é mais somente uma prova jurídica, mas passa a ser uma ferramenta política. Neste processo, o ponto de inflexão está no julgamento de Adolf Eichman em Israel, onde o tenente-coronel da Alemanha nazista foi condenado ao enforcamento por 15 acusações distintas, entre elas a de crime contra a humanidade e de crime contra o povo judeu. Antes mesmo do início do julgamento, já era claro que Eichman seria condenado, mesmo assim o seu julgamento foi transformado em um grande evento midiático, com enorme destaque da esfera pública através da transmissão por rádio para o mundo todo em tempo real, em um modelo de cobertura até então inédito. Em um processo extremamente longo, foram coletados testemunhos de diversos sobreviventes da Shoah, mesmo que seus depoimentos pouco tivessem a acrescentar juridicamente ao caso em questão. Pode-se dizer, como aponta João Camilo Pena (2013), que o destaque que o discurso testemunhal teve no caso de Eichman muda o seu status, afastando-o da sua função de prova jurídica e o colocando como um processo de performatização da dor, de estabelecimento da posição de vítima e construindo um local social compartilhado para as pessoas que compartilhavam o trauma dos campos de concentração. Neste processo, o testemunho passa a ser utilizado como uma estratégia de construção da identidade judaica, ou seja, assume um tom também coletivo e político.

No contexto de desigualdades e violência da história latino-americana, a escrita testemunhal permite a grupos marginalizados uma reorganização após um momento de crise, expondo a opressão ao qual foram submetidos e fazendo demandas de mudanças sociais. Em termos formais, temos uma retórica de denúncia, onde a violência é exposta de maneira descritiva e minuciosa, em contraponto a retórica metalinguística e subjetiva dominante nos depoimentos da Shoah. Os elementos sintáticos e formais do gênero no contexto da América Latina se misturam a suas características semânticas e éticas na medida em que as denúncias são feitas a partir de divisão ideológica maniqueísta, onde a análise do contexto dá lugar à solidariedade às vítimas. Assim, o testemunho cumpre uma função pragmática, estando fortemente comprometido com os setores a quem representa. Ou seja, deve ser visto sobretudo como uma ferramenta política de luta contra as violações de direitos humanos. A sua força está, portanto, na construção de uma voz coletiva que se faz ouvir onde a voz individual não alcança, a criação de um corpo político coletivo, no lugar de um corpo individual em sofrimento. Como resultado, o sujeito, dentro do testemunho, se apresenta com uma coerência ideológica coletiva que se sobrepõe a contradições e considerações individuais, produzindo um relato que pode ser visto como um jogo de espelhos onde a memória social articula o diálogo entre fala e escritura, sendo uma luta dos subalternos contra a morte, o esquecimento social e aqueles que estão numa posição privilegiada (Beasley-Murray, apud García, 2007: 47). Formalmente, não temos um documento jurídico que pode ser submetido a provas de verificação, mas sim um relato realista que exerce a sua influência ideológica através da força da palavra de dor, fazendo correções dentro da história oficial.

A discussão teórica acerca do *testimonio* tem início já com o lançamento do texto que dá origem ao gênero na América Latina, a já citada novela *Biografía de un cimarrón* (1966) do antropólogo, sociólogo e poeta cubano Miguel de Barnet. O texto se dedica a reconstituir a vida de Esteban Montejo, um escravo fugido (*cimarrón*) que lutou como soldado durante a guerra de independência cubana e conta a sua vida em uma série de entrevistas. A originalidade do relato publicado por Barnet se dá não somente pelo seu conteúdo, ou seja, as lembranças e reflexões de um homem que viveu ativamente os principais eventos da história cubana a partir de

uma posição de subalternidade e assim representa a consciência de uma classe silenciada, mas também pela técnica utilizada pelo antropólogo para captar e transcrever o relato (que foi gravado em sua integridade), imprimindo no texto os traços de oralidade e o humor que caracterizam o discurso de Montejo. As primeiras reflexões acerca do novo gênero surgem já na introdução do livro, quando Barnet tenta definir o seu texto, sobretudo a partir de negações. Primeiro, coloca-se próximo e distante do fazer literário: “Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela” (Barnet, 1977: 5). No entanto, se coloca também próximo e distante do fazer histórico: “Aunque por supuesto nuestro trabajo no es histórico. La historia aparece porque es la vida de un hombre que pasa por ella” (ibid: 4). Paralelamente à construção de suas *novelas-testimonios*, Barnet produz também uma série de reflexões teóricas acerca de seus próprios textos em ensaios e artigos onde tenta explorar não somente as potencialidades políticas de sua produção literária, assim como suas características estilísticas e linguísticas, mas também as suas contradições internas e o seu lugar dentro dos estudos literários.

Para Barnet, a narrativa testemunhal começa em um nível extratextual a partir da supressão do *eu* daquele que escreve. Neste processo, aquele que escuta a fala do protagonista e tem depois a responsabilidade de transcrevê-la precisa primeiro passar por um processo de despersonalização no qual deixa de ser o protagonista de sua própria escrita com o objetivo de revelar uma voz social que foi até então silenciada, não só dentro da historiografia, mas dentro da história literária como um todo já que o privilégio de escrever e publicar a narrativa da própria vida sempre esteve reservado aos membros das classes dominantes. Como aponta Philippe Lejeune (2008), em seu clássico estudo sobre a escrita em primeira pessoa, a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres e sempre foi um gênero ligado tradicionalmente à nobreza e, posteriormente, à burguesia. Apesar de sua narração em primeira pessoa e de ter como foco as experiências de vida do narrador, como gênero literário, o testemunho se afasta radicalmente das autobiografias. Enquanto os relatos autobiográficos tentam abarcar e dar sentido toda a trajetória de vida do seu autor, sendo um reflexo da mentalidade do seu tempo e servindo de espelho ou de exemplo para o leitor, o testemunho tem como objetivo enfatizar a fratura, a falta de sentido, a

incompletude e a impossibilidade da experiência. Se o sucesso de uma autobiografia se deve em parte à habilidade do narrador de criar no leitor laços emocionais de identificação com aquilo que lê, a narrativa testemunhal só é possível através da acentuação da distância entre quem narra e quem lê. Embora parte de sua estratégia política seja a criação de um Eu representante de um Coletivo através do uso de um sujeito plural, o leitor fica excluído deste processo à medida em que a especificidade da experiência de ruptura é ressaltada, deixando clara a unicidade do evento que está sendo relatado. Ao representar uma coletividade o testemunho articula um poder ideológico que contesta a narrativa oficial e seu silenciamento da voz do povo através da representação focada em acontecimentos e personagens históricos privilegiados dentro do sistema sócio-econômico hegemônico pós-colonial. Assim, pode-se propor uma definição:

Se ha llamado relato de testimonio, novela testimonio o simplemente testimonio a la serie de obras de carácter documental que comenzaron a proliferar en América Latina más o menos a partir de mediados de la década del sesenta. Une a estas creaciones el propósito de presentar varias esferas o conyunturas fundamentales de la realidad latinoamericana a través de la palabra de aquellos sujetos que la integran, que las han vivido, es decir, los testigos. (Duchesne, apud García, 2003: 39)

Para Paul Ricœur (2008), o testemunho seria a estrutura fundamental no processo de transição da memória social para a historiografia. A partir do já citado caráter emocional e discurso fortemente persuasivo, são introduzidas discussões teóricas acerca da relação do real e da ficção, o dizer-verdade do relato, a confiabilidade da testemunha, o respeito do transcritor ao material proporcionado pela testemunha e, em níveis mais abstratos, as funções da memória, da oralidade e da escritura. A credibilidade do relato não se dá na possibilidade de comprovação factual do material narrado, mas no sofrimento daquele conta e no caráter urgente da narração, onde a representação factual é muitas vezes colocada em segundo plano, atrás da eficiência ideológica. Um bom exemplo para debarmos a questão de um possível comprometimento da veracidade factual em prol da eficácia ideológica está na descrição que Rigoberta Menchú faz do assassinato do seu irmão no seu testemunho em *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). Na sua fala, Rigoberta descreve com detalhes a tortura e o assassinato do seu irmão, que teria sido queimado vivo em frente à família. No entanto, segundo o antropólogo David Stoll, que viveu no final da década de 80 na mesma região que a guatemalteca, as

descrições de Rigoberta não passam de uma invenção literária já que ela não teria estado presente na ocasião do assassinato e da tortura. Dessa maneira, os detalhes fornecidos por ela não correspondem aos fatos relatados por outros habitantes do vilarejo, tampouco com aqueles que aparecem nos testemunhos das comissões da verdade. O seu irmão teria sido, isso sim, fuzilado, em outra data e fora dos limites do povoado.

No entanto, como aponta Gustavo V. Garcia, em um resgate do pensamento foucaultiano, a verdade não é uma categoria neutra, eterna e inalterável, mas uma construção discursiva e depende de uma série de fatores externos e variáveis, como aponta Foucault, ela “está conectada numa relação circular com sistemas de poder que a produzem e sustentam, e os efeitos de poder que ela induz e que se estendem a ela é um 'regime de verdade'” (Foucault, apud García, 2007: 43). Dessa maneira, a verdade é construída a partir de mecanismos de poder, como por exemplo a autoridade do especialista. No caso dos relatos testemunhais, Beatriz Sarlo aponta que a veracidade dos relatos estaria baseada no sofrimento daquele que narra, nos detalhes da narração e nas suas omissões, esse sofrimento, critica a teórica argentina, acaba se tornando um elemento que não pode ser contestado. No entanto, ela prossegue, é preciso ter em mente que todo testemunho é anacrônico e baseado nas ideias atuais do narrador. É um anacronismo que não ilumina o passado, mas acaba por evidenciar os limites da compreensão e as inclinações ideológicas. Assim, conclui, “os discursos da memória, tão impregnados de ideologias como os da história, não se submetem, como os da disciplina histórica, a um controle que ocorra numa esfera pública separada da subjetividade” (p. 67). Surgem, então, verdades subjetivas que estavam até então ocultas pela opressão ideológica e política que podem ser lidas como verdadeiras ficções:

Era esencial rescatar la historia, oponer la verdad a las ficciones de la dictadura. En lo discursivo, recordemos, la dictadura y el periodismo cómplice fueron sobre todo creadores de ficciones: estábamos librando la tercera guerra mundial contra el comunismo, los desaparecidos estaban vivos en Europa, estábamos ganando día a día la Guerra de Malvinas. Frente a las ficciones del poder, la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad: la imaginación era innecesaria, casi irreverente. (Gamerro, 2010, s/p)

No contexto pós-ditatorial, a publicação dos testemunhos das vítimas diretas de tortura e perseguição e das famílias dos desaparecidos e assassinados teve início na Argentina logo após o reestabelecimento da democracia, com a instalação da CONADEPE no governo de Raúl Alfonsín, em 1983. Com sessões presididas pelo escritor Ernesto Sabato, a comissão ouviu milhares de testemunhos das várias vítimas do regime, além de investigar a existência dos centros clandestinos de tortura. Ao final, teve seus resultados publicados na forma de um informe em 1984 que recebeu o nome *Nunca más*, em referência ao slogan utilizado pelos sobreviventes judeus do gueto de Varsóvia. No Brasil, as comissões da verdade só foram iniciadas em 2012, tendo seus resultados publicados apenas em 2014 na forma de três relatórios, sendo o último dedicado exclusivamente aos mortos e desaparecidos políticos. Em ambos os casos, as sessões foram abertas ao público, os depoimentos orais e uma versão escrita foi elaborada posteriormente.

Entretanto, não procuro discutir aqui estes textos, mas sim uma produção literária que está diretamente ligada a esta tendência testemunhal e que Flora Sussekind (1985) chama de *literatura verdade*, romances que misturam as experiências de seus autores com relatos ora ficcionais, ora jornalísticos. Tanto no Brasil quanto na Argentina, essas publicações logo se tornaram um grande sucesso editorial, tanto em número de novas obras lançadas, quanto de vendas. Não se pode negar a importância do gênero como denúncia em tempos de censura seguidos de anistia, além da destruição dos arquivos militares. O público leitor era composto por uma geração cuja visão da história recente do país era fragmentária e contraditória, dominada sobretudo por uma mídia parcial e controlada pelas narrativas oficiais do regime militar. Assim, esse fenômeno tinha uma função social clara dentro do público mais novo, no entanto, observa a teórica da literatura brasileira, essas obras tinham também a função de expurgar a culpa da classe média que permaneceu calada frente à violência. Desse modo, essas obras têm a função não somente de reinterpretar e esclarecer os fatos recentes, mas também de reformular a memória coletiva, através do sentimento de empatia com o sofrimento alheio em um consumo que a autora classifica de vampiresco:

O sucesso desta literatura político-memorialística se explica, então, em parte pela tentativa dessa geração mais jovem de suprir, via memória alheia, as lacunas do próprio conhecimento histórico; em parte pela necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo próprio alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe, servindo-se para tal purgação da leitura atenta e obsessiva de quaisquer relatos de calvários políticos que lhe chegassem às mãos. (Süssekind, 1983: 44)

Segunda a autora, esses “calvários políticos” seriam caracterizados por uma retórica emocionada que se manifesta nas longas cenas de violência, sobretudo as de tortura, com o uso de uma descrição detalhada, em um relato lento, emocionado e excessivamente minucioso. O exemplo que nos é dado é o romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, escritor e cineasta paraense que produziu intensamente durante os anos de ditadura, tendo sendo perseguido, preso e torturado pelo regime, fazendo de suas experiências pessoais a matéria-prima de suas obras. Lançado em 1979, em um monólogo interno que alterna a primeira e a terceira pessoas, o romance tem como fio narrativo a espera de um personagem por notícias de sua companheira que foi capturada pelos militares. A espera acaba quando é revelado o seu assassinato, que é repetido seis vezes ao longo do livro e é narrado em estilo indireto livre, mas com foco narrativo no narrador. O texto é constituído de vários fragmentos que variam não só nos temas, mas também nas suas localizações temporais: reflexões sobre a guerrilha urbana; a tentativa fracassada de se instaurar uma guerrilha rural na Amazônia; reflexões sobre o passado antes da militância e, por fim, uma narração em primeira pessoa que remete ao presente. Sem sombra de dúvidas, o grande destaque do romance está nas descrições das cenas de torturas, cujo discurso, como já mencionado, é extremamente emocionado e descritivo. Sussekind é extremamente crítica a essa estratégia narrativa, alegando que o excesso de exposição da violência acaba tendo efeito oposto ao desejado: diminuindo a tensão, em vez de aumentá-la, e diluindo o impacto e a tensão da cena à medida que a violência é banalizada.

No entanto, é marcante a diferença da cultura testemunhal no Brasil e na Argentina. Enquanto no país vizinho os três objetivos específicos na política de memória – lembrar, mostrar e provar – influenciaram fortemente os numerosos testemunhos, no Brasil os relatos foram marcados por uma revisão crítica da luta armada. O primeiro livro a sair no Brasil que tematizou a tortura foi o já citado *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, lançado em 1977. Entretanto, apesar de inspirado

nas experiências do autor, o livro foi lançado como romance. Um ano depois, em 1978, é lançado *Os fornos quentes*, escrito por Reinaldo Guarany durante seu exílio na Europa. Em sua primeira autobiografia – autor lançaria a segunda, seis anos depois, já de volta ao Brasil – o ex-guerrilheiro conta de suas decepções, em um texto marcado pela raiva e incompreensão. A dor que relata neste livro colérico não tem origem somente na tortura que sofreu, mas na impossibilidade de adaptação do exílio, na decepção política e no suicídio da namorada, Dora, estudante de medicina que se atirou na frente de um trem em Berlim. Estilisticamente, o texto é construído a partir de fragmentos, em um discurso delirante e confuso, típico da primeira fase da literatura pós-ditatorial como caracterizada por Beatriz Sarlo. No entanto, seis anos depois, o autor resolve reescrever a mesma história, dessa vez afastando-se do tom de delírio e luto que marcou o livro anterior. Aqui, o autor pinta-se como um anti-herói que se envolveu com a guerrilha com muito poucas convicções ideológicas e políticas, embalado por conformismo e tédio de classe média. As ações da organização são descritas como uma série de mal-entendidos e a luta armada é narrada com um tom de deboche.

Pertence também a essa categoria a obra de mais apelo popular já escrita no Brasil sobre os tempos da ditadura, o romance testemunho *O que é isso companheiro*, do jornalista, político e ex-guerrilheiro Fernando Gabeira. Escrito após o exílio do autor na Europa, o texto foi um grande sucesso editorial, vendendo mais de 250.000 exemplares, sendo adaptado para o cinema em 1997 e concorrendo ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. Em uma linguagem simples e essencialmente jornalística, Gabeira foca o enredo do seu livro no sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick em setembro de 1969, fazendo uma reinterpretação de sua atividade como guerrilheiro do MR-9 e lembrando os anos que passou exilado na Europa. Narrado em primeira pessoa e lançado ainda no primeiro ano de distensão do regime, em 1979, o relato de Gabeira chama atenção por seu tom didático, mas sobretudo conciliador, condizente com a política de abertura dos militares. O autor pinta a militância de esquerda com uma imagem de ingenuidade e idealismo, colocando a luta armada como fruto das ideias de jovens radicais desconectados da realidade. O resultado disso é sintomático e reflete de maneira muito clara a proposta de anistia e política da memória impostas no Brasil: a violência foi bilateral, ambos

os lados cometeram erros, portanto, todos devem ser perdoados.

Na Argentina, além do fenômeno cultural testemunhal ter sido muito mais amplo, os relatos tinham um tom diferente, se propondo, na maioria das vezes, a resgatar a identidade de militantes políticos das vítimas, além de expor a violência a que foram submetidos. Alguns clássicos são *Recuerdos de la muerte* (1984), do jornalista e hoje deputado Miguel Bonasso e *La voluntad: Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (1997-1998), de Martín Caparrós e Eduardo Anguita. No entanto, a partir dos anos 2000, essa tendência começa a ser problematizada:

Yet these historical and judicial testimonies were not problem free. The detailed memories of torture in the trials, for example, were used by the mass media (television in particular) to create what Claudia Feld has called a *horror show* that fed the morbid desires of many spectators. Moreover, the testimonies that emerged in the 1990s restored agency to the victims of the dictatorship by portraying them as political militants rather than 'innocent' victims. At the same time, however, they failed to critically examine the past and thus constructed the disappeared as heroes in what was an epic reading of history. Finally, these testimonies overshadowed other more private, domestic and unofficial forms of remembering. (Blejmar, 2016: 18)

Considero que esta problematização está na base do nascimento do fenômeno literário que me debruçarei aqui, narrativas que propõem investigações estilísticas e inovações temáticas para abordar esses anos de ditadura, por uma geração que cresceu em meio a estes relatos.

7. Passados cinquenta anos, feridas ainda abertas: Pós-memória e trauma transgeracional

“Was du ererbt von Deinen Vätern hast,
erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last”
(Goethe, Faust – Eine Tragödie, 1808)

O título deste capítulo nasceu de um trecho do discurso de abertura da sessão especial da Comissão Nacional da Verdade Brasileira intitulada “Infância roubada” que se ocupou em ouvir os depoimentos de filhos e netos de vítimas da violência durante os anos de ditadura. As marcas invisíveis de que falo foram evocadas por Cecília Capistrano, neta de Davi Capistrano, militante do PCB preso e torturado durante o regime militar e até hoje desaparecido nos registros oficiais. Três anos antes, a mãe de Cecília, Maria Cristina, também havia sido sequestrada e torturada pelos militares. Quando seu avô foi detido pelos militares, Cecília ainda não era nascida, portanto, ela não chegou a conhecê-lo, assim como também não presenciou o desaparecimento de sua mãe. No entanto, esses episódios de violência fazem parte da matéria da qual é feita, como ela explica em seu depoimento: “Há uma marca que passa de geração para geração e é difícil entender onde isso me afetou. Não sei como, mas afetou” (Alesp, 2013, s/p). Passados cinquenta e dois anos do golpe brasileiro e quarenta anos do argentino, podemos dizer que Cecília não está sozinha. A chegada dos anos 2000 traz consigo o surgimento do que podemos chamar de segunda geração pós-ditatorial, ou seja, os jovens adultos de agora, que eram crianças ou nem mesmo nascidos nos anos de violência estatal das décadas de 60 e 70 e que começam a questionar a historiografia oficial e a entrar em contato direto com a própria história familiar.

No campo cultural, vemos então o surgimento do que Beatriz Sarlo considera a terceira tendência da produção artística pós-ditatorial: as obras produzidas por essa segunda geração que, ao buscar preencher as lacunas presentes na história familiar e realizar uma busca identitária, coloca em questão o próprio estatuto da memória e da experiência. Partimos do ponto, portanto, que uma história familiar marcada pelo silenciamento imposto pelo trauma acaba afetando a construção da autoimagem, assim como afetou àqueles que sofreram as violências de maneira direta e produz uma escrita de si a partir do trabalho com o luto familiar. As estratégias discursivas e as diferentes formas de manifestação do trauma familiar foram estudadas por Marianne Hirsch em suas análises da produção artística dos filhos das vítimas do holocausto acerca da experiência de seus pais durante a Segunda Guerra Mundial. Hirsch, que também cresceu em meio às memórias traumáticas da sua própria família, nasceu na Romênia e emigrou com seus pais ainda bebê para os Estados Unidos fugindo da perseguição nazista. Sua pesquisa nasce a partir da curiosidade acerca das particularidades da conexão que os descendentes das vítimas do holocausto constroem com as lembranças que os pais têm do passado, a história oficial, a memória coletiva e os silêncios familiares. Essa identificação, segundo a autora, acaba por constituir um novo fenômeno mnemônico, chamado por ela de *pós-memória*. Para Hirsch, crescer cercado por relatos de um trauma geracional (guerras, ditaduras, massacres étnicos) significa ter a própria narrativa impossibilitada e geraria um tipo especial de conexão com o passado, que se diferenciaria tanto do registro oficial historiográfico, quanto da memória coletiva. Não é sem hesitação que a teórica propõe o prefixo *pós*, no entanto, ela o vê como necessário para situar o conceito que propõe “postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection” (Hirsch, 2012a: 22). Ou seja, *pós-memória* caracterizaria a experiência daqueles que, como Maria Cecília Capistrano, cresceram cercados de narrativas de tempos dos quais não conseguem lembrar diretamente, mas que tiveram as suas experiências evacuadas por essas histórias, sendo marcados por eventos traumáticos de uma geração posterior:

The descendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they identify that connection as a form of *memory*, and

that, in certain extreme circumstances, memory *can* be transferred to those who were not actually there to live an event. [...] Postmemory describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them só deeply and affectively as to *seem* constitute memories in their own right, Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall, but by imaginative investment, projection and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. (Hirsch, 2012: 3 – 5)

Temos, então, um processo mneumônico construído a partir de relatos e comportamentos alheios, criando uma forte conexão do presente com o passado. Uma das mais contundentes críticas ao conceito proposto por Hirsch vem de Beatriz Sarlo que, apesar de reconhecer a existência de uma tendência da geração posterior às ditaduras latino-americanas a retomar os traumas familiares artisticamente em estratégias similares às descritas pelas análises de Hirsch, argumenta que não existiria uma diferença fundamental na construção dessa memória que a teórica chama de pós, para as manifestações de uma memória tradicional. Para Sarlo, todo processo de rememoração é uma construção discursiva tendo em vista que “toda reconstituição do passado é vicária e hipermediada, exceto a experiência que coube ao corpo e à sensibilidade do sujeito” (Sarlo, 2007: 92) e mesmo essa experiência física só seria transformada em memória no momento em que passa a um nível discursivo, estando também submetida a interferências externas. Neste sentido, para Sarlo, a única distinção restante do conceito proposto por Hirsch do que convencionamos chamar de memória seria o envolvimento subjetivo nos fatos representados, uma dimensão psicológica pessoal:

Se se quer dar o nome pós-memória à história do desaparecimento do pai reconstituída pelo filho, esse nome só seria aceitável por duas características: o envolvimento do sujeito em sua dimensão psicológica mais pessoal e o caráter não ‘profissional’ de sua atividade. Se é pra chamar de pós-memória o discurso provocado no filho, isso se deve à trama biográfica e moral da transmissão, à dimensão subjetiva e moral. Em princípio, ela não é necessariamente nem mais nem menos fragmentária, nem mais nem menos vicária, nem mais nem menos mediada do que a reconstituição realizada por um terceiro [...] A inflação teórica da pós-memória se reduplica, assim, num armazém de banalidades pessoais legitimadas pelos novos direitos da subjetividade. (ibid: 93)

A visão defendida pela crítica argentina não se distancia muito daquela que defendi no segundo capítulo deste trabalho, onde ressalté o caráter ideológico, fragmentário, aberto e discursivo da memória. No entanto, considero que a crítica desenvolvida por Sarlo desconsidera alguns pontos do argumento de Hirsch, a começar pelo estatuto de verdade aos quais ambos os processos pertencem. Na pós-memória a construção discursiva se daria através de um esforço imaginativo e criativo, esforço este ressaltado por Hirsch como principal diferenciador da relação com o passado estabelecida pelas formas de memória tradicionais (aqui incluída também a memória coletiva) e a sua pós-memória. Paul Ricœur (1999), ao analisar as relações entre imaginação e memória, parte do princípio de que as duas operações mentais compartilham a mesma função: a de fazer aparecer coisas ausentes. No entanto, os dois conceitos se separam em seus processos quando se vinculam ao tempo. A memória se articula sempre em relação ao passado, tenta, nesse sentido, recuperar uma distância temporal baseada na factualidade dos acontecimentos que resgata. A imaginação, por outro lado, se relaciona ao nível do possível, ao tempo do condicional, não constituindo necessariamente uma tentativa de recuperação. Neste sentido, a mistura de relatos autobiográficos com o estatuto romanesco e ficcional, situa os textos em um entre-lugar entre o passado e o possível, colocando a narrabilidade menos como elaboração de uma sequência coerente e mais como a postulação de uma possibilidade.

Elizabeth Jelin, ao analisar os mecanismos de autoridade e legitimação da memória pessoal, coloca o sofrimento corporal como elemento fundamental destes processos. Para a socióloga argentina, no entanto, associar a verdade à experiência vivida na “própria carne” leva consigo o perigo de criar um sentido único e incontestável, dificultando ou até mesmo impedindo o trabalho de memória social:

La cuestión de la autoridad de la memoria y la verdad puede llegar a tener una dimensión aún más inquietante. Existe el peligro [...] de anclar la legitimidad de quienes expresan la verdad en una visión esencializadora de la biología y del cuerpo. El sufrimiento personal [...] puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad. Paradójicamente, si la legitimidad social para expresar la memoria colectiva es socialmente asignada a aquellos que tuvieron una experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopolístico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad. (Jelin, 2002: 61-2)

Neste sentido, podemos afirmar que, ao inserir *esforço imaginativo, projeção e criação* (Hirsch, 2012: 4) na reconstrução do passado, há uma mudança fundamental no sistema de verdade das obras originadas na pós-memória. Assim como nos relatos testemunhais, essa geração usa relatos em primeira pessoa para reescrever a história oficial e refazer discursivamente uma identidade fragmentada pelo trauma, mas já não têm a verdade assegurada pelo corpo em sofrimento na medida em que não viveram diretamente os fatos que tentam reconstruir. Dessa maneira, a validade de seus relatos está sempre em negociação e isto se reflete não somente na estética com apelo ao uso do ficcional, mas também tematicamente, visto que o processo de construção textual está sempre tematizado, assim como suas implicações éticas. Podemos dizer, portanto, que esses relatos e representações artísticas possuem um outro estatuto de verdade e são marcados por uma busca de novas estratégias de legitimação e outros mecanismos de representação, operando, em certa medida, no sentido oposto ao do testemunho, recusando a busca pela verdade e sendo marcado pelo uso de estratégias ficcionais. O reconhecimento e o uso da ficção como estratégia de construção identitária distancia a pós-memória das formas tradicionais de memória, conferindo-lhe um estatuto performático que lhe é definidor: o sujeito que fala passa a só existir dentro de um sistema relacional com outros artefatos, a partir das máscaras e fantasias que assume intencionalmente frente ao discurso alheio e à maneira como toma para si esse discurso.

A estrutura ficcional dos relatos opera uma exposição mais radical dos acontecimentos porque faz da subjetividade pública, contestando a formação cultural da memória e duplicando o sentido da realidade. Essas ficções-memorialísticas ou autoficções podem ser lidas como teorizações do estatuto da memória, a partir de sua desestruturação. A busca identitária presente se volta para um passado de fundação de violência, cuja elaboração permitiria finalmente fechar algumas das fendas ainda abertas, não através da recriação simbólica deste passado, mas através da abertura de possibilidades no presente. Ao falar da necessidade de ficção que existe em cada um de nós, Gamero indica que a autobiografia pode existir em negativo, ao narrar a história do que não nos aconteceu, mas poderia ter acontecido. Neste sentido, retomando a clássica passagem benjaminiana sobre a pobreza de experiência daqueles que voltavam dos campos de batalha da primeira guerra mundial, afirma:

En contra del sentido común, que nos dice que son los protagonistas, o los testigos, los más indicados para recordar y contar la historia, ellos indagan de manera absolutamente novedosa y potente en una época que no vivieron, pero que los gestó en su vientre; tienen pleno derecho a hacer lo que quieren con ella, porque ella los hizo; la mudez no es problema para ellos, porque no están volviendo del campo de batalla: en él nacieron. (Gamerro, 2010: s/p)

Neste sentido, a geração que segue um evento de trauma coletivo tem não somente uma obrigação moral de assumir o legado histórico que a precedeu, mas vive também uma necessidade psicológica de trabalhar narrativamente as feridas dos seus pais. A narração assume, portanto, a possibilidade de criação e apropriação histórica que ainda estava negada à geração anterior, condenada ao silêncio traumatizado ou à rigidez testemunhal. A matéria-prima da pós-memória, segundo Marianne Hirsch, não é discursiva, os filhos constroem seus relatos sobretudo com base naquilo que os pais não podem dizer. Considero que seja justamente essa impossibilidade do discurso o segundo elemento ignorado por Sarlo na sua argumentação contra o conceito de pós-memória proposto por Hirsch. À medida que compara a construção dessa memória da segunda geração com a formação de uma memória direta, a teórica baseia o seu argumento na transmissão da memória num nível discursivo. Ela afirma que a memória, aquela que habita o senso comum, é construída através da união das percepções individuais das situações vividas a discursos alheios e mediados, como jornais e livros de história. No entanto, podemos afirmar que a pós-memória como sugerida por Hirsch é construída justamente na não-discursividade, na incomunicabilidade e impossibilidade, em uma materialização do trauma que, logicamente, não é igual ao sofrimento físico vivido por aqueles que foram torturados, violentados e perseguidos, mas se aproxima dele através da repetição, sobretudo inconsciente, de hábitos, padrões, linguagens corporais. Neste sentido, o que Sarlo parece esquecer é que há experiências que nos marcam, mas há também aquelas das quais somos feitos e que estas nem sempre nos pertencem diretamente.

A relação dos filhos com os traumas políticos vividos pelos pais está no centro do trabalho da pesquisadora de origem germânica Gabrielle Schwab, que utiliza o conceito de *haunting legacies* no lugar da pós-memória proposta por Hirsch. Assim como Hirsch, Schwab tem uma ligação pessoal com a memória do holocausto, mas encontra-se em posição oposta ao da colega: ela cresceu na Alemanha pós-guerra em uma família de origem germânica, ou seja, os seus pais não pertencem ao grupo das

vítimas, mas ao das pessoas que foram coniventes com o sofrimento causado. A escolha do termo em inglês *haunting* evoca o sentido de assombração – de fantasma, invisibilidade -, mas também de persistência, destacando que o legado deixado por vítimas de um grande evento de violência para seus filhos é não somente perturbador e impossível de materializar, mas contínuo e constante: “what I call *haunting legacies* are [...] results of a violence that holds an unrelenting grip on memory yet is deemed unspeakable” (Schwab, 2010: 1). Além de incluir o trauma da culpa herdada pelos filhos dos algozes no seu estudo, o que separa a proposta de Schwab das discussões de pós-memória é o fato de que as formas inconscientes da manifestação do trauma ocupam posição central na transmissão transgeracional do trauma, como pesadelos e sintomas somáticos.

Ainda na sua introdução, Schwab retoma a diferenciação freudiana entre o estado melancólico e o trabalho de luto para chegar à ideia de cripta, como desenvolvido por Nicolas Abraham e Maria Torok na coletânea de artigos *The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis* (1994). Em *Luto e Melancolia*, Freud (2011) desenvolve o conceito de trabalho de luto diferenciando-o da melancolia, estado originário da incapacidade de realizar este trabalho. Em circunstâncias normais, o luto é realizado através da aceitação da perda do objeto querido: “a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (ibid: 42). Em um estado melancólico, é impossível enxergar o que foi perdido, ficando apenas o espaço vazio. Em linhas gerais, Freud aponta que “isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (ibid: 43). A cripta nasceria do luto impossível, como proteção contra o estado melancólico. É uma sepultura secreta criada como defesa pelos mecanismos psíquicos para abrigar as lembranças dolorosas longe da consciência, um lugar fechado onde são depositadas as experiências traumáticas que não podem ser incorporadas à psique: “live burials of sorts, these crypts in the psyche and in language contain the secrets of violent histories, the losses, violations, and atrocities that must be denied” (Schwab, 2010: 4).

No entanto, o que está enterrado na cripta volta à superfície através da dinâmica familiar, como se o morto enterrado ainda vivo voltasse à superfície como fantasma, na memória corporal e suas manifestações somáticas. Assim, prossegue Schwab ainda em resgate do pensamento de Abrahan e Torok, o contato com a cripta dos pais cria nos filhos um fantasma psíquico que acaba reproduzindo essa sepultura secreta, ainda que a existência desta seja ignorada por eles. Em outras palavras, os pais transmitem aos filhos a nível inconsciente um saber não-discursivo sobre a violência que viveram que acaba por constituir uma vivência acumulativa não metabolizada. Esse nível não discursivo da transmissão da memória seria, portanto, um dos fatores que tornariam a memória traumática transmitida de pais para filhos especial e essencialmente diferente das manifestações de memória direta. Assim, “o não dito, o impalavrável, o inconfessável, o indizível, o inominável são transmitidos sem serem elaborados e simbolizados, mas reproduzindo os processos de repetição para as gerações subsequentes” (Rehbein e Chatelard, 2013: s/p). Ao refletir sobre a linguagem que transparece a existência de uma cripta psíquica, Schawb (ibid) resgata o pensamento de Derrida que, também seguindo os traços de Abrahan e Torok, defende a existência de uma linguagem que se origina da cripta, ou seja, um uso da linguagem que busca evitar a vivência de uma dor extrema:

They appear, so to speak, as the linguistic scars of trauma and are not unlike the tombs in psychic life that bury the lost person or object but refuse to acknowledge the death. [...] Language, Derrida asserts, inhabits the crypt in the form of words buried alive, that is, defunct words relieved of their communicative function. Traumatic silences and gaps in language are, if not mutilations and distortions of the signifying process, ambivalent attempts to conceal. But indirectly, they express trauma otherwise shrouded in secrecy or relegated to the unconscious. Cryptographic writing can bear the traces of the transgenerational memory of something never experienced firsthand by the one carrying the secret. (ibid: 4)

A transmissão da memória traumática se dá, portanto, em uma linguagem criptográfica caracterizada por esses silêncios e lacunas apontados por Schwab, cabendo aos descendentes experienciar essas faltas. Marianne Hirsch aponta ainda que herdar as memórias de dores familiares significa carregar o *fardo de uma realidade dupla* (Hirsch, 2012: 85), a dos próprios sentimentos e aqueles alheios introjetados, em leitura dessa ideia, a pesquisadora espanhola Maura Rossi afirma:

Bien mirado, el sujeto dotado de (o afectado por la) post-memoria, si así queremos llamarla según la sugerencia de Hirsch, se encuentra en una delicada condición liminar

que lo coloca en una posición intermedia entre la continuidad – perpetuar e incluso asumir una narración que considera incompleta – y la ruptura – cerrar ese mismo relato, poner el tan anhelado punto final y posibilitar la superación del bucle obsesivo y dañino que supone la persistencia de un trauma. Se trata de un estatus a la vez ineludible y único, marcado por la dualidad jánica que implica el estar en contacto con una memoria ‘viva’ en peligro de extinción – que, como tal, ancla al pasado –, y un impulso de renovación, de configuración de un nuevo sentido del presente con proyección futura, que encuentra su punto fundacional justamente en el alejamiento del antecedente traumático. (Rossi, 2015: 12)

Até agora fiz um apanhado de reflexões teóricas circunscritas ao contexto específico do Holocausto, suas vítimas e seus descendentes. Em seguida, busco transpor estas reflexões ao contexto latino-americano, colocando em discussão a validade de aplicar esses conceitos aos tempos pós-ditatoriais.

Da memória coletiva à memória multidirecional: como utilizar a pós-memória no contexto latino-americano

Como vimos, o prolongamento do passado no presente através de comportamentos de grupo formaria o que Maurice Halbwachs (1990) chama de memória coletiva, ideia que revisei no segundo capítulo deste trabalho. No entanto, considero que o que Hirsch chama de pós-memória está distante daquilo analisado por Halbwachs. Não por acaso, quando fala dos grupos de referência que possibilitam a existência da memória coletiva, o historiador francês aponta que seria justamente a nação o mais representativo deles. Apesar de também ser transmitida sobretudo dentro do contexto da família, a pós-memória, em oposição à memória coletiva, não atua como um prolongamento da nação ou de uma cultura específica, não se relaciona com mitos fundadores, heróis nacionais ou monumentos. Ainda em *Haunting legacies – violent histories and transgenerational trauma*, Gabrielle Schwab relaciona o já clássico conceito de memória coletiva com a ideia de *memória multidirecional* proposta pelo historiador alemão Michael Rothberg, que propõe caminhos para pensar possibilidades de novas alianças e coletividades dentro do universo das vítimas de violências coletivas em um mundo global, criando uma memória capaz de englobar as dinâmicas de transferências entre locais e tempos de rememoração diversos. Assim, em oposição à conexão espacial e cultural evocada pelo conceito de nação central no pensamento do historiador francês, é criada uma conexão baseada na

experiência do trauma, conexão que pode ser compartilhada por indivíduos que viveram em épocas distintas ou que estão separados por grandes distâncias. Os grupos de referência evocados por Halbwachs são substituídos, sob este ponto de vista, pelo compartilhamento de uma experiência traumática de grande violência. Assim, Schwab argumenta que:

histories of violence can be put in a dialogical relationship with one another, thus creating a transgenerational dynamic for those who participate in, witness, or inherit those histories transgenerationally. [...] In light of such a transgenerational model of memory, one might even expand Rothberg's notion of "multidirectional memory." It is not so much that our memories go in or come from many directions but rather that they are always already composites of dynamically interrelated and conflicted histories. We may think of syncretistic or condensed memories, that is, remembrances composed when people experience and participate in intersecting historical legacies, movements, and presences. (Schwab, 2010: 29-30)

Neste sentido, Schwab aponta que uma teoria multidirecional da memória¹⁷ seria mais efetiva que uma política identitária para um contexto de interdependência global, reconhecendo o fato de que vivemos na interseção de tantas histórias violentas que seria possível falar de trauma acumulativo. No entanto, o reconhecimento de uma história traumática compartilhada não é gerador de uma comunidade. No entanto, paradoxalmente, esses eventos a ela aponta também que em situações de violência estatal, há o desvanecimento da lógica identitária e temos o surgimento de uma solidão no trauma. Assim, em oposição à lógica identitária nacional da memória coletiva de Halbwachs, a pós-memória seria sempre diaspórica, constituindo uma experiência de exílio simbólico temporal e espacial, de afastamento compulsório dos espaços de identidade: "home is always elsewhere" (Hirsch, 2012: 241). A nova forma de agrupamento proposta por Schwab - de uma memória compartilhada em sentimentos como perda, devastação, vergonha e culpa - não é geradora de uma solidariedade de grupo, não é capaz de fundar um senso de coletividade ou pertencimento, mas isola o indivíduo no seu processo de luto. A pós-memória, portanto, tem textura íntima e subjetiva, colocando em evidência as

17. Em texto posterior ao que propõe a ideia pós-memória, Hirsch também aborda a validade de seu conceito para estudos de outros contextos de genocídio e catástrofes históricas - incluindo a ditadura argentina, afirmando que os efeitos corporais, psíquicos e afetivos desse tipo específico de trauma reativam e referenciam uns aos outros, excedendo as conexões tradicionais de arquivos históricos e metodologias (Hirsch, 2008: 104).

lacunas, construindo uma lembrança sempre à beira do precipício. Paradoxalmente, o passado se torna comum, mas impossível de ser compartilhado e temos a criação de uma estética que tem a necessidade, ao mesmo tempo, de reconstrução e de luto:

We can never catch up with the past; inasmuch as we remember, we remain in a perpetual temporal and spatial exile. Our past is literally a foreign country we can never hope to visit. And our postmemory is shaped by our sense of belatedness and disconnection. (Hirsch, 2012: 244)

No caso latino-americano, as ditaduras representaram uma destruição simbólica do espaço à medida em que, com a queda das utopias de esquerda e a vitória do projeto neoliberal, é destruída uma visão de mundo e de sociedade que orientou a militância política dos anos 60. Para os filhos dos exilados, crescer afastado do país de origem significa experienciar um profundo sentimento de deslocamento proveniente de uma saudade de um lugar para o qual não se pode voltar simplesmente porque ele não existe mais. Assim, a busca pela identidade pessoal aparece de maneira indissociável da busca pelo resgate da imagem do país abandonado. É uma tentativa de reconstrução das imagens dispersas das suas histórias familiares que, marcadas pelas dor e pelo luto, não conseguem se encontrar. Nestes textos, o tempo do futuro não-vivido, impossível por definição, é central, afinal, os relatos podem ser interpretados, sobretudo, como narrações de luto por uma história que foi interrompida com o exílio e tudo o que o afastamento da pátria os impediu de viver. Como aponta Josefina Ludmer (2001) ao investigar o que chama de *temporalidades do presente*, a família pode ser vista como uma forma específica de temporalidade a medida que articula uma sucessão e preenche um vazio temporal. Um resgate da memória familiar, ainda que esta seja uma memória de trauma e, por definição, incompleta, é também a busca pelo resgate da orientação temporal à medida que o preenchimento das lacunas presentes na história familiar representa também uma busca identitária, de autofabulação, que tem o poder de reestruturar o passado através da reconstrução de uma cronologia da origem e da filiação.

A distância temporal que separa os acontecimentos narrados e a narração é analisada também por Carlos Gamarro em *Tierra de la memoria*, conferência proferida em Leipzig no ano de 2010. Para o romancista argentino, se os relatos da segunda geração são construídos com liberdade crescente no que diz respeito à busca

pela verdade que dominou a literatura de *testimonio* e a ficção dos anos 80 e 90, é justamente por conta dos avanços jurídicos e da força dessa política de memória. Se as vítimas diretas da violência estatal tinham a obrigação moral e política de divulgar os crimes cometidos pelo estado e construir ativamente uma resistência através da construção de uma voz alternativa à história oficial, os seus filhos não têm mais esse sentimento. Pelo contrário, sentem que podem apropriar-se como quiserem da história. Talvez seja justamente as distinções no estatuto judicial¹⁸ que explique as diferenças no número de produções literárias sobre o tema existentes no Brasil e na Argentina. Enquanto lá desde o início dos anos 2000 temos um forte movimento cultural e social dos filhos da ditadura, no Brasil os exemplos de elaboração das histórias familiares da ditadura militar ainda são raros e se dá sobretudo em documentários muito recentes. São filmes geralmente narrados em primeira pessoa, protagonizados pelos seus diretores e que podem ser enquadrados dentro da categoria de cinema-diário, como *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2013), *Elena* (Petra Costa, 2012) e o *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2011), que será analisado no capítulo nove deste trabalho.

Jordama Blejmar aponta que um problema básico para a utilização do conceito de pós-memória no contexto do Cone Sul é que sua definição é construída a partir de termos como “a geração depois”, “segunda geração” ou simplesmente “filhos”, quando no caso latino-americano a violência atingiu diversas gerações, devido à sua duração longa (no Brasil foram, afinal, 21 anos). Em muitos casos, parte dos autores que são colocados neste quadro viveram a ditadura quando crianças e são, portanto, testemunhas de primeira geração, como é o caso de Laura Alcoba, autora que integra nosso corpus ficcional. Alcoba nasceu em 1968, a narradora de seu primeiro romance, *La casa de los conejos*, viveu os eventos que relata quando tinha 8 anos, a autora, portanto, fez uso da própria experiência para construir a sua narração. Por outro lado, temos Tatiana Salem Levy que nasceu no ano em que marca o abrandamento do regime militar brasileiro, onze anos depois do nascimento de

18. Os descendentes das vítimas da ditadura estão organizados também no nível social, na forma de ONGs e grupos de apoios. Neste contexto, encontramos a organização H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio). Fundada em 1994, a fundação organiza eventos pela promoção da memória, assim como homenagens a desaparecidos e reuniões de apoio psicológico. Esta organização aparece tematizada em *Diario de una princesa montonera* e *Los topes*.

Alcoba. Apesar de utilizarem-se de mecanismos narrativos muito distintos, os textos de ambas são marcados por uma escrita da dor, de busca identitária pela origem e retomada da história dos pais, estratégias e objetivos muito diferentes de Mariana Eva Perez e Félix Bruzzone, cujos textos são marcados por uma veia paródica e cheia de humor.

No entanto, apesar das diferentes abordagens e até da distância temporal que marca os nascimentos dos diferentes autores que compõem o meu corpus literário, considero que todos possuem uma relação semelhante com a história, ambos são frutos do mesmo mundo diaspórico, marcado pela catástrofe que no caso em questão é também um mundo pós-utópico e sem projetos políticos de esquerda unificadores. Naturalmente, não considero que as características e fenômenos descritos por Hirsch e Schwab em seus livros possam ser aplicados de maneira acrítica para a análise destes textos, mas considero que as considerações de ambas as teóricas iluminam as obras que serão analisadas aqui. Em sua obra, Schwab (2010) destaca o poder da literatura de transformar e redefinir as fronteiras da subjetividade e da cultura. A pós-memória, neste sentido, traz à tona uma forma nova de lidar com o passado, evidenciando relações de transferência e de herança que deságuam em uma reapropriação não somente do próprio passado, mas da História.

8. Autoficção: em busca de um conceito¹⁹

No capítulo anterior, ao tentar rebater a crítica de Beatriz Sarlo ao conceito de pós-memória e justificar a validade de seu uso, parti do ponto que a distinção começaria no estatuto de verdade que envolve o processo mnemônico proposto por Hirsch, que seria distinto daquele dos processos de memória tradicionais. Como já expus nos capítulos anteriores, ainda que fragmentários e compostos através de um mosaico de vivências corporais diretas e discursos alheios, os discursos testemunhais que se originam das experiências diretas de trauma não têm o seu caráter verídico em questão. Aquele que ouve ou lê um testemunho, acredita no que está sendo dito e este caráter de verdade é parte importante do processo de composição discursiva. Na pós-memória, no entanto, não temos uma veracidade inerente ao discurso, mas, ao contrário, encontra-se explícita uma suspensão da verdade, que passa a estar sempre na corda bamba, em negociação exposta dentro do próprio texto. Desde o princípio, nos é avisado que não devemos acreditar totalmente naquilo que lemos, no entanto, informações históricas cruzadas e dados biográficos verificáveis nos levam a crer que trata-se, sim, de um texto referencial, inserindo essas obras em uma zona cinza, de fronteira entre a autobiografia e a ficção, ou dentro da constelação do que se convencionou chamar de *autoficções*.

Não é um fenômeno novo o destaque cada vez maior recebido por romances que se declaram autoficcionais. A terminologia, um neologismo que busca juntar os dois gêneros literários que seriam até então opostos, data de 1977 e foi criada pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky para definir o seu romance *Fils*, palavra francesa que pode ser traduzida tanto como fio, ou encadeamento, quanto como filho. Narrado através de uma voz em primeira pessoa, o romance acompanha o dia a dia do seu narrador, SD ou Serge, em suas sessões de terapia, jornadas de

19. Esse capítulo nasce a partir de pesquisa realizada dentro do meu mestrado, realizado na Universidade Federal de Pernambuco entre os anos de 2010 e 2011. O texto aqui apresentado é uma adaptação e resumo do segundo capítulo do resultado final, a dissertação *Escrita como itinerário existencial: autoficção e realismo sujo em Pedro Juan Gutiérrez*.

trabalho, peregrinações pela cidade e pequenas viagens, mas também o acompanha em sua vida psicológica, memórias distantes e sonhos. Em referência ao título, podemos dizer que a história é tecida através de fios que misturam peripécias fictícias, memórias reais, lembranças recentes e distantes, sem nenhuma distinção formal entre aquilo que foi inventado e o que realmente aconteceu. De fato, o romance nasce como uma provocação ao clássico de Philippe Lejeune lançado em 1971, *O pacto autobiográfico*, obra que se propõe a definir categoricamente a autobiografia como gênero literário, impondo seus limites e a enquadrando em uma rígida forma. De caráter extremamente pragmático, o texto de Lejeune começa estabelecendo dois critérios fundamentais para a existência de um texto autobiográfico: o estabelecimento de um pacto de leitura e a identidade compartilhada entre autor, personagem e narrador. Assim, qualquer texto que desrespeite um desses critérios não pode ser lido como autobiográfico.

Fils nasce, então, para provar o erro da teoria desenvolvida por Lejeune, mas acaba por dar origem ao que Doubrovsky denomina *autoficção*, em um neologismo bastante literal. Em seu projeto de subverter o modelo tradicional de autobiografia e transgredir os seus limites, Doubrovsky acaba por inserir o discurso do eu em um novo espaço, um local transitório que torna impossível a existência de qualquer contrato firmado entre autor e leitor dentro do modelo proposto por Lejeune. Temos, então, a criação de um novo gênero literário que pode ser definido como uma novela verídica narrada por um protagonista que é e ao mesmo tempo não é o autor. Ou, nas palavras do próprio Doubrovsky:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quer, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, deixando fora a sabedoria e a sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, filhos/fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz musicalidade. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera fazer agora partilhar seu prazer. (Doubrovsky, apud Rosa, 2010: s/p)

Se é o esforço do autor pela sinceridade o elemento que torna possível o pacto autobiográfico, a leitura autoficcional traz dentro de si sempre a consciência da ambiguidade de cada referência utilizada, a sutileza da confusão proposital entre vida e obra. O leitor, assim, é desestabilizado por saber que não pode confiar completamente no que lê, ao mesmo tempo em que tem consciência que tampouco

deve entender tudo por invenção, enfim, por não saber ao certo que tipo de leitura deve exercer. À medida que entrelaça os gêneros referencial e ficcional, dessa forma, *Fils* aponta não somente a contaminação da memória pelo imaginário, fenômeno observável dentro de qualquer discurso que se pretenda autobiográfico, mas a possibilidade de recriar-se em outro ou em outros, de possuir uma personalidade que se desdobra em vários personagens, em vários papéis. O eu aqui só existe através de um eterno deslizamento, de tentativas sucessivas de produzir-se textualmente através de uma sinceridade forjada dentro e fora do texto.

O conceito criado por Doubrovsky já surgiu envolto em diversas polêmicas, acerca não somente da originalidade do processo proposto pelo escritor francês, mas também de seus embasamentos teóricos. No entanto, a despeito das críticas, o termo ganhou grande destaque dentro da crítica literária, saindo da França e transformando-se em um fenômeno global, que extrapola inclusive os limites da literatura, tendo adentrado o mundo das artes plásticas e do cinema²⁰. No Brasil, por exemplo, a palavra autoficção foi incorporada à versão mais recente do dicionário Houaiss. Em uma tentativa de lançar uma luz em cima das confusões e polêmicas instauradas ao redor do tema, o crítico francês Jacques Lecarme elabora uma definição bastante clara e sucinta para o termo, colocando que “l'autofiction est un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman” (Lecarme, apud Alberca, 2006: 11). Entretanto, logo após elaborar a sua definição, o crítico aponta que a proposta apresentada por Doubrovsky não representa nenhuma novidade. Como justificativa, Lecarme nos mostra que, ainda que sem a alcunha do termo autoficção, o recurso utilizado em *Fils* já havia sido explorado por muitos outros, sendo possível encontrar exemplos dessa imersão do autor dentro do mundo de seus personagens em toda a história da literatura moderna ocidental (desde *A Divina Comédia*, de Dante, até os recorrentes exemplos que podem ser encontrados nos textos de Jorge Luis Borges) e que ganha especial destaque a partir da crítica do

20. Discussões em torno do conceito da autoficção também foram o foco de vários congressos internacionais, como o *Coloquio Internacional Escrituras del yo*, realizado desde 2012 anualmente em Rosário, Argentina, o simpósio *La autoficción en América Latina*, realizado em 2013, em Buenos Aires, além de ter sido o tema de várias revistas acadêmicas, como por exemplo o número um número especial da Associação de Literatura Brasileira Contemporânea (ABRALIC).

sujeito, nos anos setenta, sendo o exemplo mais contundente *Roland Barthes por Roland Barthes*, texto que mistura elementos pertencentes aos universos das autobiografias e das confissões, sem pertencer a nenhum deles²¹. A partir desse apontamento da possível não-originalidade do proposto por Doubrovsky, é instaurada a questão: será que somente o compartilhamento da identidade entre o narrador-personagem e o autor real é motivo suficiente para assegurar que um texto está transgredindo os limites do romance e mesmo as fronteiras entre realidade e ficção?

Apesar de compartilhar com Lecarme a ideia de que, de fato, a autoficção não pode ser vista como um novo gênero e também que o autor deve assumir o risco de compartilhar o seu nome com o seu narrador-personagem, Vincent Colonna (2004) coloca que um aspecto fundamental foi ignorado por Lecarme e que justamente aí estaria a novidade que propôs Doubrovsky. Para Colonna, a autoficção é uma obra literária onde o autor, muito além de dar o seu verdadeiro nome a um personagem, se *inventa* uma personalidade e uma existência que vai além do texto. Ao propor se reinventar através de um discurso que denomina autoficcional, o autor está afirmando que não acredita mais numa verdade literal, na possibilidade de existência de uma referência indubitável, se percebe como (re)construção arbitrária e literária feita através de fragmentos esparsos (de memórias, fabulações, desejos, pequenas invenções). Dessa maneira, ao ficcionalizar a identidade e a experiência vivida, o autor se adere de uma maneira descomprometida a esse personagem fictício que responde a seu próprio nome. É o apagamento do princípio de distanciamento ou de não-identidade que rege as obras ficcionais e pelo qual o autor se apaga, se esconde ou se faz outro dentro do texto e é justamente a abertura dessa possibilidade que torna a autoficção uma proposta não somente original, mas revolucionária.

Pensar a autoficção implica dizer que dentro da análise dos fatos narrados não importa mais a verdade biográfica, mas a reflexão que ela traz sobre o sujeito da escrita. Então, mesmo que o referente continue sendo o autor, este não importa mais como pessoa biográfica, como agente de uma história de vida linear. Esse autor

21. O lançamento do livro de Barthes foi envolto em grande polêmica acerca da natureza do texto e, devido à dificuldade de o enquadrar em um gênero literário corrente, este foi definido através do que não era - nem uma autobiografia, nem um livro de confissões, nem um livro de ensaios. A primeira frase do livro, manuscrita, anuncia como deve ser a leitura: "Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance".

aparece como personagem construído discursivamente, que se coloca nessa construção do discurso, ao mesmo tempo em que se indaga sobre a sua subjetividade e se posiciona de forma crítica frente às suas possibilidades de representação e de construção de uma individualidade. Tratamos aqui, portanto, de um desejo de falar de si consciente da impossibilidade de fazê-lo. Paradoxo que marca também a escrita do trauma. Se o nascimento de uma sintaxe traumatizada nasce da necessidade de criação de uma linguagem que possa aproximar-se de fatos que não cabem na fala cotidiana, a criação de uma persona autoficcional surge para narrar uma vida que foge dos modos tradicionais. Neste sentido, aqui também aparecem os elementos formais da escrita do trauma, como os espaços em branco e a fragmentação, que aqui assumem o lugar da continuidade discursiva característica da autobiografia tradicional, regida pela linearidade temporal e completude do relato atestada através da sinceridade de quem fala.

Pode-se dizer que a autoficção é indissociável da escrita do trauma, ultrapassando o campo do trauma histórico ou coletivo, área de abrangência da pós-memória. Em termos gerais, temos romances de luto, onde o narrador é sempre aquele que sofre, seja por uma perda concreta, seja por uma perda metafórica, para a qual não se pode apontar diretamente. Como aponta Luciana Hidalgo (2013), muito além das discussões acerca dos limites formais e enquadramentos teóricos, o que instiga realmente na zona fronteira dos textos autoficcionais é o questionamento da necessidade que surge de transcender os limites do testemunho. Em outras palavras, o que tornaria a ficção tão necessária seria justamente a presença do luto e do trauma,. A conclusão que chega é que a autoficção surge como uma negociação da dor, trazendo à tona um segundo eu que seria obrigado a coexistir com o eu primordial, assim, “a autoficção - com sua inspiração poética, etimológica, ontológica - ajudaria a recompô-lo, a medir, conter, exprimir um excesso de si, conduzindo o eu na difícil travessia” (Hidalgo, 2013: s/ p). Régine Robin em *La autoficción – El sujeto siempre em falta* (2005) aproxima o processo de construção do texto autoficcional à psicanálise, ressaltando que o próprio Dubrovsky pensava essa relação:

La autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme a mí mismo, al incorporar a ella, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática, sino en producción del texto. (Dubrovsky, apud Robin, 2005: 46)

A utilização do discurso autoficcional como artifício para dentro do relato do trauma coloca em evidência, em primeiro lugar, o caráter lacunar da memória traumática e tem como consequência um questionamento do local da verdade na formação da autoimagem, apontando para as possíveis falhas na construção da própria identidade. Ao aproximá-lo ao discurso construído no divã psicanalítico, Robin argumenta que também na construção dos textos autoficcionais o paciente tenta reconhecer o que está oculto na narrativa que faz da própria vida, um processo onde se olha com distanciamento e estranhamento o que é dito. Para Robin, enquanto a autobiografia constrói uma identidade estável, o trabalho de análise a dissolve, assim como acontece nos textos autoficcionais. Da mesma maneira, a autoficção pode ser vista como um trabalho de luto que desconstrói a ilusão biográfica e deixa para trás um lugar vazio, ocupado pelas operações ficcionais que funcionam como uma investigação cujo objeto é a própria autoimagem.

9. Laura Alcoba: memória como quebra-cabeça

Em seu romance de estreia, *La casa de los conejos* (2008), Laura Alcoba revisita os meses que viveu durante a infância na clandestinidade, morando com sua mãe entre os militantes dos *montoneros* - organização político-militar e de guerrilha urbana ativa durante os anos de 1970 e 1976 - em uma casa localizada em La Plata. A casa, que usava como fachada uma criação de coelhos, servia de prensa e central de distribuição para os jornais da organização e foi palco de um massacre policial em novembro de 1976, onde todos os cinco habitantes foram mortos, incluindo Diana Teruggi, que havia acabado de ter uma filha que consta entre as vítimas, mas cujo corpo nunca foi encontrado. Laura havia saído com a mãe da casa pouco tempo antes da investida policial. Cinco anos depois, em seu terceiro romance, *Los pasajeros del Anna C* (2012), Alcoba volta alguns anos no passado e enfoca a viagem de cinco adolescentes de La Plata que vão a Cuba para realizar uma formação política e militar. Dentre os jovens estavam os pais de Laura, que no livro recebem os pseudônimos de Soledad e Manuel. Apesar de em todas as biografias disponíveis termos que Alcoba nasceu em La Plata, em *Los pasajeros del Anna C* a autora nos revela que na verdade nasceu em Cuba e que os documentos que possui são falsos. Reescrever a história de seu nascimento, neste sentido, significa reescrever também os fatos, como a autora deixa claro em uma entrevista publicado no periódico *Página 12*: “Finalmente decidí corresponder a mi verdad desde hace un tiempo. Nací en Cuba. Entonces pensé que era hora de reconstruirla” (Alcoba, 2012a: s/p).

Por fim, apenas um ano após o lançamento de *Los pasajeros del Anna C*, Alcoba volta à linha temporal de sua história e retoma a narrativa onde parou com *La casa de los conejos*. Em *El azul de las abejas* (2013), temos mais uma vez a narrativa em primeira pessoa da criança que a autora era quando os acontecimentos se desenrolaram. Voltamos, então, ao final da década de 70, quando Laura deixa a casa dos avós no centro de La Plata para juntar-se à mãe no exílio na França. À época, a menina tinha oito anos e a mudança para Paris trouxe consigo um sem número de

descobertas – um lugar totalmente novo, nova escola, novos amigos, a ausência da família, a sua condição de refugiada -, mas, sem dúvida, a maior das descobertas foi a apropriação de uma nova língua. O romance foi escrito com base nas cartas que a autora trocou com seu pai durante o primeiro ano que esteve na França. À época, o pai estava preso em Buenos Aires e a menina estava tendo dificuldades em aprender a nova língua. Como forma de burlar a censura da prisão e de ajudar a filha com o aprendizado do francês, ele sugere que ela leia um livro no idioma por semana e que trocassem depois impressões sobre o livro. *El azul de las abejas* é, neste sentido, um livro também sobre a descoberta da literatura e a adoção de uma nova língua, mas é também um relato sobre descobrir-se à medida em que a aproximação ao novo idioma é também o processo de tornar-se escritora já que Alcoba escreve em francês.

Vistos em conjunto, os três livros podem ser interpretados como uma espécie de romance de formação da narradora como escritora que começa com o seu nascimento - que pode ser lido também como a morte do mundo das ilusões políticas de esquerda – e vai até o momento em que descobre a paixão pela literatura, abraçando uma nova língua, que, afinal, significa abraçar também uma nova identidade. Com a trilogia, apesar de ter escrito em francês, Alcoba faz as pazes com o passado que foi deixado para trás, silenciado, junto com a língua materna. É uma saída da clandestinidade. Por outro lado, é também um relato sobre a derrota política dos ideais dos anos 70, sob o ponto de vista de alguém que cresceu em um mundo dominado por essa derrota. É uma tentativa de resgatar um universo que não existe mais, um universo impossível.

Apesar de construir um arco narrativo cronológico, os três livros foram escritos com métodos diferentes e, por isso, possuem aproximações distintas ao espaço de memória. Enquanto em *La casa de los conejos*, pela visibilidade que o evento histórico narrado ganhou, Alcoba dispunha de uma grande quantidade de documentos, matérias de jornais, entrevistas e testemunhos, a documentação sobre o período abordado em *Los pasajeros del Anna C.* era quase inexistente. Para a reconstrução do período, a autora se utilizou apenas de conversas com a mãe e cartas trocadas sobre o assunto com pai, além de entrevistas com mais duas pessoas que também faziam parte da expedição a Cuba e de conversas com o teórico francês

Régis Debrey, especialista nas guerrilhas cubanas e único personagem no livro que mantém o nome original. O segundo livro que compõe a trilogia é também o único localizado em um tempo anterior à existência da autora, sendo marcado, portanto, por uma outra temporalidade e outra voz narrativa, dessa vez uma terceira pessoa que duvida e compara os fatos narrados. A ausência de documentos é um dos temas centrais do livro, assim como as falhas e distorções na memória dos protagonistas diretos dos eventos narrados. Por fim, em *El azul de las abejas*, Alcoba retoma a voz infantil de *La casa de los conejos*, dando prosseguimento à narrativa exatamente no ponto cronológico em que parou. No entanto, temos enfoques completamente distintos. Enquanto em seu romance de estreia a autora se aproxima da narração de um evento de grande importância histórica, sendo, portanto, peça da memória coletiva, este terceiro livro é uma narrativa intimista e puramente familiar. Trata-se aqui também de uma narrativa construída com ampla base material, no entanto, a natureza dos documentos é completamente outra: enquanto antes tínhamos documentos oficiais, que analisavam o fato social e politicamente; aqui temos cartas trocadas com o pai. São narrativas sobretudo sensoriais e emotivas, onde o político, pela censura exercida com as cartas que entravam e saíam do cárcere, é censurado. O exílio, a condição de refugiada, o afastamento compulsório de seu país e família são temas centrais no livro, no entanto, o enfoque é sempre emotivo. Não é, como em *La casa de los conejos*, uma narrativa de acontecimentos. Não existem muitos fatos para serem trazidos à tona, mas sim emoções, sensações, pequenas lembranças.

Para a análise dos três romances, não pretendo resgatar uma cronologia dos acontecimentos. Será privilegiada, portanto, a ordem na qual os livros foram lançados, retomando à linha temporal proposta pela autora.

***La casa de los conejos*: ficção, imaginação e a perspectiva infantil**

La casa de los conejos, lançado originalmente em francês em 2007, conta a história de uma menina de nove anos que passa à clandestinidade junto com a sua mãe, militante dos *montoneros*, saindo do centro de La Plata para um subúrbio afastado. Juntas, mãe e filha, vão viver em uma casa que sob a superfície é uma criação de coelhos, mas na verdade funciona como prensa e central de distribuição do jornal de

esquerda *Evita Montonera*, maior meio de divulgação da organização de esquerda. A narração, em primeira pessoa, se dá através da memória infantil desses anos e a narradora é a Laura do passado, cuja voz e cujo olhar guiam a história, que embarca todo o período em que as duas viveram na casa: desde a mudança até o momento em que deixam a casa. No entanto, essa voz é quebrada dentro do prólogo e do epílogo, onde encontramos a Laura de hoje, adulta, que compara os fatos e explica suas motivações para escrever, explicando também os seus métodos de pesquisa e falando dos sentimentos que a escrita do livro trouxe à tona. O texto é dedicado à memória de Diana Teruggi, militante com quem compartilhava o espaço da casa e com quem passava a maior parte dos seus dias, já que Diana à época estava grávida e por isso era a responsável pelas atividades domésticas, enquanto a mãe de Laura constantemente estava envolvida com outras coisas e quase nunca podia estar presente. Diana, por isso, acabou assumindo o lugar de proteção para a menina, assumindo ora uma posição materna, ora a posição de melhor amiga e companheira de brincadeiras. Quando a casa foi tomada pelos militares, Diana foi assassinada e não se teve notícias de sua filha de três meses, Clara Anahí, cujo corpo nunca apareceu. As versões oficiais alegaram que Anahí morreu junto com a mãe durante o tiroteio, mas, depois de anos de luta política, seus avós conseguiram a confirmação de que a neta é mais um dos bebês sequestrados pelos militares.

A estrutura narrativa é construída através de dois processos contraditórios. Por um lado, a passagem do tempo traz consigo o medo de que a memória se enfraqueça e que a luta dos mortos não seja honrada. Aqueles que ficaram, os vivos, precisam ser constantemente lembrados daqueles que já se foram. Assim, em seu prólogo, Laura começa justificando a demora em começar a narrar sua história, alegando que, apesar de saber que os meses que viveu com Diana, Cacho e a mãe na pequena casa em La Plata deveriam ser retomados e narrados, esperava a passagem do tempo para não ter que lidar com as consequências do que tinha a dizer, não ter que responder os motivos que a levaram a remexer no passado de dor, esperava, enfim “alcanzar esse sitio de soledad y liberación que (...) es la vejez” (Alcoba, 2008: 13). No entanto, em uma visita a Argentina com a sua filha, a autora visitou a casa em que viveu, agora transformada na Associação Clara Anahí, e foi tomada por um imperativo que a levou à escrita: a sensação de que já não era mais possível adiar e que as reações que tanto

tentou evitar são, afinal, também necessárias. É preciso não permitir que os vivos esqueçam: “Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos” (ibid: 14). Por outro lado, em um processo oposto, a narração é motivada também pelo sentimento de que o esquecimento é impossível e que falar é, ao fim, uma necessidade. Dessa maneira, a elaboração textual vê na narração uma saída que possibilita o esquecimento. É preciso transformar o indizível, o trauma, em narração, para que este possa ser dominado. É a tentativa de deixar o passado para trás, ou de, finalmente, esquecê-lo. A narração que Laura Alcoba empreende em seu romance de estreia se situa exatamente nesta encruzilhada. Assim, dedicado à memória de Diana, o livro é uma homenagem, mas é também, como afirma a autora, um trabalho de luto tardio:

Pero antes de comenzar esta pequenã historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco. (ibid: 14)

Assim, a menina, agora transformada em adulta e escritora, pode finalmente deixar de ser vítima, quebrar o silêncio e encarar novamente o que aconteceu, apoderando-se de sua experiência passada através da escrita. O falar, neste caso, é também finalmente quebrar o silêncio que foi tão necessário nos anos de clandestinidade. Quando menina, ao receber de seus pais explicações sobre a situação atual, a narradora promete não revelar nunca a verdade sobre as armas e materiais subversivos escondidos, sobre seu verdadeiro nome ou sobre nenhuma informação que porventura possa ter escutado em casa. Ainda que sob tortura, Laura sabe que deve calar e que de sua capacidade de guardar segredo dependem a segurança de sua família, a sua própria e também a luta pela qual seus pais arriscaram tanto. Além disso, a menina de sete anos entende que em sua habilidade de calar está a sua chance de provar a seus pais a sua maturidade, questionada inúmeras vezes pelos adultos que a cercam e signo tão importante para Laura. Desse modo, a importância do silêncio acaba por constituir mais um dos signos da infância interrompida da narradora: “Yo ya soy grande [...] y he comprendido hasta qué punto callar es importante” (ibid: 18). O calar imposto na infância, no entanto, se prolonga em um silêncio de décadas, só sendo quebrado através da narração empreendida em *La casa de los conejos*. Nesse sentido, a narração, ou a quebra do silêncio, ganha mais um significado além do

memorial aos mortos e da quebra da estrutura do trauma: é através da escrita que Laura toma posse ativamente de seu passado, quebrando o fantasma do silêncio que lhe foi imposto pela existência na clandestinidade. Se, como afirma Margareth Rago (2013: 57), a revisitação do passado através da escrita traduz o desejo de renovação interna e de afirmação da liberdade de existir diferentemente no presente, a quebra do silêncio operada no romance autoficcional pode ser vista como um passo além neste sentido: aqui o passado não é somente revisitado, mas tem um de seus atributos destruído, abrindo ainda mais as possibilidades para a autoconstrução no presente.

Dessa maneira, devemos encarar a presença de ficção no texto como potencialidade. O abandono consciente do compromisso com a verdade permite à narradora operar um distanciamento entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, estratégia narrativa que fica clara no prólogo, onde a autora esclarece que trabalhará com a perspectiva infantil, o que resulta em uma problematização do ponto de vista através do contraste entre a visão da narradora criança e da narradora já adulta. Apesar de certa ingenuidade nas interpretações dos fatos e da simplicidade da narração, fica claro, no entanto, os traços daquela que realmente narra: alguém já crescido e que tenta ressignificar o passado de violência que foi calado durante tantos anos. A ficcionalização da experiência de trauma acaba servindo também para dissociar o presente e até mesmo o passado mais recente do evento traumático. Assim, o uso da ficção acaba tornando-se elemento fundamental dentro do trabalho de luto, tornando a narração possível.

O jogo com a ficção se materializa na escolha em narrar as suas memórias através de uma voz infantil, um olhar que pode relatar sem qualificar, recuperando uma versão nova dos fatos. Ao analisar a escolha de narrar através da perspectiva da menina de sete anos, Adriana Imperatore (2013) observa que a estratégia significa também um truque ficcional duplo já que a autora não apenas se transforma em personagem, objetificando-se e afastando-se do eu escritor, mas foca na parte de maior distância temporal de toda autobiografia, ou seja, a parte mais marcada por procedimentos ficcionais. Para a autora, os relatos da infância são a materialização de um discurso autobiográfico impossível. A voz narrativa ainda tem o poder de trazer à tona violências psicológicas muitas vezes imperceptíveis e suas marcas na formação

da narradora. Nesta perspectiva, medos comuns a todas as crianças – cometer erros, ser repreendida pelos adultos, vergonha por comportar-se de maneira inadequada, medo de perder os pais – são acentuados e transformados pelo contexto do terror:

Estos miedos infantiles ponen de relieve los otros temores: el miedo a ser descubiertos por la Triple AAA o, más tarde, por los militares. Al mismo tiempo, el dolor de ir perdiendo las rutinas cotidianas, como el cambio de casas, el hecho de tener que interrumpir la escolaridad o el extrañar el contacto con el exterior muestran, de manera creciente, cómo la clandestinidad se convierte en una forma de cautiverio anticipada y cada vez más inviable. Esta historia de la vida cotidiana en versión infantil bajo el terror también es imperceptible para el discurso mediático e histórico. (Imperatore, 2013: 42)

Além da interpretação dos fatos, a voz infantil é construída através da descrição de brincadeiras e jogos, a parte da vida da narradora que ainda ecoa uma infância negada pela proximidade da violência e o perigo diário. Apesar de serem o último elemento de conexão com a vida comum, as brincadeiras infantis também representam tentativas de entender a realidade em que vive. Neste sentido, os jogos de imaginação têm um papel duplo de representar para a garota sufocada pela pressão da clandestinidade a possibilidade de apreender a realidade violenta e traumática em que vive ao mesmo tempo em que reproduz elementos de uma vida ordinária que para ela é impossível. Os exemplos das brincadeiras infantis são muitos, seja sozinha ou através da interação com os adultos que a cercam e muitas vezes os jogos emulam o comportamento dos adultos que a cercam. Em uma das passagens, a narradora está junto com o avô em uma praça esperando o reencontro com a sua mãe, que esteve ausente por alguns meses. Para lidar com a ansiedade, Laura brinca de formar imagens com a luz do sol à medida que fecha os olhos, fazendo pressão sobre as pálpebras, em seguida olhando diretamente para a luz. Com a brincadeira, afirma conseguir manipular um pouco a realidade, mudando as coisas ao redor e formando uma realidade toda sua, onde tem controle sobre os estímulos que recebe:

Si logro hacerlo, me esfuerzo por quedarme así tanto tiempo como sea posible. Pero ese encuadre tan particular se desajusta enseguida, a veces tan pronto como se lo alcanza. Hoy, incluso, las formas de las cosas se me resisten. (Alcoba, 2008t: 32)

No entanto, por mais que crie jogos e rituais infantis, a realidade nunca é deixada de lado, como nesta passagem. Para a menina que passa os dias entre armas, nomes de guerra e medo, não existe brincadeira que possa apagar a realidade. Jordana Blejmar (2016) compara a presença da fantasia na narrativa de Alcoba com algumas

narrativas sobre o holocausto que adotam a perspectiva infantil ou têm uma criança como protagonista, citando a comédia dramática de Roberto Benigni *A vida é bela* (1997) e o best-seller de John Boyne *O menino de pijama listrado* (2006). Nestas narrativas, as brincadeiras têm o objetivo de retirar afastar as crianças da realidade, transformando a experiência nos campos de concentração em uma espécie de jogo. Em *La casa de los conejos*, por outro lado, as brincadeiras infantis fariam a realidade ainda mais presente, tornando-a mais palpável para o universo infantil e, neste processo, compreensível. Se na maior parte do tempo a garota precisa agir conforme uma maturidade que ainda não possui, deixando de lado medos e anseios típicos da infância e agravados pela situação incomum na qual vive, a imaginação e a fantasia são os meios pelos quais a Laura de sete anos pode expressar esses temores, fazendo com que eles se tornem menores e palatáveis. Ao trazer a realidade para dentro de seus jogos é como se a menina conquistasse algum domínio sobre ela, ainda que domínio ilusório. Esse processo é evidenciado num jogo de palavras cruzadas elaborado pela garota como presente para Diana, uma surpresa composta por palavras que “al entrecruzarse, hablaran un poco de lo que nos sucedía” (ibid: 117). Em análise de Blejmar o jogo tem a função primordial de reunir e nomear signos que estavam até então apenas no ar:

A key episode refers to a how the girl gives meaning to [...] what is happening around her by imagining a crossword with words that refer to the experiences of the inhabitants of the “house of rabbits” (Isabel, arte, muerte and asar). When she realizes that this last word was a spelling mistake, she corrects asar to azar. Chance is the reason why this girl is caught in this conflict, chance is why her parents are militants and not 'normal' parents with regular jobs. (2016: 99)

Curioso é que a palavra “asar” aparece na cruzadinha espontaneamente, sem que a menina houvesse pensado em incluí-la, sendo por isso, na sua opinião, a mais adequada de todas, a que melhor descreve a situação na qual se encontram. Ao final, quando Diana lhe aponta o erro de ortografia, ela decide então mudar a definição da segunda palavra: “2. Imitadora fracasada y odiada (con una falta de ortografia). IZABEL.” (Alcoba, 2008: 119). As brincadeiras também aparecem no texto no sentido oposto, como disfarces. Ao narrar as suas voltas da escola, a garota diz que era ela quem tinha a obrigação de parar e olhar para trás, já que este comportamento pode ser lido como normal para uma criança, mas é sempre suspeito em um adulto: “por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un

juego” (ibid: 26). Nos jogos infantis há no fundo um cruzamento dos mundo adulto com o infantil. A narradora vive entre estes dois mundos, que representam também o mundo fundo e dentro da casa. De fato, ela é a única habitante da casa que pode fazer a transição entre os dois mundos, que pode abandonar por algumas horas a condição da clandestinidade e viver uma vida normal, ainda que ilusória. Diferentemente dos outros, de sua mãe e de Diana, Laura não está sendo procurada pela polícia e pode transitar normalmente fora da clandestinidade. Assim, ao menos nos primeiros meses, ela vai à escola, onde finge ter uma vida normal, participando das atividades usuais com outras crianças da mesma idade: brinca durante o recreio, faz a lição de casa, come a merenda.

Enquanto isso, em casa, a garota está envolvida nas atividades revolucionárias de sua mãe, é testemunha de reuniões importantes, sabe o que acontece em realidade na garagem, ajuda a embalar as edições do jornal. Ela tampouco ignora a verdade sobre o verdadeiro paradeiro do seu pai, que está na prisão, sabe exatamente o motivo do encarceramento e tem plena consciência que ela e sua mãe correm perigo. Apesar de construir a narrativa usando uma perspectiva infantil, Alcoba não infantiliza a voz narrativa. Não faz uso de metáforas infantis, tampouco de sentimentalismo. A Laura de sete anos que conta sobre o seu cotidiano na casa de La Plata não tem ilusões quanto à realidade em que vive: sabe o que significa perseguição política, o que acontece nas salas da ESMA, conhece a história de Perón e Isabel, acredita também na luta e no sonho revolucionário. Há nas descrições das atividades cotidianas, nos medos e brincadeiras infantis, uma contradição latente. Ao mesmo tempo em que reivindica seu direito de ser criança, de brincar, a narradora tenta encenar ter uma idade que ainda não possui e alegra-se quando consegue chamar a atenção dos adultos por essa suposta maturidade: “Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (ibid: 19). Naturalmente, a menina não consegue se comportar como adulta todo o tempo e os dois mundos estão sempre entrando em conflito, evidenciado inclusive dentro do vocabulário, que é composto pelo contraste de uma retórica e estrutura infantis e o uso de palavras adultas, sobretudo aquelas originárias do mundo da militância. O vocabulário utilizado não é feito de eufemismos, assim, a narradora nomeia tortura,

clandestinidade, perseguição, fala claramente quando um conhecido de seus pais “caiu”. Dentro do universo de uma menina de sete anos, o uso dessas palavras cria uma sensação de estranhamento, por estarem de certa maneira deslocadas.

La casa de los conejos foi escrito em francês e lançado primeiro na França, através da editora Gallimard, que publica somente autores franceses. A edição em espanhol, no entanto, a vende como literatura argentina. O fato é que tanto a França, quanto a Argentina consideram Alcoba como uma escritora nacional. Laura e a mãe nunca voltaram do exílio em Paris, foi lá que a autora fez toda a sua formação acadêmica e descobriu o amor pelas letras. No entanto, sua língua materna é o espanhol e o cenário de seus livros é na maioria das vezes a Argentina, sendo a história do país o seu tema favorito. Se o idioma é um dos principais elementos de formação da identidade nacional, sendo o universo linguístico aquilo que une, em primeira instância, as pessoas que compartilham a mesma nacionalidade, ao escolher reconstruir a imagem e a memória da criança que foi em uma língua estrangeira, Laura expõe a sua condição de eterna exilada, a condição daqueles que têm a ideia de lar sempre em algum outro lugar. Em resgate do pensamento do ensaísta François Paré, Maria Bernadette Porto (2012) pensa a relação entre diáspora e literatura através das relações existentes entre a língua-mãe a língua estrangeira. Assim, para a autora as línguas são os primeiros lugares de itinerância, constituindo espaços de deslocamentos de sentido e trânsitos identitários: “o verdadeiro lugar do nascimento é aquele em que se tem, pela primeira vez, um olha estrangeiro sobre si mesmo” (Desrosieres, apud Bernadette, 2012: 121).

No texto encontramos uma aproximação da narradora com a sua língua mãe, no entanto, o espanhol materno é visto no texto com distância, como aquilo que não é natural e precisa ser investigado, embaralhando o familiar e o estrangeiro. Esta aproximação acontece a partir de uma quebra da perspectiva infantil que impera durante o resto da narrativa. No capítulo seis temos a mesma voz narrativa do prólogo e do epílogo, ou seja, a voz ensaística da escritora já adulta que senta para reconstruir imagens da sua infância. Em uma interrupção da narrativa principal, o capítulo é uma reflexão acerca do significado da palavra *embute*, neologismo argentino que representa os meses vividos na casa de La Plata. A escrita, portanto, se

torna possível a partir da falta, da tomada de consciência de que os sentidos linguísticos se afastam e se perdem. Segundo a autora, a busca pelo significado oficial do termo começou no momento em que começou a revisitar o passado e foi o seu primeiro gesto de investigação:

Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra *embute*. Este término del idioma español, del habla argentina, tan familiar para todos nosotros durante aquel período, carece sin embargo de existencia lingüística reconocida. (ibidi: 49)

Ao perceber que a palavra não consta nos dicionários, a autora inicia uma busca detalhada por algum registro que possa confirmar que não está sendo enganada pela sua memória, que não criou a palavra. Primeiro, envia um e-mail à Real Academia Espanhola, cuja resposta associa à palavra à conjugação da terceira pessoa do singular no presente do indicativo do verbo *embutir*. Decepcionada, Laura assinala que quando criança, o termo era usado como substantivo comum. A pesquisa prossegue, então, em fóruns da internet, onde a autora finalmente acha a palavra utilizada com o sentido que busca. Entretanto, ela constata, decepcionada, que o termo só aparece em discussões e testemunho sobre a repressão sofrida durante o regime militar, sendo utilizado sempre entre aspas. Ao final, conclui que *embute* deve somente ser visto como uma espécie de gíria própria dos movimentos revolucionários da época, tendo entrado em extinção logo depois. Em um claro anticlímax, a pequena interrupção na narrativa principal é encerrada sem que torne claro o significado procurado, deixando no ar que uma importante parte da memória daqueles anos não é reconhecida oficialmente. O processo pelo qual adotou o francês como língua é retomado pela autora com mais detalhes em *El azul de las abejas*, último livro do conjunto que vejo aqui como uma trilogia, e que vou analisar em seguida.

Revisitando a casa que protagoniza o seu relato, hoje transformada em museu, é que Laura recebe o impulso de começar a sua narração. O impulso da escrita nasce, portanto, quando a autora reestabelece o contato com os espaços da sua infância, movimento que parece acordar uma memória adormecida. Portanto, a escrita significa também a reconstrução espacial da época. Também as representações do espaço podem ser inseridas dentro do trabalho de luto e de construção da subjetividade à medida em que as partes da cidade onde acontecem as ações têm suas

descrições atreladas à escalada da violência e suas atmosferas acompanham o estado psicológico da narradora. Podemos dividir os locais onde se passa a narração em duas lógicas distintas: primeiro, temos a familiaridade, depois o estranhamento completo. Assim, o centro da cidade, a praça Moreno que fica em frente à casa de seus avós, o caminho da escola são descritos com proximidade e naturalidade, eles são exatamente o que se espera deles. No entanto, todos esses espaços vão sendo abandonados ao longo da narração e as descrições de ruas, bairros ou trajetos começam a ser incertas, nunca se pode ter certeza de onde se está ou onde está o destino final (e muitas vezes orientar-se assinala perigo):

No sé muy bien en dónde estamos, menos aun adónde nos dirigimos. La plaza y su calesita ya han quedado muy atrás. Mi madre de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. (...) Llegamos a un sector de la ciudad que no conozco, de casas bajas y calles desiertas. En una esquina como todas pasamos por una puerta a un largo pasillo que desemboca en una especie de plaza arbolada donde pequeñas casas modernas, todas de una planta, se adosan las unas a las otras, reiterando cinco o seis veces la misma puerta de un azul muy claro, el mismo arbusto escuálido que parece plantado allí contra su voluntad. (ibid: 37)

Assim, seguindo os passos firmes de sua mãe em silêncio, à medida que abandona a praça e o carrossel, a menina abandona também parte de sua infância. O exílio para Laura não começa quando ela chega à França, mas está presente em todo o texto. A violência estatal acaba matando também as instituições, as relações interpessoais e tudo o que dá sentido ao mundo. Dessa maneira, o centro de La Plata, sua família e tudo aquilo que lhe era familiar acaba para a menina quando começam as perseguições políticas, as prisões e, enfim, a clandestinidade, que se completa no momento em que ela precisa abandonar a escola, dando adeus ao último refúgio de vida normal que tinha. Neste sentido, Laura deixa a Argentina muito antes de embarcar para a França à medida que é forçada a abandonar a escola, os amigos, os avós, o bairro onde viveu a vida inteira. A transição daquilo que lhe é familiar para o total estranhamento começa com a transformação física da mãe, que muda a aparência para tentar escapar da perseguição já que sua foto começa a estampar os jornais. Depois de alguns meses vivendo na casa dos avós, Laura finalmente vai reencontrar a mãe. O encontro acontece em uma praça no centro da cidade e a

menina espera junto com o avô, quando vê se aproximar uma mulher que se parece muito a “aquella que esperamos” (ibid: 33). A confirmação de que aquela é mesmo a sua mãe só vem por conta da reação do seu avô, afinal:

Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme. (ibid: 33)

O destino final das duas é a mudança para a casa nos subúrbios de La Plata. A casa, que foi escolhida por sua capacidade de produzir os jornais da organização sem levantar suspeitas, é representada pela narradora como um não-lugar. Está localizada em um bairro que não é mais a cidade, mas ainda não é o campo, “lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata -esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo” (ibid: 15). Todo o entorno, no fundo, acaba sendo desimportante já que, ao contrário de quando vivia no apartamento na praça Moreno, Laura não pode sair para brincar, não tem amigos e não cria nenhuma relação com o que circula a construção onde vive. Para ela, a casa fica localizada em um lugar que não passa de um subúrbio cheio de lixo, onde nada está ou foi feito para ela.

Los pasajeros del Anna C.: reescrevendo a própria história

Cinco anos depois do lançamento de *La casa de los conejos*, Laura Alcoba retoma o seu projeto de reconstrução da história familiar, mas empreende um regresso cronológico em relação ao romance anterior e aborda os oito anos que precederam o seu nascimento e que marcaram o início da militância política dos seus pais. Neste relato, a autora abandona o ponto de vista infantil, através de uma narração em terceira pessoa marcada por um distanciamento espaço-temporal ainda maior que o existente na obra anterior já que aqui ela reconstrói fatos que não presenciou, histórias que antecedem o seu nascimento. Além disso, no entanto, é importante ressaltar que a distância é também geracional, no sentido de que ela tenta resgatar a visão de mundo do que pode ser considerado como a última geração que viveu a utopia política da esquerda. Se em *La casa de los conejos* a narração era criadora de uma conexão emocional, evocando sentimentos e pensamentos vividos à época através da exploração das nuances da consciência infantil, aqui a narração serve

como um elemento organizador das diferentes versões, colocando em dúvida o que foi ouvido, comparando as diferentes lembranças, questionando o porquê de alguns fatos terem recebido destaque, enquanto outros foram esquecidos. A distância geracional que marca *Los pasajeros del Anna C.* (2012) caracteriza a voz narrativa, que busca reconstruir não apenas a história específica do treinamento revolucionário de seus pais em Cuba, seu nascimento e a viagem de volta à Argentina a bordo do navio, mas busca sobretudo resgatar um mundo que não existe mais, um mundo marcado por ideais revolucionários incontestáveis e ações movidas por uma fé inabalável na conquista de um mundo melhor. Esta fé é justamente evocada quando a autora dedica o livro “a la fe robada, a las ilusiones perdidas” (Alcoba, 2012: s/p).

Neste sentido, o romance pode ser lido como uma homenagem a esta geração e à sua luta política, ao mesmo tempo em que expõe suas fraquezas, incongruências e, sobretudo, inocência. No plano de fundo de toda a ação, está a devoção dos protagonistas à figura de Che Guevara, que aparece como uma sombra, fantasma ou figura mítica em diversas ocasiões, sem que ninguém possa verdadeiramente negar ou confirmar ser mesmo o comandante. A célula revolucionária à qual seus pais pertenciam e que ficou conhecida como *Los cinco de La Plata* era na verdade constituída de cinco jovens recém-saídos da adolescência que não tinham nenhuma experiência política ou revolucionária, “un club de adolescentes en busca de sensaciones fuertes” (ibid: 83), que foram parar na Cuba pós-revolução através de uma série de mal-entendidos e manipulações de seu líder, El Loco, que prometeu ao governo um grupo de especialistas. Apesar da decepção que causaram, foi proposto a eles que fizessem a preparação para a guerrilha e assim este cinco jovens, que tinham entre 18 e 20 anos, foram enviados à selva cubana para receber não somente treinamento militar, mas também aulas de ciência política e filosofia. *Los pasajeros del Anna C.* Narra também o processo de amadurecimento dos pais da narradora, a saída apressada e precipitada da adolescência, já que, em um curto período de tempo, ambos abandonaram as vidas confortáveis de classe média para entrarem na clandestinidade e tornaram-se pais inesperadamente. O treinamento em Cuba representa paradoxalmente também o abandono da fé cega na revolução à medida em que o passar dos meses traz uma série de decepções, que tomam forma definitiva com a derrota e morte de Che Guevara na Bolívia, o que escancara para os

personagens o despropósito do treinamento que receberam. Assim, logo após a confirmação do assassinato, temos a cena em que Manuel encontra el Loco, antigo chefe do grupo, contrariando uma das principais regras da guerrilha, ou seja, em momento nenhum tirar as botas:

Pero aquel día el Loco estaba descalzo. Manuel se acuerda bien de su propia sorpresa de verlo así. Ante sus ojos atónitos, el Loco saltaba de una piedra a otra de una manera increíblemente grácil. [...] Manuel, enseguida, creyó reconocer un ello un acto de rebelión. Al verlo moverse así, en medio de la selva, se le hizo evidente que el Loco no creía más en nada... quitarse las botas sólo podía significar que había colgado nos hábitos revolucionarios para siempre. [...] Jamás hablaría de esta escena para nadie. Pero desde entoces, sí lo supo. (ibid: 152)

Se para escrever *La casa de los conejos*, Alcoba dispunha de uma grande quantidade de documentos já que o caso recebeu grande destaque midiático e a casa foi transformada em museu, a escrita desse segundo romance foi marcada por uma ausência quase que completa de documentação. A pesquisa se resumiu, então, a entrevistas realizadas com seus pais e duas outras pessoas que também estiveram em Cuba à mesma época, além de conversas com Régis Debray, grande especialista nas guerrilhas cubanas e cujos livros aparecem também na narração como parte do treinamento intelectual pelo qual passam os personagens. Debray é o único dos personagens que aparece no livro com o seu nome real e serve como interlocutor para a narradora, é ele quem a aconselha e, ao mesmo tempo, coloca em questão o seu projeto narrativo. Assim como no romance anterior, Alcoba inicia a sua narrativa com um prólogo onde explora suas motivações para escrever o livro. Se em *La casa de los conejos* este prólogo é constituído por uma espécie de carta para Diana Teruggi, aqui é narrada uma visita que a autora fez a *Monsieur Debray* em seu apartamento em Paris, onde ela é questionada acerca do que pretende reconstruir e é provocada com a afirmação de que a história tem muito mais perguntas e zonas escuras do que dados. Ele pergunta sobre o que ela pretende escrever, já que faltam tantas informações. A autora afirma, então, ser uma espécie de especialista neste jogo de silêncios e afirma que entrar dentro do jogo foi o primeiro passo para entrar no universo da geração de revolucionários que pretende reconstruir. As falhas da memória e os silêncios, afirma, podem ser interpretados como mais um dos rastros desta geração que tanto apreço tinha pelo segredo: “Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento,

impostura y apariencias falsas” (ibid: 13-14). Aproximar-se deste tempo seria, portanto, como montar um quebra-cabeças sem a certeza de que se dispõe de todas as peças e sem uma figura que sirva de modelo:

Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso. (ibid: 13)

Aprender as regras deste jogo parece estar no eixo da narração, construída através da exposição do trabalho de reconstrução. O relato é então indissociável da fragilidade da recordação, das distorções de uma memória inconfiável, construída em cima de uma história secreta, com nomes falsos e fatos distorcidos. Ao colocar em oposição as diferentes versões, a narração em terceira pessoa expõe este processo, destacando suas contradições, dúvidas, esquecimentos. Já no primeiro capítulo, a narradora fala: “Me dicen que todo comenzó a mediados de abril de 1966” (p. 19). A esta frase de abertura segue uma construção de ambientação, com a descrição da estação do ano e do local. No entanto, logo em seguida, a informação é desmentida, “¿o quizá sería en mayo? Poco importa”. Os indicadores do esquecimento e da dúvida estão presentes em todo o romance, assim como também são marcadas algumas peculiaridades da memória, como quando, com espanto, a narradora se pergunta dos porquês de algumas cenas estarem ainda tão vívidas na mente dos entrevistados, enquanto outras sumiram completamente. Se faltam elementos para a reconstrução da história que pretende contar, a estratégia utilizada pela narradora é apontar essas faltas dentro do texto. Assim, os buracos acabam sendo uma parte fundamental do relato:

En estos cambios de identidad múltiples, a veces es como si la memoria de unos y otros se hubiese perdido, y yo trato de encontrar un camino y trazar una historia con muchas dudas. Las dudas tienen un lugar en el libro, para mí son importantes, dicen mucho de esa generación, de esa época... Finalmente no tenía ninguna fotografía, ningún documento impreso, sólo tenía relatos, hay algo también ahí de cuento, de cuentos contradictorios. (Alcoba, 2012b: s/p)

No entanto, as questões que estão verdadeiramente no eixo do relato são relativas à identidade da narradora. Apesar de cronologicamente estarmos anos atrás de *La casa de los conejos*, o relato que a autora empreende em *Los pasajeros del Anna C.* pode ser visto como uma continuação de seu primeiro romance, uma retomada lógica da busca identitária iniciada cinco anos antes. Em entrevista, Alcoba afirma que

investigar a ocasião do seu nascimento seria a segunda etapa do processo de sair da clandestinidade, iniciado com a quebra do silêncio de décadas que marcou a sua infância e se estendeu até a sua estreia literária. Até os dias atuais, consta em seus documentos La Plata como local de nascimento, no entanto, na verdade a autora nasceu em Cuba e resgatar a verdade sobre onde nasceu e em que circunstâncias é parte simbólica fundamental da reescritura da própria história:

Yo tenía la extraña impresión de que, si bien con La casa de los conejos ya había salido del silencio, todavía sentía que había algo que conservaba de la clandestinidad, y ahora me doy cuenta de que lo seguiré conservando de por vida: el hecho de no haber nacido en el lugar que figura en los papeles. Tengo papeles verdaderos y falsos; mis padres me anotaron como si yo hubiese nacido en Argentina. Eso lo sé desde siempre y lo digo también en La casa de los conejos. (Alcoba, 2012a: s/p)

Neste contexto, a busca começa pelo resgate do próprio nome, ou o nome que recebeu nos documentos falsos que a levou de Cuba até a Argentina. Conversando com os pais, a autora percebe que nenhum dos dois consegue lembrar qual sobrenome estava registrado em seu passaporte, eles só tinham a certeza que os cubanos tinham deixado o primeiro nome igual ao escolhido pela mãe. Assim, ela divaga: “Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo” (p. 12). Como vimos, o clássico texto de Philippe Lejeune (2008) coloca o nome próprio como ponto de articulação entre pessoa e discurso, assegurando que as figuras do autor, narrador e personagem coincidem, sendo então elemento básico para a constituição do pacto autobiográfico e pré-requisito básico para o enquadramento do texto dentro do gênero. Seguindo esta linha de argumentação, o nome próprio seria então o ponto fixo da identidade do sujeito, elemento constante e durável que garante a identidade em campos sociais distintos.

Em um contexto mais amplo, é também o nome próprio que coloca o indivíduo como referente da própria história, ainda antes que este tenha agenda, já que desde o seu nascimento, no momento em que é batizada, a criança humana já é colocada dentro de relações e expectativas sociais. Ainda em *La casa de los conejos*, aparece a questão do nome próprio que vai ser retomada aqui como central. Quando vivia no subúrbio de La Plata na casa que servia de prensa para o jornal dos Montoneros, a narradora de sete anos conhece a vizinha e esta a convida para a sua casa. Ao chegar

lá, ela começa a mostrar-lhe roupas e sapatos que colocam a narradora em um estado de deslumbramento que só é cortado quando esta lhe pergunta o seu nome. A garota responde então “Laura”, mas a vizinha quer saber qual o seu sobrenome, pergunta para a qual ela não consegue pensar em nenhuma resposta aceitável. A hesitação na resposta, no entanto, causa muito mais estranheza do que se tivesse dito seu verdadeiro sobrenome. Depois de ficar paralisada de medo, a garota finalmente responde: “No, mi papá y mi mamá no tienen apellido. Son el señor y la señora Nadadenada. Como yo” (Alcoba, 2008: 71). Dentro da clandestinidade, o nome próprio representava o perigo e a narradora sabia que revelá-lo podia levar sua mãe à prisão. Por outro lado, em *Los pasajeros del Anna C.*, o nome é somente transitório, assim como a própria identidade. Soledad entra em trabalho de parto enquanto o companheiro estava realizando um treinamento na selva cubana e, ao ver que havia tido uma menina no lugar do esperado menino, tem que decidir sozinha por um nome. Dois dias depois, quando Manuel finalmente chega ao hospital, é surpreendido com o nascimento da filha e com o nome escolhido:

A pesar de la sorpresa, el nombre en principio le gustó. Por lo demás, tenía tiempo de elaborarlo, de acostumbrarse a él o de proponer outro. Sería muy simple cambiarlo si lo deseaban. La identidad de la niña era apenas provisoria. (Alcoba, 2012: 241)

Fora do prólogo, onde narra a visita à casa de Dubray, a narradora refere-se a si mesma na terceira pessoa – *la niña, la beba, la hija* -, enquanto seus pais continuam a serem chamados de Manuel e Soledad, não fazendo qualquer referência a suas identidades reais. A primeira pessoa só aparece no relato principal já no final da narrativa, quando começam a ser descritos os preparativos para a viagem de volta à Argentina. Quando o chefe cubano do grupo, Juan Carlos, comunica aos guerrilheiros argentinos que devem voltar ao seu país, a narradora conclui: “Los que debían dejar la Habana y llegar a Buenos Aires eran nueve adultos y un bebé. Además de los Trillizos, iban Soledad y Manuel, Antonio, Lito, Mamey y Eduardo Strenger. Y yo” (ibid: 244). O uso desta primeira pessoa incisiva, sozinho em um enunciado, parece finalmente unir a figura da narradora à daquela bebê nascida por acidente em terras estrangeiras ao mesmo tempo em que muda também o estatuto de Soledad e Manuel, que passam a ser referidos por pai e mãe no restante do relato, unindo finalmente os personagens deste livro aos que protagonizam *La casa de los conejos*.

El azul de las abejas: construindo o exílio

Em *El azul de las abejas* (2014) temos mais uma vez a voz infantil do primeiro romance de Alcoba, que retoma neste terceiro livro também o ponto onde parou lá, o momento no qual a narradora deixa a casa no subúrbio de La Plata com a mãe, que imediatamente deixa o país com destino à França. Laura é deixada então na casa dos avós, com a promessa de viajar pra encontrar a mãe em poucos meses. A espera, no entanto, vai crescendo progressivamente, rapidamente dois ou três meses se transformam em um ano, que logo vira dois. Enquanto espera, a menina começa a fazer aulas de francês para preparar-se para a nova vida. A viagem começa, portanto, ainda em La Plata, através da descoberta dos novos fonemas, os lugares, as músicas, as comidas e a atmosfera de Paris eram apropriados à medida em que o corpo da narradora também mudava para adaptar-se ao novo idioma: “Mi viaje comenzó en alguna parte detrás de mi nariz” (Alcoba, 2014: 9). Enquanto aguarda que os problemas com os papéis sejam resolvidos, a menina continua a visitar o pai quinzenalmente na prisão. Em uma dessas visitas, o pai propõe que comecem a trocar cartas semanais, para que possam manter a proximidade através de uma conversa epistolar. A situação em que se encontrava o pai, a de preso político durante a ditadura militar, impunha um sem números de regras para a correspondência já que tanto o que chegava quanto o que saía da prisão eram abertas e lidas pelos censores. Neste sentido, a narradora vê também as cartas que trocava com o pai como uma maneira de melhorar a realidade na qual este vivia: “Lo bueno de las cartas es que uno puede pintar las cosas como quiere, sin mentir por eso. Elegir entre las cosas que nos rodean, de modo que todo parezca más bello en el papel” (ibid: 19). O mundo descrito era, portanto, limitado pela censura, nas entrelinhas estavam todos os assuntos que não podiam ser abordados. Para combater isso ao mesmo tempo em que ajuda a filha com o aprendizado do francês, ele sugere que ambos leiam juntos um livro por semana, ele em castelhano, ela no novo idioma, para trocar impressões.

Baseado nestas cartas, guardadas por mais de 30 anos, *El azul de las abejas* pode ser lido como o relato da apropriação dessa língua estrangeira, uma narrativa sobre o momento em que o francês deixa de ser ameaçador, passando a fazer parte da narradora, ecoando no seu corpo e o modificando. É um livro sobre a chegada no

exílio, a adoção do país novo como próprio e a escolha consciente de afastar-se do país natal. Logo depois de chegar na França, Laura constata que toda a sua preparação não lhe serviu de muita coisa, já que entende muito pouco do que está sendo dito e que, afinal, não vai morar em Paris, como foi prometido, mas em um subúrbio não tão perto assim da cidade cujas ruas e monumentos tantas vezes viu nos livros didáticos de francês. Dominar a o novo idioma significa também fazer da França a sua nova casa, sair da posição de estrangeira, descobrir-se uma nova identidade:

Quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar *adentro*. Comprender cada sonido, del primero al último. Que las vocales de detrás de la nariz me revelen de una vez todos sus secretos... que vengan a alojarse en mí en un lugar nuevo, un rincón que no conozco aún pero que me descubrirá el itinerario que siguen, el mismo itinerario que recorren en todos los que las pronuncian sin tener, a diferencia de mí, necesidad de pensarlo tanto. (ibid: 54)

A adaptação significa também, em certa medida, o abandono da realidade de onde veio. A Argentina passa a ser um país muito longe e irreal: “pero qué importan ya los nombres del pasado. A veces llego a pensar que no quiero acordarme; estamos al otro lado del océano, y es lógico que los nombres antiguos hayan quedado allá” (ibid: 77). Os primeiros amigos que faz na escola francesa é um grupo composto por uma garota e um garoto portugueses e uma menina espanhola. Os portugueses acham que ela também é espanhola e quando ela conta que na verdade é argentina, eles duvidam, acham que ela está mentindo e não entendem onde fica esse país, que exige uma viagem de avião caso se queira visitá-lo. A descoberta da nova língua é também uma descoberta de si e de seu corpo, a distância espacial faz com que o cotidiano de violência que acabou de abandonar seja ressignificado e a garota descubra a sua condição de *niña refugiada* e a sua origem e história passam a ser motivo de vergonha:

Porque a pesar de los esfuerzos que hago, a pesar de todas las vocales que consigo esconder detrás de mi nariz – y cada vez mejor, además, em este mês de abril del año 1979-, todavía hablo com acento argentino. Un acento que detesto más que nunca. En cuanto abro la boca, antes mismo de habla, ya siento vergüenza. (ibid: 72)

As mudanças externas – nova pátria, novo idioma, novos amigos – se confundem com as internas e o lugar de encontro desses dois âmbitos é o corpo da narradora. Se, como afirma na frase de abertura do romance, a sua viagem começa em algum lugar

atrás de seu nariz, ela continua a se desenrolar por todo o seu corpo. Os primeiros anos de Laura na França marcam também o abandono da infância, da tomada de consciência de si mesma e das mudanças corporais, a chegada da adolescência: “Ya casi he dejado de ser niña. *Señorita*: así se llama lo que se me viene encima” (ibid: 91). A narrativa termina no ponto em que o francês passa a fazer parte dela, a mudança ocorre de súbito, sem nenhum motivo aparente: “Hasta que un día, por fin, pensé en francés. Sin darme cuenta, y sin quererlo. Pensé y hablé em francés *al mismo tiempo*. [...] ¿Por dónde habrían podido llegar aquellas palabras a mis labios, de repente?” (ibid: 118). O domínio do francês vem junto com o nascimento de sua relação com a literatura, seu nascimento como escritora. É através do compromisso com o pai, das cartas semanais e dos livros obrigatórios, que a narradora desbrava o francês. É interessante notar, no entanto, que, para compor o livro, Alcoba dispunha apenas das cartas que recebeu do seu pai, já que este não possuía mais as cartas que ela escreveu. À autora cabe então tentar resgatar seus sentimentos, pensamentos e impressões a partir da voz de seu pai.

10. O feminino como espaço de dor: tempo, corpo e herança em *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy

Dizem que o tempo ameniza.
Isso é faltar com a verdade.
Dor real se fortalece
Como os músculos, com a idade.

É um teste no sofrimento
Mas não o debelaria.
Se o tempo fosse remédio
Nenhum mal existiria.

(Emily Dickinson, em tradução utilizada no prefácio de *A Chave da Casa*)

Antes mesmo de iniciar a narrativa da busca pela sua origem que está na base de seu romance de estreia, Tatiana Salem Levy, ao escolher como epígrafe o poema da americana Emily Dickinson, deixa claro que para suas dores não há redenção, que à sua história o tempo não trouxe entendimento, não cicatrizou as feridas e não instituiu aquele distanciamento que, como comumente se afirma, deveria trazer consigo a aceitação dos acontecimentos e a posterior superação. Agindo no sentido contrário ao esperado, a passagem dos anos fortaleceu as mágoas, unificando as diferentes situações de dor e exílios que constituem a sua história familiar e as transformando em uma só imagem disforme, imagem esta que a narradora vê ao procurar o seu reflexo no espelho. De maneira geral, pode-se dizer que a procura por definir esse reflexo é o que está no centro de *A chave da casa*, publicado em 2007. Reencontrar-se significa, primeiro, um reencontro com o seu passado, com o passado familiar que lhe pertence. O livro em questão é a tese de doutorado em Estudos Literários de Tatiana Salem Levy, tradutora e autora do livro de teoria *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2003), dos romances posteriores *Dois Rios* (2011) e *Paraíso* (2014), além de diversos contos e livros infanto-juvenis.

O enredo do romance autoficcional tem início de maneira metalinguística com a reflexão da narradora acerca daquilo que a está levando ao impulso de começar a escrever. Após a morte de sua mãe e o término de um relacionamento abusivo, a personagem se vê prostrada doente em uma cama, imóvel física e metaforicamente, e recebe de seu avô uma chave antiga, que costumava abrir a casa onde este morou na Turquia antes de emigrar para o Brasil, fugindo dos fantasmas de um amor impossível. O objeto, conservado como um espectro de uma vida distante, é entregue junto com o pedido subentendido para que a neta reconstrua a sua vida que foi deixada para trás através de uma viagem a lugares que pertencem a um passado que, por estar impregnado pela dor, foi forçadamente esquecido ao longo dos anos. Essa viagem em busca da casa da infância de seu avô, acaba por finalmente a tirar de sua doença, lançando-a em uma jornada de autoconhecimento através da resignificação da sua própria existência e passa sobretudo pela revisão da relação com a sua mãe, uma militante política que foi presa e torturada durante a ditadura militar brasileira. Dessa maneira, a narradora vê na tortura de sua mãe e o consequente exílio em Portugal, país onde nasceu, a base de suas dores atuais. O presente, marcado pelo luto da morte materna e pelos abusos e violência sofridos na mão do namorado, são encarados apenas como reencenações dessa origem de violência e dor.

O romance é composto de capítulos curtos, que se dividem em sete temporalidades distintas. No entanto, identificar essas temporalidades não é uma tarefa simples já que a utilização de indicadores temporais é mínima; passado, presente e futuro parecem se misturar e, neste processo, se duplicam. Tampouco gramaticalmente a separação dos diferentes tempos acontece. O texto é todo escrito no pretérito, sobretudo os pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo, com exceção dos capítulos nos quais a narradora está petrificada em sua cama, onde fala da sua doença e reflete sobre o próprio processo de escritura: “Escrevo com as mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo” (Levy, 2007: 9). No entanto, em uma linha cronológica tradicional, a doença que a ata à cama não pode ser vista como o evento mais próximo do presente da narradora, já que esta precede a viagem a Portugal e à Turquia, viagem esta que lhe tira da sua imobilidade e na qual resignifica o próprio passado. Toda a narrativa é construída como uma preparação à viagem, como se a própria vida e o próprio sofrimento só ganhassem

sentido quando ela finalmente sai de seu quarto, entra no avião e desembarca nos dois países que abrigam as suas origens, onde encontra a cura para o medo que a paralisa, encontrando um novo amor e fazendo as pazes com o passado. No entanto, a temporada em Portugal e na Turquia também é descrita com tempos verbais do passado. No penúltimo capítulo, dedicado à viagem, ela diz: “E assim pude partir em paz, voltar para o Brasil com a certeza de que a minha relação com Portugal não era mais uma relação com o passado, nem do passado” (ibid: 205).

O capítulo que segue a este e que encerra o livro, todavia, parece o contradizer. Nele temos novamente o presente, a imobilidade, o quarto fétido, a narradora presa à cama: “Penso que mais um dia termina e que os dias terminando parecem um único e mesmo dia” (p. 206). É como se o único presente possível fosse o presente da escrita, como se somente quando refletisse sobre seu processo criativo a voz narrativa fosse confiável. Essa desordem da construção temporal dentro do texto tem o efeito de conferir um tom alucinatório a todas as outras narrativas que constituem o romance, transformando as demais personagens em espectros. Em *Espectros de Marx*, Derrida (2012) se dedica a relacionar o luto e o fantasma, tentando entender como se dá o processo de apropriação do passado e da herança. Tatiana Salem Levy dialoga diretamente com Derrida²² e, no seu jogo confuso de tempos verbais, parece concordar com o pensador franco-magrebino, afirmando que em um mundo dominado por espectros não se pode confiar na ordem tranquilizadora do presente, “y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer” (p. 52). Assim, continua Derrida:

En primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad a sí del presente. Antes de saber si se puede diferenciar ente el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialética, entre la presencia efectiva y su outro. (Derrida, 2012: 53)

A fragmentação narrativa em *A chave da casa* parece ter como efeito uma confusão de tempos, o apagamento desta fronteira representada pelo presente e à qual Derrida se refere. É construída uma narrativa baseada em uma linha ininterrupta constituída

²²Este diálogo é explicitado pela própria Tatiana, em *Do diário à ficção: um projeto de tese/romance* (2009), conferência na qual fala sobre o processo de criação de seu romance, os caminhos que percorreu para sair do formato tese convencional. No texto, a autora volta inúmeras vezes ao texto de Derrida e fala que dali nasceu as suas reflexões sobre o conceito de herança, que toma como tema central de *A chave da casa*.

de tragédias que se misturam temporal e espacialmente, ainda que estejam separadas por décadas e continentes. Dessa maneira, o tempo narrativo desenvolvido em *A Chave da Casa* é um tempo saturado de momentos presentes traumáticos, que atualizam as catástrofes familiares do passado em catástrofes pessoais atuais. Assim, as três histórias que estão no eixo do romance se juntam a formar um estado de luto e choque que rompe a concepção linear do tempo, quebrando a continuidade lógica e causal entre passado e presente, que se misturam e se confundem. O presente aparece, dessa maneira, como o tempo próprio da lembrança à medida que o passado é constantemente reelaborado.

No texto, o passado é dividido em dois grandes eixos, divididos talvez pelo nascimento da narradora. Assim, temos um tempo pretérito ancestral, que precede o seu nascimento: da origem renegada na Turquia e da construção da nova família no Brasil, a luta contra a ditadura de seus pais, a tortura de sua mãe, o exílio em Portugal. Do outro lado, temos um passado que lhe pertence mais diretamente, também marcado pela dor: o seu nascimento, a volta ao Brasil, a morte de sua mãe e o relacionamento amoroso abusivo. O sofrimento é o elemento de coesão textual e a apropriação das diferentes dores familiares é a base da construção temporal da narrativa. O tempo em que vive a narradora é, antes de tudo, um tempo melancólico, um tempo onde não há superação, onde se vive em um presente pressionado pelo peso de um passado que não foi trabalhado e que nunca poderá ser totalmente assimilado, sendo finalmente deixado para trás. As sete temporalidades identificadas se unem em cinco eixos temáticos, cinco histórias quase independentes que se misturam sem nenhum indício formal que as separe: além da utilização dos mesmos tempos verbais em todos os fragmentos, não há mudanças de estilo narrativo, a adjetivação e o universo semântico são semelhantes. Temos em um só fôlego os quatro eixos temáticos (a história de migração do avô da Turquia para o Brasil; o câncer e a morte de sua mãe; a vivência da ditadura, a tortura, o exílio e o parto em Portugal; o relacionamento amoroso abusivo e o presente da imobilidade, que têm como consequência a viagem à Turquia e a Portugal). O texto é construído em uma variação de uma narração em terceira pessoa e uma escrita epistolar, onde o destinatário é você. Às vezes, Levy escreve para a mãe, outras para o amante, raras para si mesma. A confusão é acentuada em um capítulo composto de apenas uma

frase: “Como é cruel e bonito que a vida continue depois de você” (op cit: 182). No ar, fica sempre a dúvida de quem ocuparia a posição deste *você*, a despedida aqui pode ser interpretada com um adeus à mãe, ao amante, mas também a um eu antigo, que é abandonado durante a viagem.

A apropriação da memória familiar acontece de maneira muito clara no texto de Levy, onde as diferentes histórias, ou as diferentes facetas da mesma história, são unidas através do sofrimento, que persiste durante o passar dos anos, se repetindo em diferentes formas. Essa vivência melancólica do tempo é materializada no estar no mundo corporal da narradora, em um processo que transforma o sofrimento em dor física. A narradora constrói a figura da mãe orbitando cenas de violência, a mãe aparece sobretudo como um corpo que sofre: a tortura, o parto, o câncer. Antes disso, a infância em meio ao silêncio do pai, à frustração da expectativa paterna por ter nascido mulher. É um corpo que já nasce marcado pela dor, pelo signo do feminino, e que transmite a herança da dor à filha, que, fadada à repetição, vê o próprio corpo se deteriorar, sofrendo nas mãos de um parceiro abusivo, definhando na cama privada de movimentos. Os corpos femininos, da narradora e da sua mãe, se misturam dentro das mudanças de vozes narrativas, provando que a violência muitas vezes não acaba no corpo que a sofreu, mas é transmitida entre gerações à medida em que os traumas são passados de mãe para filha como uma maldição da qual não se pode fugir.

Dessa forma, a tortura sofrida durante a ditadura é vista como uma espécie de violência fundadora, que vai ser repetida inconscientemente pela mãe e pela filha ao longo de suas vidas, em um ciclo do qual não elas podem fugir. O filme peruano *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) resgata a lenda indígena que circulou no Peru depois dos anos de guerra civil e que fala de uma doença transmitida de mãe para filha através do leite e conta a história de Fausta, uma mulher que tem que vencer o medo para conseguir enterrar a mãe no seu vilarejo de origem. A designação *teta asustada* vem da tradução da antropóloga americana Kimberly Theidon para o termo quechua *Mancharisga Nuñu*, que era utilizado pelos indígenas para designar o leite materno das mulheres que haviam engravidado após terem sido estupradas durante o conflito armado. Como consequência, elas teriam o leite infectado com raiva, sofrimento e tristeza, condenando os seus bebês a nascerem sem alma. Tanto no filme

como em *A chave da casa*, temos duas protagonistas mulheres que vivem a perda da mãe e entram em um estado de medo constante. No romance, essa herança se materializa em imobilidade: “Um sopro que me paralisa. Uma espécie de fardo. Pesado. Mais do que isto: bruto, acimentado, capaz de me tirar todas as possibilidades de movimento, amarrando as articulações uma à outra” (ibid: 9). Temos então uma narradora aprisionada na cama, curvada pelas dores desse passado que não viveu, mas que também lhe pertence. A apropriação da história familiar se dá em um nível físico, como se o seu corpo se transformasse com o luto da mãe. Ela passa a não reconhecer-se em si mesma, o seu corpo deixa de lhe pertencer, a sua figura se mistura com a da mãe de maneira cada vez mais acentuada. Mãe e filha são descritas com as mesmas palavras, ainda que em momentos bem distantes do livro e em contextos totalmente diferentes: nariz comprido, boca pequena, olhos de azeitona (ibid: 37, 188). É como se aos poucos estivesse se dissolvendo, como se seus gestos e sua imagem no espelho não lhe pertencessem exclusivamente:

Quase todos os dias há momentos em que faço alguma coisa e logo em seguida penso: não sou eu. Coisas bobas, do cotidiano, como sorrir, encolher o corpo no sofá para ler o jornal ou segurar a xícara de café com as duas mãos. De repente, no meio do gesto, sou acometida pela sensação de que não sou eu quem está ali. Quando emendo uma gargalhada na outra, por exemplo, e não consigo parar, tenho a certeza que é você quem está rindo. [...] Talvez não consiga fazê-la acreditar, mas sei que quando meu dorso se curva sobre o corpo em forma de gancho não sou apenas eu quem se curva. Eu sei, mãe, mesmo que não encontre a palavra certa, que meu corpo não é só de mim. (ibid: 49 – 50)

Tatiana Salem Levy coloca essa aproximação também em um nível formal à medida em que alinha as descrições dos diferentes episódios familiares que reconta através do ritmo narrativo e do uso de palavras que pertencem ao mesmo campo semântico, construindo relações entre sentimentos e ações que à primeira vista estariam desconectados. O texto inteiro é construído com base em uma cadeia metafórica construída em cima de três eixos: dor, paralisia e perda²³. Esses significantes se expandem em pedra, corpo que definha, silêncio, morte, abandono e aparecem tanto em descrições físicas, quanto psicológicas. Assim, não só lugares e as personagens são descritos com base nessa cadeia metafórica, mas o próprio tempo. No entanto, as

23 Em *Do diário à ficção* (2009), Tatiana Salem Levy fala que reconheceu o próprio estado de pedra ao ler as obras de Samuel Rawet e a correspondência de Franz Kafka, textos habitados por corpos petrificados, com as cabeças pendidas e as costas dobradas sobre si mesmas: “os textos de Rawet e de Kafka apareceram para mim como uma reafirmação do que eu sentia e buscava” (p. 4). De certa maneira, Levy toma posse desse universo semântico da paralisia, do corpo fraco.

diversas repetições têm o efeito contrário à familiarização, tornando tudo estranho. As palavras, de tão usadas, acabam se afastando de seus sentidos originais, ganhando força, como se o que está para ser dito não pudesse ser dito e por isso o universo de palavras diminui. Essa repetição formal e semântica que confere unidade ao texto pode também ser analisada em uma conexão direta com o processo de luto e o trauma, como manifestação material da dor. Neste sentido, buscar na psicanálise uma linha possível de análise. Como já vimos em nossa revisão bibliográfica do capítulo 2, a repetição é analisada por Freud como um dos principais elementos que definem o trauma. Segundo a interpretação freudiana, inconscientemente estamos condenados a repetir as situações que nos causam dor e que, mais importante, é dentro deste processo de repetição que a dor pode finalmente ser significada.

As violências às quais estão submetidas o corpo feminino podem ser entrelaçadas. Os procedimentos de tortura se assemelham aos procedimentos médicos do tratamento contra o câncer, ambos são descritos de maneira fria, ambientados em salas assépticas; assim como a perda da consciência durante o parto é construída de maneira semelhante à perda de consciência dentro da prisão e se aproxima de maneira sádica das cenas de abuso físico que a narradora sofre nas mãos do seu parceiro. Em *A chave da casa*, todas as dores parecem levar à paralisia, estado do qual nasce a própria necessidade de escrita e que denota a falta de controle sobre o próprio corpo, o processo dentro do qual um outro assume o comando e o estar no mundo se converte em uma violência irreparável, da qual não há como fugir. Se o objetivo maior da tortura não é destruir o corpo, mas a humanidade que domina o corpo, as diferentes cenas de violência parecem surtir o mesmo efeito na nossa narradora: ao sofrer, ela parece abandonar aos poucos aquilo que a torna humana, se tornando pedra. A condição na qual se encontra é resultado das violências passadas e a condição psicológica se materializa no corpo.

Assim, podemos fazer uma comparação nas descrições de três cenas de violência extrema ao corpo feminino presentes na narrativa: a tortura, o estupro e um parto desumanizado. Começamos então com a cena de tortura:

Primeiro, tiraram-lhe a roupa toda. Mediram cada parte de seu corpo, anotando os detalhes num caderninho ao qual ela não tinha acesso. Examinaram os olhos, a garganta (diga “a”) e o ventre. Em seguida, sentaram-na num banco de metal. Ela se arrepiou com

o frio. Em uma única tesourada, seus cabelos foram da cintura ao chão. Ela não sentia ódio, mas tampouco conseguia processar o pensamento: (...) Não sentia ódio, sentia medo, um medo enorme, que lhe saltava pelos olhos, pelas narinas, pelas poros. (...) Afastaram-lhe o braço com força no momento em que ela manifestou a intenção de esfregar a mão sobre sua nova cabeça. *Já não tinha direitos nem sobre o seu próprio corpo*, estava ali ao bel-prazer dos outros. O serviço concluído, levaram-na pela mão para outra sala, onde havia outras mulheres como ela, inteiramente despidas, o couro cabeludo igualmente raspado. (ibid: 140, grifos meus)

E também na descrição do procedimento do parto, que é realizado sob o efeito de uma anestesia geral, levando embora o aspecto positivo do nascimento, a conexão da mãe com o bebê e a felicidade que existe no momento em que finalmente se conhece um filho tão esperado. O nascimento, desta maneira, é transformado em um evento puramente traumático, que deixou marcas eternas:

Penou, a minha mãe, para me ter. E, quando vim ao mundo, *ela nem pôde me segurar nos braços, tinham-lhe dado anestesia geral*. Pior: quando acordou, percebeu que lhe tinham feito um corte na vertical. *Teria para sempre a cicatriz do meu nascimento*, um traço reto e em relevo unindo o vão entre os seios ao púbis. (ibid: 25, grifos meus)

Embora as cenas de violência sexual não envolvam a perda de consciência direta como acontece nos fragmentos acima, ela é também fortemente marcada pela imobilidade, pela impossibilidade de resistência. Desde o começo, o relacionamento é marcado pela dominação e perda de movimentos. Ao lembrar do dia que em que conheceu o amante, a narradora se diz *capturada*, “presa ao que estava por vir” (ibid: 24). O arrebatamento da paixão é descrito nos mesmos termos do trauma, da petrificação, da incapacidade de achar palavras que possam descrever o sentimento: “mas a verdade é que estava *paralisada*, tomada a esse sentimento que, por mais que tente, não consigo nomear” (ibid: 24, grifos meus). Apesar de a violência não estar nas descrições dos primeiros encontros e do começo do relacionamento, ela se faz presente nas entrelinhas, aparece de maneira subtil. Como se qualquer sentimento intenso tivesse que ser marcado pelo sofrimento. No entanto, o relacionamento vai se tornando abusivo, violento, os signos anteriores logo são ressignificados como sinais do que estava por vir. No decorrer do texto esta violência é sobretudo simbólica e muitas vezes faz parte de um jogo sexual, mas sofre um processo de escalada em intensidade até que, ao final da narração, se desenrola até uma cena de estupro:

Você não disse uma palavra sequer. Simplesmente arrancou a minha blusa e me empurrou com força no sofá, obrigando-me a esticar o corpo. Arrancou-me a calcinha com movimentos bruscos e penetrou imediatamente seu dedo no meu sexo seco. No meu

rosto, apenas terror. *No meu corpo, a impossibilidade de movimento*. Eu já tinha esgotado as minhas forças, e você sabia disso. Você se aproveitava disso. (...) Eu estava abandonada, entregue à sua vontade, feito me culpasse pelo que acabara de falar. (...) Você se rejubilava com a minha dor. Você perguntou: então, não é bom? Não respondi. Não é bom? Você insistiu. Permaneci muda. Não é bom? Não, eu disse finalmente. (ibid: 198, grifos meus)

Dentro da representação literária do trauma a repetição tem também uma função terapêutica, deixando claro que o que está sendo dito foge de toda possibilidade de representação. Neste sentido, os lapsos narrativos, suspensões de sentido e elipses adotados pela narradora apontam à violência como elemento organizador do texto. Jaime Ginzburg (2012) aponta que estas estratégias narrativas representam uma reelaboração das formas usuais de expressão e do emprego da linguagem escrita e têm como objetivo para preencher o espaço vazio deixado pela destruição dos referenciais coletivos operada pelos regimes de violência. Essa confusão textual representa também a dificuldade em atingir uma compreensão formal dos acontecimentos (em parâmetros documentais ou racionais) e tem como consequência a abdicação da perspectiva realista, muitas vezes recaindo na ficção. Dessa maneira, a repetição se dá também no nível simbólico e muitas vezes num nível ficcional. Esse recurso à ficção aparece também como elemento textual, à medida que temos no romance uma segunda voz narrativa, que aparece sempre entre colchetes, e que objetiva emular a voz materna, contradizendo e confrontando a voz da narradora principal, colocando a sua dor em perspectiva, mas ao mesmo tempo infantilizando-a. Um exemplo claro disto está no episódio do parto, que, como já vimos, é descrito como mais um episódio de dor, de repetição da perda de controle sobre o próprio corpo e que deixa marcas. No entanto, logo após os fragmentos que lemos acima, temos a voz materna:

[Não, minha menina, os acontecimentos não foram da maneira que você narra. Quando você nasceu, não estava frio nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia, nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal. Eu a peguei nos braços imediatamente. Você foi muito querida e desejada, a resposta de um exílio sem dor. Sempre lhe falei: quando veio a anistia, eu não queria voltar. Você era muito pequena, teria ficado ainda alguns anos por lá. Mas seu pai ainda acreditava no partido, nas mudanças possíveis. Então voltamos, para fazer a revolução.] (ibid: 26)

Desta maneira, a subversão da divisão tradicional entre autobiografia e ficção aparece no texto de Tatiana Salem Levy também dentro do romance. A segunda voz narrativa entre colchetes acaba por deslegitimar a narradora, coloca os fatos em questão, expõe

os mecanismos de fabricação textual, constituindo um relato conflitivo e desestruturado dentro da própria estrutura narrativa. No entanto, no final, apesar de todos os elementos biográficos inter e extratextuais²⁴, é *romance* o gênero usado para definir a obra, não autobiografia ou testemunho. A escolha pela ficção, no caso de *A Chave da Casa*, está ligada ao envolvimento emocional da autora com a sua própria história e o que alega ser uma incapacidade de lidar de maneira direta com os seus antepassados e os rumos tomados pela história. A escrita é a maneira encontrada por Tatiana para realizar um trabalho de luto pendente, trabalho de luto que é pessoal, mas também coletivo, familiar. Neste processo, os testemunhos de seus antepassados são ficcionalizados, colocados em perspectiva, as vozes são fragmentadas e a própria noção de realidade acaba por ser dissolvida. Ao refletir sobre o processo de criação de seu romance, que foi entregue à Universidade Católica do Rio de Janeiro como trabalho final de seu doutorado em literatura comparada, a autora reflete sobre sua escolha por uma escrita ficcional e aponta que esta ficcionalização da experiência, ao permitir a apropriação imaginativa de seus fantasmas, seria a única arma disponível contra o passado não-resolvido:

A opção por uma escrita ficcional – opção difícil, já disse – foi uma forma de evidenciar os afetos e as sensações implicados em todo esse processo. Escrever, nesse sentido, é fazer render o lado produtivo da herança, é sair do cemitério e traçar o percurso da vida. E é também mexer o corpo, tirá-lo da paralisia. É o jogo da ficção que torna possível a apropriação do fantasma em benefício da escrita. Quando meus antepassados se tornam personagens, eles se tornam personagens da minha escrita e, portanto, sou eu quem decide que caminho dar a eles. Nesse sentido, o fantasma é a minha própria arma, eu me utilizo dele para enfrentá-lo. (Levy, 2009, p. 5)

Neste processo, afirma, a voz do passado perde a sua autoridade, e é necessário aproximar o legado deixado pelas histórias traumáticas da sua família com a ideia da herança que se recebe sem que nunca se tenha pedido ou buscado e que, muitas vezes, não se deseja. Apesar de inevitável, este tipo de herança ainda reserva uma escolha: como tomá-la para si. Derrida (2012) une os verbos *ser* e *herdar*, colocando

24. Ao falar de elementos extratextuais, estou realçando estratégias envolvidas tanto no processo de divulgação do romance, quanto de elementos constituintes do próprio objeto material livro. São eles, por exemplo, os dados bibliográficos e a foto que são encontrados na orelha do livro e entrevistas/declarações públicas dadas pela autora onde esta fala de sua vida e a entrelaça com a narrativa de *A Chave da Casa*. Aqui trabalho mais detidamente com o texto *Do diário à ficção*, palestra dada por Tatiana Salem Levy cujo conteúdo ecoa com o romance analisado. Em linhas gerais, podemos dizer que todos esses elementos, juntos, vão de encontro com o pacto ficcional que está implícito em um romance.

que todas as questões de identidade são, na verdade, questões de herança. Herdar é indissociável de tornar-se algo e esse tornar-se algo tem início com o processo de luto, onde o vivo, de certa maneira, responde ao morto. Neste sentido, a herança “reclama la muerte para inventar lo vivo y hacer que viva lo nuevo” (p. 125) e é trabalho daqueles que ficam dar sentido à herança, em um processo de nomeação, localização e apropriação. Ou nas palavras de Tatiana Salem Levy ainda em *Do diário à ficção*:

Aprender a viver passa necessariamente pelo outro e pela morte. Não se aprende sozinho, nem da vida pela vida, mas na interseção entre a vida e a morte, o eu e o outro. Nesse sentido, aprender a viver é um processo que pressupõe o trabalho de luto. É preciso matar o morto para se apoderar da herança e poder, enfim, escolher o que herdar. É preciso matar o morto para respirar, para viver, para sair da cama e traçar seu próprio itinerário. Dar sentido a um corpo paralisado, a uma herança recebida sem escolha, implica esse trabalho de luto. (ibid: 2)

No romance, o momento no qual o luto começa se dá quando a narradora toma para si um objeto físico que pertencia à mãe: “Com mais delicadeza ainda, retiro seu anel e o coloco em meu dedo” (Levy, 2007: 194). No entanto, a verdadeira aceitação só acontece através da escrita, processo que encontra para trabalhar os vestígios recebidos: “Falo com os mortos, afirmo, com os mortos que me acompanham” (ibid: 200). Ao tomar o que recebeu através da escritura, a violência da ditadura militar sofrida pela sua mãe é reavivada pela doença e morte, conecta-se com o exílio primeiro de seu avô no Brasil e, por fim, às dores físicas dos abusos que sofre atualmente de seu parceiro sexual. A escrita em *A Chave da Casa* é uma escrita do presente que não acredita na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, uma narrativa onde o passado aparece através da consciência de sua constante atualização pelo momento que está sendo vivido e onde os tempos se misturam, assim como os corpos que sofrem. Se, ao trazer o passado para o presente, a dor acaba por transformar o tempo em uma massa disforme e infinita, sobraria apenas o espaço como verdade ontológica, como ponto de referência e orientação subjetiva. No entanto, o espaço também é marcado pela circularidade do trauma, também os locais estão marcados pelas fantasmagorias do passado e, sendo extremamente subjetivos, não podem ser usados como guia.

A relação da protagonista com os espaços que descreve – as diferentes cidades que visita, o seu quarto, o hospital onde viu a mãe morrer, o apartamento usado pelos pais como esconderijo, a cela da prisão onde acontece a tortura – é ambígua. Ao mesmo tempo em que essa relação é marcada por um distanciamento, pela incapacidade de criar vínculos emocionais com os lugares, é marcada também pela inaptidão de construir descrições objetivas. As descrições são marcadas também pelo dor e são construídas dentro do mesmo campo semântico usado para descrever o corpo da protagonista, sua doença, sua paralisia. Neste processo, o corpo se funde ao espaço, como se o estado em que se encontra tivesse o poder de modificar o que está ao redor e o seu corpo se dissolvesse. Assim, a Istambul cenário de suas caminhadas é uma cidade antiga, cheia de cicatrizes, marcas invisíveis. Em contraponto, Lisboa, que representa a cura, aparece ensolarada, convidativa. No entanto, nenhum lugar é tão indissociável de si mesma que o quarto de onde escreve. A narradora começa a sua narração explicando que já nasceu velha, “com o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso” (ibid: 9). O mesmo tipo de velhice, aquela que independe do tempo, que assola o quarto:

Nas paredes do quarto, apenas musgo. Um cheiro fétido de coisas guardadas. Objetos esverdeados pelo mofo. Tudo já degradado, tudo velho, antes mesmo do tempo. No centro do quarto, a minha cama. De madeira apodrecida, nem sei como ainda se mantém de pé. No centro da cama, o meu corpo. Dilacerado, aberto por feridas em carne viva. Repleto de nódoas roxas e amarelas. De furúnculos. Meu corpo carcomido pela ancestralidade do quarto. Impossibilitado de se movimentar. No centro do corpo, a máquina de escrever. (ibid: 41)

A máquina de escrever, que pertence simultaneamente ao seu corpo e ao quarto, é tomada como a cura para a paralisia. Com a escrita, a viagem começa antes da viagem. Não é só o tempo que o peso das lembranças tornam circular. Os deslocamentos espaciais da narradora constituem um círculo, nos dois caminhos, no que considero ida, que a leva até o estado de paralisia (Turquia, Brasil, Portugal, Brasil), e naquele que considero como caminho de volta, que a tira da cama (Brasil, Turquia, Portugal, Brasil). Ainda na fala na qual ilumina o processo de criação que deu origem ao romance, Tatiana se questiona acerca do que pode significar “crescer entre lembranças de viagens e não conseguir sair do lugar” (Levy, 2009: 2) e conta que, ao começar a vasculhar o seu arquivo familiar, o que mais lhe chamou a atenção nas fotos de família foi o fato de que sempre existia “alguém em algum lugar, mas

raramente em casa” (ibid). Existem duas possibilidades de interpretação para esta frase, a primeira leva a crer que para encontrar-se com a sua história a narradora precisa sair de casa, da prisão de seu quarto; a segunda, no entanto, aponta à impossibilidade da ideia de casa. Apesar de à primeira vista contraditórias, acredito que as duas interpretações se complementam. No voz da narradora do seu romance, Tatiana apresenta mais uma vez estas duas inquietudes e coloca a viagem como a única possibilidade de dar sentido para as suas dores: “Queria voltar a andar, encontrar o meu caminho. E me parecia lógico que se refizesse, no sentido inverso, o trajeto dos meus antepassados ficaria livre para encontrar o meu” (Levy, 2007: 27).

No entanto, a narradora logo descobre que investigar a própria história é se deparar com fantasmagorias e neste processo também os lugares são espectrais à medida que vinculam-se a um passado que não foi ainda assimilado, são lugares que lhe pertencem e, ao mesmo tempo, lhe são completamente alheios. Este encontro com cidades espectrais, habitadas por fantasmas e ruínas de um tempo melancólico, acabam por tornar o espaço também inacessível para a narradora, assim como o tempo também se tornou inacessível. Ao chegar na Turquia, primeiro destino de sua viagem, ainda no aeroporto a narradora é confrontada com o reconhecimento e o estranhamento. O primeiro contato com a terra de seus antepassados se dá quando desembarca e descobre, atônita, que precisa de um visto para entrar no país. Na fila da imigração, munida de seu passaporte português, escuta do policial que não pode entrar ainda, que precisa dar entrada e pagar pelo documento. Confusa, afirma que não é portuguesa, é brasileira. Depois, ainda mais confusa, diz que é turca, “Veja, não pareço turca? Olhe o meu nariz comprido, a minha boca pequena, os meus olhos de azeitona” (ibid: 37). É então que ela percebe que durante toda a sua vida esteve exilada de um espaço de identidade e a viagem que empreende é, acima de tudo, uma busca identitária. Esse sentimento que impulsiona a criação de *A Chave da Casa* é, como abordamos no capítulo quatro, caracterizado por Marianne Hirsch como uma *experiência diaspórica*, experiência esta que seria comum às pessoas dessa geração marcada pelas histórias traumáticas de seus pais. Segundo a teórica, para aqueles que foram exilados e separados do seu mundo de origem, a memória é um ato necessário para o luto e, apesar de os filhos das vítimas não terem sido diretamente exilados, perseguidos ou torturados, suas existências seriam marcadas pelas experiências de

seus pais de tal modo que o lar estaria sempre em algum outro lugar, como uma imagem inatingível:

Nasci no exílio: em Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu meus pais, expulsos do Brasil por serem comunistas. Demos a volta, fechamos o ciclo: de Portugal para a Turquia, da Turquia para o Brasil, do Brasil novamente para Portugal. Não teria sido menos penoso, menos amargo, se não tivéssemos sido obrigados a fazer esse longo percurso? Por que tivemos que sair de um lugar para voltar ao mesmo lugar? (ibid: 25)

A experiência de exílio começa com a perda da língua de origem. No caso da narradora, não somente o turco e o português europeu, mas a própria língua mãe. A imobilidade na qual se encontra parece ter levado embora a capacidade de nomear as coisas, não somente os próprios sentimentos, mas também a si própria e a seus fantasmas. Na narrativa de *A chave de casa* não aparecem nomes próprios e a busca por esses nomes está também no centro do texto, aparecendo como motivo em diversos pontos do texto: “Quem sabe dar nome às coisas” (ibid: 8), “Ando em busca de um nome” (ibid: 12) , “Nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome” (ibid: 25). Mas também fora do texto quando Tatiana define a escrita do romance como “uma busca de meus próprios nomes” (Levy, 2009: 1). A insuficiência da linguagem para nomear o universo do trauma já foi bastante explorada por mim em capítulos anteriores, portanto, aqui vou deter a minha análise nos possíveis significados da ausência dos nomes próprios.

A importância do nome próprio é analisada pelo sociólogo francês Pierre Bordieu, que o coloca como o único ponto fixo em um mundo que se move, sendo uma entidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo. Desde o seu nascimento, no momento em que é batizada, a criança humana já é colocada como referente da história contada por aqueles que a cercam e em relação à qual ela terá mais tarde que se deslocar e posteriormente reescrever. Neste sentido, pode-se dizer que a unidade da própria vida é construída através e a partir do nome que permite a construção de sentidos e de uma lógica retrospectiva e prospectiva, “uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu, 1996: 184). Neste sentido, privar os personagens de seus nomes próprios é privá-los também de suas

identidades. O único nome próprio que aparece no romance é Humberto, o nome de guerrilheiro do pai da narradora, informação que não é revelada logo de início e só aparece quando a mãe volta das mãos dos torturadores. No entanto, por ser o nome de guerrilha, este é um nome próprio que tem o efeito oposto ao analisado por Bordieu: ao assumi-lo, o pai abdica da sua identidade, cai na clandestinidade e inicia o seu exílio ainda na sua pátria, sendo, portanto, mais um processo de desidentificação.

No texto de Levy o exílio aparece como mais uma repetição traumática, que vai e volta nas diferentes gerações de sua família. Primeiro os antepassados de seu avô são expulsos de Portugal por serem judeus, depois seu avô abandona a Turquia, depois seus pais se veem obrigados a deixar o Brasil por motivos políticos. O exílio remete à violência física e às marcas corporais da tortura e da perseguição sofrida por seus pais durante a ditadura militar, é a violência simbólica do distanciamento forçado da pátria. Ao dar a luz no exterior e ter o corpo marcado pela cesária, a mãe tem o corpo marcado pela experiência do exílio. Voltando mais uma vez à cena do nascimento, é importante notar que a narradora nos traz a imagem de cicatrizes do *nascimento* e não cicatrizes *da cesárea*, como se fala costumeiramente. Neste parto, o que deixou vestígios não foi a cirurgia, o corpo da mãe é marcado pela vinda da filha ao mundo. Da mesma maneira que as marcas corporais do exílio ficaram em sua mãe, a narradora também tem o corpo definido pela experiência do exílio: “Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. [...] Nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome. *Por isso sou sólida, áspera, bruta*” (ibid: 25, grifos meus). Apoderar-se das marcas que herdou ao nascer é o projeto de Salem Levy, projeto que passa naturalmente pelo trabalho de luto:

Trata-se, como ele [Derrida] mesmo afirma, de uma política da memória, da herança e das gerações. Aprender a viver passa necessariamente pelo outro e pela morte. Não se aprende sozinho, nem da vida pela vida, mas na interseção entre a vida e a morte, o eu e o outro. Nesse sentido, aprender a viver é um processo que pressupõe o trabalho de luto. É preciso matar o morto para se apoderar da herança e poder, enfim, escolher o que herdar. É preciso matar o morto para respirar, para viver, para sair da cama e traçar seu próprio itinerário. Dar sentido a um corpo paralisado, a uma herança recebida sem escolha, implica esse trabalho de luto. E o trabalho de luto é justamente o processo de dar nome às coisas, localizar, identificar o morto. (Levy, 2009: 2)

O último capítulo de *A chave da casa* é uma quebra na narrativa da viagem, que domina os capítulos precedentes. É também um anti-final feliz. Ao terminar o livro com o tempo presente, voltando à narrativa da doença e da paralisia, Tatiana deixa claro que a tarefa de levantar-se e reaprender a viver não acaba junto com a viagem. O seu projeto de desenterrar os mortos, de fazer as pazes com a história da mãe e a sua própria, é na verdade um projeto de invenção de um presente possível dentro da escritura.

11. Cinema em primeira pessoa em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar

Autofabulação fílmica: uma breve introdução histórica dentro dos documentários autobiográficos

Em 2014 teve lugar em São Paulo a mostra de documentários *Silêncios históricos e pessoais*. Além de diversas palestras, o evento de duas semanas exibiu dezessete obras latino-americanas que têm em comum, segundo os curadores Pablo Piedras e Natalia Barrenha em texto que abre o catálogo, o fato de indagarem “as tensões entre história e memória, entre o familiar e o social, o público e o privado, o íntimo e o coletivo, através do prisma subjetivo de um autor que interpela a realidade, o passado e os outros, expondo sua voz e seu corpo em primeira pessoa” (2014: 9). Das três obras sobre as quais vamos nos debruçar neste capítulo, duas foram exibidas dentro da mostra e as palavras-chave escolhidas pelos curadores muito se aproximam às discussões levantadas por mim neste trabalho. No entanto, como fica óbvio já à primeira vista, tratamos aqui de documentários e não de romances. Com que argumento, então, podemos justificar a escolha de nos aproximarmos a uma outra mídia em um trabalho que se dedica à escrita em primeira pessoa e à autofabulação através do uso da ficção dentro da escrita do trauma, ainda por cima quando o formato documentário em sua essência é caracterizado pelo afastamento dos mecanismos ficcionais?

Em um primeiro nível, mais superficial, essa escolha pode ser caracterizada na esfera temática dentro da qual estes filmes estão inseridos: trata-se aqui de aproximações às ditaduras argentina e brasileira das décadas de 60, 70 e 80 realizadas por jovens cuja vivência dos fatos históricos – e suas memórias – se dá somente através da memória familiar. Em seguida, podemos resgatar as palavras de Barrenha e Piedras e afirmar que são filmes cujos realizadores expõem a sua voz e seu corpo

em primeira pessoa, o que os aproximaria ao tipo de narrativa que aqui nos interessa. Por fim, se o espaço biográfico como pensado por Arfuch (2010) atravessa diversas esferas do campo cultural, modificando-as à medida em que as põe em contato e conflito, penso que é profícuo a análise do fenômeno aqui estudado em uma diferente manifestação midiática.

Essas três premissas são verdadeiras, no entanto, como acontece nos romances selecionados, o que nos interessa aqui é justamente a maneira como esses filmes subvertem as suas próprias formas: a forma documental e também a forma tradicional da narrativa em primeira pessoa, espelhando a tendência atual de alinhar a busca identitária com um questionamento dos discursos do real, resultando em produções ativas e escancaradas de subjetividades, que se colocam em questão enquanto se fabricam e têm na visão da vida cotidiana como trauma uma de suas bases. A interseção entre a narrativa em primeira pessoa e o documentário não é um fenômeno novo, tendo suas origens ainda no final dos anos 60 e aparecendo em diferentes formas, desde o cinema avant-garde americano de nomes como Jonas Mekas e Stan Brakhage, até os sucessos de bilheteria de Michael Moore. No Brasil e na Argentina essa tendência toma forma nos anos 2000, em filmes como *Fotografías* (Andrés di Tella, 2007), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Como aponta Gabriel Toledo (2014) em ensaio que busca realizar um recorrido histórico do gênero em questão, a partir da década de 90 foram utilizados vários termos para referir-se a este tipo de documentário: documentário performático (Bill Nichols, 1994), autoetnografia (Catherine Russel, 1999), filmes em primeira pessoa, filmes ensaio. No entanto, o termo documentário autobiográfico seria o mais recorrente entre eles, pressupondo uma escrita onde há a autorrepresentação e fazendo uma associação ao gênero literário que possui uma forte tradição teórica e crítica, sendo um objeto de estudo bastante definido.

No entanto, é preciso não esquecer que a função narrativa varia de maneira explícita quando comparadas ambas as mídias, afinal, textos escritos e sistemas de som e imagem diferem, primeiramente, em um nível semiótico. A linguagem escrita é composta por um sistema de signos arbitrários sem conexão física com aquilo que

representa, enquanto filmes têm uma conexão material com os objetos filmados. Em outro nível, a comparação da mídia documentário com os textos em primeira pessoa escritos evidencia a tensão de gravar o mundo exterior, que figura no centro da definição clássica do cinema não-ficcional, e o também tradicional impulso autobiográfico de registrar o mundo privado, a interioridade. Michael Renov é categórico ao afirmar que “a própria ideia de autobiografia desafia a ideia de documentário” (Renov, in Piedras e Barrenha, 2014: 33). Ao estressar esses dois gêneros e essas duas mídias, creio que os filmes aqui analisados muito se aproximam em seus mecanismos dos romances autoficcionais que constituem o corpus deste trabalho, podendo também serem lidos como autofabulações, buscas identitárias ancoradas na ficção, onde a veracidade é sempre contingente e essa contingência é também um elemento a ser explorado discursivamente:

O eu do documentário tem se articulado, principalmente, como um instrumento de pesquisa e interrogação do mundo das representações e das ações sociais que nos rodeiam; um *eu* que se pergunta e pergunta aos demais, que atua e interage, que não acredita possuir um grau de conhecimento superior para enunciar e representar, mas que pretende ser, antes de tudo, mediador, tradutor-intérprete privilegiado que, honestamente, revela seu papel. (Ortega, 2014: 21)

Ao analisar as conexões histórias que permitem o entrelaçamento da autobiografia com o documentário, o teórico americano Jim Lane (2002) se volta para o começo dos anos 60, quando três forças generativas se unem e, juntas, significam as condições históricas que levam ao entrelaçamento da autobiografia no cinema documental. Assim, ele aponta que foi a rejeição ao cinema direto, a ascensão de temas autobiográficos no cinema *avant-gard* americano e o surgimento de uma reflexividade discursiva que possibilitou o fenômeno sobre o qual nos debruçaremos aqui. Tentando expandir o raciocínio proposto por Lane, proponho neste capítulo uma aproximação aos dois movimentos que são a materialização dessas forças às quais se refere o teórico: o cinema reflexivo francês representado sobretudo por Jean Rouch e Chris Marker e o cinema experimental *avant-gard* norte-americano, exemplificado nos nomes de Stan Brakhage e Jonas Mekas. Chegando então às particularidades do cinema documental autobiográfico nos anos 2000. Para isso, usarei sobretudo as reflexões propostas por Bill Nichols, por seus estudos clássicos do campo do documentário, e Michael Renov, autor francês que se dedica os seus trabalhos especialmente às várias formas documentais em primeira pessoa.

Contudo, antes de chegarmos ao questionamento da própria possibilidade de existência de um documentário autobiográfico, é preciso analisar brevemente aquilo a que ele representa oposição, ou seja, o modo de funcionamento do documentário tradicional e que pode ser considerado dominante até os dias atuais: o documentário observacional, que domina os documentários jornalísticos e etnográficos, onde a ligação do documentarista com o tema apresentado é sobretudo profissional e qualquer conexão pessoal deve ser deixada de lado. Para isto, usarei a esquematização proposta por Bill Nichols. Para o americano, a forma documental tradicional é caracterizada por um modo de linguagem expositório e observacional e que estaria ligada ao que o pesquisador chama de discursos de sobriedade. Assim, em seu clássico *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991), Nichols insere os documentários dentro da esfera da ciência, política, educação, religião, bem-estar social. Ou seja, sistemas que têm poder instrumental, podendo e devendo alterar o mundo à medida em que possuem um efeito moderador:

Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them power exerts itself. Through them, things are made to happen. They are the vehicles of domination and conscience, power and knowledge, desire and will. (idem: 4-5)

Neste sentido, prevalece na concepção do documentário a ideia do filme como prova visível do mundo, como fonte de conhecimento e transmissão de uma verdade que aponta a uma esfera reconhecível da experiência compartilhada e do mundo histórico. Ao tentar definir o que pode ser lido como documentário, Nichols parte dos possíveis significados do controle durante a produção. Em oposição ao filme ficcional, o produtor do documentário não teria controle total sobre sua produção, não podendo definir previamente elementos como luz, cenário, texto ou mesmo o comportamento daqueles capturados pela câmera. Essas condições de produção tornariam o documentário autoevidente, infalsificável e, dessa maneira, uma fonte confiável. No entanto, aponta Nichols, essa linha argumentativa acaba por ignorar as relações de poder existentes durante as filmagens, deixando de lado todos os aspectos sociais da produção. Assim, mesmo em casos como o do cinema direto, verité ou observacional, onde os produtores tentavam aniquilar a sua presença e intervenção, é ingênuo afirmar que o produtor não tem controle sob o material produzido. O critério seguinte analisado é então o caráter institucional do documentário, que possui um discurso

próprio e é guiado por vários princípios organizacionais de representação do mundo histórico, padrões de distribuição e exibição, estilos, estruturas técnicas. Todos esses elementos servem como legitimação do texto, último critério de caracterização utilizado por Nichols. Em termos textuais, o documentário pode ser visto como um gênero construído em torno da lógica da informação e da função instrumental ou pragmática da linguagem, sendo estruturado através do triângulo representação, caso e argumento:

A paradigmatic structure for documentary would involve the establishment of an issue or problem, the presentation of the background to the problem, followed by an examination of its current extent or complexity, often including more than one perspective or point of view. This would lead to a concluding section where a solution or path toward a solution is introduced. (ibidem: 18:)

Dessa maneira, baseado no pressuposto de que teriam uma relação direta, imediata e transparente com o real, visto aqui como fato cognoscível, o documentário era feito com a missão de ensinar algo, expondo e alinhando fatos “duros”. Nichols argumenta que o vínculo das imagens com o objeto começa já no processo de fabricação das imagens, quando a luz refletida dos objetos queima a película, produzindo as imagens através de um processo que uniria o resultado imagético com o seu referente em um nível físico, em oposição à arbitrariedade do texto escrito. Mesmo que esse vínculo não garanta veracidade ou credibilidade, essa relação com a realidade lhes daria o poder de fazer proposições válidas e afirmativas sobre o mundo através do desenvolvimento de estratégias para uma argumentação persuasiva e histórica. Para Nichols, o documentário participa ativamente da construção do mundo, se juntando aos demais discursos de sobriedade na formação da realidade social: “the goal of documenting reality, the hope of arriving at a final resting point where reason and order prevail [...] of achieving freedom and diversity within a frame of perfect symmetry” (Nichols, 1991: 10). Ver o documentário como um gênero significa reconhecer que os filmes compartilham certas características em comum, normas internas e sistemas textuais, que os distinguiria dos outros gêneros. Assim, a exposição de Nichols prossegue explorando quais seriam essas estratégias, analisando elementos como a presença da voz de autoridade, a cronologia remissiva, o estilo textual da narração.

No entanto, já no seu livro seguinte, *Blurred Boundaries* (1994), Nichols reconhece que as regras que apontou como indicadores de gênero para a produção fílmica documental começam a ser quebradas ainda nos anos 50. Ao analisar a produção dessa segunda metade do século, Michel de Renov aponta que esses anos representam uma virada epistemológica no campo do documentário com o surgimento na França de um grupo de cineastas que propõe realizar filmes documentais de autor. As inovações propostas por cineastas como Jean Rouch, Chris Marker, Michael Rubbo e Ross McElwee acontecem sobretudo em um nível narrativo, mudando a relação entre o realizador e o texto, representando uma virada epistemológica no cinema de não-ficção. Nestes cineastas testemunhamos o surgimento de uma *voice over* autoral que introduz uma narrativa parcial, interessada, que se opunha à ideia de conhecimento vertical e imparcial do documentário clássico. Estes textos falados, como aponta Toledo (2014), não apresentavam ainda um caráter autobiográfico, mas eram marcados por um tom subjetivo que fazia com que o espectador identificasse o cineasta, quebrando a lógica expositiva e professoral que era característica no gênero até então.

Assim, negando a ideia de invisibilidade do cineasta que dominava o cinema até então²⁵, Rouch defendia a necessidade de reconhecer a presença do diretor, escolhendo “‘to generate reality’ rather than allow it to unfold passively before him” (Renov, 2004: xxi). Ao ver a câmera como um estimulante, o cineasta francês estabeleceu novos jogos de interação, nos quais as condições de filmagem e as decisões do diretor ficavam às claras. Como consequência dessa mudança, Rouch acaba por reposicionar o *voice over* dentro do documentário. No entanto, a narração muda de posição, deixando de assumir o papel de *voz divina*, centralizadora de todo o

25. O cinema proposto por Jean Rouch pode ser lido como reação ao *cinema direto* (ou *cine vérité*), movimento surgido também nos anos 60 e que logo se tornou dominante na produção de documentários. O cinema direto propunha o apagamento total do cineasta na fabricação do documentário, em um processo de filmagem não-intervencionista e observacional, deixando os eventos que se desenrolavam em frente às câmeras ditarem o produto final. Como observa Jim Lane: „For the first time filmmakers were unfettered by heavy tripods, cameras and tape recorders and could record what people said and did in their own world. Ideally, the direct cinema crew observed but never entered the reality of the film, and the documentary was not so much a reflection of the filmmaker's sensibility but of the world itself” (Lane, 2002: 16).

conhecimento e detentora de poder inquestionável. O *voice over* assume, então, toda a sua parcialidade, apontando para o cineasta, que passa a estar implicado na narrativa:

Mesmo que as narrações não apresentassem um texto autobiográfico per se, sugeriam discursos dotados de carga subjetiva e certamente distanciados de uma ética estritamente educativa e expositiva em relação a um tema, anunciando tempos de mudança em questões relativas à transparência da figura do cineasta na narrativa documentária. (Toledo, 2014: s/p)

Esses cineastas marcam o surgimento de uma nova linguagem no cinema de não-ficção, caracterizando o que o autor chama de “documentários performativos”. Esse modo performativo teria como principal característica a deturpação do discurso objetivo clássico e um apagamento das fronteiras entre o ficcional e documental, tendo como resultado um filme altamente sugestivo e claramente fabricado (Nichols, 1995). Esse processo se daria sobretudo através da exposição dos mecanismos de realização do filme, as transformações que os sujeitos sofrem em frente às câmeras e a constante interferência do diretor, que acabaria chamando a atenção para uma impossibilidade da representação documental autêntica, justamente um dos alicerces usados por Nichols para defender a sua delimitação do gênero. Jim Lane, ao historicizar as imbricações da autobiografia com o documentário, situa os filmes propostos por Rouch e Marker como representantes de um *cinema reflexivo*. Para o teórico americano, a reflexividade dentro do documentário surge como uma resposta política à tradição do gênero e tinha como parte de seu objetivo incluir aspectos históricos que eram normalmente deixados de fora do material final. O cruzamento dessa estratégia com a autobiografia, ainda segundo o autor americano, estaria no fato de que a reflexividade se mistura à subjetividade ao dirigir a atenção do espectador à posição social e política do realizador, ou seja, do sujeito biográfico por trás das câmeras: “reflexivity subtends self-reference” (Lane, 2005: 18), conclui.

Em *Cartas da Sibéria*, filme de Chris Marker de 1958, temos um exemplo claro do processo ao qual Nichols faz referência. Montado apenas com imagens de arquivo documentais, o filme foi lançado como um estudo acerca da continental Rússia, no entanto, muito mais do que expor fatos históricos sobre a Sibéria, Marker realiza uma reflexão sobre o poder da narração dentro do cinema documentário à medida que ela nos faz realmente enxergar as imagens. Uma das cenas mais

clássicas e discutidas deste trabalho é uma sequência que começa com a imagem colorida de um ônibus passando por uma rua quase deserta, seguida de quatro homens ajoelhados no chão que nivelam uma calçada. Ao final, temos um close em um transeunte. A sequência é repetida três vezes no documentário, cada uma delas com um texto e trilha sonora diferente. Na primeira versão, temos a exaltação do regime comunista soviético, com a circulação de “ônibus modernos e disponíveis à população”, enquanto “trabalhadores orgulhosos se esforçam para construir um lugar ainda melhor para viver”. A segunda narração pinta a cidade de Yakutsk como “uma cidade escura com uma terrível reputação”, onde a “população circula espremida em ônibus cor de sangue” e os “miseráveis trabalhadores soviéticos” curvam-se como escravos. Ao final, em um tom mais neutro, o narrador anuncia a passagem de um “ônibus menos cheio do que os de Londres ou Nova York na hora do rush”, enquanto trabalhadores se esforçam para “melhorar a aparência de sua cidade”. A escolha de qual versão será mostrada está somente nas mãos do diretor.

Assim, no lugar da certeza argumentativa, temos documentários que apontam à incerteza, apontando a falência das grandes narrativas e da hierarquização histórica do mundo. Ao expôr os mecanismos de fabricação do discurso documental, esses filmes não deixam de levantar questões, mas se propõem pouco a respondê-las, colocando em questão a sua própria narrativa, questionando o ponto de vista, os métodos usados e o próprio dispositivo do documentário. Desse modo, esses documentários performativos implicam “uma transformação profunda no estatuto epistêmico do documentário pelo modo expressivo em que modifica seus pactos comunicativos com o espectador, suas formas de se aproximar ao real e os seus modos de representar o *outro*” (Barrenha, Piedras, 2014: 11). A impossibilidade do encontro com a verdade é tematizada e representada, as retóricas da busca e da pesquisa marcam as ambiguidades do passado e da memória, evidenciando que não existe caminho para o esclarecimento. No entanto, apesar da narração em primeira pessoa e forte presença do diretor, não temos ainda aqui um teor autobiográfico, mas sim ensaístico.

Apesar de reconhecer esse cinema francês que surge entre os anos 50 e 60 como o primeiro passo na trilha que leva ao surgimento do documentário autobiográfico, Renov diz que é no cinema avant-gard norte-americano que encontramos o verdadeiro marco inaugural com nomes como Jonas Mekas, James Broughton, Stan Brakhage e Jerome Hill, cineastas que dedicam suas obras a explorar passagens de suas vidas, tendo como temas eventos cotidianos, suas casas e histórias familiares. Apesar de se utilizarem de estratégias e recursos bastante distintos, todos esses nomes têm em comum o questionamento do filme como meio de autoexpressão, desconstruindo e aproximando a mídia a outras formas de expressão, especialmente à linguagem lírica. Se Mekas, Broughton e Hill utilizam-se sobretudo do recurso verbal, ou seja, da narração do próprio artista, Brakhage apoia a sua obra em um lirismo imagético, onde as imagens têm suas propriedades originais alteradas através não somente da montagem fragmentada, luz em excesso, falta de foco, mas também fisicamente (o cineasta escreve e pinta em cima da película). As estratégias utilizadas aqui parecem afastar o documentário do seu campo de origem, ou seja, o mundo exterior, associando-o à interioridade e mudando o estatuto das *cenas reais*, que tradicionalmente baseiam o cinema de não-ficção. Em certo sentido, o que esses diretores fazem é expandir e modificar o estatuto dessas cenas reais, inserindo-as em “um campo mais vasto da visão, que inclui as imagens hipnagógicas, o sonho, o delírio e a visão de olhos fechados” (Callou, 2014: 55) através da experimentação cinematográfica e da revisão da tradição da representação.

Uma terceira vertente da voz narrativa em primeira pessoa no documentário aparece quando o sujeito opera uma aproximação da busca identitária com a política. Como aponta Jim Lane (2002), essa aproximação é um reflexo da crise da esquerda e das políticas coletivas, paralelamente ao fortalecimento das políticas identitárias e de uma cultura do narcisismo, que se utiliza das narrativas em primeira pessoa para uma jornada de autoconhecimento através do reconhecimento da própria historicidade e papel político. Essa crise tem enorme influência dentro da contracultura americana que produziu o cinema de Brakhage e Mekas. Sobretudo em Mekas, a cena contracultural aparece como tema, balanceando as imagens do passado e servindo como centro da autoimagem construída. Ao colocar a realidade sócio-histórica como parte fundamental do processo de autofabulação, é abandonada a opacidade

representativa, as imagens voltam a ser recognoscíveis o solipsismo é limitado e o filme deixa de ser centralmente um exercício de expressão pessoal e autoconhecimento, ainda que ele ainda se utilize de uma retórica analítica, lírica e meditativa. Assim, como aponta María Luisa Ortega, “o documentário que mantém uma vocação de falar sobre o mundo social domestica a subjetividade para convertê-la em instrumento de conhecimento e representação compartilhados” (Ortega, in: Barrenha e Piedras, 2014: 21). Ainda segundo Ortega, as narrativas em primeira pessoa dos anos 90 têm se colocado sobretudo como um dispositivo de pesquisa e interrogatório, onde os realizadores questionavam não somente a própria subjetividade, mas o mundo e suas representações. Temos, então, um sujeito autoral que revela o seu papel honestamente e atua como um discurso político alternativo ao hegemônico:

Consequently, these films and videos move between life and representation, scene and narrational acts, where authorization reflexively declares its own position in the work. This declaration involves an awareness of a representation of the self and the viewer's stake in such discourse. This condition evokes film theorist Vivian Sobhach's observation that a filmmaker's creation of self-image involves a construction of not only an intrasubjective view but also an intersubjective view. (Lane, 2002: 23)

Dentro deste contexto, o político tem seu sentido atualizado, com o cotidiano e o familiar são dotados de natureza social, criando um novo espaço de jogo cinematográfico. No contexto pós-ditatorial latino-americano, são filmes que visam trazer à tona histórias familiares traumáticas, procurando novas interpretações, mas fugindo da tendência testemunhal que transforma a experiência pessoal em coletiva, através da historicização do sofrimento e cuja verdade é atestada pelo sofrimento daquele que narra que dominou o discurso acerca da violência estatal durante os anos 80 e 90. Voltados para a própria história familiar, esses diretores constroem uma narrativa de busca identitária se alinhando ao uso de uma linguagem poética, resgatando experiências e sentimentos pessoais. Esses filmes, neste sentido, constituem uma investigação não somente acerca de como a memória da ditadura se reatualiza e se manifesta nos dias de hoje, mas também acerca das singularidades das tensões e pontos de encontro da autobiografia e do documentário.

Os dias com ele, Maria Clara Escobar

No primeiro plano de *Os dias com ele* (2014), vemos a imagem de um homem de idade já avançada, com óculos de grau e camisa quadriculada sentado ao ar livre. Ele aparenta impaciência: às vezes fecha os olhos por longos minutos, às vezes encara a câmera com inquietude se balançando na cadeira. À sua frente, em primeiro plano, está uma mesa onde se encontram papéis e livros em desordem. Após alguns minutos, ele pergunta se pode começar a falar e, sem esperar pela resposta à sua pergunta, se adianta explicando o que está fazendo sentado ali em frente a uma câmera: “Esta é uma espécie de entrevista feita pela Maria Clara a respeito da minha vida e do meu trabalho intelectual”. Trata-se de Carlos Henrique Escobar, um dos intelectuais de esquerda mais atuantes e polêmicos durante os anos de ditadura militar, tendo sido preso e torturado não só pela sua produção artística “subversiva”, mas também pela sua atuação na luta armada. Dramaturgo e filósofo, Carlos Henrique foi um dos fundadores da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e possui no currículo mais de trinta livros, entre títulos de filosofia, poesia e ensaios. No começo dos anos 2000, ele se aposentou e mudou-se para a pequena cidade portuguesa de Aveiro, abandonando totalmente a vida de intelectual público e, em suas palavras, abraçando o “absoluto anonimato”. Em 2012, sua filha, Maria Clara Escobar, resolve viajar ao seu encontro para entrevistá-lo e gravar seu testemunho sobre a sua experiência durante os anos de perseguição política, buscando revisar a história dos anos de ditadura. O resultado desse projeto é o documentário de 110 minutos, marcado pelo embate entre o entrevistado e a diretora. À medida que as entrevistas prosseguem, Carlos Henrique tenta guiar as perguntas, fazer oposição aos direcionamentos da filha e acaba, contrariado, percebendo que talvez não seja ele o foco do filme: “Essas perguntas... sobre o que é o filme que você está fazendo? Não é sobre mim, o filme é sobre você”.

Apesar de não admitir em primeira instância, Maria Clara está fazendo um filme sobre ela mesma. No processo, ela toma posse da história e até mesmo da figura de seu pai, à medida em que eles só existem dentro dos limites de sua memória, de seus desejos, dela mesma. A identidade, em um contexto de busca e construção, acaba tornando-se uma fantasia, realizável apenas dentro da prática e da

técnica cinematográfica. O próprio aparato cinematográfico, a câmera e o microfone, é o que a permite entrar em contato com o pai, mediando uma relação que seria de outra forma impossível, já que pai e filha se distanciaram e o diálogo se mostra cada vez mais difícil. O passado compartilhado, o seu pai, a história do Brasil são inseridos dentro de sua narrativa, são dotados de novos sentidos, mas também ela mesma é deslocada de seu lugar inicial. Considero que o processo que Catherine Russel observa nos filmes de Jonas Mekas pode nos ajudar a elucidar também o trabalho de Escobar:

Mekas films are ultimately about himself, and by subsuming history within his own memory, the Others become fictional products of his memory, their own histories evacuated by the melancholia of his loss, Superimposing himself, his desires, his memories, his ego, onto everyone and everything, Mekas' romanticism is a form of possession. (Russel, 1999: 286)

Como vimos na breve contextualização que antecede esta análise, *Os dias com ele* está dentro do que, no caminho aberto por Michael de Renov, escolhemos chamar de documentários autobiográficos. Na América Latina, o formato tem o seu boom na primeira década dos anos 2000, em um fenômeno contemporâneo ao dos romances autoficcionais analisados aqui. Dessa maneira, não por acaso, grande parte dos filmes não-ficcionais em primeira pessoa lançados no contexto latino-americano se voltam ao tema das ditaduras militares da segunda metade dos anos 90. Apesar de se utilizarem de mídias muito distintas, são filmes que também buscam preencher as lacunas presentes nas narrativas familiares através da reconstrução da cronologia da origem, da filiação fazendo uso de estratégias ficcionais. No entanto, se na palavra escrita a mistura dos discursos ficcional e referencial se dá de maneira quase natural, como ela ocorre imageticamente? Desta forma, como pode ser quebrada a conexão quase física que a imagem gravada tem com a verdade e como é fabricado o discurso dentro do documentário são as questões que me interessam especialmente aqui. Neste sentido, considero que a recusa do estatuto da verdade atestado pela experiência e o processo de apontamento das falhas da memória e a construção ficcional do discurso que observei dentro dos romances que formam o meu corpus se dá de maneira ainda mais interessante nos filmes aqui analisados porque elas operam num nível também imagético, quebrando a conexão física que há entre a imagem e a realidade.

No caso brasileiro mais especificamente, levei ainda em consideração que, se no campo literário achei poucas as obras que poderiam ser enquadradas neste trabalho, na última década vários jovens diretores fizeram um resgate cinematográfico em primeira pessoa dos anos de ditadura. Junto com a implantação das comissões da verdade, é notável o movimento de resgate da memória institucional, sobretudo através da reencenação não exatamente das cenas de violência num sentido literal, mas dos afetos e memórias que elas evocam. Assim, como apontam Andrea França e Patrícia Machado, esses filmes se utilizam de narrativas poéticas para lidar com essa ausência dessa memória institucional: “situações, afetos, intensidades, marcas e traumas do passado são teatralizados de modo a permitir que as imagens sejam experimentadas não de um modo único, como revelação de uma evidência, mas como um processo lacunar” (França, Machado, 2014: 137). Embora possa-se afirmar que os testemunhos dados em instâncias oficiais também sejam essencialmente performáticos, a performance frente à câmera proposta nestes filmes é explicitada, expandindo-se em significados, através do – já destacado anteriormente – questionamento do processo de fabricação da realidade realizada no processo de filmagem e edição de um documentário. Se Nichols encara a presença de atos performáticos por um viés negativo, como uma desestabilização do não-ficcional, Stella Bruzzi vai fazer uma defesa do uso da performance como constituinte fundamental do fazer documental e sua função de materializar o seu discurso²⁶:

Alternatively, the use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps documentaries should admit the defeat of their utopian aim and elect instead to present an alternative 'honesty' that does not seek to mask their inherent instability but rather to acknowledge that performance -the enactment of the documentary specifically for the cameras- will always be the heart of the non-fiction film. Documentaries, like Austin's performatives, perform the actions they name. (Bruzzi, 2006: 187)

Dessa maneira, em *Os dias com ele*, Maria Clara revisita o significado dos anos de ditadura militar e a atuação política do seu pai, mas não se utiliza em momento nenhum do diálogo com vozes de autoridade, ou imagens de arquivo que remetam à

26. O conceito de atos performáticos surge no campo linguístico com a teoria dos atos de fala desenvolvida inicialmente por John Austin. Para Austin, atos de fala performáticos são elocuições que descrevem e, ao mesmo tempo, performam uma ação. Eles estão em oposição aos atos constativos, que possuem apenas função descritiva. O conceito ganha novo fôlego com a teoria de gênero desenvolvida por Judith Butler, que destaca o caráter mutável da identidade de gênero, que passa a ser visto como uma construção performática.

ditadura, ou de uma narração esclarecedora. O processo que encontramos no filme, em certa medida, se opõe à noção de “é tudo verdade” que está no centro do documentário mais tradicional, à medida em que o próprio discurso de Carlos Escobar, que constitui a base do filme, também é desconstruído. Essa desconstrução se dá através do destaque dado ao caráter performático da fala do entrevistado. O corte final dado ao filme privilegia justamente os momentos que, em uma estrutura tradicional, seriam deixados de lado: a preparação para as entrevistas, os momentos onde Carlos Escobar antecipa a sua fala para a filha e deixa claro a reação que deseja, onde ele faz sugestões de roteiro, tenta criar cenas. É justamente esse embate entre pai e filha, entre diretora e entrevistado, que é a essência do documentário. Naturalmente, é um embate desigual já que, apesar de Carlos Henrique dominar as discussões e intimidar a diretora durante as entrevistas, cabe à Maria Clara a formatação final do filme. É importante levar claramente em consideração que a voz do documentário pertence à Maria Clara. Quando falo em voz não refiro-me somente ao uso do som, especificamente da narração em *voice over*, mas resgato o conceito utilizado por Bill Nichols (1999), que caracteriza a voz como a retórica pela qual um documentário se dirige ao espectador, ou seja, o jogo argumentativo. Desse modo, conceito de voz para o teórico transcende o estilo, representa o ponto de vista social do texto, “of how it is speaking to us and how it is organizing the materials and presenting to us” (Nichols, 1999: 249).

Portanto, Carlos Henrique tinha razão quando percebe, ainda no começo das entrevistas, que o filme na realidade não é sobre ele, mas sobre a filha. O que talvez escape à interpretação do filósofo, no entanto, é a dimensão do ponto de intercessão entre as duas esferas: para contar a sua história, Maria Clara precisa primeiro fazer o resgate da história do pai e isso ela deixa claro desde o começo, ao intercalar as perguntas sobre a história da luta política do pai às perguntas acerca de sua infância, procedimento que muito inquieta Carlos Henrique.

Em uma das cenas do documentário, a diretora é pressionada pelo pai a explicar objetivamente o que pretende com aquele filme. Após hesitar por alguns minutos e em meio às interrupções do pai, Maria Clara finalmente explica que o objetivo central do seu documentário é explorar “os silêncios históricos e pessoais”

que marcam não só a história de seu país, mas também a sua vida. Neste sentido, a busca pelo depoimento paterno acerca dos anos de ditadura militar, ou a tentativa de quebrar esses silêncios, busca pintar não somente o retrato de Carlos Escobar como militante político e testemunha do horror do regime, mas também o seu retrato como pai, sobretudo à medida que ressalta as suas ausências. Assim, a diretora procura não somente conhecer as histórias do pai que lhe são desconhecidas, mas busca, sobretudo, conhecer a própria história em um exercício de autofabulação, de revisitação de si própria. O filme é, nesta medida, uma tentativa de se reconciliar com os fantasmas do passado, é um trabalho de luto pela ausência paterna na infância, por tudo aquilo que lhe foi negado, evidenciando um luto pela vida que não foi possível.

Se na forma biográfica tradicional aquele que narra revisita eventos passados e, de certa maneira, os adapta à autoimagem que busca construir no texto, aqui os eventos passados não podem ser revisitados. Há apenas a consciência da lacuna, o tempo linear que é a base da escrita em primeira pessoa é aqui substituído por tempo fragmentado pelo trauma. Dessa maneira, o passado é explorado por Maria Clara à medida em que ele é descoberto no presente, na frente das câmeras, na sua confrontação direta com o pai. Se as autobiografias, as biografias e os retratos são construídos em uma estrutura formal que se aproxima àquela dos romances de formação, onde vemos a trajetória de formação do narrador, *Os dias com ele* é estruturado justamente na exposição da quebra dessa lógica. Ao ser perguntada sobre o que planeja com aquilo tudo, Maria Clara afirma que o que é busca é encaixar as partes soltas de sua memória. Esse propósito, no entanto, nunca é alcançado e o que acaba posto em exposição é justamente essa incapacidade de reconciliação com o passado traumático, tanto da parte do pai, que experienciou diretamente a violência do regime, e da parte da filha, que cresceu em meio aos relatos e às consequências dessa violência. Quando precisa falar do passado, ou seja, de tudo aquilo que não está no plano da entrevista que está sendo realizada, Maria Clara usa imagens que não pertencem à sua história, fazendo uso de fragmentos de um passado genérico, uma idealização daquilo que poderia ter sido, mas não foi. É a sua maneira de deixar claro o esfacelamento da própria história. Se, como apontamos no começo desta análise, os anos de violência estatal não produziram muitas imagens devido ao controle da mídia pelos militares, Maria Clara acaba por estender isso à sua própria família,

evidenciando que a ela foi negado o acesso ao cotidiano da família comum e suas imagens de nostalgia feliz. Neste sentido, o filme é motivado pela tentativa de construção de um mosaico com partes desconexas, de materiais diferentes. Como destaca Hirsch em relação aos descendentes das vítimas do holocausto, impera aqui a necessidade de “not just to feel and to know, but also to re-member, to re-build, to re-incarnate, to replace, and to repair” (Hirsch, 2007: 243). A perda dessa experiência fundadora de um passado familiar é compensada aqui esteticamente, através da criação de um mundo imagético que, apesar de ser construído através de imagens de arquivos autênticas, é ficcional.

Ao narrar episódios e sentimentos esparsos da sua infância, Maria Clara escolhe utilizar imagens de arquivo que não lhe pertencem, evidenciando ainda mais essas lacunas e construindo um mundo de fantasia. No início, nada alerta ao espectador que as imagens mostradas na realidade não pertencem ao arquivo familiar da diretora. Só nos damos conta da estratégia utilizada quando os protagonistas dos filmes começam a mudar drasticamente, assim como as paisagens. Inicialmente crianças loiras brincam em um parque, depois crianças de cabelos escuros empurram um carrinho na neve, em seguida vemos uma família negra. Fica claro então que o que assistimos são pequenos retratos de outra história familiar. São utilizados, então, *inserts* de super 8 de pessoas aleatórias, de parques vazios, de brincadeiras infantis que não têm nenhuma relação com o texto em *voice over* que escutamos na voz da diretora, criando uma forte dissociação entre imagem e texto. Na imagem abaixo, vemos uma menina que brinca de subir em barras de metais em um parque. A imagem foi retirada de uma sequência em que Maria Clara lê uma carta do pai, onde ele dá conselhos acerca do futuro, recomenda-lhe que inicie uma faculdade e pede-lhe que não o filme. No momento em que aparece essa imagem específica, a narração diz: “você pode vir à minha casa sempre, mas peço-lhe um imenso favor: não traga jamais um homem aqui”. Durante a leitura, misturam-se imagens de objetos da casa de Carlos Alberto em Portugal (vemos cadeiras, bibelôs de porcelana, anotações jogadas em uma mesa de canto) e imagens de crianças que brincam em um parque, crianças diferentes, imagens que vão e voltam.



Figura 1: Insert de super 8 em Os dias com ele

São imagens clichês, filmes caseiros que quase toda família de classe média dos anos 80 produziu em excesso: é retratada uma felicidade corriqueira, que não possui nada de extraordinário. Em outros momentos do filme, são também exploradas situações típicas, como festas de aniversário, os primeiros passos de um bebê, brincadeiras entre irmãos, a intimidade entre pais e filhos. A estranheza, no entanto, se intensifica ao longo do filme e assim se intensifica também esse uso da imagem dissociada do sujeito da fala, em um processo que se opõe ao potencial de evidência do registro documental. Esses pequenos retratos de famílias desconhecidas, dessa maneira, atestam apenas a ausência, fortificada pela negação sempre repetida ao longo do filme quando temos na tela a imagem em super 8 de homem: “este não é o meu pai”. Assim, a imagem de arquivo aqui é subvertida e transformada em metáfora para a inacessibilidade do passado. A fragmentação resultante desse contraste entre texto e imagens, entre mundo ficcional e texto referencial, acaba por também ter influência direta no presente, erradicando-o. A construção retórica utilizada por Maria Clara vê tudo no plano da memória, unindo os três tempos em uma massa difusa e irreal.

Se, para Maria Clara, os anos da infância foram marcados pela ausência paterna, para Carlos Henrique esses mesmos anos foram marcados pela perseguição

política e tortura. As duas versões, no fundo, se completam. A diretora, ao expor as dores que leva pela vida ao lado do pai que lhe foi negada, acaba expondo também o que foi negado ao pai, que ainda chora a morte do sonho da revolução, a morte dos ideais políticos que tiveram consequências tão graves. Neste sentido, *Os dias com ele* é construído através a exploração do conflito que nasce do cruzamento destes dois lutos distintos, que aparecem através das ideias conflitantes acerca da forma que o documentário em processo deve tomar. Este conflito é explorado também formalmente, à medida que o filme é construído a partir do uso de três tipos de imagens distintas: os já citados super 8, a entrevista com Carlos Henrique, onde ele encara a câmera de frente e constrói uma performance direta e consciente, e os momentos onde a câmera parece ser deixada a registrar momentos aleatórios, mostrando cenas alheias à narrativa principal que enfocam o cotidiano de Carlos Henrique e enquadram a casa onde ele vive (que é também onde são realizadas as entrevistas, o que constitui a casa como o único topos do filme). Aqui vemos o pai lendo, fumando um cigarro, assistindo televisão, passeando com os gatos ao redor da casa, comendo. Mas também os objetos são transformados em parte do cotidiano e temos cenas de espaços vazios, onde aparecem os seus livros, a sua poltrona, a sua escrivaninha, sempre objetos e espaços que se ligam de maneira muito óbvia com a personalidade que Maria Clara atribui ao pai no filme. O projeto do filme se baseia na experiência da viagem da diretora a Portugal, da entrada dela no espaço que pertence ao pai. No entanto, essa entrada nunca se dá de fato, visto que as imagens gravadas estão sempre marcadas por alguma barreira formal – uma parede, uma estante, livros, uma cortina, uma cadeira -, como se espiássemos uma sala na qual não podemos realmente entrar. Para Maria Clara talvez resida aí todo o propósito da viagem a Portugal: finalmente achar uma brecha por onde entrar e assim quebrar a ausência e distância que marcaram a sua relação com o pai.



Figura 2: Plano que mostra Escobar lendo em sua biblioteca e evidencia os ângulos escolhidos pela diretora para filmar o pai e seus espaços

No entanto, diferente dos procedimentos do cinema direto (ou *cine verité*), onde os realizadores buscavam minimizar a presença da câmera e a sua própria presença, afirmando que não interferiam, Maria Clara faz o oposto: a câmera aqui é onipresente, a sua presença é clara e destacada em absolutamente todas as cenas. Seja através dos jogos de Carlos Henrique, no paradoxo criado pelo confronto entre seu fascínio pela própria imagem e sua luta contra os procedimentos propostos pela filha; seja nos microfones e fios aparentes quando a câmera é deixada “à deriva”. A câmera, neste sentido, parece ser a segunda protagonista do filme a que assistimos. A estratégia de Maria Clara parece deixar claro também que é ela, a câmera, a responsável pelo progresso na relação com o pai, a mediadora e possibilitadora da reaproximação que acontece durante as filmagens.

Se com as entrevistas com o seu pai e a produção do filme a cineasta pretende fazer as pazes com seu passado, ao longo do filme, ela acaba percebendo que, no fundo, esse objetivo é impossível, assim como o próprio projeto do documentário é também impossível. A tensão existente entre as expectativas desenvolvidas por Carlos Henrique e por Maria Clara se acentuam ao longo do filme. No começo, a diretora deixa o pai falar livremente, entra no jogo, não o contradiz em momento nenhum, fingindo aceitar todas as sugestões que recebe. Durante a maioria das cenas, o entrevistado se esquia do direcionamento que a diretora planejou, usa de um tom

professoral para afastar-se do que lhe foi perguntado e propõe diversas encenações e simulações, ditando inclusive o papel que a filha deve representar, o tipo de imagens que deve usar e até mesmo a ordem que o filme deve seguir. O entrevistado parece não aceitar a posição de poder que a filha possui na posição de entrevistadora e diretora do documentário, colocando sempre em questão as suas ideias, perguntas e propósitos. Temos então uma inversão de papéis que é especialmente notável no momento em que Carlos Henrique simula um discurso inflamado sobre o marxismo, como se falasse em um sindicato ou grande reunião de esquerda, e Maria Clara assume o papel de uma jornalista, tendo que decorar a pergunta que o pai lhe dita e depois repeti-la ao pé da letra. Ao longo do desenvolvimento do documentário é evidenciada uma relação desigual entre os dois, uma relação onde a filha é transformada novamente em uma menina insegura ao lado do pai, uma menina que hesita, cede quando é confrontada, balbucia quando é questionada, permanecendo sempre à sombra.

No entanto, à medida que nos aproximamos do final, a diretora parece perceber que não há possibilidade de conciliação entre a sua concepção para o filme e aquela do pai. Ela parece perceber, em outras palavras, a impossibilidade de seu projeto e começa a se desvencilhar aos poucos da dominação paterna, sendo mais firmes nas perguntas. Neste sentido, temos o primeiro grande conflito entre os dois, que se dá quando Maria Clara pede que o pai leia o documento oficial emitido pelos militares na ocasião de sua prisão. Temos então o enquadramento de um cenário vazio: no centro da imagem temos uma cadeira desocupada, recostada em um dos muros do pátio externo da casa de Carlos Henrique. Fora do quadro é onde a ação da cena acontece, onde estão filha e pai, discutindo sobre a encenação que a diretora tinha em mente. Carlos Henrique se recusa a ler o documento, afirmando que o documento na verdade trata-se da burocracia *deles*, sendo tudo mentira. Ao contrário da posição que vinha tomando ao longo de todo o filme, a diretora decide não desistir da cena que tinha planejado, assumindo o lugar do pai na cadeira e lendo o auto de prisão: "Tenho a honra de comunicar à Vossa Excelência que nesta data, cumprindo diligências e investigações impostas pelo inquérito policial militar do qual sou encarregado, expedi mandato de prisão contra Carlos Henrique Escobar Fagundes, por práticas de atividades subversivas ligadas à organização denominada resistência armada nacional

nos termos da legislação vigente. Informo outrossim à vossa Excelência que os citados indiciados se encontram presos em dependências do primeiro exército. Ministério do Exército, primeiro exército, 27 de abril de 1973”.



Figura 3: Cadeira vazia que aparece enquanto a diretora lê a condenação judicial do pai

A justificativa utilizada por Carlos Henrique para recusar-se a ler o documento oficial dos militares relaciona-se também com a maneira pela qual responde às perguntas da filha diretamente ligadas a sua experiência como preso político. Ao ser questionado acerca de sua prisão, o filósofo se esquivava, muda de assunto e dá início a um confuso solilóquio sobre a impossibilidade do testemunho. A sua fala, neste ponto, tem início com a narração de um piada acerca de seu primeiro contato com a polícia, quando tinha nove anos de idade e já se declarava subversivo, e termina citando o famoso texto de Derrida que evoca as impossibilidades da existência do testemunho e o relaciona com os processos de elaboração ficcional (Derrida, 2000). A sua recusa, aqui é metadiscursiva à medida que ele escolhe não falar sobre a sua experiência com a tortura, professorando acerca da impossibilidade de fazê-lo. Ao final das entrevistas, o passado não é esclarecido, a busca não resulta na solução do quebra-cabeças. Mas se, como afirma a diretora ao ser pressionada pelo pai a dizer objetivamente o tema central de seu documentário, este é um filme sobre silêncios

históricos e pessoais, o embate travado entre pai e filha começa a quebrar esses silêncios. Maria Clara, ao tensionar o pai a colocar em palavras as imagens que guarda da ditadura, opondo as palavras que escuta à sua própria experiência, acaba tornando o impossível da experiência traumática em possibilidade.

A construção imagética do filme é uma mistura de documental e ficcional, através da mistura dos arquivos alheios de *super 8*, cenas roubadas do cotidiano de Carlos Henrique e a entrevista em si. O apagamento das fronteiras entre o real e o falso acaba por duplicar os sentidos da realidade, expondo os caminhos possíveis de uma história que não aconteceu, que foi interrompida. A realização do documentário seria também uma despedida de Carlos Henrique já que, como revelado nos últimos minutos do filme, ele sofre de uma cirrose agressiva e não pretende buscar tratamento. Aqui temos mais uma vez o confronto de visões: para o pai, o filme é uma oportunidade de realizar um balanço da vida que acaba, para a filha a última chance de restituir o sentido de um passado fragmentado. Neste sentido, a busca identitária de Maria Clara se volta para um passado de fundação de violência, cuja elaboração permitiria finalmente fechar algumas das fendas ainda abertas. Esse processo se daria não através da recriação simbólica deste passado, mas através da abertura de possibilidades no presente.

12. Humor para falar do trauma: o ridículo, a paródia e o imperativo da memória em *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Perez, e *Los topos*, de Félix Bruzzone

Neste último capítulo, tenho como foco duas obras que têm como principal estratégia o uso do humor para aproximar-se da violência estatal, *Diario de una princesa montonera – 110% verdad*, de Mariana Eva Perez, e *Los topos*, de Félix Bruzzone. O humor não é uma abordagem literária nova quando se trata da representação das ditaduras latino-americanas. No entanto, o alvo até então estava na figura arquetípica do militante, como nos já citados *Libro de Manuel*, de Júlio Cortázar, e *Zero*, de Luís Ignácio de Loyola. A novidade aqui é que a ironia e a paródia passam a ser usadas para falar dos ritos e dos mecanismos de reparação da memória institucional, além de suas várias faces nas mídias e nos movimentos sociais. No entanto, antes de tudo, são autores que riem de si próprios e de suas condições de órfãos, brincando com gêneros literários diversos para produzir textos que, além da autorreflexão e da autorreferencialidade que marcam os textos autoficcionais, escancaram os possíveis excessos das políticas de memória e colocam em dúvida a sacralidade do papel reservado às vítimas.

A utilização do humor como estratégia narrativa, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não significa trivializar o tema, tampouco relativizar a atrocidade da violência desses anos ou ridicularizar o sofrimento das vítimas, mas busca desestabilizar e desarticular um excesso de solenidade destinado às narrativas da revolução. Além disso, podemos falar também de uma espécie de humor que possui uma função terapêutica. Jordana Blejmar (2016), em sua análise do texto de Perez, fala de uma “risada cicatrizadora” (p. 39), que, embora não traga os mortos de volta à vida ou diminua o sofrimento da orfandade, pode ser vista como uma estratégia de sobrevivência. Blejmar retoma também o clássico *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, da historiadora argentina Pilar Calveiro, para lembrar que dentro dos campos de concentração o riso também estava presente e era uma das maneiras que os prisioneiros tinham para reafirmar-se como seres humanos, apesar das

condições precárias a que eram submetidos. Se o objetivo principal da tortura é destruir não o corpo, mas a humanidade da vítima, o humor compartilhado entre os prisioneiros pode ser visto como prova da teimosia e força daquilo que nos torna humanos.

O humor, mais especificamente na forma de paródia, é também uma maneira de relacionar-se com o passado e evidenciar a ambiguidade dessa relação: em níveis formais, o passado é retomado de maneira crítica, ridicularizado, mas, ao mesmo tempo, não pode ser deixado para trás. Linda Hutcheon (2000) aponta que as formas paródicas operam em continuidade com o passado através de uma distância crítica, alteram suas formas, revisam seus conteúdos, mas não o destroem completamente. O prefixo grego *para* tem duplo significado, podendo significar *contra*, mas também *ao lado de*, sugerindo, ao mesmo tempo, intimidade e contraste. Ainda que o primeiro significado seja o mais citado, Giorgio Agamben retoma o segundo campo semântico do prefixo para aproximar-se da acepção da paródia no mundo clássico. Segundo o filósofo italiano, a acepção mais antiga da paródia diz respeito à quebra da conexão natural entre música e da linguagem, em outras palavras, a separação da melodia do canto, estando aí a origem da prosa: “o rompimento do vínculo liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala prosa” (Agamben, 2007: 39). A quebra do vínculo entre fala e música é lida pelo filósofo italiano como uma metonímia da relação de insuficiência que a linguagem estabelece com o mundo: frente a irrepresentabilidade, resta-nos a paródia: “É por uma espécie de proibição que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério” (ibid: 41). No entendimento de Agamben, portanto, o exercício paródico é também um trabalho de luto:

Se levarmos ao extremo seu gesto, poderemos dizer que ela pressupõe uma tensão dual no ser. À cisão paródica da língua corresponderá, necessariamente, uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia. [...] Se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – o da literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio. (ibid: 46-47)

É também a insuficiência, ou a impossibilidade, que marca a definição de paródia pensada por Theodor Adorno em sua análise da peça *Fim de partida*, de Samuel Becket. Para o pensador alemão, a paródia torna visível o caráter obsoleto daquilo a que faz referência, tentando aproximar-se de uma forma literária que já não existe, deixando claro o seu distanciamento histórico. Assim, define Adorno: “Emphatisch heißt Parodie

die Verwendung von Formen im Zeitalter Ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen” (Adorno, 1974: 302-303). Apesar do jogo com diversos gêneros literários – contos de fada, ficção científica, romance policial –, os textos que vamos trabalhar aqui são paródias não de um gênero específico, mas das diferentes narrativas de memória, notadamente autobiografia e testemunhos, formas que dominaram não só o campo literário na Argentina pós-ditatorial, mas também os diversos campos midiáticos e oficiais. Parodiar esses discursos da memória, portanto, significa apontar à própria impossibilidade da memória. Contudo, apontar a impossibilidade não significa de maneira alguma o não reconhecimento. O que se opera, como aponta Agamben é justamente o oposto: “de fato, a paródia não põe em dúvida a realidade de seu objeto – este é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância” (op cit: 46).

O que se procura manter à distância nos textos analisados aqui são os discursos da memória que na Argentina dos anos 2000 passam por uma espécie de estatização, processo no qual o governo toma para si o papel de agente da memória, mediando os discursos e negando outras versões que possam circular socialmente (Catela, 2013). Como aponta Andrea Cobras Carral, durante a década de 1990, no governo de Carlos Saúl Menem, houve na Argentina uma política de pacificação e reconciliação. No centro da estratégia política de então estavam a tentativa de apagamento do passado de violência, marcadas pelas leis *Punto final* e de *Obediencia Debida*, que, respectivamente, punham fim aos julgamentos e livraram da condenação militares de posições inferiores. A política da memória sofre um novo giro no início dos anos 2000, com o início dos governos de Néstor Kirchner e Cristina Fernández, onde começa a era da memória estatal:

Si en los 90 el Estado impulsa un proceso de amnesia colectiva, desde el 2003 asistimos a la estrategia contraria: se declaran inconstitucionales las leyes de 'Obediencia debida' y 'Punto final', se enjuicia a cientos de militares, se transforma la ESMA en un 'Espacio para la Memoria y promoción de los derechos humanos', se reconoce a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como interlocutoras legítimas, se promulgan diversas 'leyes repatorias' y, entre otras cosas, se establece el 23 de marzo -día del golpe de Estado- como feriado nacional. En suma, el Estado asume una posición activa sobre el pasado reciente tanto en relación con las versiones acerca de la violencia de los 70 como en materia jurídico-legal y hace de la causa de los derechos humanos una política de gobierno y del sintagma 'memoria, verdad y justicia' un eje sobre el que reposa la legitimidad de su discurso. (Carral, 2013: s/p)

Em uma série de entrevistas que realizou junto a membros de HIJOS, Cecilia Sosa relata que uma das coisas que mais a surpreendeu foi o uso de humor usado pelos entrevistados para se referir a episódios traumáticos de suas vidas e seus constantes flertes com a morte. A pesquisadora argentina observa que o humor era usado como uma estratégia de negociação com a presença fantasmagórica dos pais desaparecidos, ao mesmo tempo em que estabelecia um vínculo único entre eles, selado por um sentimento de pertencimento. O humor, observa Sosa, estava reservado somente a eles, eles eram os únicos autorizados a rir desta condição de orfandade: “in this way, humour encouraged certain feelings of possession and exclusivity among those who shared in trauma” (Sosa, 2013: 78). A possibilidade do riso, de certa maneira, configurava um privilégio reservado às vítimas, delimitando uma forma peculiar de comunidade: “because we suffered, we are entitled to laugh was the unspoken code that circulated within the group” (ibid: 78). Em dado momento, com o luto convertido cada vez mais em política estatal, a permissão de lidar com o tema da ditadura sob uma ótica humorosa é expandida, o que Sosa interpreta como uma expansão também do conceito de descendência, a vítima deixa de ser somente aquele que possui o parentesco sanguíneo e passa a ser uma condição social. O humor passa a ser um discurso legítimo e surge na indústria cultural uma série de produções que se utilizam dessa estratégia como por exemplo o show de *stand up comedy* de Vicky Grigera *Montorenisima* (2014) e o programa de televisão *23 pares* (2012), dirigida por Albertina Carri e Marta Dillon. Como observa Sosa, o uso do humor pela segunda geração acaba por adicionar uma nova camada nos processos de luto coletivo:

Humour has not only provided a means of political empowerment for those who have been persistently constructed into victimizing categories. Rather, it has become the surface and medium of an experience of iteration, displacement and contagion. While subverting and mocking traditional bloodlines scripts, humour has propitiated a process of transference with wider audiences. (ibid: 77)

Ao tomar distância dos domínios dos discursos oficiais da memória e do luto coletivo legitimado pelo Estado, através da ironia e do humor, Félix Bruzzone e Mariana Eva Perez parodiam esses discursos, além de parodiarem as suas posições sociais de vítimas. Aqui a questão não é a reconstrução dos fatos, ou o questionamento da memória oficial, tampouco o resgate de uma identidade fraturada pelo luto, mas sim o desmonte da hegemonia desses discursos patrocinados e apoiados pelo Estado. No lugar dos

processos da memória postos em questão, temos em cheque a validade desse imperativo da memória e os jogos políticos envolvidos nos discursos que dominam a luta pelos direitos humanos.

***Los Topos*, de Félix Bruzzone**

Como o trabalho anterior de Félix Bruzzone, o livro de contos *76* (2008), *Los Topos* também está baseado nas experiências pessoais de seu autor, que, depois do desaparecimento de seus pais durante a ditadura militar, foi viver nos subúrbios de Buenos Aires com seus avós maternos. No entanto, a diferença de tom e de abordagem entre os dois livros é gritante. Os contos reunidos em *76* são todos narrativas realistas sobre as marcas da ditadura no presente, em estilo alinhado ao das narrativas urbanas canônicas da memória. Assim, temos histórias de pessoas em busca de mais informações sobre parentes mortos, visitas a lugares oficiais e não-oficiais da memória, jovens que precisam decidir como gastar o dinheiro ganho com as indenizações estatais, tensões familiares, encontros com sobreviventes dos anos de terror estatal. O autor aparecia como personagem em todas as narrativas, com elementos claros que conectavam as duas esferas. Lançado no mesmo ano, *Los Topos* propõe outra visão não somente acerca da ditadura, mas também acerca do tratamento dado ao autobiográfico. Bruzzone parece alinhar-se ao que pensa o também escritor Carlos Gamerro quando afirma que a experiência, muitas vezes, não existe fora do texto, mas é fabricada pela própria escritura (Gamerro, 2011). Sob este ponto de vista, a narrativa não reflete a experiência, mas a produz. Bruzzone, em sua novela de estreia lançada no mesmo ano que o já citado livro de contos, parece se ater a um tempo condicional, esticando os limites da experiência através da autoficção, neste caso com uma dominância progressiva da imaginação, relatando não exatamente a vida que viveu, mas as diferentes vidas que poderia ter vivido. Assim, aponta Jordana Blejmar:

Bruzzone's fictions do not focus so much on how he deals with being the son of disappeared (we know surprisingly little about his family, his mourning processes or his searches) but rather on how various discourses (of the state, human rights or literature) have constructed an image of people like him. (Blejmar, 2016: 166)

O protagonista de *Los Topos* é um *hijo* que não se identifica com a figura política do filho de desaparecidos e vê com grande desconfiança as inquietações de sua avó Lela sobre o destino da filha, inquietações que ouvia sempre aos pedaços, escondido enquanto seus avós discutiam o assunto pensando estarem sozinhos. Ao tomar conhecimento de sua história familiar somente aos pedaços, o narrador acaba por receber uma herança de dúvida e incerteza, ainda que a princípio esta seja ignorada conscientemente. A ação de *Los Topos* começa quando, com a morte do marido, Lela decide vender a casa em que morava e se mudar com o neto para um apartamento na frente do prédio da ESMA, que à época ainda não havia sido convertido no Museu da Memória. Lela no espanhol argentino significa boba e o jogo semântico com o nome dá o tom no qual são descritas as suas ações, descrições sempre descritas a partir de uma distância cínica e carregadas com um humor desconcertante. O relato começa com a categórica frase: “mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, ha tenido outro hijo” (Bruzzzone, 2014: 11). No entanto, o narrador não aceita a crença da avó e duvida que tenha um irmão sequestrado pelos militares. Com a morte do marido, a mulher passa a dedicar sua vida a tentar achar o neto perdido, tentando invadir o prédio do antigo centro de torturas, repetindo a história para quem quisesse ouvi-la.

Com a avó obcecada com sua busca, o protagonista começa a andar sem rumo pelas ruas e bares da cidade, até que inicia um romance com Romina, com quem divide pela primeira vez a sua história de vida, contando sobre o que aconteceu com seus pais e a busca de sua avó pelo neto perdido. Ainda que não tenha nenhuma conexão pessoal com a violência estatal dos anos 70 e 80, Romina se afilia a HIJOS em solidariedade e começa sem sucesso a tentar convencer o namorado a também frequentar os encontros da organização, ao que o narrador reage com cinismo, expondo a falta de sentido presente no fato de ela militar em uma organização para órfãos da ditadura, mesmo que seus pais estivessem vivos:

No sé como estaban las relaciones entre ella y su madre, pero lo primero que se me ocurrió fue que a la señora la militancia em HIJOS no debía gustarle, que no tenía por qué padecer que su hija militara em una organización de personas sin padres. (ibid: 21)

O conflito vai se intensificando e acaba por levar o relacionamento ao fim. Poucos dias depois a ex-namorada lhe informa que está grávida, mas não vai levar a gravidez adiante. Inicialmente como uma fuga, o protagonista começa a frequentar a zona de

prostituição de Buenos Aires, onde conhece a travesti Maira com quem inicia uma relação que para ele rapidamente se torna o “más grande y más hermoso amor” (ibid: 34). No momento em que conhece Maira, a vida do narrador começa a mudar rapidamente e os acontecimentos são descritos com rapidez, em um só fôlego. Ele perde o contato com os amigos, deixa de sair à noite e percebe que seus “únicos vínculos con la realidad aparte de lo embarazo, eran Maira, Lela y las tortas” (ibid: 27 -28). Em seguida, Lela morre e Romina, ao realizar o aborto, some de sua vida, sobrando apenas Maira. De certa maneira, essas duas mortes – do filho ainda não nascido e da avó, última pessoa que havia conhecido seus pais vivos com quem mantinha contato – representam a impossibilidade dos laços sanguíneos, passados e futuros. A partir de então, “cuando desaparece su ascendencia y se diluye su descendencia” (Carral, 2013: s/p), o relato autobiográfico é progressivamente tomado pela ficção e a narrativa começa a ser composta por eventos cada vez mais estranhos, surreais e pouco plausíveis. A vida do personagem vai sendo dominada por pesadelos e fantasmas, saindo cada vez mais dos trilhos, até o momento em que ele percebe que algo mudou drasticamente, mas não tem consciência exata das causas das mudanças que vem vivendo:

Todo lo ocurrido, sin duda, había hecho que algo cambiara, y lo que ahora me interesaba era saber el orden y las causas de la transformación. Maira me decía: imposible, vos estás loquito, esas cosas no tienen ningún orden. Ella me decía así: “loquito”, y yo me volvía efectivamente loco. (op cit: 33)

Maira assume então um papel duplo. Ao mesmo tempo em que o mantém preso à realidade, também opera o processo contrário. Depois de um desentendimento, Maira rompe a relação e some, afirmando que ele era apenas mais um cliente para ela. O narrador decide, então, que precisa reordenar a vida e resolve vender o apartamento em frente a ESMA, para tentar fugir dos fantasmas da avó, da mãe e do possível irmão, mas também do passado recente, das lembranças das duas ex-namoradas. No entanto, ele se pega vagando por Moreno -bairro do subúrbio onde viveu até a morte de seu avô -, descobre a antiga casa abandonada e decide ocupá-la, aceitando que talvez fosse a hora de abraçar seu passado: “Un paso hacia atrás que permitiría dar muchos hacia adelante” (ibid: 39). O protagonista decide procurar Maira e, neste momento, é atingido pelo peso da missão que recebeu implicitamente da sua avó, enxergando o caráter de repetição da sua história de vida. Passado e presente se misturam, as duas buscas se fundem e fortalecem-se mutuamente:

Mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido em cautiverio, como si la dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo. (ibid: 41)

Ao assumir a missão de sua avó, de descobrir a verdade e buscar o irmão perdido, o narrador aproxima-se das organizações de direitos humanos e começa a encontrar-se com pessoas que conheciam seus pais, entrando no mundo que até então desprezara. No entanto, essa reaproximação não deixa lugar para a nostalgia ou sentimentos de pertencimento, ele não se identifica com as pessoas que conhece - “casi todas eran personas devastadas” (ibid: 42) - e a visão que tem das organizações, em especial de HIJOS, é construída a uma distância irônica que serve de base para uma crítica mais ampla, que engloba todo o discurso dos direitos humanos e a estatização da memória. Quando descreve as pessoas que conhece durante a busca, é sempre de maneira estereotipada ou ridícula, como por exemplo Ludo, que não perdeu os pais durante a ditadura, mas um tio. Com escárnio, o narrador sugere que funde então SOBRINOS, podendo talvez juntar-se a Romina, que deveria fundar NUERAS (ibid: 18). Cecilia Sosa (2011) relaciona esse posicionamento de Bruzzone com o famoso discurso de Néstor Kirchner ao assumir a presidência, onde o político proclama fazer parte da geração de filhos e filhas das *Madres e Abuelas* da Praça de Maio, expandindo o luto para uma esfera pública e política. Com seu discurso, afirma Sosa, Kirchner inclui a si mesmo dentro da linhagem surgida a partir da violência de estado, esfera que antes era limitada por laços de sangue, em um agrupamento que a teórica argentina chama de “família ferida” (Sosa, 2011: 3) e que começa a se expandir nos primeiros anos do novo milênio.

A ironia com que Bruzzone descreve a expansão popular do apoio às lutas pela memória, materializada em *Los Topos* sobretudo em HIJOS e em seus militantes, também aponta para a denúncia de uma suposta falta de propósito político nessas ações políticas, como se a obsessão com o passado de violência no fundo servisse para esconder o descaso com as violações atuais aos direitos humanos. Ao longo da narrativa, vemos um aumento progressivo da violência, que espelha a violência que dominou os anos de ditaduras. Ao perceber que Maira não havia desaparecido de propósito, mas havia sido sequestrada, o narrador a coloca na posição de nova mártir política, dizendo que ela seria uma representante da uma nova geração, a dos *neodesaparecidos*, uma geração de novos desaparecidos sociais, vítimas da pobreza ou perseguidos por suas

ideias políticas. O que Bruzzone argumenta aqui, no fundo, é que a desapareição de pessoas faz parte da sociedade argentina e que o período de violência estatal não representa uma exceção:

Quizás ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha antiimperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los 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.: 80)

Bruzzone denuncia então a invisibilidade desses *pós-desaparecidos*, pessoas que somem e não têm quem os procure. Em *Frames of war: when is life grievable?* (2009) Judith Butler se propõe a investigar, dentro do contexto da guerra, que vidas são dignas de luto partindo do pressuposto que, para ser reconhecida como ferida ou perdida, uma vida tem que antes ser reconhecida como vivente, como humana, em oposição às vidas sem legitimidade social e política. Em suas palavras, “a life has to be intelligible as a life, has to conform to certain conceptions of what life is, in order to become recognizable” (Butler, 2009: 7). Assim, a vida é produzida dentro de um conjunto de normas e enquadramentos epistemológicos, evidenciando mecanismos de poder dentro dos quais ela é produzida e legitimada. A discussão proposta por Butler está no eixo da biopolítica, que, nas palavras de Gabriel Giorgi (2016) seguindo o pensamento proposto por Foucault, tem como eixo as questões envolvidas quando se traça as “distinções entre *vidas por proteger* e *vidas por abandonar*” (p. 12), os inscrevendo politicamente à medida em que desenha linhas de diferenciação e hierarquia entre os corpos. Para entender essas políticas divisórias Giorgi resgata o *homo sacer* de Agamben, figura política da Roma Antiga que tinha o direito de decidir que vidas poderiam ser eliminadas e cuja análise resulta na criação de duas categorias – que são ecoadas dentro dos argumentos de Butler: as formas de vidas reconhecíveis (*bios*) e a vida sem qualificações e sem forma, associada também aos animais e vegetais (*zoé*). Pode-se dizer, portanto, que a biolítica teria como foco manejar as políticas e procedimentos criados para responder às necessidades dessas duas categorias, deixando alguns corpos viverem, enquanto outros morrem.

Giorgi considera que o corpo trans seria uma interpelação à essa legibilidade normativa, colocando à prova a própria subjetividade humana. Neste sentido, a figura do transsexual, figuraria como uma alegoria da forma de vida não reconhecida por excelência na sociedade, vista como desvio, um corpo marcado como abjeto, que não é digno de proteção e, portanto, passível de violência. Não é de se surpreender, portanto, que ninguém esteja buscando por Maira e ninguém pareça disposto a chorar sua morte. É como se ela nunca tivesse existido. Ainda seguindo o pensamento de Butler, apontar as vidas dignas de luto implica também indicar os momentos em que afetos como horror, culpa e indiferença surgem. A violência cometida contra uma vida não reconhecida não seria digna de punição, tampouco de arrependimento. Neste sentido, a alegoria usada pro Bruzzzone ecoa de maneira exemplar a lógica da ditadura militar, quando o Estado assumiu o poder de decidir quais vidas mereciam viver e quais outras tinham que ser sacrificadas em nome do bem comum. A figura do terrorista de esquerda foi construída como um elemento alheio à sociedade e, por ser alheio, uma ameaça a ser combatida. A impossibilidade de luto era ainda acentuada pelo desaparecimento dos corpos, que não eram dignos de sepultamento.

Tocar o intocável: a vingança e o luto transformador

Se antes as duas buscas eram uma em um sentido apenas metafórico, elas logo se fundem de maneira direta. Quando a sua investigação o leva a descobrir que a ex-amante também está envolvida com HIJOS, ele acaba pressionando os outros militantes e estes lhe revelam que, na verdade, Maira é, como ele, filha de desaparecidos políticos e que também está procurando um irmão sequestrado pelos militares. O narrador descobre ainda que o sumiço dela está possivelmente conectado ao fato de que a travesti, já há alguns anos, dedica a sua vida a assassinar policiais que estiveram ligados aos militares, em um ato de vingança suicida e performática. A necessidade de Maira fazer justiça com as próprias mãos, neste 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. Ao ouvir a história completa, o protagonista se convence que Maira é na verdade o seu irmão perdido e inicia uma perambulação que o leva até Bariloche, aonde está convencido que a amante foi levada e onde descobre que

Romina está vivendo, em companhia talvez do filho que afinal pode não ter abortado. Desta maneira, “la palabra 'Bariloche', así, cobró dimensiones impensadas. En realidad: dimensiones bíblicas” (op cit: 87).

As ações de Maira podem ser lidas como uma paródia exagerada de como o protagonista vê as ações propostas por HIJOS. Quando Romina tenta convencê-lo a juntar-se à organização, cheio de sarcasmo o protagonista fala que até se interessa pelos *escraches*, que considera uma forma de revanche ou de fazer justiça com as próprias mãos, mas que considera que é preciso um pouco mais de extremismo, sugerindo que uma alternativa seria comprar um falcão – o carro utilizado pelos militares para os sequestros – e sair sequestrando militares. No entanto, lhe faltaria coragem. Os chamados *escraches* foram protestos organizados durante os anos 90 e que tinham como objetivo expôr à sociedade que os agressores da época da ditadura continuavam a viver suas vidas normalmente. Eram, nas palavras de Cecilia Sosa, “a strong gesture of moral condemnation in absence of legal justice” (Sosa, 2011: 7). Os atos eram desfiles coloridos que incluíam números musicais, performances teatrais e grafitis, tendo como objetivo chegar até a casa dos ex-militares, marcando-as com tinta amarela para que não pudessem mais passar despercebidas. Com a chegada do governo Kirchner e sua justiça reparadora, muitos militantes assumiram cargos oficiais, tornando-se parte da acusação. Ainda segundo a interpretação de Sosa, esse processo acabou por colocar em confronto o antigo radicalismo com as obrigações legais de fazer parte do Estado, ressignificando os antigos *escraches*, que diminuiriam de tamanho e de vigor. Lançado em 2008, *Los Topos* faz referência diretamente a este período de perda de fôlego de HIJOS. Ao estressar os limites da revanche política através da criação de um personagem tão ambíguo quanto Maira, que vira de ponta cabeças a figura santificada dos descendentes de desaparecidos políticos, Bruzzone torna visível justamente este desconforto gerado pelo momento em que as organizações de direitos humanos passam a fazer parte do Estado:

Since 2006 those responsible for humans rights violations have been tried in court, and yet *Los Topos* shows how the effects of trauma cannot be reduced to trials. Thus, Maira emerges as an impertinent response to the attempts to sanctify the figure of the descendents, so often smothered beneath the duty of memory. [...] The novela guffaws with delight and mocks the moral arrangements prescribed by the so-called most progressive human rights politics. (Sosa, 2013: 81)

A estratégia de Bruzzone parece evidenciar de maneira irônica as cristalizações de sentidos construídos sobre o passado recente que parecem não poder serem questionadas. Assim, ao descobrir que a necessidade de fazer justiça com as próprias mãos foi o que ocasionou o desaparecimento de Maira, o protagonista resolve tomar para si a missão revanchista da amante, iniciando um complicado plano de vingança contra o sádico Alemão, engenheiro para quem ele começa a trabalhar em Bariloche e logo descobre que ele, além de assassino de travestis, teve envolvimento direto com os militares, tendo participado de torturas a presos políticos, unindo em uma só figura as duas histórias de violência que necessitam reparação. Para aproximar-se do Alemão, o protagonista decide travestir-se e começar a trabalhar na zona de prostituição da cidade até que o homem o procure. O plano era conquistar não só a predileção sexual do engenheiro, mas também o seu afeto para que, quando este baixasse a guarda, ele pudesse agir, vingando não somente o assassinato de Maira, mas também o desaparecimento de seus pais. Essa guinada narrativa une mais uma vez as buscas difusas e alucinatórias do narrador, como bem o explicou Mica, travesti com quem fez amizade e que o iniciou nos mistérios da profissão, ensinando não somente como maquiar-se e vestir-se, mas também como comportar-se:

Él me dijo que en realidad mi búsqueda era una búsqueda del padre. Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre -y, si éramos hermanos, con el mío-y ser, em cierta forma, su hermano mayor, que también es como ser una especie de padre. Tres padres en uno. Mucha responsabilidad, pensé, pero el plan de venganza estaba claro. (op cit: 128)

É a primeira vez que o narrador fala diretamente de seu pai. Criado pela família materna, ele cresceu quase sem contato com os parentes paternos, com exceção de um tio que morreu quando ele ainda era criança. Neste momento, o narrador conta pela primeira vez a história de seu pai, que havia entrado na política por um “impulso da juventude” de buscar alguma coisa nova para fazer, mas que logo se entediou e começou a meter os pés pelas mãos. As coisas se complicaram verdadeiramente depois da morte de Perón, quando o grupo no qual militava passou por sérios problemas e o homem, ao ser preso, começa a dedurar companheiros, tornando-se um traidor (na argentina, usa-se a palavra *topo* para falar de traidores, daí o título do livro): “Te van a traicionar, m'hijito, decía mi abuelo que decía mi abuela, te van a traicionar, y entonces empezó él a traicionar a los que tenía más cerca, incluida mi mamá” (ibid: 136). Fundir as figuras da vítima com a do traidor acaba com qualquer vestígio de idealização já que

a figura do traidor é o maior tabu da militância, representando a covardia a que todos podem sucumbir e sendo, por isso, uma dupla ameaça – já que, além do perigo de ser dedurado, há ainda o perigo ainda maior de dedurar, tornando-se um traidor. Todas as outras posições – pai, marido, filho, militante político – se apagam quando este se torna traidor e o desaparecido deixa de ser herói para se converter em um interdito:

De mamá siempre supe bastantes cosas, hasta podía anotar su número de documento, su fecha de nacimiento, las enfermedades que tuvo: mis abuelos se acordaban. Pero con papá era distinto. Sólo sabía su nombre y, cada vez que lo anotaba, me daba la sensación de estar traicionando a alguien, como si escribir el nombre del traidor fuera reivindicarlo. (ibid: 133)

Quando finalmente consegue tornar-se amante do Alemão, o narrador se vê apaixonado e vai adiando o momento da ação, até o momento em que ele é espancado e levado até uma cabana, onde é mantido prisioneiro. No entanto, no lugar de ter a sua raiva aumentada pela violência sofrida, o narrador se descobre ainda mais apaixonado e entra em uma relação doentia, onde passa os dias esperando que o amante volte à noite. Ele desiste de seu plano e, ao decidir abraçar a relação e ficar ao lado do Alemão, acaba repetindo a história paterna, tornando-se também um traidor, fazendo finalmente as pazes com a figura do pai, o que parece encerrar também a sua busca identitária. Ao assumir definitivamente a nova identidade de gênero, ao aceitar a proposta do Alemão de finalmente fazer a cirurgia para colocar silicone nos seios, o protagonista parece finalmente fazer as pazes consigo mesmo, já que todas as suas facetas até então “en realidad habían sido casilleros de una grilla administrativa, algo que nunca es del todo fiel a la verdad” (ibid: 131). Ao olhar para trás, ele percebe que desde sempre havia se sentido um intruso e faz referência à época da escola, onde não conseguia preencher formulários básicos sobre si mesmo e sobre sua família. Segundo ele, os problemas começavam já nas primeiras linhas, onde tinha que preencher as informações de seus pais, onde “siempre está la opción *fallecido* pero nunca la opción *desaparecido*”. Ele começa, então, a recorrer à imaginação, inventando sempre respostas novas, até o momento em que foi encaminhado para um psicólogo. Essa 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:

Si -como sostiene Didi-Huberman- para saber hay que imaginar, en *Los Topos* esse saber se torna imposible por exceso: la imaginación se vuelve delirio y en su desborde impide recuperar lo no dicho, impide dar cuenta de la violencia y, por extensión, obtura toda

posibilidad de delimitar los contornos de una identidad cerrada sobre sí misma. En este sentido, la única identidad inestable y transitoria que el texto muestra se ancla a una subjetividad que implosiona y estalla alternativamente copiando en sí el fragmentario entramado de esse 'presente enfermo' que [...] aúna pasado y futuro en una actualización incesante del horror. (Carral, 2013: s/p)

Temos, então, um abandono progressivo dos inúmeros lugares de identidade: primeiro abandona sua profissão, depois sua cidade natal, por fim 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. Ora ele e o Alemão são os chefes de uma família disfuncional, onde Maira é a filha. Ora Amália – a empregada do engenheiro que cuida da cabana onde o engenheiro prendeu o protagonista, cozinha e vigia o refém – assume a posição da mãe, enquanto o Alemão é então visto como o pai, ambos são encarados como figuras de total autoridade, que têm muito para ensiná-lo e a quem ele deve total obediência. O Alemão neste último cenário é transformado, então, em uma figura de proteção, enquanto ele e Maira são espécies de santas, destinadas a salvar todos os homens - “porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras” (op cit: 185). Todas as variações das ficções familiares imaginadas pelo narrador são, contudo, constelações familiares não normativas e *queers*.

Como aponta Gabriel Giorgi, sob uma ótica bióloga, a definição de espécie passa pela capacidade dos indivíduos se reproduzirem e produzirem espécimes viáveis. Por isso, as famílias compostas por sexualidades não normativas são em princípio uma ameaça, sendo “um signo político que põe sob suspeita as evidências do humano, fazendo dos corpos uma realidade em disputa” (op cit: 157). A resolução da busca familiar acontece, então, através de uma ficção familiar alucinatória e violenta que desafia a lógica de reconhecimento. Os possíveis significados do final feliz em *Los Topos* - da cena final onde o protagonista contempla a paisagem gelada de um lago enquanto abraça e admite sua felicidade, deixando de lado a pretensão de vingança e a necessidade de continuar a procurar por Maira – são difíceis de interpretar. Talvez, com a ironia e o tom provocativo que dominam as suas narrativas, Bruzzone esteja tentando

deixar claro a contaminação do presente pelo passado, a repetição traumática das feridas que, na figura do Alemão, uniu em uma só as imagens do amante, do violador, do pai, do irmão perdido. O final pode também ser interpretado sob a perspectiva do luto:

In fact, the progressive mutation of *Los Topos*' characters also signposts how grief inevitably implies a process of becoming other. As Judith Butler reminds us, mourning has to do 'with agreeing to undergo a transformation, (perhaps one should say *submitting* to a transformation) the full result of which cannot be known in advance (2004: 21). *Los Topos* takes this submission to a fantastic, wild extreme. (Sosa, 2013: 82)

O transformar-se em outro em *Los Topos* é levado ao extremo com a nova identidade de gênero e o novo corpo do narrador. Gabriel Giorgi, em sua análise de *O beijo da mulher de aranha*, de Manuel Puig, vai analisar a metáfora do animal presente na novela com relação à teoria *queer*. Para o teórico americano, ambos trazem à tona um corpo que não fecha numa forma definida, sem ontologia fixa, um corpo que “é menos uma realidade orgânica estável do que um espaço de juntas, de intersecções, de misturas (op cit: 169). Aqui, a interpretação de Giorgi ilumina também a busca pelos sentidos possíveis do texto de Bruzzone, sobretudo, sobre os possíveis sentidos da transformação pela qual passa o protagonista para que possa, finalmente, realizar seu trabalho de luto, tornando-se outro que é também ele mesmo. A escrita autoficcional é, então, levada ao extremo, contestando o próprio impulso autobiográfico em sua busca de, sobretudo, conferir unidade à experiência e ao próprio sujeito que passa a ser constituído – assim como os personagens *queer* e animais de Puig – por “matérias diversas, que não se conjugam numa 'forma orgânica', mas, ao contrário, desorganizam a forma, desfazem a figura e traçam linhas de indeterminação” (ibid).

Dentre as várias possíveis interpretações à abertura do final proposto por Bruzzone, resta claro apenas o seu caráter provocativo. Se, assim como nas fábulas infantis, das narrativas da memória se espera uma lição, a inacessibilidade dos últimos acontecimentos narrados em *Los Topos* contraria essa lógica, deixando um sabor amargo. A experiência em Bruzzone é desfeita e reconstruída às avessas, servindo mais como signo de captura de forças e sentindo flutuantes, do que como fabricante do sujeito. Neste sentido, *Los Topos* destoa do restante do nosso corpus e, com seu tom irônico e muitas vezes agressivo, inaugura um novo espaço nas narrativas da memória, dominado pelo humor e pela parodia, e que foge completamente à estatização recente da

memória, abrindo caminho para novos discursos e novas mídias, como o exemplo que vamos analisar a seguir no texto de Mariana Eva Perez, *Diario de una Princesa Montonera – 110% verdad*.

Mariana Eva Perez e seu *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* -

Mariana Eva Perez abre o seu livro com o momento em que a sua narradora, a Princesa Montonera, volta para Buenos Aires depois de uma temporada na Europa e vai ocupar seu novo lar, um apartamento comprado com o dinheiro que recebeu das indenizações do estado. Ela escreve do bairro portenho de Almagro, no verão, com um calor opressor, em meio a mosquitos, “-y se fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción-” (Perez, 2012: 9). Fazendo referência àquela que seus pais homenagearam na escolha de seu nome, Eva Perón, Mariana diz: “Desde mi terraza em Almagro, tierra liberada, en puntas de pie entre dos macetas, agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero” (ibid: 9). Nas primeiras linhas do relato já fica claro o tom da narrativa, a ironia autorreferente com a qual a narradora constrói a descrição dos seus dias. *Diario de una princesa montonera -110% verdad-* é a versão ampliada e corrigida do blog de mesmo nome que a autora manteve pelos quatro anos que antecedem o seu lançamento, em uma coletânea de textos de diversos formatos, onde a autora alterna relatos de seu cotidiano com sonhos, fragmentos de cartas, transcrições de chamadas telefônicas, fotografias antigas editadas. Mariana Eva Perez nasceu em Buenos Aires em 1977, filha de José Manel Pérez e Patricia Roisinblit, dois militantes montoneros desaparecidos, torturados e assassinados pela junta militar. Quando Mariana tinha 15 meses, foi sequestrada junto com a sua mãe e em seguida devolvida a sua avó paterna, com quem viveu o resto da sua vida. Na ocasião do sequestro, a sua mãe estava grávida e deu à luz dentro da ESMA. O bebê foi sequestrado logo após o nascimento e só recuperou a sua identidade em 2011, através de uma denúncia anônima para a central telefônica das Abuelas de la Plaza de Mayo, organização social que tem como objetivo procurar os bebês raptados durante o regime militar e devolver-lhes suas identidades e cuja vice-presidente é a avó materna da narradora. Coincidentemente, Mariana, que à época trabalhava como voluntária na organização, atendeu a ligação e estabeleceu o primeiro contato com o irmão perdido.

Em seu blog, a Princesa Montonera compartilha a história do sequestro dos seus pais, a busca pelo irmão perdido, a relação com os avós e o seu ativismo pelos direitos humanos, mas também seus encontros sociais, as festas que frequenta, seu relacionamento amoroso, o momento em que ingressou em um doutorado na Alemanha. Misturados a esses relatos do cotidiano e sem nenhum indicador que separe um do outro, estão as transcrições de inúmeros sonhos e devaneios. Ainda que a obra milite por seu caráter ficcional, como no restante do corpus analisado aqui, e assim recaia no campo da autoficção e a consequente mistura das figuras da narradora e da autora, neste caso essa confusão é ainda mais acentuada pelas especificidades da mídia blog – contato direto com o público leitor, publicação de fotos, a forma de diário aberto²⁷. No entanto, é estabelecida desde o início uma enorme distância entre o texto que lemos e a euforia militante dos discursos da memória que dominam a esfera pública na *Disneylândia dos direitos humanos*, como a princesa chama a Argentina dos anos 2000. O discurso oficial parece ser um dos inimigos da Princesa, que sente que algo lhe foi roubado pelos excessos cometidos em nome política da memória: “somos espectadores de lo que debió ser nuestro propio acto y ruminamos juntos nuestra bronca” (ibid: 140). Escrever um blog é, neste sentido, uma reivindicação pelo direito de ocupar um novo lugar, dessa vez escolhido por ela própria.

O lugar que pretende ocupar é marcado, primeiramente, através da escolha do vocabulário usado, marcado por neologismos irônicos e ácidos que constroem um humor negro e muitas vezes desconfortante. *Ex-militonta*, a narradora, ironiza não somente as políticas públicas estatais e as ações sociais que cercam o campo da memória da ditadura, mas também o lugar de vítima que todos esperam que ocupe e os padrões de comportamento disseminados. Entre muitas outras coisas, a princesa se define como *esmológa más joven, huérfana expulsada del gheto* e *ex-superstar*, todas alcunhas nascidas a partir de sua história familiar e sua visibilidade público advinda da

27. Com a transformação do blog em livro, alguns desses elementos se perdem. Contudo, Mariana utiliza-se de alguns artifícios para preservá-los, como transcrever alguns comentários deixados no blog para o texto, colocar fotos, manter algumas de suas respostas aos leitores, fazer referências às interações que tem com os leitores. Sobre o processo de transformação de blog em livro, Andrea Cobas Carral escreve: “Si el formato blog, por definición, problematiza su adscripción genérica al constituirse como un soporte en su origen privado que se vuelve público, la reescritura de las entradas para transformarlas en fragmentos del 'diario' que se fija en el papel propone un nuevo grado de recursividad en ese juego referencial y [...] se constituye en escritura política que se muestra sin pudor y busca intervenir en el marco de los discursos sobre el pasado reciente apelando a la masividad de *internet* y al más tradicional formato libro” (Carral, 2013: s/p).

relação com as organizações de lutas pelos direitos humanos, sobretudo a *Abuelas de la Plaza de Mayo*²⁸, cuja vice-presidente Rosa de Roisibind – que aparece como Site na narrativa – é a sua avó, uma das personagens mais emblemáticas e ambíguas no texto. A distância é estabelecida ainda no título do livro, que anula a verdade através do excesso. Ao escolher o subtítulo “110% verdad”, Perez impossibilita qualquer vínculo com o valor testemunhal. No entanto, mesmo que estabeleça deste o princípio esta distância irônica, ela não consegue se afastar muito desse universo. Ao que parece, escrever é também para ela um imperativo e também é visto como atividade terapêutica, possibilidade de cura: “que me bendigan todos y cada uno, que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva” (ibid: 17).

A escrita aparece também para Perez como um processo de apropriação da própria história, de busca por libertar-se do lugar político que lhe foi atribuído antes mesmo que pudesse escolher, as cicatrizes que o fato de ser filha de desaparecidos lhe impôs. Em vários momentos ela se pergunta se conseguirá realmente tornar-se uma escritora, abandonando o tom e o vocabulário que utilizou em seus textos acadêmicos e institucionais que marcaram seus anos de militância. O seu castelo é construído de palavras: “Le comenté a mi analista que tengo una imagen: una casa hecha de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar” (ibid: 77). Gostar de habitar a própria história, para a Princesa Montonera, significa romper com os papéis que lhe foram preestabelecidos, no entanto, para cumprir seu objetivo, é preciso primeiro romper com o discurso que assumiu sem se dar conta. Em um texto que apresenta o blog, que aqui analisamos na forma do livro lançado posteriormente, ela deixa claro que falar sobre a sua história é inevitável e necessário, em um discurso que se aproxima ao mesmo tempo em que se distancia daquele que marca as narrativas testemunhais e as ficções da memória das quais tanto tenta se desvincular:

Blog temático

Tengo un blog nuevo: Diario de una Princesa Montonera. El temita éste de los desaparecidos *et tout ça* viajó de polizón em las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto. Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas [...] El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (ibid: 12)

28 A organização nunca é citada diretamente no texto, apesar de ser um dos objetos centrais de crítica. No entanto, não é difícil saber que é à organização que a narradora se refere quando escreve “****”.

Assim, no vocabulário da Princesa, O Tema é transformado em *el temita*, em uma subversão clara e intencional do tom solene e grave utilizado para a representação da ditadura. Para Jordana Blejmar (2012) essa subversão representa o gesto mais radical empreendido por Perez, representando uma omissão ou uma recusa a uma série de limites linguísticos - no fundo também disciplinários e políticos – que apontam à existência de uma maneira correta e aceitável de aproximar-se dos anos de ditadura na Argentina. Não é pré-determinado somente sobre o que se pode falar, mas também em que tom, como e em que esferas. As fronteiras discursivas que limitam as representações da ditadura em uma sociedade saturada pelas narrativas da memória, afirma Blejmar, não são fruto somente de lutas políticas, tampouco são resultado da suposta inenarrabilidade do trauma social coletivo, mas são ditadas “también por las normas al interior de los géneros y registros discursivos que habilitan ciertas áreas de discusión y obliteran otras” (Blejmar, 2012: s/p). Neste sentido, o diário ficcional de Perez não somente se apropria de gêneros considerados menos sérios, como a publicidade e os contos de fadas, mas também parodia os gêneros autorizados, como os testemunhos, diários e artigos jornalísticos, expondo que aí também existe um lado ridículo e os deslocando de seus lugares canônicos.

Além de transformar O Tema em *el temita*, a narradora faz um esforço consciente para subverter todo o campo linguístico que envolve a luta política dos filhos de desaparecidos e confessa que, antes de começar a escrever o blog, fez uma lista de palavras que eram para ela censuradas, lista constituída sobretudo por vocábulos usados na militância política e pela sua avó. No entanto, o projeto não avança e fica limitado à lista, para ela, escrever ainda não era possível: “Fue lo único [a lista] que pude escribir essa vez. No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando” (op cit: 125). Na sua segunda tentativa, Perez reúne uma série de palavras que “los hijos no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique...” (ibid: 125). Dessa vez, contudo, existe um esforço de criação e é desse jogo que nasce a relação irônica e cheia de humor que a narradora estabelece com o universo linguístico dos discursos da memória: *hijos* se transforma em *hijis*, *militantes* em *militontos*, *identidad* passa a ser *identidat*, assim como *verdad* se metamorfoseia em *verdat*. Esses jogos, além de evidenciar uma operação linguística cuja base é a ironia, tem o objetivo de deixar claro o não-pertencimento e a impossibilidade de adequação

experimentada pela narradora, que, ao mesmo tempo em que não consegue se afastar desse universo - “terminé arrodillada frente al inodoro, llorando que vomitaba Historia. Con mayúscula la vomitaba” (ibid: 63)-, não consegue -ou não quer- encaixar-se verdadeiramente.

Ao contrário dos textos analisados até então, aqui não se busca reconstruir uma história perdida. Em nenhum momento Perez retoma a história dos pais, recaindo em uma narrativa memorialística tradicional ou uma análise fria dos anos de violência, a protagonista de suas histórias é ela mesma e o seu cotidiano. Ao misturar autoficção e a linguagem dos contos de fadas em um diário on line, Perez busca se desvencilhar de uma figura que se tornou quase um modelo na Argentina, a figura da órfã de desaparecidos políticos. Assim, no foco da narrativa está também o peso emocional de ocupar esse lugar e o uso político que foi feito dessa figura. O que Perez parece argumentar é que a figura da filha de desaparecidos ocupa na sociedade argentina um lugar cristalizado, semelhante àquele da princesa de contos de fadas: a de um clichê arquetípico dentro do imaginário social. Para Perez, espera-se de ambas que assumam a posição de um misto de heroína com mártir, ambas precisam ser salvas ao mesmo tempo em que representam a última esperança da luta contra o mal. Na Argentina dos anos 2000, o esquecimento assume o lugar do grande Mal a ser evitado. Contudo, ao assumir a alcunha de Princesa Montonera, a autora não está apenas criando um pseudônimo para si, mas criando uma personagem, assim como um mundo repleto de castelos e habitados por bruxas e príncipes. Temos, então, a criação de mundo *mezzo* ficcional para que a personagem possa habitar. Neste sentido, as suas relações aparecem na forma dos vilões e heróis desse universo, como o grande vilão Nene (um dos diretores das *Abuelas*) e o príncipe encantado Jota (com quem a princesa se casa do final do livro, indo viver na terra encantada e cheia de castelos da Alemanha).

Jordana Blejmar (2016) pensa uma outra interpretação para a utilização do universo e motivos dos contos de fadas, conectando-a à lembrança da infância perdida ou negada. Blejmar aponta que além da estrutura maniqueísta, onde o bem (guerrilheiros ou militantes) sempre vence o mal (militares), os contos de fadas são muitas vezes sinistros e perturbadores, evocando os mais profundos medos infantis. É através dos contos de fadas que as crianças aprendem a lidar com o temor do abandono, da morte dos pais, da necessidade de justiça e vingança. Resgatar suas estruturas

significaria, portanto, resgatar também os temores e sentimentos infantis, significando uma conexão com a época que o relato retoma e a percepção do mundo que a narradora tinha então e que de certa forma perdura, já que uma infância negada é também uma infância que não se concretizou e por isso não pode terminar. A autora afirma ainda que, assim como a memória, os contos de fadas são passados de geração a geração, sendo mais uma maneira de estressar a tensão existente entre o conhecimento histórico e a compreensão emocional dos fatos. No entanto, diferente de Laura Alcoba, que assume a perspectiva infantil que tinha à época da ditadura militar, a Princesa Montonera faz uso do universo de contos de fadas através dos olhos de uma mulher adulta que já não pode mais acreditar em reis, fadas e bruxas. Para ela, não há mais a inocência infantil que está na base da fábula e as conexões são feitas através de um ponto de vista cínico. Ou seja, aqui temos espelhada a ideia de Adorno da paródia como o uso de uma forma na era de sua impossibilidade.

A ironia e o humor em Perez surge justamente da exposição clara dessa inviabilidade, resultando em risadas nervosas por parte do leitor ao perceber o ridículo no até que é normalmente solene e sério. No entanto, é preciso ressaltar que o conto de fadas é aqui indissociável do universo dos discursos da memória oficiais e que, no fundo, são eles o objeto real da paródia. O discurso paródico da Princesa Montonera, em outras palavras, busca antes de tudo expor a impossibilidade da memória quando esta se transforma em imperativo estatal. As distorções da luta pelo não esquecimento, nos afirma Perez, se transformou em um comércio, à medida em que foi abduzido não somente pelas instâncias governamentais e das organizações de direitos humanos, mas também pelos meios de comunicação em massa, indústria do entretenimento e ambientes acadêmicos. No entanto, assim como a narradora não consegue se afastar da política, ela tampouco se ausenta dos demais espaços, afinal, não só a sua vida profissional se dá nestes espaços – ela integra um programa de doutorado que se dedica à pesquisa dos discursos da memória e é pesquisadora em órgãos de luta pelos direitos humanos –, mas também a sua vida pessoal, afinal, seus amigos são outros *militontos* e não há nada que ela possa fazer para lutar contra isso: “mis amigos hijis se van y algo de mí se va con ellos, una conciencia de algo que no se apaga con ningún psicotrópico si

están cerca. Me da rabia que sea así” (op cit: 144). No fundo, a personagem Princesa Montonera reconhece o lugar que ocupa, ainda que esse lugar seja construído com autocrítica e humor corrosivo:

Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo
“UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA”

Ganá y acompañala durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El show del temita! El reality de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de tercera edad y militantismo em general.

Una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado. (ibid: 39)

Pode-se dizer que nesta passagem a autora resume com perfeição o conteúdo de seu blog, ainda que com a ironia da utilização da linguagem publicitária. É um anúncio não somente do blog, mas de si própria. Se Perez constrói a sua personagem como crítica à comercialização e excesso da memória na sociedade argentina, ela o faz com consciência de que faz parte daquilo que critica e deixa exposto que se no que escreve está rindo e ridicularizando todas as situações que relatada, fora do texto o que rege à sua vida é o sofrimento: “porque lo relato así, light, para no agobiarlos, pero yo sufría y lloraba, no vayan a creer que soy tan insensible” (ibid: 53). A Princesa Montonera é, antes de mais nada, uma paródia de si mesma, uma paródia da acadêmica, filha de desaparecidos políticos e militante pelos direitos humanos Mariana Eva Perez.

O uso de fotografias como atestado da ausência e a criação de um tempo autoficcional

Um dos artifícios transpostos da mídia blog para o livro foi o uso de imagens em meio aos textos escritos. A Princesa Montonera faz uso de desenhos, cartões postais e colagens fotográficas, onde são misturadas imagens antigas a fotos da autora, ou fotos de eventos atuais acrescidas de texto ou rabiscos. As intervenções realizadas nas fotografias não são apenas de ordem estética, mas modificam o modo de existência dessas imagens, as afastando de seu caráter de evidência ou prova material e as aproximando de um tempo condicional, ficcional, colocando em evidência a orfandade da narradora. Não existem imagens de Perez com seus pais e, ao fabricá-las, ela aponta a uma vida que lhe foi roubada. Perez não pretende que suas alterações passem despercebidas. Pelo contrário, ao realçar a quebra da indexabilidade da fotografia, o que

sobra é o seu caráter fantasmagórico. Das dez imagens que aparecem no livro, metade retratam o seus pais. Em um encontro com Martín, ex-namorado de sua mãe, a Princesa Montonera recebe uma caixa com fotos antigas e entre elas, está uma imagem de sua mãe, com grandes óculos de grau, ao lado de Martín, que segura um bebê. A foto é descrita por Perez como perturbadora, “por ese bebé que no soy yo, que no es ningún hijo nacido de Paty, pero podría ser” (ibid: 169). Na página seguinte à descrição temos a imagem já editada. Onde deveria estar Martín, à esquerda, vemos uma enorme máscara de Darth Vader e logo abaixo uma mão que segura um bebê, no entanto, a cabeça da criança foi substituída pela cabeça de tamanho desproporcional de uma Perez já adulta, resultando em uma imagem confusa e perturbadora. Ao final a livro, dentro das referências fotográficas, podemos ler: “La foto de la página 170 es traición” (ibid: 211).



Figura 4: *Diario de una princesa Montonera*, p. 170

Em *Family frames – Photography, narrative and postmemory* (2012) Marianne Hirsch vai analisar a função social do álbum de família partindo do pressuposto de que eles são parte fundamental da construção da subjetividade familiar à medida que situam os indivíduos, até então isolados, dentro da ideologia e mitologia familiar. Folhear um

álbum de família significa entrar em uma rede relacional que dita sentimentos positivos ou negativos de reconhecimento e identificação que não estavam presentes antes. Hirsch argumenta que o sentimento de linhagem é criado discursivamente através da organização das fotos: “it is the context of the álbum that creates the relationship, not necessarily any preexistent sign” (Hirsch, 2012: 53). Sob esse ponto de vista, as fotografias familiares cumprem a mesma função discursiva do relato autobiográfico, ou seja, de criar para o indivíduo uma unidade e plenitude construídas a partir de uma verdade relacional que deriva de qualidades construídas artificialmente e em retrospecto.

Destacar a ausência de fotos familiares é, neste sentido, pôr em evidência lacunas na própria identidade. Dentro da arte contemporânea esta não é uma proposta nova e procedimentos semelhantes podem ser encontrados nas obras do fotógrafo americano Shimon Attie e na artista plástica argentina Lucila Quieto. O trabalho de Attie usa projetores para sobrepôr fotografias históricas do bairro judeu Scheunenviertel durante os anos 20 e 30 nos locais onde elas foram tiradas, evidenciando a destruição da cultura judaica operada pelos nazistas. Com técnica semelhante, o trabalho de Quieto também busca criar camadas temporais, mas dentro do espectro da fotografia familiar. Assim como Perez, Quieto não possui nenhuma fotografia com o seu pai, que foi desaparecido quando ela tinha 4 meses de idade. A fotógrafa decide corrigir esse fato, criando ela mesma a fotografia ausente e, até então, impossível. Ela realiza um autorretrato em frente a uma projeção de uma foto de seu pai. O efeito é duplo, já que, além de produzir uma imagem que finalmente divide com o pai, a artista transforma a própria pele na tela onde é refletida a foto do pai, em um gesto que acaba por uni-los. Quieto elabora então um cartaz que dizia “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame” e o pendura na sede de HIJOS. O cartaz resultou em dezenas de fotos das quais foram escolhidas treze para compôr a exposição *Arqueología de la ausencia* (1999-2000). Todo álbum de família é composto apenas por momentos felizes e assim também são as fotos confeccionadas por Quieto. Nas imagens os filhos dividem com seus pais celebrações de casamento, aniversário, natal – se integrando à cena, mesmo que ambos, pais e filhos, tenham nas fotos praticamente a mesma idade.

Cada filho se posiciona de maneira diferente na foto. Alguns se colocam ao lado dos pais, compondo a imagem e assumindo o comportamento que teriam se tivessem estado presente no dia em que a fotografia foi originalmente feita; outros transformam seus corpos em tela, onde as figuras dos pais são refletidas. Além do processo de luto operado pela produção de uma fotografia reparadora, as imagens carregam forte carga política e simbólica. Fabricar-se as fotos ausentes de família vai muito além da fabricação de imagens, trata-se aqui da fabricação de um tempo descolado da realidade, uma época onde o presente se materializa neste passado traumático que nunca passou. No fundo, estas imagens autoficcionalis acabam criando um tempo que funciona também sob a lógica da autoficção, um tempo cuja base é a possibilidade não realizada de uma vida junto aos pais e que usa de artifícios para expôr a ficção presente em sua constituição, o que faz com que a presença da morte seja parte constituinte da obra:

La artista recurre abiertamente a una ficción que no pretende ser ocultada y que deja huella en la materia. [...] La foto original se transforma en una dispositiva, en luz de nuevo, que al ser proyectada puede confundirse con la materia (la pared pero, también, el cuerpo del hijo) y, juntos, volver a impresionar la película. Se crea un nuevo espacio entre lo material y lo imaterial (el cuerpo y la luz), entre la realidad y la ficción, entre el presente y el pasado. Un nuevo tiempo y un nuevo espacio imposibles, que no son ni el del mundo indiferente del objeto material ni el sueño alucinado del fantasma. (Riveiro, 2016: 184)

Ao converter o corpo dos desaparecidos em luz, a artista materializa a fantasmagoria, faz o passado voltar a habitar o presente, como na ilha criada por Adolfo Bioy Casares em *La invención de Morel* (1940), onde os registros de um verão em um hotel são projetadas sob as ruínas desse mesmo hotel, já decadente. Essas imagens acabam tornando visíveis o que o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman vai chamar de politemporalidade através da montagem de tempos sucessivos. Em sua defesa do anacronismo como método para interpretação de imagens, Didi-Huberman afirma que toda imagem pode ser lida como um objeto de tempo complexo ou impuro, já que entre a sua produção e sua apreciação existe uma trama de tempos heterogêneos, “en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran” (Didi-Huberman, 2011: 66). A história das imagens, portanto, nada mais seria que a história de objetos temporalmente complexos e sobredeterminados, sendo uma ciência em essência anacrônica. Para o teórico, o anacronismo pode ser definido como a intromissão de um

tempo de outro tempo, fazendo com quem diversas temporalidades coexistam e a história tenha a sua linearidade quebrada através de uma “errancia ontológica en el tiempo” (ibid: 56).

A técnica utilizada por Perez para ter as suas fotos com os pais é diferente da utilizada por Quieto, ela não se insere corporalmente nas imagens, tampouco tem as imagens refletidas no seu corpo, já que tudo é feito digitalmente. Para a Princesa, o ato de colocar-se junto ao pai nas fotos é sobretudo um ato de reconhecimento. Ela se enxerga nas características físicas do pai, sem seus olhos e cabelos, e o imagina como uma espécie de irmão gêmeo já que as intervenções foram realizadas quando ambos tinham a mesma idade, já que o pai parou em um tempo cristalizado quando teve sua vida interrompida pela violência estatal. As montagens acabam por colocar em evidência uma série de paradoxos já que o pai é “a un tiempo, desconocido e idéntico, lejano y cercano, padre y hermano” (Carral, 2013: s/p). No processo, é construída uma nova genealogia através da construção de novas narrativas, distantes daquelas entre as quais a narradora cresceu. Essa construção se dá já no momento da escolha da foto. Enquanto organizações como as *Abuelas da Plaza de Mayo* fazem sempre uso de fotos oficiais – de documentos de identidade ou as fotos que ilustram a passagem pela polícia -, Perez escolhe fotos de seu pai em momentos privados, de lazer, como uma em que aparecendo tocando junto a sua banda de rock e sobre a qual escreveu: “papi es un rockstar” (op cit: 146). No entanto, são fotos em que a imagem aparece difusa e o texto tem também a função de torná-las mais nítidas:

La imagen de ese padre detenido en el tiempo de la foto, apenas entrevisto e irreconocible em las anécdotas que cuenta la abuela, se vuelve asible sólo a través de la identificación con la narradora, identificación que repone una genealogía confusa en la que las temporalidades se chocan. (Carral, 2013: s/p)

Diferentemente da proposta de Quieto, cujas fotos são manifestações melancólicas da ausência, Pérez edita as fotos com ironia, evidenciando seu caráter fabricado através de um tratamento tosco, que não se atenta à proporção, além de utilizar-se de rabiscos, legendas autodepreciativas e elementos alheios, como por exemplo o Darth Vader da foto acima. A edição das imagens reflete a relação que ela estabelece com os objetos que foram de seus pais, marcada pela ambiguidade. Embora se ocupe de procurar os pedaços

das vidas de seus pais, de reunir elementos que possam construir uma imagem que vá além das narrativas do afeto familiar ou dos companheiros da política, encontrar esses pedaços é sempre doloroso, sobretudo quando estes pedaços são apropriados:

de: princesa montonera

para: E.

fecha: jamás

asunto: asuntito

Querido E.:

Las fotocopias te las debo. Mi corazón de huérfana no tolera un panel fotocopiado más. Espero que mi papi, en cielo rojo de la revolución, no se sienta mal por no tener el suyo. No quiero revolver una vez más los cuadernos, los boletines, el misal, el trajecito de comunión, las botitas de flamenco [...] Todas estas cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dice nada. Quiero llegar a Caseros liviana, con mi vacío a cuestas.

Hasta entoces,

P M (Perez, 2012: 65)

Estes objetos são a herança recebida. No entanto, em seu excesso, eles acabam por significar apenas a ausência, apontando não às figuras de seus pais, mas a seus fantasmas. Aqui como no texto de Tatiana Salem Levy, o processo de apropriação da herança é conectado à escritura. Em momento que já regatamos acima, Perez afirma que gostaria de construir uma morada feita de palavras, escrevendo ativamente a história onde vai morar, no lugar de habitar as narrativas que lhe foram impostas. Para isso, primeiro é preciso deixar o lugar que ocupa. O uso da paródia, da ironia e do cinismo parecem ter esse objetivo, mas também o uso da ficção. Construir uma ficção de si mesma para a Princesa Montonera, que sempre viveu em um tempo que não era o seu, presa a um passado anterior às suas lembranças, parece ser libertador:

Hasta que pienso que soy vintaje, soy la niña-vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste, la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero mías. Y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de esto heredado algo propio. (ibid: 165)

Fazer do herdado algo próprio, nos afirma Perez com seu “diário”, é transformar a dor em ironia e humor corrosivo, desocupando o lugar de vítima que lhe foi imposto e bradando contra os excessos da memória. Ao final do livro, a princesa se despede, declarando “ficción o muerte. Viva la patria. P M” (ibid: 211), deixando claro que o uso da ficção representa para ela a única possibilidade de seguir adiante.

V. Conclusão

Esta tese se inscreveu em dois campos multidisciplinares que ganharam imenso destaque nos últimos vinte anos: o campo dos estudos da memória de segunda geração – ou pós-memória, para usar o popular termo proposto pela teórica americana Marianne Hirsch – e o da autoficção. Os dois campos surgem em contextos não latino-americanos: o primeiro, como reflexo da experiência do Holocausto e a necessidade de realização de um trabalho de luto que seria transmitido de geração para geração; o segundo, no elitista meio acadêmico francês, em resposta ao canônico livro de Philipp Lejeune que traçava os limites do gênero autobiográfico. Pensar, portanto, estes dois campos no contexto pós-ditatorial brasileiro e argentino foi o primeiro desafio que me coloquei. É certo que ambos os campos foram rapidamente globalizados, tornaram-se tendências e transformaram-se em abordagens teóricas próprias: a utilização do conceito de Hirsch de pós-memória começou rapidamente a ser resgatado para iluminar vários contextos de violência estatal e catástrofes sociais ao redor do mundo; enquanto o conceito de autoficção foi transformado em gênero literário, ganhando imenso destaque na crítica e teoria literária, transpondo barreiras de mídia e sendo utilizado também em outros campos artísticos. Considero que, ao escolher trabalhar com dois conceitos tão em evidência, questionar a pertinência de utilizá-los deve ser a primeira tarefa. Surgiu, então, a questão de como aproximar-me dos textos que compõem o meu corpus sem cair na armadilha de utilizá-los apenas como estudos de casos ou exemplos de teorias desenvolvidas e utilizadas na Europa e Estados Unidos.

O primeiro passo desta pesquisa foi, portanto, uma intensa pesquisa bibliográfica da produção teórica de ambos os campos, que começou com a identificação do que considere como seus antecedentes. Desse modo, na primeira parte deste trabalho aproximei-me à discussão teórica acerca da escrita de si como produtora de subjetividades a partir de uma abordagem foucaultiana e dos estudos da memória, sobretudo no escopo de suas intersecções com a política, essencialmente em Maurice Halbwachs e Paul Ricoeur. Em seguida, realizei uma curta análise comparativa acerca da

“transição à democracia” e das políticas da memória no Brasil e Argentina, desaguando em uma exposição da produção literária dos primeiros anos democráticos nos dois países, falando também do testemunho – gênero discursivo central quando se fala de relatos de experiências pessoais com a violência. Escolhi articular todos estes pontos neste trabalho a partir das discussões acerca do trauma, resgatando algumas ideias da psicanálise, mas sobretudo sob um ponto de vista discursivo, de como esta experiência falha e muitas vezes dita irrepresentável é representada discursivamente. Parti da tese de que a ideia de que o trauma e a catástrofe assumiram uma nova forma na nossa sociedade, deixando de ser uma ruptura para fazer parte da cotidianidade. *Existir é um trauma*, afirmei em algum ponto do segundo capítulo deste trabalho. Falar sobre si mesmo, nesta perspectiva, nada mais é que elaborar o trauma, explorar sua fragmentação, suas falhas, suas lacunas. Neste ponto, foi central para mim a proposta de Hal Foster de definir o sujeito em termos do trauma. O autor afirma que esta abordagem soluciona as duas maiores contradições nas abordagens teóricas contemporâneas: as análises desconstrutivistas, que declararam a morte do sujeito, e a política da identidade, que busca ressaltar as diversas possibilidades de existência desse mesmo sujeito. Afasto-me, portanto, daqueles que defendem a inenarrabilidade do trauma e defendo que ele pode, sim, ser narrado e que a sua narração seria uma das maiores tendências da literatura contemporânea. Foi, portanto, através das discussões acerca do trauma e suas representações que busquei resolver os dilemas levantados acerca da pertinência do uso dos conceitos de autoficção e pós-memória.

A autoficção pode ser lida, portanto, como o renascimento da autobiografia em um mundo que afirma a sua morte. No entanto, o sujeito que escreve em primeira pessoa, neste caso, não é o sujeito unificado cartesiano, mas o sujeito traumatizado: aos pedaços, desconexo, que muitas vezes mente. Alinhada a diversos autores que se dedicam ao tema, propus que o discurso autoficcional não unifica uma vida discursivamente; mas, como no discurso do divã psicanalítico, causa estranhamento, desconstrói. A verdade é deslocada, a ficção sai vitoriosa. Assim, enxerguei a autoficção como criadora de estratégias discursivas para representação do trauma e interpretei o pensamento de Marianne Hirsch também dentro deste contexto, considerando que a nova forma mnemônica proposta pela teórica está alinhada às discussões da autoficção, ou seja, da defesa do uso da ficção para preencher lacunas, do

trabalho de luto como criação artística. Esse argumento faz sentido sobretudo quando pensamos os argumentos de Hirsch alinhados aos de Gabrielle Schwab e os seus estudos sobre as maneiras que os traumas são transmitidos entre as gerações, a existência de uma linguagem criptográfica e corporal, apreendida na convivência familiar. Apesar de tanto Hirsch quanto Schwab descreverem em seus estudos uma geração muito particular – aquela de filhos de sobreviventes do Holocausto -, suas observações foram muito úteis iluminando para mim os romances e filmes sobre os quais me propus a escrever, sobretudo ao tornar claras para mim semelhanças além do escopo temático em um *corpus* composto por obras à primeira vista tão diferentes entre si. Dessa maneira, o pensamento de ambas as teóricas me ajudaram, sobretudo, a pensar em um recorte geracional, expandido também a minha visão de geração, que vi neste trabalho sob uma perspectiva ampla, interpretando o termo como um conjunto de pessoas que compartilha uma relação específica com a história.

Neste sentido, cada uma das obras analisadas neste trabalho representa uma faceta diferente deste fenômeno, sendo também exemplos de suas diferentes fases: enquanto Laura Alcoba lança seu romance de estreia, *La casa de los conejos* em 2007 e é vista como uma das percussoras desta geração, Mariana Eva Perez, cinco anos depois, publica seu blog transformado em livro, *Diario de una princesa Montonera*, em um contexto que enxerga como completamente saturado, denunciando que também a posição de filha de militantes se tornou opressora. Com este trabalho, busquei contribuir não somente com uma leitura crítica e uma defesa do conceito de pós-memória proposto por Hirsch no contexto latino-americano através da análise de um *corpus* autoficcional em primeira pessoa que tinha como tema central as histórias familiares de violência durante as últimas ditaduras brasileira e argentina, mas busquei pensar em uma nova configuração da construção da subjetividade, mediada pelo trauma. Também me propus a realizar uma comparação entre os contextos pós-ditatoriais argentino e brasileiro no que diz respeito à política da memória e produção cultural acerca dos anos de ditadura durante os anos 2000, partindo da contestação de que, na Argentina, o fenômeno tinha impacto e abrangência muito maiores. Apesar de o exemplo argentino ter sido bastante estudado nos últimos anos, não existem ainda muitas reflexões críticas sobre esse fenômeno no Brasil. Talvez por ainda não termos tantos exemplos, fato justificado por relativo atraso em relação às políticas da memória brasileiras, cujo exemplo

emblemático é o fato de que as nossas comissões da verdade só tiveram início no ano de 2014. No entanto, já existe uma produção significativa, sobretudo no cinema documentário produzido nos últimos dez anos por cineastas jovens, como Maria Clara Escobar, cujo filme analisamos no capítulo onze.

O que chamei de geração neste trabalho engloba autores de idades diferentes, com estratégias estéticas e discursivas também diferentes, algumas vezes até opostas. No entanto, em meio a rupturas, todos compartilham essa relação especial com a história e o desejo de resgate da própria identidade através da memória familiar. Compartilham também um comportamento específico em relação a essa busca identitária, em projetos artísticos que, ao misturarem o factual com a ficção, explorando as possibilidades abertas pela noção de espaço biográfico de Arfuch, acabam por reconfigurar as relações entre as esferas pública e privada, tornando o íntimo público, mas também modificando a ideia de intimidade. Presenciamos também uma desnaturalização da memória, que passa a ser questionada, reconstruída e mediada. Nestes textos, a temporalidade é constituída por um tempo partido, que não se unifica, feito de interrupções e que caminha em diferentes fluxos de tempos presentes. A realização dessa performance geraria uma reflexão sobre os limites da representação, ou uma busca pelos vestígios daquilo que está ausente através da percepção que essas ausências se aderem aos espaços e à própria narração. Ao se pôr como testemunha de tempos que não viveram, estes autores estabelecem um tom de intimidade com os detalhes deste passado distante, fazendo muito mais do que repetir a história: eles (re)criam-na e transformam-na, em uma apropriação do passado e da própria história de sofrimento, operando uma transformação política do privado.

VI. Bibliografia

ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D (2011) “As dimensões da justiça de transição no Brasil, a eficácia da Lei de Anistia e as alternativas para a verdade e a justiça” In: PAYNE, Leigh A.; ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D. *A anistia na era da responsabilização: o Brasil em perspectiva comparada*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Oxford University, Latin American Centre.

ABREU, Caio Fernando (1996) *Pedras de Calcutá*. São Paulo : Companhia das Letras.

ADORNO, Theodor W. (1974) „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ In: *Gesammelte Schriften Band 11*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 281-321.

AGAMBEM, Giorgio (2008) *Infância e história – Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

_____ (2007) *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

ALBERCA, Manuel (2005) “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” In: *Cuadernos del Cilha*, N° 7/8. Málaga.

ALCOBA, Laura (2008) *La casa de los conejos*. Córdoba: Edhasa Literaria.

_____ (2012) *Los pasajeros del Anna C*. Córdoba: Edhasa Literaria.

_____ (2012a) “La hija de la revolución” In: *Página 12* 06.05.2012, Buenos Aires. Entrevista concedida a Sebastián Basualdo. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4663-2012-05-07.html>, acesso 25.05.2017.

_____ (2012b) “Laura Alcoba, la clandestina platense” In: *Clarín* 05.04.2010, Buenos Aires. Entrevista concedida a Alejandro de Nuñez. Disponível em: https://www.clarin.com/ficcion/laura-alcoba-entrevista_0_SJvxYtrhP7e.amp.html, acesso 25.05.2017.

_____ (2014) *El azul de las abejas*. Córdoba: Edhasa Literaria.

ALTAMIRO, Carlos. SARLO, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

AMÍCOLA, José (2007) *Autobiografía como autofiguración – Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

ARFUCH, Leonor (2010) *El espacio biográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

AVELAR, Idelber (2003) *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Minas Gerais: Ed. UFMG.

AZEVEDO, Luciene Almeida (2008) *Autoficção e literatura contemporânea*. In *Revista brasileira de literatura comparada* n. 12. Rio de Janeiro: Abralic.

BAHKTIN, Mikhail (1993) *Questões de Literatura e estética*. São Paulo: UNESP.

BARNET, Miguel (2008) *Biografía de un cimarrón*. Habana: Editorial Letras Cubanas.

BARRENHA, Natalia e PIEDRAS, Pablo [orgs.] (2014) *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita.

BARTHES, Roland (1998) “A morte do autor” In: *O rumor do texto*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1989) *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70.

BENJAMIN, Walter (1969) “Der Erzähler” In: *Über Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp.

BOURDIEU, Pierre (1996) “A ilusão biográfica” In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

BLEJMAR, Jordana (2016) *Playful memories – The autofictional turn in post-dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave MacMillan Memory Studies.

_____ (2012) “Ficción o muerte”. *Autofiguración y testimonio en Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad*. Disponível em: <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>, acesso 03.05.2017.

BOURDIEU, Pierre (1996) “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

BRASIL. “Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências” *Diário Oficial da União - Seção 1 - 28/8/1979, Página 12265*.

BRUSS, Elizabeth (1991) “Actos literarios” In: *Anthropos: Boletín de información y documentación - La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental*. Barcelona: Anthropos.

BRUZZONE, Félix (2014) *Los Topos*. Buenos Aires: Literatura Randon House.

BRUZZI, Stella. *New documentary*. Oxon: Routledge, 2006.

BUTLER, Judith (2009) *Frames of war: when is life grievable?* London: Verso.

CALLOU, Hermano (2014) “A perspectiva animal em Brakhage” In: *Devires* v. 11. Belo Horizonte. Disponível em: <http://fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/75/11>, acesso 01.06.2017.

CAPELATO, Maria Helena (2006) “Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história” In: *Clio, Revista de pesquisa histórica* N. 24. Recife: Editora UFPE.

CARRAL, Andrea Cobas (2013) “Narrar la ausencia. Una lectura de Los Topos de Félix Bruzzone y de Diario de una Princesa Montonera de Mariana Perez” In: *Olivar* 14 (20) La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponível em: www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v14n20/v14n20a03.pdf, acesso em 03.05.2017.

CARUTH, Cathy (1996) *Unclaimed experience - Trauma, narrative and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

CATELA, Ludmila da Silva (2013). “Prólogo” In: GUGLIELMUCCI, Ana. *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Antropogafia.

CATELLI, Nora (1991) *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

COLONNA, Vincent (2004) *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

CORDIVIOLA, Alfredo (2010) *O império dos antagonismos: Escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América*. Recife: Editora UFPE.

CORREA, O. B. R. (Org.) (2000) “Eclosão dos vínculos genealógicos e transmissão psíquica” In: *Os avatares da transmissão psíquica geracional*. São Paulo: Escuta.

COUTINHO, Eduardo F (2003) *Literatura Comparada na América Latina – ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.

DA FONSECA, Márcio Alves (2011) *Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: Educ.

DAMIÃO, Carala Milani (2006). *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola.

DE DIEGO, J. L. (2003) *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>, acesso em 10.09.2016.

DE OLIVEIRA, Carloa Dório. LUCAS, Doglas César (2015) “A justiça de transição na Argentina e no Brasil” In: SOUZA, Bernardo de Azevedo E. WERMUTH, Maiquel A. Dezordi. GRANDO, Juliana Bedin. *Ciências criminais e direitos humanos*. Bento Gonçalves: Associação refletindo o direito.

DERRIDA, Jacques (2012) *Espectros de Marx – El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.

_____ (2000) *Demeure: Fiction and Testimony*. Stanford: Stanford UP, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011) *Ante el tiempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

DILTHEY, Wilhelm (1944) “Fundación de las ciencias del espíritu” In: *El mundo histórico*. México: Fondo de Cultura Económica.

DUCHESNE, Juan Ramón (1987) “Miguel Barnet y el testimonio como humanismo” In: *Revista de crítica literaria latinoamericana* No. 26. Lima.

FONTES, Izabel S. C. (2011) *Escrita como itinerário existencial: autoficção e realismo sujo em Pedro Juan Gutiérrez*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco (CAC) Letras, Recife.

_____ (2015) “Memória, ficção e trabalho de luto em La casa de los conejos” In: *Revista Confluências Culturais*, Joinville, v. 4, n. 2. Disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/140>, acesso em 17.07.2017.

_____ (2016) “A ditadura militar brasileira documentada: Os dias com ele” In: *Guavira Letras*, Três Lagoas, v. 20. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/387>, acesso em 17.07.2017.

FOUCAULT, Michel (1985) *História da sexualidade vol. 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____ (1990) “On power” In: *Politics, philosophy, culture: Interviews and other writings 1977 - 1984*. New York: Routledge, Chapman & Hall.

_____ (1993) “Verdade e subjectividade (Howison Lectures)” In: *Revista de Comunicação e linguagem*. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos.

_____ (1994) „Foucault“ In: *Michel Foucault, Dits et écrits*. Paris: Gallimard.

_____ (2004) *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2004a) “A escrita de si” In: *Ditos e Escritos Vol. IV – Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense.

_____ (2009) “O que é um autor” In: *Ditos e escritos v. III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FRANÇA, Andréa. MACHADO, Patrícia Furtado. “A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil” In: *Estudos da Lingua(gem)*, v. 12. Vitória da Conquista: 2014.

FRANCO, Renato (2013) “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70” In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literarua: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp.

FREUD, Sigmund (1967) “Jenseits des Lustprinzips” In: *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Dreizehnter Band*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

_____ (2011) *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.

FROMM, Erich (1958) *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.

GAMERRO, Carlos (2010) “Tierra de la memoria” In: *Página 12, 11 de abril de 2010*. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html> , acesso em 04.10.2016.

GARCIA, Gustavo V (2003) *La literatura testimonial latinoamericana: (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Editora Pieglos.

GARRAMUÑO, Florencia (2009) *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

GINZBURG, Jaime (2012) *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP.

GIORGI, Gabriel (2016) *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco.

GROTTO, Livia (2010) “A segunda história de respiración artificial” In: *Revista Escrita. Número 11*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16358/16358.PDF>, acesso em 13.09.2016.

GULLAR, Ferreira (1967) *Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente*. In: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

GUSDORF, Georg (1991) “Condiciones y límites de la autobiografía” In: *Anthropos: Boletín de información y documentación - La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental*. Barcelona: Anthropos.

HALL, Stuart (2006) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: BP&A.

HIDALGO, Luciana (2013) “Realidade e invenção para lidar com a dor” In: *Estadão*, São Paulo, 18 de maio de 2013. Cultura, s/p..

HIRSCH, Mariane (1997) *Family Frames: photography narrative and postmemory*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

_____ (2008) “The generation os post-memory” In: *Poetics Today* 29. Disponível em: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/103.refs>, acesso 25.05.2017.

_____ (2011) *The generation os postmemory – Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

IMPERATORE, Adriana (2013) “Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en Los pasajeros del Anna C. y La casa de los conejos de Laura Alcoba” In: *Les Ateliers du SAL* 3. Disponível em: <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2013/08/3imperatore.pdf>, acesso em 01.06.2017.

HUTCHEON, Linda (2000) *Theory of parody - The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Indiana: University of Illinois Press.

JAGUARIBE, Beatriz (1994) “Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco” In: GIUCCI, Guillermo. DAVID, Maurício Dias (orgs). *Brasil e EUA: antigas e novas perspectivas sobre sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Leviatã.

JELIN, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

KALINOSKI, Sandra de Fátima (2011) *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Dissertação, Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Frederico Westphalen.

KLINGER, Diana (2007) *Escritas de si, escritas do outro - O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras.

KRISTEVA, Julia (1982) *Powers of horror*. Nova York: Columbia University.

LEJEUNE, Philippe (2008) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG.

LEVY, Tatiana Salem (2007). *A chave da casa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record.

_____. (2009). *Do diário à ficção*. Disponível em: [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/3Do%20di%1rio%E0%20fic%E7%E3o%20\(Tatiana%20Salem%20Levy\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/3Do%20di%1rio%E0%20fic%E7%E3o%20(Tatiana%20Salem%20Levy).doc), acesso em 04.12.2012.

LOVELUCK, Juan [ed.] (1972) *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

LUDMER, Josefina (2011) “Temporalidades del presente” In: *Boletín 10*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Disponível em: <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=21>, acesso em 30.09.2016.

LUKÁCS, Georg (2000) *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.

LYOTARD, Jean-François (2002) *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, Janete Gaspar (1981) *Constantes ficcionais em romances dos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: Ed. da UFSC.

MENICUCCI, Juliana Gonçalves; SANTIAGO, Jesús (2013) “A metáfora enquanto ponto de basta: uma articulação possível entre a noção de metáfora e a teoria dos nós” In: *Mental [online] vol.10, n.19*. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272013000100003, acesso em 01.06.2017.

MIRANDA, Wander Melo (1992) *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MUCHAIL, Salma Tannus (2004) *Foucault, simplesmente*. São Paulo: Edições Loyola.

NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad - Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

_____. (1994) *Blurred boundaries*. Indianapolis: Indiana University Press.

_____. (1999) „The voice of documentary“ In: Henderson, Brian e Ann,

Martin (orgs). *Film Quarterly: Forty Years - A Selection*. Berkeley: University of California Press.

PENA, João Camilo (2013) “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp.

PEREIRA, André Luis Mitidieri (2008) *Vidas e varões enovelados : como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PEREZ, Mariana Eva (2012) *Diario de una princesa montonera – 110% verdad-*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

PIETRO, Adolfo (1966) *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S.A. .

PORTO, Maria Bernadette (2012) “Habitar a diáspora - representações do imaginário da distância em textos literários contemporâneos” In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3853>. Acesso em: 26 maio 2017.

RAGO, Margareth (2013) *A aventura de contar-se – Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora UNICAMP.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RICHARDS, Nelly (2010) *Crítica de la memoria 1990 -2010*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

RICOEUR, Paul (2007) *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Ed. Unicamp.

RIVEIRO, Mónica Alonso (2016) “Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen posible” In: *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/15399>>. Acesso em 03.05.2017.

ROBIN, Régine (2005) “La autoficción. El sujeto siempre em falta” In: ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

ROSA, Márcia (2010) “*Literatura e Psicanálise: o escritos íntimos e a extimidade*” Minas Gerais: *I Colóquio Internacional: A Bibliofilia contra a bibliometria: o incomensurável da pesquisa em Psicanálise*. Disponível em: http://www.nucleosephora.com/asephallus/numero_10/artigo_04_revista10.html, acesso em 04.11.2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1903) *The confessions*. Disponível em: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/rousseau/confessions.pdf> acesso em 01.11.2014.

SARLO, Beatriz (2007) *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG.

SARMATZ, Leandro (2009) *Logocausto*. Florianópolis: Editora da Casa.

_____ (2010) “Uma fome” In: Armony, Adriana. Levy, Tatiana Salem (org). *Primos - Histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.

SARMIENTO, Domingo (2003) *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Editorial del cardo.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus (2015) „Violentografía como trabajo de violencia“, in: Mackenbach, Werner; Maihold, Günther (Orgs.): *La transformación de la violencia en América Latina*. Guatemala: F&G Eds.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2012) “Para uma crítica do realismo traumático” In: *Soletras Revista n. 23*. Rio de Janeiro.

_____ (2012a) “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação” In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea n. 39*. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000100008>, acesso em 19.05.2017.

SCHWAB, Gabrielle (2010) *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*. New York: Columbia University Press.

SCHWARZ, Roberto (1978) “Cultura e Política: 1964 - 1969” In: *O pai de família e outros estudos*. Niterói: Ed. Paz e Terra.

SELLIGNMAN-SILVA, Márcio (2012) “Apresentação da questão: a literatura do trauma” In: *História, memória e literatura*. São Paulo: Ed. Unicamp.

SILVERMAN, M (1981) “A Ficção em Prosa de Antônio Callado” In: *Moderna Ficção Brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOSA, Cecilia (2011) “Los topos and Kirchner’s Death. Queering affiliations in mourning/ Los Topos y la muerte de Néstor Kirchner: filiaciones queer en el duelo” In: *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria* Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2011/10/mesa_24/sosa_mesa_34, acesso 04.04.2017.

_____ (2013) “Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina” In: *Journal of Romance Studies*. Liverpool: Liverpool University Press Online.

STREJILEVICH, Nora (2006) *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.

SUGIZAKI, Eduardo. ROSA, Mário F. F. (2008) “A espiritualidade ontem e hoje. Foucault e a hermenêutica de si” In: *Revista de abordagem gestáltica*. v.14. Goiânia. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1809-68672008000200008&script=sci_arttext, acesso em 01.11.2014.

SUSSEKIND, Flora (1985) “Retratos e egos” In: *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TASSO, Torquato (1859) *O Godfredo ou Jerusalem Libertada*. Tradução de André Rodrigues de Mattos. Coimbra: Imprensa da Universidade.

TRIBES, Camila (2012) *Considerações teóricas sobre as transições políticas no Brasil e na Argentina*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política. Curitiba: UFPR.

VAN ALPHEN, Ernst (1999) “Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma” in: BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo. (Org.). *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover/London: New England UP.

KURZFASSUNG

Diese Dissertation zielt auf eine Analyse der Literatur und der Dokumentarfilme in der ersten Person ab, die in Lateinamerika während der 2000er Jahre produziert wurden, sofern sie die Fiktionalisierung der Erfahrungen aus den Jahren des Militärregimes in Brasilien und Argentinien als Ursprung oder Gegenstand haben. Ausschließlich Werke von Autoren, die während der Diktatur noch ihre Kinderheit erlebten, wurden analysiert. Der Wiederaufarbeitungsprozess dieser gewalttätigen Erlebnisse wurde durch fremde Berichte und verzerrte Bilder konstruiert. Ausgehend von der Analyse der Theorie der Traumaschrift als verstörende Erfahrung und den Beziehungen zwischen Trauer und Schrift wurden die aktiven Prozesse der Konstruktion neuer Subjektivitäten und Identitäten hinterfragt, sowie das Aufkommen eines neuen Typus des Gedächtnisses, das nach Marianne Hirsch *post-memory* benannt wurde. Der Titel dieser Doktorarbeit auf Deutsch lautet: *Erzählungen einer verstörten Erinnerung: Schreiben über sich selbst und Fiktionalisierung in der post-diktatorischen Literatur Lateinamerikas*. Analysiert wurden Werke, die durch transgenerationalen Trauer bestimmt werden, sowie durch das Fehlen, nicht nur von verschwundenen Familienangehörigen oder Toten, Opfer der Militärdiktatur, sondern auch das Fehlen von Verständnis für diese Jahre. Die Geschichte wird durch die detaillierte Darstellung wieder wachgerufen und zeigt, dass die Vergangenheit nicht als überholt angesehen werden kann, sondern stellt ein wichtiges Element für den Aufbau der Gegenwart dar. Diese Arbeit zielt darauf ab, zu verstehen, wie die Fiktion sich in den Texten in erster Person, deren Autoren die Diktatur als Kinder erlebt haben, offenbaren lässt. Mit anderen Worten versuche ich, zu analysieren, wie das Kollektiv- und Familiärtrauma durch den Prozess von *post-memory* fiktionalisiert werden können. Im folgenden Überblick gliedere ich die von mir gefundenen Werke in vier Kapiteln: a) Laura Alcoba: Gedächtnis als Puzzle in *La casa de los conejos*, *Los pasajeros del Anna C* und *El azul de las abejas*; b) Das Weibliche als Schmerzraum: Zeit, Leib und Erbschaft in *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy, c) Kino im ersten Person in *Os dias com ele*, Maria Clara Escobar und d) Humor als Strategie dafür, über das Trauma zu sprechen: das lächerlich, die Parodie und das Gedächtniszwang in *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez und *Los topos*, Félix Bruzzone

Stichwörter: Gegenwartsliteratur, Brasilien, Argentinien, Traumaschrift, post-memory

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the Latin American literature and documentary films that were produced in a first person perspective, during the 2000s, consequently these attempt to clarify the experiences of violence from the military regime in Brazil and Argentina, while using fiction. Specifically, works whose authors were still children during the dictatorship and therefore resorted to foreign reports and distorted images to reconstruct their families' violent experiences. Starting from the analysis of the trauma theory and the relations between mourning and writing, we aimed to question the active processes of new subjectivities and identities' construction, as well as the advent of a new type of memory named post-memory after Marianne Hirsch. This work's title in English is *Stories of a disturbed memory: self-writing and fictionalization in the post-dictatorial literature in Latin America*. The films and novels analyzed here were determined by a transgenerational grief and by the absence not only of missing or dead family members but as well by the lack of understanding for these years. The story is re-awakened and shows that the past is unable to be viewed as overcome and left completely behind as it represents an important element for the present's construction. This work aims to understand how the fiction is revealed in the texts, while using first person perspective, due to the authors experience of the dictatorship as children. In other words, I try to analyze how collective and family trauma can be fictionalized by the process of post-memory. I divide the works I have found into four chapters: a) Laura Alcoba: Memory as Jigsaw in *La casa de los conejos*, *Los pasajeros del Anna C* and *El azul de las abejas*; b) The female as a space of pain: Time, body and heritage in *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy, c) Cinema in first person in *Os dias com ele*, Maria Clara Escobar and d) Humor as a strategy to talk about trauma: the ridiculous, the parody and the memory duty in *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez and *Los topos*, Félix Bruzzone.

Key-words: Contemporary literature, Brazil, Argentina, trauma writing, post-memory

Vorveröffentlichungen

1. Textfragment des 9. Kapitel “Laura Alcoba: memória como quebra-cabeça”. In: FONTES, Izabel Santa Cruz. “Memória, ficção e trabalho de luto em La casa de los conejos” In: *Revista Confluências Culturais*, Joinville, v. 4, n. 2, p. 9-19, 2015. Verfügbar in: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/140>.
2. Textfragment des 11. Kapitel “Cinema em primeira pessoa em *Os dias com ele*, Maria Clara Escobar”. In: FONTES, Izabel Santa Cruz. “A ditadura militar brasileira documentada: Os dias com ele” In: *Guavira Letras*, Três Lagoas, v. 20, 164-173, 2016. Verfügbar in: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/387>