Breno Abi Chahin Neves

Temporalidade e Política na Ficção Latino Americana do Século XXI: A presença do passado

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.ª. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Março de 2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Breno Abi Chahin Neves

Temporalidade e Política na Ficção Latino Americana do Século XXI: A presença do passado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof.ª Vera Lucia Follain de Figueiredo
Orientadora
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Eduardo Miranda Silva
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro, 02 de março de 2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Todos os direitos reservados. A reproduçao, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Breno Abi Chahin Neves

Graduado em Comunicação Social Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) 2020. Concluiu o Mestrando em Comunicação na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) 2023. Foi Pesquisador PIBIC com o projeto Inovações democráticas e democracia digital: experiências de participação online na região. 2018.

Ficha Catalográfica

Neves, Breno Abi Chahin

Temporalidade e política na ficção latino americana do século XXI : a presença do passado / Breno Abi Chahin Neves ; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2023.

172 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2023.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Ficção. 3. América Latina. 4. Ditadura civil-militar. 5. Poder. 6. Temporalidade. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

¡No hay paz que no descanse sobre los
escudos, las cabezas y los cuerpos
decapitados del enemigo!

Miguel Ángel Asturias

Agradecimentos

À Vera Lúcia Follain de Figueiredo, que me ensinou sobre o tempo. O da escuta, o da espera, o do aprendizado, o da gentileza e o da América Latina. Com as suas aulas, conversas e conselhos, aprendi que o conhecimento só é bom quando compartilhado e a pesquisa não precisa ser solitária. Você pode não saber, mas admiro muito você, não só como exímia pesquisadora, excelente professora e grande intelectual. Mas as suas qualidades fora do espaço acadêmico, como a gentileza, bom humor, educação e lealdade, me fazem acreditar que é possível uma educação mais afetiva e empática. Por fim, gostaria de agradecer pela disposição em me acompanhar e carinho dado. Espero que o nosso caminho seja eterno enquanto dure;

À minha mãe e à minha avó, pelo acolhimento sempre que pedido e apoio durante todos os anos de pesquisa. Com amor, me criaram e com amor me encaminharam para a vida;

Ao Gabriel, meu amor maior de todos, meu companheiro, meu confidente, que me acolheu em todos os momentos que compartilhei, alegrias e vitórias, mas também o outro lado da moeda, como os medos, frustrações e angústias. Sem você, o caminho seria terrível, quiçá impossível, mas ainda bem que tinha o seu carinho para me dar um norte. Obrigado por me mostrar que o amor está nos detalhes que vão, desde um papel perfumado dentro de um livro comprado no nosso sebo preferido, o Beta de Aquarius no Catete, até os "eu te amo", nos momentos mais inesperados do dia. O amor está no nosso cotidiano e eu agradeço você por construir isso comigo;

Ao Toubi, pela companhia;

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

À Patrícia Cunegundes, exímia pesquisadora, incrível jornalista, mãe atenta e amiga maravilhosa. Obrigado pelo apoio dado em todas as horas, sejam em formato de conselhos, correções, indicações de livros e filmes, ou em um desabafo sobre a vida. Sim, os alunos se unem, não só para se organizarem politicamente e formar consciência crítica, mas para serem grandes parceiros;

À Lorena Paiva, Marina Burdman, Eduarda Macedo e Alexia Carpilovsky, minhas amigas que me acompanharam no mestrado e foram imprescindíveis para que o caminho da conclusão desta dissertação fosse, ao em vez de moroso, mais colorido;

À Maria Eduarda Bertino, Flávia Soares, Eduarda Pillar, amigas que levei da faculdade no coração;

Às meninas do departamento de comunicação da PUC-Rio, por toda a paciência e cuidado comigo e com o restante do alunato;

Ao corpo docente que sempre me acolheu e ofereceu ajuda para quaisquer dificuldades que eu tivesse durante a pesquisa;

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

Termino com a sintética e genial frase de Silvina Ocampo, que resume bem essa seção de agradecimentos, e que me encheu de prazer em escrever: “escribo para no olvidar lo que hay de más importante en el mundo: la amistad y el amor”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Resumo

Neves, Breno Abi Charin; Figueiredo, Vera Lucia Follain de. **Temporalidade e Política na Ficção Latino Americana do Século XXI: A presença do passado**. Rio de Janeiro, 2023. 172p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As ficções latino-americanas, sejam elas literárias ou cinematográficas, produzidas na segunda década do século XXI, têm sido palco de produções sobre uma questão não resolvida coletivamente, e que ainda assombra diversas esferas da vida pública e privada da sociedade: o "passado insepulto" das ditaduras militares no subcontinente. Nessas obras, percebe-se que o passado, enquanto dimensão temporal, se impõe ao presente e teima em não passar. As diversas formas de perpetração da violência de Estado, que não foram trabalhadas de maneira coletiva, fizeram com que o horror praticado nos anos de exceção, fosse confinado no subterrâneo da história oficial. Isso possibilitou que diferentes narrativas sobre fatos históricos, sobre o passado recente da América Latina, pudessem ser contestadas, abrindo portas para movimentos que soterram verdades, para o negacionismo e revisionismo histórico. Sendo assim, esta dissertação propõe uma reflexão sobre as soluções formais que essas ficções contemporâneas utilizam para dar conta das feridas ainda abertas, causadas pelas ditaduras civis-militares e da permanência da violência institucional, ao longo do tempo. A partir do estudo de algumas ficções latino-americanas, parte-se da hipótese de que, nessas narrativas, o deslocamento de enunciação, a banalidade do mal e uma estética fantasmática, que aponta para a utilização do corpo como ruína/alegoria, são artifícios narrativos que colocam a temporalidade no centro do debate.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Palavras-Chave

Ficção; América Latina; Ditadura civil-militar; Poder; Temporalidade.

Abstract

Neves, Breno Abi Charin; Figueiredo, Vera Lucia Follain de**. Temporality and politics in the 21st century Latin American fiction: the presence of the past.** Rio de Janeiro, 2023. 172p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Latin American fiction, whether literary or cinematographic, produced in the second decade of the 21st century, has been the stage for productions about an issue that has not been collectively resolved and that still haunts various spheres of public and private life in society: the "unburied past" of military dictatorships in the subcontinent. In these works, it is perceived that the past as a temporal dimension imposes itself on the present and insists on not passing. The various forms of perpetration of State violence that were not dealt with collectively meant that the horror practiced in the years of exception was confined to the underground of official history. This made it possible for different narratives about historical facts about the recent past of Latin America to be contested, opening doors to movements that bury truths, to denialism and historical revisionism. Therefore, this dissertation proposes a reflection on the formal solutions that these contemporary fictions use to deal with the wounds that are still opened caused by civil-military dictatorships and the permanence of institutional violence over time. From the study of the chosen fictions, we start from the hypothesis that, in these narratives, the displacement of enunciation, the banality of evil and a ghostly aesthetic that points to the use of the body as a ruin/allegory are narrative devices that place temporality at the center of the debate.

Keywords

Fiction; Latin America; Civil-militar Dictatorship; Power; Temporality

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Sumário

1. Introdução.....11

2. Ficção, denúncia e censura: uma rede de resistência contra o terrorismo de estado.....29

3. A estética fantasmática e a presença dos ausentes na ficção latino-americana contemporânea.....64

4. O homem comum e a banalidade do mal 110

5. Considerações Finais 158

6. Referências bibliográficas.....168

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Lista de Figuras:

Figura 1: Mário Cornejo, durante autópsia do presidente assassinado pelo Golpe Militar, Salvador Allende. 100
Figura 2: Presença da junta militar fiscalizando a autópsia de Salvador Allende para que seja escrita a verdadeira causa mortis no relatório da necrópsia. 101
Figura 3: Mário, sorrindo, ao saber que é parte do Exército do Chile. ... 138
Figura 4: Pastor e Dioniso se deliciando com uma laranja enquanto encaram o cadáver que vão enterrar logo mais. 141
Figura 5: “Pacote” prestes a ser enterrado 142
Figura 6: Pastor e Dionisio jogam futebol logo depois de decidirem como matar o Kuperí 146
Figura 7: Gerardo, aparentando já ser um homem já velho e fora de uma elite socioeconômica 151
Figura 8: Inés, rica e bem-sucedida, dando uma entrevista ao jornal de seu amigo. No fundo, a sua família “exemplar”. 151
Figura 9: Clube que a executiva Inés e seu neto frequentam 152
Figura 10: Visão que Gerardo tem enquanto passeia de carro pela capital Santiago, Chile. 153

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

1. Introdução

No dia 31 de março de 2022, efeméride de 58 anos do golpe que instaurou a ditadura civil-militar [1964-1985(1988)] no Brasil, os jornais publicaram uma Ordem do Dia, escrita pelo ex-ministro da Defesa, o militar da reserva, Walter Braga Netto (PL) – exonerado no mesmo dia, para poder seguir com a sua candidatura ao cargo de vice-presidente da República pela chapa do ex-presidente Jair Bolsonaro (PL) –, afirmando que "o Movimento de 31 de março de 1964 é um marco histórico da evolução política brasileira, pois refletiu os anseios e as aspirações da população da época". Não obstante, na mesma publicação, em Diário Oficial, ele ainda comenta que, além de o golpe ter tido ampla adesão de diferentes camadas sociais, o motivador principal para a chamada "Revolução" era "restabelecer a ordem e impedir que um regime totalitário que, depois, fracassou em várias partes do mundo", fosse implantado no Brasil, por grupos que propagavam promessas falaciosas.

Lendo as palavras de Braga Netto, é possível percebemos uma tentativa de rever o passado numa determinada direção que nega a violência e o terrorismo de Estado implantados naquele momento. O fato de ser um militar (aposentado) que já atuou em outros cargos importantes do governo instalado com as eleições de 2018 como, por exemplo, ministro da Casa Civil e chefe do Estado Maior do exército, fortalece o que o professor Pedro Villas Boas salienta: hoje está difícil diferenciar o que é Forças Armadas (2021).

Essa prática de indicar expoentes da caserna para cadeiras ministeriais não é um fato isolado, mas uma característica do governo federal, no período de 2018-2022, o que deixava um alerta para um sopro autoritário que ameaçava à democracia. Além disso, a presença de militares em certos centros decisórios dos governos não é uma novidade, até porque, é importante relembrar que a própria Proclamação da República partiu de um golpe de Estado contra D. Pedro II e, findado o império, o poder passou para as mãos do primeiro presidente do Brasil, Deodoro da Fonseca - um marechal das Forças Armadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Além de atitudes como esta, as diversas manifestações antidemocráticas vindas do Palácio da Alvorada, causavam uma certa preocupação naqueles que prezam pela manutenção da democracia. A última frase da aludida Ordem do Dia, "Cinquenta e oito anos passados, cabe-nos reconhecer o papel desempenhado por civis e por militares, que nos deixaram um legado de paz, de liberdade e de democracia", ganhava um caráter paradoxal, pois, ao mesmo tempo, em que resgatava valores universais previstos na Constituição, para embasar a teoria revisionista sobre o horror vivido, que solapava as tentativas de produção de memória sobre o golpe de 1964 por parcelas da sociedade, fazia uma alusão a um Brasil inexistente. Paz, liberdade e democracia se deram efetivamente como resultado de 21 anos de estado militar? O general Braga Netto evocava a celebração da data como marco importante da união entre Forças Armadas e a sociedade civil (que ele separa entre os "revolucionários" e os terroristas, aqueles ligados aos pensamentos de esquerda), que teria assumido o controle do país para pacificá-lo e, com isso, garantido as "liberdades democráticas de que hoje desfrutamos".

De acordo com o historiador Rodrigo Patto (2021), essa fidelidade ao legado do regime autoritário "é problemática não apenas por bloquear o reconhecimento dos erros (e crimes) cometidos, mas também porque alimenta entre as Forças Armadas e as corporações policiais um antiesquerdismo visceral" (PATTO, 2021, p. 308), que é um sentimento próximo ao autoritarismo, e pode servir como pretexto para reprimir movimentos sociais. O revisionismo histórico, com doses de negacionismo, tem sido amplamente utilizado como estratégia de um projeto político de "mal de Alzheimer nacional" (KUCINSKI, 2016, p.15) para suavizar a memória do regime militar, com o intuito de torná-lo um evento aceitável e necessário para a construção do Brasil.

Esse foi, sem dúvida, um retrato fiel do governo Bolsonaro, que buscou de diferentes formas, reescrever o passado e se ausentar de qualquer compromisso ético e respeitoso com a memória das vítimas. "Você acredita em Comissão da Verdade?" (MAZUI, Guilherme. G1) – a pergunta foi um dos recorrentes ataques à construção da memória social sobre a ditadura militar feitos pelo então presidente, desdenhando do trabalho que instituições estatais e sociais faziam para preservar a verdade.

Infelizmente, tal movimento de revisão do passado pelo discurso oficial, não é algo exclusivo do Brasil. Ao longo do trabalho, poderemos ver que esse passado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

autoritário que ameaça retornar ao presente, se espraia para quase todos os outros países da América Latina. No Chile, por exemplo, houve o assassinato de Salvador Allende, o primeiro presidente socialista marxista eleito na América, fato que não agradou aos militares e, sobretudo, aos Estados Unidos que, por conta da guerra fria, financiou grupos de extrema-direita dos países do Cone Sul para que tomassem o poder. Foi o que ocorreu no dia 11 de setembro de 1973 no Chile – os militares bombardearam o palácio presidencial de La Moneda, assassinaram Allende e, sob o comando do general Augusto Pinochet, instauraram um regime militar que durou dezessete anos.

Na atualidade, mesmo já em regimes democráticos, os rastros do autoritarismo podem ser encontrados em momentos políticos decisivos. Um exemplo recente bem marcante foi a rejeição, por meio de plebiscito público, da nova Constituição chilena que enterraria de vez a Carta de 1980, herdada da ditadura de Pinochet. Em termos institucionais, a Carta é um baluarte do neoliberalismo e do autoritarismo no Chile, já que não garante um serviço público integrado de saúde no país, nem um sistema de previdência aos trabalhadores de carteira assinada, muito menos ensino superior público e gratuito. Além disso, a Constituição pinochetista não contempla populações minorizadas como os indígenas e os LGBTQIA+.

Quanto à Argentina, mesmo que tenha promovido um processo de elaboração da memória mais avançada, se comparado aos outros países do continente, inclusive, no tocante a punição e prisão dos perpetradores, podemos ver ainda alguns resquícios da ditadura em situações cotidianas[1], como por exemplo, a

[1] A última ditadura que se instalou no país (1976-1983) teve início, por meio de um golpe de Estado, em 24 de março de 1976, responsável pela deposição da então presidenta María Estela Martínez de Perón, também conhecida como Isabelita Perón. Durante o período em que vigorou o autodenominado "Processo de Reorganização Nacional", uma Junta Militar, composta pelas três armas das Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica), assumiu o poder e, em seguida ao golpe, indicou o general Jorge Rafael Videla para presidir o país. Em 1983, foi eleito como presidente, por eleições gerais, Raúl Ricardo Alfonsín e, em 6 de dezembro de 1983, a Junta Militar assinou a ata de sua dissolução. Durante o governo Alfonsín (1983-1989), foi anulada a Lei de Auto-Anistia promulgada então pelo último ditador militar Reynaldo Bignone. A partir disso, foram assinados decretos que possibilitaram o julgamento dos militares pelos crimes de lesa-humanidade cometidos, tendo sido criada a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), sendo esse um dos pilares da campanha eleitoral de Alfonsín. O relatório final da Comissão levou à condenação de militares integrantes da cúpula do regime, incluindo o general Videla, pelos crimes praticados durante seu governo. No entanto, a perspectiva de justiça durou pouco. Em 1986, ainda no governo de Alfonsín, foi aprovada a Lei do Ponto Final, que sancionava a impunidade dos militares e interrompia os processos judiciais e mais tarde a Lei da Obediência Devida, que presumia isenção de qualquer culpa pelos feitos cometidos pelos militares durante os anos ditatoriais pelo fato de apenas estarem cumprindo ordens. O ímpeto por medidas de justiça,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

ampliação de poderes das Forças Armadas a partir de uma "modernização militar", proposta pelo ex-presidente argentino Mauricio Macri e a ascensão do conservadorismo no país, renovado nas eleições de 2019, pelo candidato Juan José.

Durante a pandemia do ano de 2020, dados[2] apontam que a violência institucional no país aumentou e que foram verificados casos de desaparecimento, tortura e morte, apontando para a conservação de um aparato repressivo que herdou práticas da ditadura. Além do atentado homicida, cometido contra a ex-presidente Cristina Kirchner, por um homem que tinha tatuado em seu corpo símbolos nazistas, fazia parte de grupos na *internet* ligados ao radicalismo e era contra os programas sociais da Argentina.

Esse é o contexto que justifica a presente pesquisa, cujo objetivo é analisar como as narrativas ficcionais latino-americanas contemporâneas, têm trabalhado a temporalidade, de forma a evidenciar como o passado recente das ditaduras militares ainda mantém ligações com o presente. Ao pensarmos o entrelaçamento dessas instâncias históricas que indicam a continuidade de um passado insepulto na atualidade, pretendemos analisar quais as soluções formais e estéticas que essas obras da segunda década do século XXI têm utilizado para dar conta disso.

Na presente pesquisa teremos como objeto de análise obras literárias e cinematográficas que permitem-nos refletir sobre a percepção da temporalidade no subcontinente. Trabalharemos com o seguinte *corpus* de ficções contemporâneas: *Degeneração* (2021) e *Prova contrária* (2003), ambos de Fernando Bonassi; *O corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage; *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti; *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron; *Duas vezes junho* (2005), de Martín Kohan; *Chorona - é impossível fugir do passado* (2021); *Aranha*, de Andrés Wood (2020); *Matar a un muerto* (2019), de Hugo Giménez; *Post Mortem* (2011), de Pablo Larraín. Essas são obras literárias e cinematográficas que,

memória e verdade, foi retomado durante o governo de Néstor Kirchner (2003-2007), o qual anulou as leis que Alfonsín criou por conta das fortes pressões do setor militar. Isso possibilitou que houvesse a reabertura dos processos contra os repressores.
A título de curiosidade, antes das leis promulgadas por Alfonsín, o ditador Videla foi preso. Resultado do famoso julgamento que sentenciou como culpados outros militares de alto escalão, sendo eles: Emilio Massera, Leopoldo Galtieri, Armando Lambruschini e Orlando Agosti. Videla morreu na prisão aos 86 anos e nunca comentou ter se arrependido do que fez com os 30.000 argentinos mortos pelo aparato repressivo argentino.

[2] Argentina: violência policial na pandemia teria causado ao menos 65 mortes. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/07/23/argentina-violencia-policial-na-pandemia-teria-causado-ao-menos-65-mortes>. Acesso em: 14 jan. 2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

ao lidarem com a dimensão temporal do passado, que insiste em permanecer no presente (FIGUEIREDO, 2022), lançam mão de características formais e estéticas que podem ser percebidas em um cotidiano banal. Como por exemplo: a estética fantasmática, o deslocamento de enunciação, a banalidade do mal e a prioridade do uso do corpo como fio condutor.

Para o filósofo Paul Ricoeur (2007, p. 101) "o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si". É necessário, quase que como uma dívida, pelos que já se foram e, de alguma maneira, dispersar a densa cortina de fumaça que os negacionistas e revisionistas tentam criar sobre os fatos e documentos históricos que comprovam as atrocidades feitas na época em questão. Lembrança e justiça, em consonância com o pensamento do filósofo francês, são conceitos que caminham juntos, porque, sem a responsabilização, reparação e criação de aparatos legais que promovam uma institucionalização da memória coletiva, torna-se doloroso o processo de lembrar, relegado à individualização de familiares e amigos das vítimas da ditadura.

Paralelamente a isso, percebe-se que na ficção literária e cinematográfica produzida na América Latina, na segunda década do século XXI, sobretudo no caso brasileiro, existe uma recorrência sobre esse tema da ditadura, que aponta para o terrorismo de Estado que vem sendo negado na vida política brasileira. Essas ficções talvez estejam respondendo a posturas e comportamentos que evocam um passado terrível e que, infelizmente, não têm sido raras no Brasil. É perceptível uma polarização nos modos de se referir aos anos vividos sob a chancela dos militares, enquanto uns exaltam, outros vivem se retroalimentando dos seus próprios traumas.

O aprisionamento na memória traumática é o caso também da personagem do livro *Jamais o fogo nunca* (2017), de Diamela Eltit, uma militante chilena que, mesmo após o retorno à democracia, tem medo de sair de casa e morrer caso seja pega pelo aparato repressivo: "Somos uma célula, uma única célula clandestina enclausurada no quarto, com uma saída controlada e cuidadosa à cozinha ou ao banheiro" (p.30), "seu medo da campainha, da rua" (ELTIT, 2017, p.152). São frases que, como muitas outras proporcionadas pela ficção contemporânea, remetem a um sentimento e realidade que não são parecidos com as falas de determinados políticos. Como por exemplo:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> eu louvo os militares que, em 1968, impuseram o AI-5 para conter o terror em nosso país, ato também apoiado pela mídia, apoiado pelo Supremo Tribunal Federal (...) colocou um freio naqueles da esquerda que pegavam em armas, sequestravam, torturavam, assassinavam e praticavam atos de terror em nosso País (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2008).[3]

Outra passagem que podemos colocar em contraposição a esse discurso citado acima, vem de Laura, protagonista do tríptico de Micheliny Verunschk em que diz: "eu ainda não me convenci que o melhor é deixar as feridas como estão. Talvez o melhor fosse abri-las já, quando os outros ódios serenaram" e sentencia "(...) talvez seja hora dos covardes explicarem as suas razões, aquém das razões do Estado".

É notório perceber que essas ficções estão se colocando como obstáculo para os movimentos de revisionismo e negacionismo históricos, ao reivindicarem uma versão completamente oposta. Mesmo que sejam obras de países diferentes da América Latina, elas retratam questões comuns a todo um território, simbolizando não só a experiência traumática de regimes militares, mas a presença incômoda de sopros autoritários que jogam sobre o presente um medo de retorno ao passado.

Podemos também elencar aqui algumas frases proferidas pelo então deputado federal Jair Bolsonaro - e hoje ex-presidente da República - e que servem de exemplo sobre o que a literatura e o cinema brasileiro vêm elaborando para não tornar tais frases como sendo algo banalizado: "Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff […] o meu voto é sim" (2016); "O erro da ditadura foi torturar e não matar" (2008, 2016); "Através do voto você não vai mudar nada nesse país, nada, absolutamente nada! Só vai mudar, infelizmente, se um dia nós partirmos para uma guerra civil aqui dentro, e fazendo o trabalho que o regime militar não fez: matando uns 30 mil, começando com o FHC, não deixar para fora não, matando! Se vai morrer alguns inocentes (sic), tudo bem, tudo quanto é guerra morre inocente" (1999).

De início, é possível notar, pela contraposição das passagens literárias e das falas chocantes do ex-presidente, que existe uma tentativa revisionismo do passado histórico. O interesse renovado pela temática dos anos de autoritarismo na América

[3] Frase dita por Jair Bolsonaro, então deputado federal, durante sessão no plenário da Câmara em 11 de dezembro de 2008, dois dias antes do Ato Institucional Nº 5 fazer 40 anos de sua edição – ele, em 13 de dezembro de 1968, fora o quinto de dezessete decretos emitidos pela ditadura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Latina não é novo, mas na contemporaneidade, a literatura e o cinema enfrentam novos obstáculos. Atualmente, eles são tensionados por uma elite de poder e pelos discursos oficiais do Estado que fortificam a ideia negacionista de que "não houve golpe de Estado"[4]. Mas, como veremos aqui neste trabalho, a ficção contemporânea busca furar essa verdade construída de acordo com os interesses de poucos e traz para o centro do debate esse passado que se faz presente e teima em não passar, como apontam Figueiredo (2022) e Beatriz Sarlo (2007)[5].

Essa memória traumática, não trabalhada coletivamente, pode ser entendida como uma das consequências da Lei de Anistia de 1979 que, por ser de caráter amplo, abarcou também os militares que cometeram crimes de lesa-humanidade. Nesse mesmo caminho, podemos constatar que nos anos que se seguiram à restauração da democracia, assistimos a uma individualização dos traumas, ou seja, o fato de os crimes contra a humanidade, cometidos pelo aparato repressivo da ditadura, não terem sido alvo de ações punitivas por parte do Estado, fez com que o horror ficasse circunscrito a tragédias pessoais e, por isso, não puderam ser trabalhados de forma eficaz na sociedade como um todo, logo, não sendo elaborados pela coletividade. O Brasil, no período pós-ditatorial, buscou sonegar de forma perversa os fatos históricos, visto que, "a transição brasileira foi longa, tutelada pelos militares, (...) foi negociada, ainda que as partes fossem assimétricas" (NAPOLITANO, 2020, p. 323). Ainda para Napolitano, o Brasil, na sua transição, viveu uma situação curiosa, pois foge aos padrões teóricos das políticas de Estado em processos de redemocratização, porque não seguiu as três fases já consagradas nas Ciências Políticas: a busca da verdade dos fatos com o intuito de desqualificar àquela produzida pelo aparato repressivo; a fase da justiça ou punição dos responsáveis diretos ou indiretos pela supressão dos direitos humanos durante o estado de exceção; o estabelecimento de critérios para uma política oficial de reparação aos atingidos.

Ao contrário, foi colocado para a sociedade uma tríada capenga, composta por uma política de reparação sistemática, outra política de memória que é sufocada

[4] Fala de Fabian Salvioli, relator especial da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre Promoção da Verdade, Justiça e Reparação (fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295_939718.html).

[5] Especialmente se formos levar em consideração os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade [2012-2014], fruto da Lei 12.528 sancionada pela então presidenta Dilma , que serviu como um marco temporal importante para simbolizar um certo retorno do recalcado ao desvelar e escancarar um passado que se faz presente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

pelos militares que ainda ousam não abrir os arquivos restantes produzidos pelo regime e, por fim, nenhuma política de justiça (NAPOLITANO, 2020). Assim, a estabilização e, consequentemente, credibilidade de uma "história oficial" sobre o período, entendida como a narrativa do passado, aceita como base para uma política homogênea e coerente de Estado é uma realidade.

Com isso, a construção, sobretudo o processo de perlaboração do trauma de forma coletiva sobre o período, caiu por terra, por não encontrar terreno fértil para a sua constituição e impossibilitou que essas ações reabrissem o caminho da memória (RICOUER, 2007, p.27), normatizando o esquecimento e promovendo o que Ricoeur (2007) chama de "apagamento do erro", onde "a fronteira entre o esquecimento e perdão é insidiosamente ultrapassada na medida em que essas duas disposições lidam com processos judiciais e com a imposição da pena" (RICOUER, 2007, p.459). Vale relembrar que a raiz etimológica da palavra "anistia" é a mesma de amnésia, vem do grego "amnestía" e do latim "amnesia", e seu significado é esquecimento. Nessa esteira, o caso brasileiro sobressai, porque os torturadores seguem impunes e o luto de cada família continua invisibilizado pela ineficiência da justiça nacional em dar respaldo sobre esse passado insepulto.

Analisar de que forma a memória da ditadura se comporta no romance contemporâneo, é uma oportunidade de entrar em contato com aquilo que tem sido institucionalmente silenciado. Na evidente escassez de monumentos, tribunais e lugares de memória, o passado traumático encontra um espaço de elaboração também por meio da ficção. Essas narrativas ficcionais latino-americanas contemporâneas elaboram os acontecimentos coletivos traumáticos de forma diferenciada, se compararmos com as proposições estéticas e formais que outros tipos de literatura, como as de relato e autobiográficas, porque buscam dar conta de discursos marginais e domésticos que não são envolvidos pela história oficial. A ficcionalização dessas ditaduras que ocorreram no subcontinente, tem aparecido de forma constante na produção literária e cinematográfica contemporâneas, apontando para a ideia de que o passado ocupa ainda uma posição importante na temporalidade dos países afetados.

Dessa forma as ficções aqui analisadas buscam dar conta do legado dos regimes militares, as rupturas históricas e as lacunas que constituem uma falta dificilmente simbolizável para aqueles que sofreram direta ou indiretamente com a violência estatal. Ao tratarem da continuação da violência, seja evidenciando a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

permanência do poder nas mãos de uma determinada elite ou a banalização da maldade praticada por figuras menores, essas narrativas tentam elaborar a continuidade do passado no presente. Figueiredo (2022) aponta que "essa vertente da ficção, voltada para a releitura do passado, busca contornar o relato linear e direto dos fatos, dedica-se a focalizar as lacunas, o depois, enfim, a recolher e tentar articular rastros do passado que resistem à passagem do tempo" (FIGUEIREDO, V. 2022, p. 36).

É perceptível o retorno da política ao campo das narrativas ficcionais a partir da segunda década do século XXI, por conta da análise das obras aqui estudadas. Elas expõem uma relação intrínseca entre o passado, presente e futuro que são reconfigurados de forma a convergirem, sugerindo tanto uma "impossibilidade de libertar-se do peso do passado quanto a hipertrofia do presente, ou ainda a impossibilidade de imprimir sentido à história a partir dos dados disponíveis" (FIGUEIREDO, 2022, p. 36). Para Figueiredo, é interessante notar que as ficções latino-americanas não apostam nem numa "transparência dos testemunhos, nem no voo livre da ficção, mas no efeito desconstrutor das contaminações de um campo pelo outro, minando os lugares fixos" (FIGUEIREDO, 2020, p.34).

Nessa conjuntura de um luto suspenso, coube à literatura a função de tentar realizar o enterro dos mortos, ao resgatar esse passado traumático que se pretendeu silenciar. Por meio da narração desse episódio, que funciona como um impedimento das tentativas de esquecimento e apagamento do passado, Gagnebin (2006, p. 55) ressalta:

> A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (2006, p. 55).

O texto tensiona a base documental e se lança sobre as fissuras onde o entrelugar vai se afirmar enquanto ambiente possível de uma escrita que não encontra lastro na história nacional. Por esse motivo, o artista consegue enfrentar esse complexo palimpsesto que o historiador pode não levar em conta como realidade. O historiador alemão Reinhart Koselleck (2010, p. 07), afirma que o "texto ficcional pode então, de modo excelente ou menos bom, de qualquer modo,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

ser fundamentalmente proveitoso como testemunho para a facticidade"; por isso pode trazer à tona não só diferentes vozes subjetivas, recalcadas no inconsciente, mas também, as matizes simbólicas que uma ditadura pode ter sobre os corpos: o horror, a tensão, o medo e as feridas ainda latentes. Koselleck (2010) questiona a antítese entre *res factae*, como pretenso objeto da história, e *res fictae*, como mera criação poética, a partir dos sonhos de duas pessoas que viveram na Alemanha sob o Terceiro Reich de Hitler. Ao se debruçar sobre essas histórias oníricas, de natureza híbrida dos sonhos, como algo não tido como fato, mas que antecipara a improbabilidade do terror convertido tempo depois em evento, ele atesta que ficção e facticidade são "manifestadamente entrelaçadas" (KOSELLECK, 2010, p.5). Assim, essa literatura, busca romper com a "pulsão arquiviolítica"[6]- a que Derrida aponta como sendo uma pulsão de morte destruidora de arquivo – que é conjurada nos diversos momentos em que os militares ou as instituições democráticas ameaçam destruir os documentos sobre os terríveis acontecimentos ocorridos durante o regime militar.

Para o filósofo francês, o mal de arquivo resulta da contradição entre duas pulsões opostas, a de conservação e destruição, que ameaça uma eliminação total dos arquivos existentes (DERRIDA, 2001), mas que resulta numa força combativa necessária para a constituição do arquivo em si, já que, segundo ele, a renovação do arquivo se dá num processo constituinte, resultado do constante apagamento, esquecimento e reconstrução. Para Derrida, que é alinhado com o pensamento freudiano, o arquivo é o *locus* da memória, dos registros do passado, e que são frequentemente alvo de revisões decorrentes de negações, repressões, censuras etc.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[6] Segundo o filósofo francês "Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre *mneme* ou *anamnesis*, por um lado, e *hupómnema*, por outro. O arquivo é hipomnésico. E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter mais que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade de memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio 'saber de cor'. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo." (2001, p. 22-23). Um ponto importante de ser levantado e que aponta para essa pulsão destruidora de arquivos que assombra o Brasil é a promulgação do decreto 10.148 assinado pelo ex-presidente que tirou do Arquivo a responsabilidade de aprovar ou não a eliminação de documentos arquivados na instituição. (Acessado em 06/08/2022 https://www.cartacapital.com.br/politica/servidores-denunciam-o-descarte-de-documentos-sobre-a-ditadura/)

Romper com um silêncio imposto pelas Forças Armadas, que relutam em revelar os documentos retidos por eles, como também tentam fomentar um processo de coletivização da memória em detrimento dessa ausência têm sido um dever que a ficção levou para si. Ao se debruçar sobre a lógica semântica do arquivo, Derrida (2001) verifica a teia infinita de camadas envoltas umas nas outras e, diante dessa miríade, o escritor que escolher trabalhar a partir desses vestígios do passado, irá enfrentar um processo de recuperação de rastros, para poder rearranjar os dados do passado e constituir uma outra figura. Além disso, as ficções que buscam retomar esse passado insepulto da histórica latino-americana, estão fadadas ao combate também pelo poder, não só o de narrar o passado, mas o de falar por si, já que quem detém o arquivo, esse que dispõe de informações sobre situações vividas ou não, organizando de acordo com os seus interesses, é aquele que possui poder. Essa história rasurada lembra a ideia de um palimpsesto que, por meio desse aumento de narrativas ficcionais, sobretudo, a partir da segunda década do século XXI, busca decifrar e ressignificar o passado traumático causado pelo regime.

A literatura sobre a ditadura combate o não dito, esse que vem na linha do esquecimento coletivo, que denega o retorno do recalcado e deságua no negacionismo que a sociedade verifica atualmente. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor leva o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por setores da população, sobretudo, os que se contrapunham à ditadura, de forma universal e não mais pontual. Ao trazer também essa comparação entre história e literatura, Ricoeur (2007) registra a liberdade do escritor de ficção em relação aos fatos efetivamente tais como são, o que lhe permite usar fontes de pesquisa vedadas ao historiador no que concerne à temporalidade, deslizando assim as narrativas por diversas esferas. Essas narrativas que afirmam um momento histórico tido como fato, abrem espaço para percebemos o texto literário como um lugar onde os discursos sobre o passado e suas capilaridades também se manifestam pelas tensões do presente, isso porque essas ficções buscam não somente o caminho já dado pelos dados levantados sobre o regime militar, mas também mostrar como que o terrorismo de Estado permeou as diversas camadas da vida social.

A partir desse arcabouço teórico, iremos, no segundo capítulo, tendo em vista que este primeiro se configura na introdução, construir um panorama literário que contempla narrativas ficcionais produzidas durante os anos de vigência da ditadura civil-militar brasileira, para que seja possível criar uma contraposição das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

formulações estéticas e formais que continuam de alguma forma na ficção contemporânea latino-americana ou que já não são tão preponderantes assim. Ao nos debruçarmos sobre esses romances de décadas anteriores, podemos ver que determinadas propostas como o "romanção" de vocação totalizante, que busca construir a ideia de um herói nacional, como *Quarup* (CALADO, 1967) e *Pessach: a travessia* (CONY, 1967) não são mais questões que tocam os textos mais recentes. Por outro lado, nesse mesmo capítulo, nos debruçamos sobre outras obras que, em determinado nível, lançam mão de artifícios que sobreviveram ao tempo e podem ser encontradas até hoje nas narrativas ficcionais da segunda década do século XXI. Com isso, queremos evidenciar que, categorizar as obras por anos, temas ou mesmo gênero literário, não será uma intenção da pesquisa porque, ao trabalhar com questões que atravessam determinados romances, poderemos construir pontes ou abismos com a ficção contemporânea, abrindo o espaço para entender de perpetuação de certas soluções.

A violência da ditadura ainda permeia as relações sociais contemporâneas de modo que o discurso histórico não consegue abarcar todos os seus matizes. A literatura toma para si esse papel de manutenção da memória coletiva, advindo do subjetivo e individual, como também o de criar espaço para uma elaboração daquilo que surge na contemporaneidade como um passado terrível. A ficção da segunda década do século XXI, já amadurecida em função dos movimentos das décadas anteriores de denúncia e memorialismo sobre o golpe de 1964, parece ter que novamente enfrentar a profusão de narrativas que assumiram centralidade nos últimos anos e que negam a história, os fatos e a parca construção coletiva sobre o passado traumático. Associado a isso, podemos lembrar o pensamento de Freud sobre o retorno do recalcado que aponta como sendo justamente esse retorno tardio e distorcido dos efeitos do trauma. Depois do período de latência – ocorrido logo após o choque – os impactos da experiência traumática, que antes eram recalcados, acabam por serem inconscientemente retirados de uma certa estagnação e colocados novamente em xeque. Podemos notar que esse retorno do recalcado na literatura latino-americana aponta justamente para essa não elaboração coletiva de um passado autoritário e violento.

Continuando a sumarização do trabalho, iremos no terceiro capítulo, trabalhar com as soluções formais e estéticas que verificamos estar em voga nas narrativas ficcionais da segunda década do século XXI que abordam a temática

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

ditatorial, a partir da questão da presença dos ausentes na literatura e cinema latino-americanos contemporâneos, e com a estética fantasmática que metaforiza os corpos para que seja possível elaborar essa temporalidade passada que se impõe ao presente (FIGUEIREDO, V., 2022). Esse passado que se impõe ao presente, como diz Beatriz Sarlo (2007), é reconfigurado em novas formulações que reacendem o debate sobre os rastros que a ditadura civil-militar deixou – rastros que resistem à passagem do tempo e, pouco a pouco, vão se refinando a tal ponto que a violência, oriunda do regime, se torna um eco para as atrocidades vistas em diferentes camadas sociais da sociedade vigente. Não é algo cíclico, mas um esgarçamento da noção histórica, de tal modo que podemos pensar que o regime militar influenciou de forma visceral as histórias narradas nas obras ficcionais da segunda década do século XXI que tematizam a ditadura militar que, segundo Patto (2021, p. 308) "não originou todos os males, pois alguns deles já existiam, mas sem dúvida piorou certos problemas, como a desigualdade social e o autoritarismo estatal".

Devemos nos atentar para os rastros que o passado deixou de legado na cotidianidade mais comum, como por exemplo, a retratação de um ambiente doméstico hostil. Ao desvelar o que queriam deixar como lembranças encobertas de um passado não glorioso, essas narrativas evidenciam o embaralhamento das instâncias temporais passado, presente e futuro que solapam a América Latina. Ao atravessar o trauma ao longo do tempo, borrando os limites da temporalidade, as narrativas ficcionais pretendem criar uma reflexão crítica sobre a história, no intuito de promover uma elaboração coletiva do passado. Para Kehl (2010, p. 126) "quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras". As ficções seriam esse espaço ético onde podem ser construídos espaços simbólicos de resistência aos discursos uníssonos proferidos pelas elites, e o Estado que não compartilham a tomada de consciência da sociedade sobre os atos violentos cometidos. Elizabeth Jelin (1998, p. 84) ao comentar sobre a importância da construção coletiva de um passado pontua que "Cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido".

Sobre a estética fantasmática que também iremos discutir nesse capítulo, pontuaremos que nas obras mais recentes, existe a presença preponderante de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

personagens e cenas que remetem para corpos decadentes ou mortos-vivos. Eles indicam a permanência, continuação e a centralidade que o passado ocupa no presente dessas ficções, apontando para a simbolização dos corpos não-enterrados, o que faz ser possível pensar a dimensão corporal como fio condutor dos embates entre os discursos oficiais e subterrâneos envolvidos na temática ditatorial. Ao trazerem para o campo ficcional esses personagens, notamos um espírito renovado da produção que tenta fornecer sentido para esses rastros do passado no cotidiano. Soma-se a essa ideia o incômodo que alguns personagens demonstram perante "a presença de algo que, não tendo sido superado, sempre ameaça voltar, ou ainda por algo que ressurge desafiando os processos de ocultamento" (FIGUEIREDO, V., 2022, p. 5).

Outro romance que trazemos para o debate e que coloca essas questões em cena é *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2016). A obra narra a experiência de K., pai de uma desaparecida política que, ao se deparar com a ausência repentina da filha, professora de Química da USP, em 1974, se confronta com o sentimento de culpa, a dor da perda e com a angústia de uma busca infrutífera por informações sobre o ocorrido. No livro, vemos características como o desvio da narração direta sobre a trajetória das vítimas do poder estatal, a focalização na permanência da dor dos sobreviventes e a presença-ausência dos desaparecidos. O autor chama atenção para aquilo que, ao ser deixado na margem dos discursos oficiais, como a continuidade e reformulação das práticas autoritárias no cotidiano dos personagens comuns, contribuem para a não superação do passado traumático na vida deles. (FIGUEIREDO, V., 2020). Esses personagens estão atrelados ao presente, mas imersos em uma representação do passado que não possibilita que rompam com a cadeia de traumas que é vista na história da América Latina. O personagem de *K.* de *Relato de uma busca,* retrata perfeitamente essa condição de não-lugar que a ditadura relegou para ele que, pai de uma estudante desaparecida pelos aparelhos repressores, não pode viver em paz consigo mesmo até ter respostas concretas sobre onde está a sua filha e, claro, enquanto não elaborar a sua perda. No romance, mesmo no final do livro, o corpo desaparecido de sua filha permanece batendo à sua porta, usado como um fantoche, pelo ainda vigente aparelho repressor que, por meio de escabrosa alimentação, ainda perpetua o sentimento de mágoa em K. "O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado" (KUCINSKI, 2016, p. 168). Os horrores permanecem, o que mudou foi

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

a sua condição. A ficção, portanto, representa a memória como sendo uma obra aberta, que oferece para quem trabalha com ela um processo de reinterpretação do passado.

Na sequência, no quarto capítulo, iremos analisar a ênfase nos deslizamentos das vozes narrativas que percebemos nas obras contemporâneas. A ascensão da figura dos colaboradores da ditadura militar, que não eram muito comuns na literatura produzida nas décadas anteriores, será analisada de forma a indicar como a violência estatal consegue permear as diferentes camadas da sociedade, e como o cotidiano passa a ser espaço de representação dessas questões. Partindo do giro de enunciação que Piglia (2001) propõe para que a literatura latino-americana passe a pensar a partir das margens dos discursos oficiais de estado, poderemos ver que essas obras privilegiam essa escuta do outro, principalmente, quando ele é o inimigo.

Dessa forma, coloca-se em paralelo o negacionismo e o revisionismo históricos para que assim seja criado um espaço de reflexão crítica sobre a dor ainda existente dos que foram atingidos direta ou indiretamente pelo aparato repressivo militar. Para o crítico argentino, é necessário construir uma rede alternativa de histórias que se contraponham a ficção de Estado, a partir de tramas perdidas e silenciadas pelo esquecimento. Ao serem narrativas ficcionais que desmontam o discurso uníssono do Estado que, além de não abarcar a totalidade das tramas perdidas na história, não permite que haja um processo de elaboração coletiva do passado traumático, essas ficções assumem um compromisso político de buscar por mudanças.

A ascensão dessa figura do "homem comum", instalado no cotidiano como sendo o personagem principal de determinadas ficções contemporâneas da segunda década do século XXI, será analisada neste capítulo. Esses personagens são sufocados pelo próprio ato repetitivo, a ponto de se tornarem alienados e afastados de qualquer pensamento crítico que possa ajudá-los a escapar dessa máquina de horror das ditaduras latino-americanas. Destaca-se que além das altas patentes e escalões, houve a cooptação de figuras menores alheias à realidade política e social, seja por motivações próprias ou por desinteresse, para fazê-las perpetradoras das violências em diferentes esferas sociais. Essa focalização do cotidiano, atrelada aos colaboradores, nos leva a pensar em outra questão que será analisada, como a banalidade do mal reproduzida nessas narrativas. Elas seguem o pensamento de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Hannah Arendt sobre a burocratização da maldade, que é quando ela se torna ordinária, corriqueira, perdendo o seu valor moral e transformando o cidadão ordinário em um perpetrador do mal sem que se dê conta. As ficções trazem ecos do passado para o presente, na intenção de evidenciar que algumas dessas figuras menores não refletiam criticamente sobre o que estava em curso.

Os rastros que a ditadura civil-militar deixou no cotidiano banal resistem à passagem do tempo e, pouco a pouco, vão se refinando a tal ponto que a violência oriunda do regime se torna um espelho para as atrocidades vistas em diferentes camadas sociais da sociedade. Logo, ao se posicionar de forma ética com o passado, esses textos tomam para si uma posição política evidente: por meio da ficcionalização, é possível dar visibilidade ao fato de que certa parcela da população ainda é assaltada por uma dor que não é vislumbrada por outros e que, além disso, sofre com os silêncios cúmplices. Assim, a literatura e o cinema aqui analisados, se aproveitam desse embate pela narração e se colocam em consonância com o que Jeanne Maria Gagnebin fala: "o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança" (GAGNEBIN, 2006, p. 115).

Não se trata de aproximar, de forma ingênua, a literatura e o cinema das diferentes formas de violência que se perpetuam nos corpos atravessados pelo poder arbitrário do regime militar, mas de perceber o espaço literário como um repositório, onde discursos sobre o passado se manifestam, ao serem alimentados pelas sobrevivências do horror na contemporaneidade. A ficção, portanto, representa a memória como sendo uma obra aberta, que oferece para quem trabalha com ela um processo de reinterpretação do passado.

No Brasil, indubitavelmente, a Lei de Anistia teve o papel crucial de acobertar um horror de caráter nacional que deveria ser constantemente revisitado como espaço de reflexão, mas também como um "espaço de experiência", que pode afetar o "horizonte de expectativa" da atualidade, já que, ao não ser assimilado adequadamente pela sociedade, pode servir como objeto de manipulação de massa, com foco na extrema direita, que nega a História. Isso alimenta a lógica de um regime totalitário que, segundo Tzvetan Todorov (2017), manipula informações, torna-as de difícil acesso – mesmo numa época em que o acesso à informação seja amplo, para uma parcela da população, é necessário levar em conta que, o discurso de alguma autoridade tem grande valor simbólico, pesando assim no inconsciente individual que tende a acreditar naquela fala. O silêncio, lembra Todorov, é a maior

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

barreira contra a manutenção de uma memória coletiva. Em resumo, para Gagnebin (2010, p. 185): "esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada no presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado que não passa".

A ficção problematiza um campo social marcado pela violência institucional, rompendo com os gestos de interdição, de silêncio, que empurra para fora da representação os capítulos abomináveis da história de um povo. Essa rememoração do passado no tempo presente, que tem sido constantemente ameaçado por movimentos antidemocráticos, tem um nítido papel de fomentar o debate sobre o "passado insepulto" (FIGUEIREDO, 2022) na sociedade – ou ao menos no círculo próximo das pessoas que leram essas obras -, para retirá-lo das sombras do esquecimento e jogar uma luz sobre ele.

Ainda mais, essas narrativas não têm como intuito apenas narrar o passado para recobrar a memória perdida dos acontecimentos, mas apontar o trauma histórico como parte de algo maior e não mais individualizado, ou seja, ao proporem a ficcionalização dessa temática, elas se apoiam em características formais e estéticas que retiram a carga pessoal da violência estatal para jogar num debate mais amplo no presente, como o coletivo e o da justiça que a partir de suas formulações pode fomentar ressarcimentos e políticas de memória (TODOROV, 2017). Esses textos literários, ao enfrentarem o negacionismo histórico e colocarem como finalidade o resgate da noção de verdade como horizonte político e objeto de luta, afinam-se com o pensamento de Ricardo Piglia (2001):

> El relato estatal constituye una interpretación de los hechos, es decir, un sistema de motivación y de causalidad, una forma cerrada de explicar una red social compleja y contradictoria. Son soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror (PIGLIA, 2001, p.8-9).

Com isso, vão, à medida do possível, furar o véu que cobre aqueles que preferem ser tolos, como Lacan dizia, e escancarar as ficções que o próprio governo produz para poder se retroalimentar, já que a repressão dos corpos apenas pela violência, não é possível. Para Valéry apud Pigla (2001, p. 7), é justamente com a ajuda da manipulação dos fatos em forma de forças fictícias, que o Estado consegue uma manutenção do poder e ocultação das violências sobre os corpos. "El Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valéry llama de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos".

Como já vem sendo amplamente analisado por pesquisadores e pesquisadoras que se debruçam sobre a cultura e literatura produzida a partir da América Latina, a dificuldade de compreensão e representação do passado não é uma caraterística apenas do território brasileiro, mas dos países latino-americanos em geral, isso porque essa ruptura da noção linear de temporalidade é decorrente dos constantes assaltos a democracia – quando temos os golpes militares – e ao fato histórico da colonização feita pelos europeus que enfiaram goela abaixo dos povos autóctones um outro conceito de tempo/realidade diferente do já estabelecido aqui.

Como último capítulo, temos as considerações finais, em que fazemos a retomada das principais ideias discutidas ao longo do texto, bem como reforçamos as nossas reflexões a parti dos resultados desta pesquisa, no sentido de mostrar os nossos objetivos atingidos e questionamentos respondidos.

Por fim, essas narrativas não têm como intuito apenas narrar o passado para recobrar a memória perdida dos acontecimentos, mas apontar o trauma histórico como parte de algo maior e não mais individualizado. Ao proporem essa temática, se apoiam em características formais e estéticas que contribuem para conferir visibilidade às diferentes histórias que coexistem com as dos vencedores. A elaboração coletiva do trauma é possibilitada por técnicas e formas que as narrativas ficcionais efetuam diante desse sopro do tempo passado sobre a atualidade, porque se afastam da literatura autoficcional e autobiográfica, para entrar numa esplanada de possibilidades para o entendimento da realidade que nos cerca.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

2. Ficção, denúncia e censura: uma rede de resistência contra o terrorismo de estado

> *"O que passou efetivamente passou, mas há alguma coisa que não passa, alguma coisa que passa sem passar completamente, perpétuo presente em rotação"*
>
> *(PAZ, 1984, p. 239).*

Neste capítulo iremos nos dedicar a algumas ficções produzidas no período da ditadura militar, que corresponde de 1964 até 1985, no sentido de traçar um paralelo entre os recursos narrativos, estéticos e linguísticos utilizados por essas obras passadas e as obras mais recentes selecionadas por nós, que também tematizam a violência estatal durante um período autoritário como o da ditadura.

Nesse período anterior, a tônica é ora prospectiva e utópica, já que o ideal revolucionário dos projetos de esquerda no subcontinente latino fazia-se presente nessa época; ora distópica frente ao fracasso desses mesmos projetos. Noutras produções, os instrumentos narrativos utilizados apontam para um esgotamento das tentativas de criação de romances totalizantes que dessem conta de criar um projeto de nação.

Nessas ficções tanto audiovisuais quanto literárias, podemos observar uma tendência totalizante em determinadas obras, que é uma característica formal e estética rica para a nossa análise, justamente por ser um eixo interessante para a distinção das obras, sem aprisionar filmes e livros em caixas segmentadas por conta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

do ano de sua produção – conforme Eurídice Figueiredo (2017)[7] faz, ou classificá-los por gêneros, como coloca Renato Franco (2003)[8] propõe.

Nesse sentido, consideramos que analisar as proposições narrativas dos autores e autoras, é um método melhor de abordagem para pensar as questões da violência, da permanência do tempo passado no presente e da não superação de um evento traumático. É consenso entre a crítica literária afirmar que uma significativa parcela da literatura brasileira, produzida durante o obscuro contexto social, histórico, político e cultural que se estendeu de meados da década de 1960 até parte da década de 1980, a denominada ficção pós-64, não apenas tematizou, mas questionou e problematizou, sob múltiplas perspectivas, uma multiplicidade de aspectos relacionados à instauração do regime militar no Brasil.

De acordo com a socióloga Leonor Arbuch (2012, p. 13), existe em toda produção coletiva sobre um passado traumático uma "temporalidade da memória", ou seja, a escrita que tematiza a ditadura, no caso brasileiro, não permanece da mesma maneira com o decorrer dos anos, pelo contrário, ela se modifica, renova e utiliza diferentes instrumentos estéticos e linguísticos de acordo com a elaboração do trauma, decorrente dos sofrimentos do passado (FIGUEIREDO, E., 2017).

Para podermos nortear a nossa pesquisa e torná-la mais acessível a futuro(a)s pesquisadore(a)s, achamos interessante levantar questões, como o título do capítulo já evidencia, sobre as ficções analisadas, relativas à denúncia e à censura. Ao estabelecer uma divisão por questões, ou seja, verificando quais artifícios literários e de gênero as obras utilizam para dar visibilidade ao tema da ditadura militar, acreditamos evitar a compartimentalização dessas narrativas em caixas pré-definidas, como fazem Márcio Seligmann-Silva e Eurídice Figueiredo,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[7]A pesquisadora propõe uma análise de narrativas ficcionais e não-ficcionais que tematizam o passado ditatorial brasileiro e que foram produzidas nos últimos cinquenta anos, dos primeiros dias do golpe de 1964 até o ano de 2017. Para ela, esse material pode ser considerado como arquivo, "pois faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros" (p. 45). Ela verifica em sua pesquisa as mudanças e diferenças que essas escritas podem ter sofrido ao longo dos anos e a partir disso divide os seus objetos de estudo em três recortes temporais que lhe servem de eixo metodológico. São eles: de 1964 a 1979, ano da assinatura da Lei da Anistia; de 1980 a 2000; e 2000 até 2017.

[8] O texto de Renato Franco, que está no livro História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes (2003), de organização do professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, Márcio Seligmann-Silva, também propõe uma análise mais segmentada temporalmente das obras que tematizam a ditadura brasileira. Ele investiga "como a produção cultural – particularmente a literária – configurou essas atrocidades perpetradas à época da ditadura militar no país (1964-1985) e como reagiu – literariamente, é claro – a elas" (p. 357).

o que de modo algum, torna a leitura e a análise de ambos inadequada; pelo contrário, são muito importantes para a pesquisa sobre o tema.

Visto isso, com o nosso panorama temporal, que se estende desde o momento do golpe até a contemporaneidade da segunda década do século XXI, visamos entender as mudanças de recursos literários e estilísticos utilizados pelos criadores e criadoras das obras em questão, e pensar como essas mudanças – o deslocamento da violência para o cotidiano e a enunciação para lugares de pessoas comuns – constituem uma diferenciação, quando comparadas à literatura produzida anteriormente. Por que analisar essa diferença na produção atual é importante? O que notamos como mudança preponderante, aponta para o quê? São essas algumas questões que norteiam a pesquisa.

Existem diversos debates correntes sobre a reaparição da temática ditatorial em ficções cinematográficas e literárias recentes, cada qual com o seu modo de análise e metodologia de pesquisa. Uma corrente muito forte que percebemos durante a pesquisa do presente trabalho, é aquela que delimita a produção artística brasileira segundo uma grande pedra de toque: a Lei da Anistia de 1979. A partir daí, para esses pesquisadores e pesquisadoras, como Rebecca J. Atencio (2014) e Eurídice Figueiredo (2017), para citar algumas, há uma cisão nas produções do país entre o que veio anterior à lei e depois dela. Achamos que engessar a abordagem das ficções dentro de uma estrutura tão firme como essa, pode não ser tão produtivo para a análise feita neste trabalho, mas pensar o que foi elaborado no país, a partir das reverberações proporcionadas pela Lei n° 6.683, é interessante, até porque, algumas obras irão fazer referência a ela, e se a ficção aponta para tal momento como sendo importante, colocá-lo sob o nosso escrutínio se faz necessário.

Para a pesquisadora brasilianista Rebecca J. Atencio (2014), é relevante pensar a Anistia como sendo um ponto crucial que surge quando se estabelece uma reconstituição do passado ditatorial brasileiro e como marco simbólico-imaginário que não só foi relevante para a produção cultural brasileira, mas para o início de um trabalho de memória que se estende até os dias atuais. Para a estadunidense, a Lei da Anistia serviu como um divisor de águas para a produção do que ela intitula de "ciclos de memória cultural" no Brasil. O conceito desenvolvido pela pesquisadora serve para caracterizar o surgimento simultâneo, sendo por coincidência ou de maneira intencional, de uma dada obra (ou o seu conjunto) e mecanismos institucionais que carregam importância histórica, colocando em evidência a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

complexidade das interações no tocante ao processo de construção social e individual sobre o passado histórico.

Atencio afirma ainda que o primeiro momento do "ciclo de memória cultural" tem firmamento na relação entre a promulgação da lei e o surgimento dos primeiros romances de testemunho de ex-guerrilheiros da luta armada. O peso do imaginário popular para a dada assimilação dos "ciclos de memória cultural" é relevante, já que, para que uma obra entre dentro de determinado ciclo, ela precisa estar atrelada a como o ambiente social a classifica. A brasilianista propõe que existem quatro dos chamados "ciclos culturais", sendo o primeiro o "surgimento simultâneo" e os subsequentes: conexão imaginária, aproveitamento das circunstâncias, e propagação. Não utilizaremos estas divisões, pois acreditamos que trabalhar com questões que atravessam as obras do período recortado contribui para a análise mais aprofundada das ficções selecionadas. O que é pertinente para nós usarmos da metodologia aplicada por Rebecca Atencio, é a noção de "conexão imaginária" que o leitor pode fazer ao ler uma obra e associar seu conteúdo a um determinado mecanismo institucional.

Com "conexão imaginária", a autora quer dizer que as obras vão refletir a presença ou a ausência de dispositivos criados pelo Estado, com o intuito de combater ou denunciar, dentro de seus limites, o esquecimento e a manutenção social de violências que permanecem no cotidiano dos indivíduos de formas diferentes. Pensar nessa conexão é interessante porque a literatura e o cinema contemporâneos, que abordam a questão das ditaduras civis-militares da América Latina, estão se dobrando sobre o passado histórico para rever questões caras aos debates e pensamentos sociais coletivos. As conexões que permeiam essas produções mais recentes fazem frente ao esquecimento institucional e social sobre o passado e desvelam a permanência da violência e autoritarismo em lugares não mais alinhados com as figuras de alta patente militar e com a esquerda revolucionária.

Atencio, em sua proposta de análise, se debruça sobre o período da Lei da Anistia de 1979 até o aparecimento dos famosos relatos de Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?* E *Os carbonários,* de Alfredo Sirkis, como sendo elementos importantes para que seja construída uma relação entre os ditos mecanismos institucionais, no caso, a anistia ampla para torturadores e opositores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

do regime, e a produção artístico-cultural que busca construir uma memória coletiva e individual.

Não cremos ser uma metodologia proveitosa porque, novamente, a pesquisa corre o risco de ficar submetida a padrões fechados que não abarcam as excepcionalidades ou a subjetividade interna da obra. Expandindo, então, a sua ideia de conexão imaginária, para além dos mecanismos institucionais, gostaríamos de propor que, além disso, é pertinente examinar o contexto sociocultural em que a obra foi escrita, para que as questões apropriadas para esta pesquisa sejam as protagonistas.

Com essa proposta em mente, podemos nos debruçar sobre grandes questões que norteiam essas narrativas ficcionais e que desembocam na literatura contemporânea como reflexão do lugar comum, que é a afirmação de que o Brasil é um país que não conhece o próprio passado, que continua com dificuldade de olhar para trás e reconhecer, sobretudo, as dívidas históricas com os minorizados, subalternizados e silenciados pelos acordos políticos arranjados pela ditadura militar. Em contrapartida, toda a literatura que se apresenta permeada pela sombra do passado autoritário brasileiro, tem uma característica em comum: o compromisso ético com a verdade e a memória. Esse posicionamento político, que é visível na literatura contemporânea aqui analisada, se propõe, sem sombra de dúvidas, a fazer frente às diversas tentativas de apagamento histórico que o atual momento produz.

Segundo a leitura de antropólogos, juristas, psicanalistas, cientistas políticos e historiadores, os anos de exceção e autoritarismo não foram completamente expurgados da jovem democracia brasileira, isso porque, o bloqueio do testemunho, os mecanismos de denegação e banalização de conflitos impediram que a memória traumática se difundisse amplamente no espaço público (TELES, 2020). Com isso, o caso brasileiro se torna uma experiência contrastante com o restante dos países do Cone Sul da América Latina, já que, tanto em sua forma jurídica quanto em outros modos, como a literatura, a elaboração do horror vivido ficou no plano do individual, esse focalizado nas famílias e amigos dos desaparecidos e assassinados pela ditadura civil-militar.

Com efeito, a experiencia brasileira de (re)democratização contrasta com a de diversos países latino-americanos. O retorno dos militares ao centro da cena pública e os evidentes retrocessos políticos e sociais recentes, indicam que a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

estratégia de não priorizar a defesa dos direitos humanos, a fim de garantir a manutenção de "acordos" pretéritos, fracassou. Os recentes acontecimentos da história brasileira revelam, sobretudo, que a construção democrática deve, necessariamente, incorrer no enfrentamento do legado da ditadura militar (TELES, 2020, p. 266). A literatura, independentemente do período em que for produzida, sempre irá se alinhar com os temas renitentes de sua época e dará testemunhos que possam ajudar a construir um imaginário ficcional sobre os sucessivos golpes de Estado que levam à ascensão governos ditatoriais e totalitários.

Visto isso, iremos nos dedicar às narrativas ficcionais produzidas durante o regime militar até a promulgação da lei n° 6.683, sancionada pelo então presidente, João Batista Figueiredo. Nessas obras literárias, produzidas sob a regência da ditadura, podemos perceber diferentes soluções formais e estéticas que os escritores e escritoras deram para as suas respectivas narrativas. Percebemos ainda que, ao decorrer dos anos ditatoriais, o fôlego da literatura com a escrita de obras que imaginavam uma educação do leitor para questões sociais, a luta armada ou a resistência ao regime militar, foi recuando e dando espaço para narrativas fragmentadas, com finais abertos e decepcionados com os rumos dos projetos que a esquerda imaginou para o país.

Para o pesquisador Renato Franco, o recrudescimento do aparato repressivo militar, sobretudo, a partir do AI-5 em 1968, permitiu que a censura provocasse o "rompimento dos laços entre a cultura e a política, os quais foram tecidos nos anos 1960 ao sabor de acentuada radicalização ideológica de alguns setores da classe média, como os estudantes" (FRANCO, 2003, p. 357). Se na década anterior, a literatura pôde testar a pluralidade de rumos no conteúdo e forma, no início da década de 1970

> A literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (de 'esquartejamento') que contaminava a atmosfera truculenta de então (...) ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidades de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição (FRANCO, 2003, p. 358).

Claro que não buscamos estabelecer uma generalização da produção literária desse período que viveu os anos de chumbo, mas é interessante perceber a mudança da literatura latino-americana no transcorrer do tempo, porque algumas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

soluções formais que os escritores e escritoras encontraram para exprimir determinada sensação ou fornecer um retrato do período vigente, se assemelham com as encontradas na literatura e cinema contemporâneos. Assim, percebe-se que existe uma intrigante conexão entre os campos da literatura/cinema com a história, porque, o que é produzido atualmente para fazer uma contraposição com o negacionismo e revisionismo históricos, se dobra sobre o passado para buscar entender a situação presente – dentro das obras aqui analisadas – e optar por recursos já vistos anteriormente.

Theodor Adorno afirmou em ensaio de 1949 que "escrever poesia após Auchwitz é um ato de barbárie", uma polêmica frase, mas, se compreendida de forma sensata, pode nos levar a seguinte reflexão: com ela, o autor parece, antes, apontar para o desconforto que, doravante, toda arte ou obra literária teria que enfrentar, visto que, enquanto manifestação, ela não poderia mais ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Afinal de contas, a arte participa da sociedade, de modo que aquela que não reflete ou finge não ouvir o grito de horror dos massacrados, pode ser convertida em escárnio.

Dessa forma, podemos pensar a arte como uma forma de resistência ou relicário de subjetividades de uma parte da sociedade que foi colocada à margem dos discursos oficiais promovidos pelo Estado sobre o passado traumático dos países latino-americanos. Ao pensarmos a escrita ou o produto audiovisual elaborado após uma catástrofe como as ditaduras latinas, entende-se também que são formas de fazer com que as próximas gerações tenham acesso àquela parte da história que não contemplou os torturados, desaparecidos e opositores. Essa situação desconfortável da literatura que tematiza os autoritarismos latino-americanos da nossa época, tem como características fundamentais dois aspectos: a de lutar contra o esquecimento e contra o recalque, isto é, lutar, por meio da rememoração do acontecido, para que não haja uma repetição da catástrofe.

É interessante voltar ao pensamento de Adorno e olhá-lo de uma outra perspectiva, a de evocação de um papel da arte enquanto resistência, que deve auxiliar o indivíduo a lembrar do que as gerações anteriores passaram para que nada volte a se repetir. Embora ela tenha combatido, a seu modo, as possibilidades de tragédias iminente, sua impotência, que não a diminui, mas a coloca numa posição de instrumento para que quem a lê - no caso da literatura - elabore um pensamento

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

crítico, o que não evitou que surgissem ditaduras militares na Argentina, Chile e Brasil, por exemplo (FRANCO, 2003).

Ao surgirem os regimes autoritários na América Latina, em especial no caso do Brasil, a censura foi uma arma silenciosa e eficaz para a repressão da população, claro que com seus recortes sociais e econômicos. É paradoxal pensar que quando um estado ditatorial impede ou limita a circulação e a distribuição de um livro, ele está, de alguma forma, atestando a força do livro enquanto instrumento propulsor e configurador de um modo de pensar crítico, que possa, de algum modo, fomentar um movimento contrário ao de alienação promovido pelo Estado. O controle estatal tomou diferentes frentes; pelo modo físico existia a tortura, coação, prisão deliberada de opositores do regime, entre outras anomalias; pelo meio cultural, houve uma intensa censura que, com o intuito de fiscalizar e manipular a produção artística nacional, provocou o exílio de muitos cineastas, escritores(as), roteiristas, poetas. A repressão e a censura à vida cultural do país foram intensas à época da ditadura militar, de modo que podemos tomar como um parâmetro clássico para a historiografia da época, a instauração do Ato Institucional 5 (AI-5), promulgado durante o exercício do segundo presidente do período militar brasileiro, Artur da Costa e Silva.

Adotando, então, a censura como ponto inicial, pode-se dizer que, de modo geral, a visão mais estabelecida pela História a esse respeito, tende a fixar os anos 1970, os "anos de chumbo", como aqueles em que ela atuou com maior intensidade, determinando uma espécie de estética do reflexo (PELLEGRINI, 2014), na medida em que a ditadura impôs seus padrões de criação, proibindo e engavetando inúmeros artigos de jornal, peças, músicas, filmes e outras expressões artísticas em geral. Por essa lente, toda a produção que conseguiu escapar das mãos firmes do tirano já conteria, refletida em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, numa espécie de código cifrado: só aos iniciados seria permitido o desvelar da realidade disfarçada pela metáfora, pela analogia. Como era o caso das conhecidas receitas culinárias misteriosas e truncadas, figuras estranhas e a repetida publicação do poema épico português *Os Lusíadas,* de Luís de Camões, que lotavam as páginas de notícias de jornais e revistas que tinham as suas publicações censuradas.

Sabe-se que a institucionalização da censura foi usada como um instrumento para o aprofundamento de questões estruturais ligadas ao projeto econômico e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

político do regime que, analisadas hoje com distanciamento maior, evidenciam um planejamento estratégico específico para a área da cultura que, para os militares, era encarada como um território a ser explorado e manipulado a seu bel-prazer, pelo fato de considerarem a classe artística um elemento catalisador para os objetivos de modernização – alinhados com o ritmo do capitalismo internacional -, integração e segurança nacional do país. Na visão da pesquisadora Tânia Pellegrini (2014), ao pensarmos no estabelecimento de um controle do que poderia ou não ser falado como momento importante para a consolidação de uma indústria cultural brasileira, criada sob o signo da censura, devemos reconhecer a capacidade da literatura ter sido resistência, com toda a sua força, perante a repressão imposta.

Além disso, Pelegrini também afirma que pensar a censura como uma absoluta castração da expressão artística, impedindo que ela pudesse se proliferar e elaborar modos de resistência, é simplista demais. Os textos literários não são apenas um simples reflexo do momento histórico e de suas injuções, mas em última instância, o resultado de seu condicionamento. Sobre isso, Franklin de Oliveira, em artigo publicado na revista "Opinião" em 31/01/1975 chamado "Onde estão os romancistas?", afirma que aceitar a nossa circunstância histórica como genuinamente adversa à criação literária é perigoso.

As obras literárias, em primeiro momento, não sofreram de forma draconiana com a censura ou a repressão – porque os escritores e escritoras sofreram. Antonio Callado, por exemplo, foi preso por conta de um protesto contra a instauração da ditadura civil-militar e que ficou conhecido como "Oito do Glória" -. Mas elas se viram limitadas por uma autocensura[9] que pairava sobre os escritores e escritoras, por medo de expressarem de forma contundente a sua opinião perante os fatos que estavam acontecendo no momento vigente. Pensando assim, mesmo que a literatura estivesse numa posição em que a sua criação era cerceada, sufocada, vigiada e dirigida, ela não deixou de ser feita. Nesse momento, o meio artístico se viu numa posição de fazer política por meio da escrita, trazendo para dentro da trama, personagens que tivessem uma clara verossimilhança com a realidade opressora vivida. Personagens que entravam para a luta armada depois de muito se questionarem sobre a necessidade de tal movimento ou não; estudantes de

[9] "Movimento de cerceamento e também direcionamento da criatividade artística infligida pelos próprios artistas a si mesmos e a seus pares por força das circunstâncias políticas de então" (ROCHA, 2012, p.110).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

movimentos estudantis; jornalistas preocupados com a situação política do país; militantes e jovens desacreditados com os rumos dos movimentos revolucionários, que tinham o objetivo de derrubar o regime militar; enfim, esses eram algumas das tramas que pipocavam no panorama literário brasileiro sob a censura. Além disso, na linguagem, muitas vezes subliminar ou truncada, com o intuito de passar pelos censores, os escritores e escritoras demonstravam a sua indignação com o que estava acontecendo.

Desse modo, a literatura toma para si o papel da história, a história não oficial, aquela que se afasta dos relatos das grandes organizações e abre um horizonte diferenciado para a compreensão daquilo que está em curso (BURKE, 1992). Essa "história vista debaixo", dá enfoque a militantes revolucionários ou a pessoas comuns que, ao se aproximarem de outros indivíduos que estão mais conectados com as questões sociais, foram tendo um processo de conscientização ao longo das narrativas. Esses indivíduos foram engrenagens da história tanto quanto os militares de alta patente e as elites econômicas que os apoiaram, porém, os que permaneceram no poder são estes últimos e não os excluídos, que comumente não são validados nos relatos oficiais sobre os anos ditatoriais. Assim, podemos considerar que reduzir as características dos produtos dessa indústria fomentada durante a ditadura, como sendo apenas um resultado de uma produção que buscava contornar a censura, é deixar de lado o admirável processo de gradativa e inevitável transformação nos modos de produção cultural como determinante das novas tendências que se gestavam (PELLEGRINI, 2014).

As ficções aqui analisadas, publicadas na segunda metade do século XX, são vistas como fruto de sua época e entram dentro do nosso escopo de pesquisa por conta de questões contemporâneas que atravessam determinadas obras, ou por conta de relações que se podem estabelecer entre essa estética literária e a atual. Acreditamos que, uma primeira questão que atravessa essa produção literária mais antiga, é a já bastante trabalhada questão dos projetos revolucionários utópicos e, alternadamente, o seu massacre pelo aparato repressivo ditatorial e o processo de desesperança que isso gerou.

Nesse contexto de altos e baixos, de recuos e avanços dos movimentos de esquerda e do aparato repressivo militar, temos a relevante produção literária de Antonio Callado, que resistiu bravamente ao Estado ditatorial e, por meio da sua arte, possibilitou uma abertura ao debate e elaboração dos projetos utópicos para o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Brasil. Além disso, a sua literatura, à medida que era produzida em um contexto onde o autor percebia o recrudescimento da repressão e o sufocamento dos movimentos de oposição, é sintomática de uma outra tônica da época, a tristeza, o fracasso e descrédito que o ideais revolucionários foram sofrendo ao longo dos 21 anos de ditadura militar no nosso país.

Portanto, os quatro romances de Callado, que podem ser analisados até como uma tetralogia, no sentido de que as obras dedicam-se à compreensão das lutas armadas contra os aparatos repressivos da ditadura militar, não só em seu conteúdo, mas na sua estruturação narrativa, evocam os períodos desde a consolidação das Ligas Camponesas, como em *Quarup* (1967), passando pelos movimentos de tensão, em que a revolução se vê sem a participação popular, em *Bar Don Juan* (1971); além de *Reflexos do baile* (1976), um dos livros mais elogiados – e de difícil leitura – do autor, terminando num exilado político que volta para o Brasil, com o intuito de descobrir os responsáveis pela tortura de sua mulher no romance *Sempreviva* (1980). Assim, o conjunto de livros do autor é claramente um projeto de análise do contexto social e econômico que o país passava naquele momento, buscando entender as diversas nuances que permitiram que o golpe de estado fosse vitorioso e seus impactos nas camadas específicas da população que ficaram atônitas ou resistiram de alguma forma. A tentativa de compreensão e a construção de um projeto literário que pode ser visto também como um projeto nacional e popular da cultura brasileira, é uma linha que perpassa os quatro romances de Callado, e é verificada pelo próprio autor que admite que seus romances estão intrinsicamente relacionados com o período da ditadura militar, momento em que a literatura exercia um papel fundamental de denúncia, crítica e resistência ao período:

> O *Quarup*, o *Bar Don Juan* e, sobretudo *Reflexos do Baile* (onde há também a mudança estilística e a mudança da técnica de montagem do livro), esse conjunto é que dá o meu projeto de escritor, que é evidentemente parte da minha vida (na vida o que eu mais quero é tranquilidade e tempo para escrever) (CALLADO, 1982, p. 236).

A questão dos movimentos de guerrilha revolucionárias é fundamental para uma análise dos três romances de Callado: *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Reflexos do Baile*. Isso porque, não somente o escritor afirmou ter participado da rede de apoio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

à guerrilha de Caparaó de inspiração brizolista, como quis evidenciar a quem lesse as suas obras que o projeto de construção de um Brasil melhor e mais justo, necessariamente, se faria pelas vias da participação popular. Callado sabia das dificuldades e agruras existentes para que o seu país encontrasse o processo revolucionário que tanto almejava, mas não se deixava vencer, pelo contrário, sua literatura, permeada de dor e desencantamento, nesses últimos romances, provoca o leitor a pensar criticamente a realidade brasileira, redescobrindo outros discursos e posicionamentos que não fazem parte do monocórdico professado pelo Estado. Ao não poupar críticas às táticas adotadas pelos movimentos de esquerda que, em determinado momento foram conduzidas de forma atabalhoada e insurgiram contra o aparato repressivo da ditadura militar, o escritor mostrava a generosidade, valentia e resiliência daqueles que com armas ou não, se opuseram ao autoritarismo que sufocou inclusive vozes literárias.

Quarup é composto pelos capítulos "O ossuário", "O éter", "A maçã", "A orquídea", "A palavra", "A praia" e "O mundo de Francisca" e narra a périplo de Padre Nando, da sua vida religiosa até a entrada no movimento revolucionário, e que queria combater a ditadura civil-militar no Brasil. O que temos é a história de como se realizou o seu desencanto com a batina e a sua deseducação. No início do romance, vemos a figura de Nando como Padre, participante do clero, embebido nos dogmas da Igreja Católica e com uma vida voltada exclusivamente para a religião e retida dentro da lógica paroquial. Segundo Figueiredo (1994, p. 99), existe um redimensionamento da fé de Nando, no sentido de "ultrapassar os limites da coerência pessoal e da ação missionária, para abarcar também o ímpeto revolucionário de transformação do mundo" que as lideranças religiosas também podem promover no seu papel social na coletividade. Vemos que a fé do protagonista persiste, só que de outra forma, direcionada para a revolução: a fé é lapidada até chegar ao ideal humanitário de libertação do homem neste mundo. O elo que permite a passagem da religião à revolução, em *Quarup*, é a dimensão utópica que a fé religiosa adquire quando radicalizada (FIGUEIREDO, 1994).

Para Nando, no início do livro, o papel do missionário nos anos de 1960, era o de beber das grandes missões jesuíticas do passado, mas aos poucos, ele vai perceber que esses ideais do passado não são mais aplicáveis no atual contexto em que se encontra. Isso porque são projetos intangíveis mediante o isolamento proporcionado pela vida paroquial e o estímulo da igreja em ser um observador

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

alheio da realidade social. A "república comunista dos guaranis" não pode ser concretizada pelo padre, mas é a partir desse rompimento com o ideal missionário, que Nando irá cair nas graças da realidade que urge por uma tomada de posição do indivíduo que busca solucionar as questões sociais que afligem o país. Nando parte para o encontro com as sociedades indígenas que o lançará em uma nova fase de preparação do seu amadurecimento enquanto herói nacional que, pouco a pouco, se despoja do aparato conceitual que carregava e delineava as suas visões de mundo para se alimentar das verdadeiras possibilidades que a cultura popular e originária lhe fornece. A fé do personagem não vai ser deixada de lado, apenas será direcionada para elaborações mais condizentes com a realidade latino-americana.

No desenrolar da história, aos poucos, como num lento processo de despertar para a vida, Nando vai demonstrar interesse por várias questões e nuances da vida cotidiana, como o prazer do sexo e as drogas, até chegar à participação na luta armada. Esse movimento, segundo Figueiredo (1994), pode ser lido como um processo de deseducação de Nando, de formação do verdadeiro herói nacional através do mergulho nas raízes culturais brasileiras, popular e indígena. A partir da descolonização do olhar para a cultura, o personagem vai, pouco a pouco, retirando as vestes ocidentalizantes que a sua batina carrega e, no final do livro, por meio de um banquete antropofágico, encontra o verdadeiro sentido de sua existência: vestir-se de cangaceiro e ir em direção as lutas armadas que estavam começando no centro do país. Esse movimento que vai da reclusão por conta da religião e do compromisso com a Igreja até o erotismo e a militância, é uma questão que dá um caráter de romance de formação ao livro de Callado, já que por meio da sua ânsia de conhecer mais sobre a vida, se entrega a ela de corpo e alma, tanto aos desejos sexuais como ao compromisso ético de lutar por um país mais justo e igualitário.

Ao conhecer Francisca, personagem decisiva no romance, Padre Nando começa a sua empreitada para longe do silêncio de parte da Igreja Católica na época, claro, uma parcela e não a sua totalidade, que não se posicionava frente a situação política e social que permeava e assombrava o país, a ditadura. Ao se deparar com Francisca, as barreiras morais construídas à sombra do catolicismo, vão caindo, uma por uma, o que gera o enfrentamento de questões até então desconhecidas para o personagem, como a sensualidade, por exemplo: "numa curva, quando seu joelho por acaso tocara a perna dela, Francisca a retirara vivamente. Como se o homem pusilânime que ela via não pudesse deixar de ser também tortuosamente frascário"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

(CALLADO, 1984, p.65). Para Figueiredo (1994), o amor é uma descoberta decisiva para que Nando possa se permitir deseducar-se das tradições ocidentais que norteiam os seus pontos de vista e desaguar em atitudes condizentes com a Teologia da Libertação, uma corrente de pensamento teológico fundada no Brasil no final dos anos 1960 e que pregava, numa explicação simples, a análise crítica da realidade social e econômica vigente e o consequente auxílio e libertação da população pobre, oprimida e menos privilegiada. Ainda para Figueiredo (1994, p. 100) "práxis política e práxis religiosa irão convergir" quando impulsionadas pelo sentimento amoroso de Nando para com Francisca e pelo exemplo de Levindo.

Além do amor, que pode ser visto como um dos sustentáculos para a deseducação de Nando no desenrolar do romance, podemos também levar em conta que a sua fé foi mudada e faz parte desse processo de descatequização formal. A religiosidade do padre foi sendo mudada e deslocada das bases ocidentais para desaguar numa religiosidade verdadeiramente brasileira que acredita num mundo mais justo. Para Figueiredo (1994, p. 100), "a fé não será eliminada, mas já não se fundamentará em teorias abstratas ou modelos do passado". É nesse intenso processo de formação da maturidade, que o personagem passa por todas as situações típicas de uma juventude, como sexo e drogas, para poder se entender como indivíduo conectado ao real e não mais isolado como quando vivia no mosteiro, que Nando irá também revisitar a sua ideia de Brasil.

É a partir da sua ambição de encontrar o centro geográfico do Brasil e. a partir dele, fundar um novo começo histórico para o país, alicerçado em princípios morais que conectariam o homem ao plano do divino, que Nando vai ser lapidado. Mas ao chegar aonde mais deseja, ele se depara com um local infestado de formigas saúvas e com índios morrendo de diarreia pelo caminho. Nando, então, dirige o seu olhar para a rota da revolução baseada em luta e participação popular, muito diferente do ideal de novo recomeço nacional, a partir do modelo da República Comunista dos Guaranis que tinha, enquanto ficava isolado na sua torre clerical. Com essa situação ele conclui que:

> Não existe mais uma origem pura, impregnada de força mítica, de onde se possa reiniciar. O centro deve ser outro, não mais mítico, mas começo histórico: o centro deve ser deslocado para onde tenha havido um embrião de luta revolucionária. Por isso volta para Pernambuco, incorpora o passado de Levindo e segue para o sertão (FIGUEIREDO, 1994, p. 104).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Com o desencantamento que teve, ele parte para Pernambuco com a sua amada Francisca e participa ativamente do Movimento de Cultura Popular, onde Francisca alfabetizava crianças, jovens e adultos trabalhadores do campo e das Ligas Camponesas. Em determinado momento, o pai de Francisca, ao ver a sua militância e o contexto ditatorial recrudescendo, decide mandar a filha para a Europa, e Nando entra em um estado de tristeza absoluta. O que o anima é a comemoração do aniversário de falecimento de Levindo, companheiro de Francisca, estudante e militante fervoroso das Ligas. Nesse dia, ele propõe um banquete à lá Oswald de Andrade: antropofágico.

> Estamos aqui reunidos em espírito de festa para relembrar o único brasileiro morto em luta por uma ideia. Brasilidade é o encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente da tuberculose. Brasilidade é morrer na cama. À frente de um grupo de camponeses, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos hoje aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo (CALLADO, 1984, p. 552).

Ao comer Levindo metaforicamente e, no final do romance, escolher o nome do amigo como o sendo o seu nome de cangaceiro, Nando torna-se o verdadeiro brasileiro, aquele que, pela luta popular e interesse nas pautas sociais, vai ter a esperança de mudar o rumo do país. O padre sai do seu nome e pula para outro no intuito de buscar a si mesmo:

> Finalmente, o Brasil de Nando é o que mais evolui, porque ele, ao longo do livro, vai incorporando, antropofagicamente, os brasis dos outros, transformando-os e redefinindo suas próprias visões, seu discurso e sua prática. Do Brasil missioneiro, paradisíaco das missões comunistas-cristãs, ao Brasil dos índios do Xingu a serem catequizados para Deus; do Brasil dos índios do Xingu a serem protegidos da catequização branca, ao Brasil das ligas camponesas, da revolução que vem chegando, pacífica promessa; do Brasil, pátria insatisfeita na mão de políticos apressados e predadores que não aprenderam a paciência do amor trabalhado e trabalhoso, ao Brasil do exílio em terra própria, Pátria que viaja abandonando seus filhos ao desamparo. Do Brasil novo paraíso natural, onde a missão única é amar e deixar-se amar, ao Brasil ressuscitado para o heroísmo redentor pelo quarup branco, pelo ritual de morte e renascimento de Levindo, o Brasil mulato e mameluco, renascendo das cinzas e buscando energias novas no sertão (CHIAPPINI, 1994, 103).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

A tônica da esperança nos movimentos sociais e revolucionários de esquerda permeavam certas parcelas da sociedade brasileira, como podemos notar no final que padre Nando aponta para a narrativa de Callado. Nos anos 1960, ao tentar criar uma interpretação organizada do Brasil, escritores como Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, em sua obra intitulada *Pessach: a travessia* (1967), assumem uma perspectiva utópica e imaginam um caminhar, com o objetivo claro de "passar a limpo" a história do país segundo os preceitos genuinamente brasileiros que os personagens aprenderam no decorrer da história que protagonizaram. Assim, irão terminar as suas deseducações direcionadas para uma visão de mundo mais digna para os desfavorecidos, sendo os estudantes, os militantes, os camponeses os mais prejudicados por conta da instauração do regime civil-militar. Os autores em questão, principalmente Callado, formulam para o leitor um projeto de país a ser seguido pelos demais.

A busca de sentido para a experiência histórica da América Latina é uma constante na literatura produzida a partir do subcontinente, porque o projeto moderno que chegou com os colonizadores e sua temporalidade homogênea e progressiva, se chocava com a permanência dos passados e a multitemporalidade percebida aqui. Por esse motivo, a universalização do modo de ver e perceber a história e o tempo não foi bem assimilada pelo "novo mundo", esse que surgiu como uma novidade aos olhos dos europeus a partir das navegações. Percebemos que algumas ficções buscaram imprimir um sentido a realidade heterogênea presente na América Latina, que se chocava com a pedagogia modernizante do "velho mundo", até porque os países latinos tentaram se ajustar aos padrões-requisitos para a entrada na modernidade ditada pelo hemisfério norte.

Contudo, por terem uma visão de futuro diferente daquela que os colonizadores tinham, por conta das suas sucessivas derrotas e frustrações – nesse ponto a frustração maior é decorrente do sufocamento, por parte da instauração de regimes ditatoriais, dos projetos utópicos que visavam um mundo mais igualitário e justo – os latino-americanos têm expressado essas contradições e, ao mesmo tempo, possibilidades que possam capturar a meta que se esvai pelas mãos do colonizado. O romance de vocação totalizante, segundo Figueiredo (1994, p, 2), é uma dessas opções formais e estéticas que procuram dar sentido a nossa realidade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

histórica e social, ou seja, são narrativas ficcionais que tentam ordenar "o caos dos acontecimentos segundo um princípio que confira sentido ao passado e, consequentemente, desenhe o processo pelo qual o passado produz seus efeitos". *Quarup*, de Antonio Callado e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, têm, cada um na sua especificidade, essa vocação totalizante que a pesquisadora analisou em parte da produção da segunda metade do século XX.

A partir disso, podemos afirmar que ambas as narrativas têm uma visão esperançosa do futuro, não retido pela força conservadora do passado, mas deixando entrever possibilidades de renovação para a sociedade brasileira. Além disso, *Quarup* e *Pessach* buscam se opor aos discursos oficiais que, no momento da escrita dos livros, já eram repressivos, mas que ainda não tinham induzido ao aniquilamento dos projetos revolucionários, escritos ainda em 1967, de modo que tais ficções mantinham ainda um sentimento positivo sobre os movimentos sociais. Essas narrativas tentaram, pela via da literatura, reescrever a história do Brasil, de forma que o seu final, mesmo que aberto, indicasse para uma possível saída reformadora se comparado com o passado histórico do país.

Acreditar no povo também sempre foi uma saída que as ficções latino-americanas encontraram para poder escapar do horizonte de expectativas tão hermético e árido que o nosso espaço de experiência apontava. Já que, em determinados momentos, o Estado e parcelas da população que detêm o poder de decisão dos rumos do país – as elites, as oligarquias, o clero, o empresariado, as grandes emissoras – não tomaram atitudes que levassem as classes menos favorecidas em conta, a literatura aqui analisada entra em cena para tentar reconstituir uma memória coletiva ameaçada e a fé comprometida pela modernidade incompleta.

O "romanção" *Quarup* e também o "romanção" *Pessach* oferecem ao leitor a visão de um país que pode ser mais positiva do que aquela realidade já conhecida da ditadura militar. Ambos apostam na luta armada preconizada pelos seus protagonistas na esperança de que a coletividade se liberte do aparelho repressivo estatal. Ao se tornarem militantes revolucionários, ambos os personagens, Padre Nando e Paulo Simões, decidem serem parte da oposição ao regime militar e acreditar que é por meio da luta coletiva que a revolução por um mundo melhor irá acontecer. Por essas questões, principalmente, pelos finais abertamente esperançosos sobre a vitória e manutenção dos movimentos sociais de esquerda,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

pode-se afirmar que o romance de Callado e, como veremos mais adiante, *Pessach*, de Cony, são muito representativos da época em que foram escritos. Isso porque, naquele momento, os anos de 1960, em seus primeiros anos, a intelectualidade de esquerda, mesmo que reconheça que sofrera uma derrota política, com a instauração da ditadura militar, mantém a esperança de reverter a situação. Assim, muitas ficções produzidas naquela época tentaram inventar o homem brasileiro, ou reinventar, seguindo uma lógica antropofágica de devoração, assimilação e criação de um novo sentido de vida cultural a partir do que tínhamos. Vivia-se "o ponto alto de um processo, desencadeado na década de 50, quando se retoma e acentua a preocupação com uma cultura nacional" (FIGUEIREDO, 1994, p. 102).

O romance em questão é uma obra representativa da chamada "literatura engajada", que surgiu em meados da década de 1960 e que, como qualquer eixo temático que tente concentrar diversas questões em uma só caixa, existem as suas exceções e falhas. Essa produção literária da época, que se materializa em meio ao imaginário social que está em efervescência por conta das diversas questões políticas que tomam o Brasil e a América Latina, muitas vezes, é taxada de "engajada", por colocar em evidência questões políticas em seu texto. Nela, a influência das questões ideológicas e dos seus decorrentes conflitos ressoam nas ações e vozes das personagens e acabam configurando um projeto com ambivalência utópica e realística, ressonando o individual e o coletivo das circunstâncias socioculturais e, muitas vezes, criam uma estética *sui generis*. É nesse cenário em que a arte se torna prática social e política, que a literatura mostra como são arranjados os contrários, os conflitos, os interstícios entre uma ação e outra e o simbólico jogo de poder.

Podemos, de acordo com Chiappini, falar que existem duas figuras de Francisca no romance, uma que é a real, aquela que partiu para a Europa com o pai, para poder persuadi-lo acerca do casamento com o seu noivo Levindo, pois até aquele momento a união não tinha recebido a bênção do pai de Francisca; a outra, a representação de Francisca como mito, como algo maior do que ela realmente é, com uma significação que vai além do racional, como podemos ver quando o padre Nando afirma ao final do livro que "que Francisca é apenas o centro de Francisca", fortificando o fato de que o centro de Nando agora gira em torno do mundo de Francisca, mulher de um ex-militante assassinado pelo fato de estar lutando pelo direito e igualdade dos camponeses.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Dessa forma, Francisca serve como uma personagem-guia, de acordo com Chiappini, para a narrativa, porque ela serve como um elo entre a vida social de Nando, as suas angústias, a intimidade dele que, anteriormente, verificamos que foi um dos fatores-chave para a sua inquietação para com as lutas sociais e a militância social. Para Chiappini (ano, pagina), "Francisca mulher é uma coisa; o mundo de Francisca outra. O mundo de Francisca é o centro de Nando, morto e ressurgido com o nome e a função de um novo Levindo". É transformando-se antropofagicamente em Levindo que o padre Nando vai à luta.

Esse espírito otimista, que acreditava nos projetos revolucionários elaborados pela esquerda, que é personificado pelo Padre Nando no romance de Antonio Callado, é um retrato fidedigno do pensamento utópico que reinava na época. Com isso em mente, podemos também remeter a um outro trabalho que segue a mesma linha de uma "deseducação" sofrida por um personagem que, antes alheio a situação social que o seu país vivia, começa, por uma influência externa, a se perceber dentro de uma esfera política. Por conta da aproximação de Nando com os seus amigos protestantes, Winifred e Leslie, e mais tarde, Francisca e Levindo, o padre tem dois mundos entrando em colisão; a sua vida privada, plena de desejos, e uma sexualidade aflorada, e o contexto social vigente. O seu despertar para a causa revolucionária, para os assuntos que tangem a vida política e social das classes mais pobres, e depois do país como um todo, é feita por meio dessa deseducação da vida religiosa, muito moralista e sufocante, para a plenitude que ele encontra dentro dos movimentos de esquerda, passando pelas suas experiências da esfera íntima, como o sexo, as drogas e as conversas com os amigos ditos acima, que irão deflagrar questões caras a Igreja Católica e contribuirão para minar a fé de Nando no catolicismo que a instituição pregava.

No final do livro, vemos que a convicção foi deslocada para algo diferente: a utopia. Na época em que o romance foi publicado, os projetos utópicos estavam pipocando no território latino-americano e algumas parcelas da população, os que eram contra o regime militar reinante em diversos países, acreditavam que era possível, por meio dos movimentos sociais e populares, derrotar as ditaduras e implementar uma forma mais justa e generosa de Estado. Porém, com o recrudescimento da ditadura militar, sobretudo, a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a interferência por parte do Estado no cotidiano dos indivíduos encontra o seu ápice: "A censura exigiu da produção cultural da época

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

o rompimento dos laços entre a cultura e a política, os quais foram tecidos nos anos 1960 ao sabor de acentuada radicalização ideológica de alguns setores da classe média, como os estudantes" (FRANCO *apud* SELIGMANN-SILVA, ano).

O romance de Callado, que tem uma afinidade com a Teologia da Libertação[10] preponderante na época, pode ser colocado lado a lado com o de Carlos Heitor Cony, que escreveu o livro *Pessach: a travessia.* Cony narra esse mesmo processo de "conversão" que o protagonista Paulo Simões faz no decorrer do enredo. Ele, que é um escritor de quarenta anos sem muitas preocupações, acomodado em sua realidade, estático, egoísta, indiferente as questões sociais e políticas que o seu país enfrenta no momento vigente da narração do romance, não muda de postura, mesmo depois de tomar ciência dos problemas e lutas militantes opositoras do regime militar que o seu amigo Silvio lhe apresenta. Além disso, esse chama Paulo para a luta armada, mas o escritor nega tanto o convite quanto a realidade desvelada pela conversa entre os dois:

> – Paulo, você, como todos nós, está na encruzilhada. O país, a humanidade, estão na encruzilhada. Só há duas atitudes: ou ficamos sentados, à beira da estrada, sem tomar nenhum dos caminhos, ou optamos por um deles. Creio que você como homem, como escritor, não gostará de ficar sentado. Afinal, você não se preparou durante tantos anos para, na idade madura, sentar-se à beira da estrada. Assim, só lhe restam dois caminhos, que são a outra ponta da alternativa inicial. Pois venho propor o meu caminho, que pode ser o nosso caminho: numa palavra simples, pequena e perigosa, a luta" (CONY, 1997. p.29-30)[10].

Podemos perceber que Paulo não compreende os ideais da luta de Silvio contra o que está lutando, o que move o pensamento do militante a acreditar que a sua forma de pensar a situação social do Brasil é melhor e mais justa do que a implantada pelos soldados. Mesmo que sejam elencadas durante a conversa os diversos problemas graves que estão acometendo o país, como por exemplo, "supressão das classes médias, a faixa maior da população vivendo na miséria absoluta, degradação da pessoa humana, violências policiais, torturas, assassínios", o jornalista continua irredutível quanto a sua atuação no braço armado da guerrilha. Ele garante ao amigo que está fazendo algo para ajudar na oposição ao regime, ao assinar os diversos manifestos e petições contra ou a favor de alguma coisa que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

chegam até ele, mas Silvio fica estupefato com tamanha acomodação que o amigo sente em relação a emergência vivida e compara essa ação dele como uma cumplicidade criminosa com aqueles que estão no comando.

Pouco a pouco, tal qual Nando, o personagem principal de Cony vai se embrenhando, a contragosto, no movimento revolucionário o que, em Callado, é feito de maneira orgânica, em que o padre quer participar de forma ativa da revolução e acredita piamente na possibilidade de tomar o poder das mãos dos ditadores. Em *Pessach,* vemos que não é bem assim que se dá essa participação de Paulo na luta armada – a partir também de uma paixão, se pudermos dizer assim. No dia do seu aniversário, ele teria recebido a visita de Vera, filha de diplomata, jovem da classe média e ex-participante do PCB, que estava presente no que Paulo chama de "caso Silvio", que foi a conversa séria entre os dois amigos sobre os rumos que o país tomava e a participação ou não, de Paulo na guerrilha. Vera, no dia seguinte da celebração, aparece escondida no carro do escritor e pede socorro a ele, porque "um grupo de loucos resolveu iniciar por conta própria uma ação isolada de fundo terrorista, uns imbecis, felizmente são poucos" (CONY, ano, p.139) e isso pode, segundo ela, ser um pretexto para que a polícia faça perseguições e prenda os seus companheiros.

Ao ser atravessado pelo espírito de curiosidade e compaixão com a militante, ele resolve acatar o pedido de ajuda e a leva no endereço dado, mas durante a viagem, Vera se depara com um amigo de luta, apelidado de Boneca, que está ferido por conta das torturas que sofrera e resolve pedir para Paulo recolhê-lo e levar os dois para uma fazenda, usada como esconderijo, para que fiquem a salvo de qualquer perigo. É nessa parada no acampamento militante, que Paulo vai se ver preso e enrolado dentro da lógica revolucionária, ora internamente em dúvida sobre o seu real comprometimento com a causa, ora jogando um balde de água fria nas expectativas dos demais comunistas presentes "vocês não têm chance nenhuma, vi a turma lá embaixo, sujeitos sem dedos, sem pernas, rostos e testículos queimados, não é assim que tomarão o poder" (CONY, ano, p. 185).

No final do romance, após o decorrer de algumas reviravoltas, alguns militantes, Vera e Paulo, estão fugindo para a fronteira com o Uruguai, após serem surpreendidos por tropas militares que sufocaram o movimento e, infelizmente, todos são assassinados, mas Paulo consegue atravessar a fronteira, vivo. Na última cena do romance, vemos Paulo recolhendo uma arma e voltando para o território

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

brasileiro, deixando no ar um sentimento de que a luta continua, independentemente da sensação de derrota que a ditadura pode causar nos que se opõe ao regime. Aqui temos um final parecido com o de *Quarup*, em que tanto Nando e Manuel, quanto Paulo, deixam para o leitor a mensagem de que a luta continua. A transformação da realidade política brasileira ainda é algo possível para os personagens de ambas as obras.

Essa produção literária do início dos anos 1960, sobretudo, a partir da instauração de uma censura mais ferrenha, está muito marcada pelo signo da denúncia, já que a sua elaboração se deu no calor do momento, numa clara posição contra a instauração do aparelho repressivo e embebida na vontade de denunciar os terrorismos de Estado que já estavam acontecendo dentro do país. Renato Franco (2010) ao analisar algumas obras escritas durante o início da ditadura afirma que

> os romances brasileiros pós-64 tenderam, em alguns casos, a desenvolver, pressionados tanto pela conjuntura política quanto pelas peculiaridades de nosso processo de modernização, o que poderíamos denominar de uma espécie de "linguagem de prontidão", adaptando uma expressão original de Walter Benjamin (p. 41).

Podemos dizer que a ênfase, em algumas obras produzidas a partir desse momento de implantação da ditadura militar, recaiu sobre as denúncias de tortura, dos horrores sofridos e sobre as movimentações de engajamento da esquerda. Alguns livros emblemáticos da época, fora os dois já supracitados, como *Cartas da prisão*, de Frei Betto, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempreviva*, de Antonio Callado, refletem a esfera de crítica ao tempo presente. Os últimos livros elencados são interessantes de serem analisados porque a grande esperança que permeava *Quarup*, do mesmo autor, vai desaparecendo pouco a pouco nos romances subsequentes, tanto por motivos exógenos, como a repressão e o sufocamento dos movimentos revolucionários aplicada pelos militares, quanto endógenos, como a falta de organização, atitudes precipitadas e atabalhoadas dos mesmos grupos de oposição ao regime. Parece que o espírito que move o padre Nando para o interior do país em busca das guerrilhas que, para ele, irão reverter a situação calamitosa vivida pelo Brasil, é sugado pouco a pouco pelos motivos referidos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Nesse sentido, os romances *Quarup* e *Pessach* captam a atmosfera daquele período que, mesmo nefasto, ainda conservava determinadas expectativas sobre a possibilidade de os movimentos de esquerda reverterem o quadro político do país. Ambos os romances se voltam para a realidade político-social brasileira com a intenção de denunciar o que está errado e conscientizar o público. Os dois escritores, ao sedimentarem a esperança no horizonte dos seus respectivos trabalhos, apontam para uma saída lenta, tal qual a jornada de desconstrução e deseducação sofrida pelos seus personagens Nando e Paulo, que é a reflexão, o amadurecimento e o abandono dos vícios teóricos para assim partir para a ação.

O abandono do isolamento no livro de Cony, é mais voltado para a saída de Paulo Simões do mundo do mercado editorial, das preocupações individualistas e da escrita de romances (ditos pela crítica) pornográficos, para a produção de algo que tenha mais contato com a realidade do momento vigente. A entrada na luta armada e a produção de uma literatura engajada, que questiona não só o momento histórico como o próprio fazer literário, são elementos que colocam Carlos Heitor Cony e Antonio Callado, como antecipadores de tendências que veríamos surgir em algumas outras obras produzidas no mesmo contexto e que abordam a mesma temática de denúncia e valorização de um fio narrativo que analisa criticamente o passado, o presente e desagua num futuro aberto de possibilidades. Franco (2003, p. 362) afirma que ambos os romances documentaram "conspicuamente os abusos governamentais, destacando sua imoralidade e oferecendo uma solução revolucionária – todos temas expressamente políticos".

Como final de *Quarup, Pessach* também apresenta ao leitor um sopro de confiança nos movimentos sociais e na guerrilha, pois o narrador, em vez de passar ao Uruguai e se afastar da conjuntura oferecida pelo Brasil aos opositores do regime, volta armado e decido a continuar na luta: "Sinto uma alegria selvagem quando abandono a travessia e retorno à margem. (...) Desenterro a metralhadora – e volto" (CONY, 2007, p.332). Os personagens acreditam no levante popular, que o povo irá assimilar e participar da luta armada, mas infelizmente, os projetos utópicos apontados pelos romances não se concretizaram.

Além desse encerramento presente nas narrativas serem convergentes quando pensamos sobre as possibilidades que a incerteza gera no leitor, podemos pensar que as obras são divergentes na concepção que apresentam sobre a luta armada. Um tom positivo domina *Quarup,* ao imaginarmos Nando-Levindo e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Manuel caminhando em direção às guerrilhas que se formavam no interior do país. O pessimismo está mais presente em *Pessach*, por retratar um certo atabalhoamento nas organizações táticas da guerrilha, e por já apontar para a futura derrota dos movimentos de esquerda, ao deixar todos os integrantes do grupo revolucionário mortos, com exceção do narrador.

A travessia é uma outra questão presente nos dois textos, mas que podemos assimilar ao processo já falado de aprendizagem e maturidade que Nando e Paulo vão construindo no decorrer do texto. Paulo não se entende como judeu, pois, identitariamente, não consegue se aceitar, mas pouco a pouco, nessa travessia, pretende ser um espelho para que a sociedade brasileira se veja refletida, e possa assimilar que todos são passíveis de uma jornada de (des)construção, com o intuito de aderirem aos movimentos sociais que batalham por um mundo mais justo, se encontra na cultura judaica.

Porém, mesmo que esses dois romances sejam grandes representantes de um espírito da época, outras obras escritas no mesmo período[11] refletem em sua escrita, tanto nas propostas formais quanto nas de conteúdo, diferentes facetas de como um regime militar pode impactar e ser abordado em uma produção textual. Podemos lembrar de duas outras ficções, *A festa* (1976), de Ivan Ângelo e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, que se assemelham, em muitos aspectos, com os textos feitos na segunda década do século XXI. A fragmentação, a melancolia, a falta e a não credibilidade nos movimentos sociais de esquerda que lutavam por um mundo mais justo, não são características apenas dessa literatura contemporânea. Pelo contrário, *A festa* e *Em câmara lenta*, cada uma do seu jeito, abarcavam essas condições que notamos serem relevantes nas produções mais atuais, e constroem uma ponte entre o que foi escrito no passado e as narrativas de hoje.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[11] Aqui não estamos tratando de uma separação feitas por décadas, como Eurídice Figueiredo e Renato Franco fazem, por exemplo. Não nos é interessante uma divisão temporal que categoriza produções por décadas ou por marcos temporais como o fim da ditadura porque acreditamos que essa metodologia não dá conta das exceções que fogem à regra. Por exemplo. **Analisar questões estéticas e formais que atravessam uma ou mais vezes as ficções aqui presentes nos fornece material para que a nossa pesquisa investigue uma grande variedade de narrativas.** Dessa forma, ao correlacionarmos os romances estudados no presente capítulo – Quarup, Pessach: a travessia, A festa e Em câmara lenta – podemos criar um diálogo sobre soluções formais e estéticas mais amplo e interessante. Isso sem falar da análise de como a ditadura civil-militar influenciou de formas diferentes, ao longo dos seus 21 anos de duração, a produção textual brasileira, no caso desses quatro romances. A título de curiosidade, o termo em alemão para essa questão que representa o "espírito de época" é Zeitgeist.

Ao se conectarem com os textos dessa segunda década do século XXI, Renato Tapajós e Ivan Ângelo mostram que é complicado colocar o que foi produzido dentro de regras ou parâmetros estilísticos e formais, porque o que serve para um, pode não ser pertinente para outro. Ao escaparem dessa questão da esperança e chamamento universal para as batalhas de esquerda que prezavam por igualdade, os dois romances apontam para o fim da utopia e para a frustração que tomou essas organizações sociais. Ao tratarem a realidade com uma crítica mais contundente, num tom quase pessimista das ações revolucionárias, os escritores dos livros supracitados fazem uma análise crítica dos motivos que fizeram com que as guerrilhas e oposições à ditadura civil-militar fossem sufocadas. Aqui, pensamos que eles não estavam fazendo uma crítica às ações dos movimentos de esquerda, mas ao modo e às táticas que eles empregaram para poderem alcançar os seus objetivos.

Renato Tapajós escreveu *Em câmara lenta,*[12] durante o seu cárcere no presídio "Tiradentes", em São Paulo, no início dos anos 1970 e só o publicou em 1977, quando saiu da cadeia. A escrita do romance, feita nessa conjuntura, não só de reclusão como também de (mais uma) vítima da repressão violenta do aparato militar, sendo alvo da tortura e humilhação, reflete uma realidade condizente com a que ele vivia no momento. O contexto em que o livro é escrito é o do momento em que a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, lança sobre o território brasileiro uma nuvem de repressão, censura e arbitrariedade não antes vista. Além disso, esse momento também é tido como o início ou o ponto culminante da derrocada dos vários grupos revolucionários da esquerda armada, via expurgos de toda ordem, prisão, desaparecimentos, tortura e exílios voluntários e/ou forçados.

Em câmara lenta é definido pelo autor como "uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1968 e 1973" (TAPAJÓS,

[12] Apesar do número de edições de *Em câmara lenta* ser baixíssimo, 3 edições, a mais recente lançada no ano de 2022 pela editora Carambaia, a fortuna crítica decorrente da análise do romance é bastante extensa, sobretudo no ambiente acadêmico. Acreditamos que, uma das respostas para esta curiosidade é a forma como o escritor conduziu a escrita do livro para fora dos muros da prisão, o que gerou uma espécie de aura de coragem e determinação ao redor do escritor e da sua narrativa. Como dito, o livro foi escrito durante a prisão de forma clandestina em papéis de seda que o autor dobrava até o tamanho de uma pílula, envelopava em papel impermeável, fita adesiva e papel alumínio para só depois entregar essa pílula para os pais que iam o visitar e saiam da prisão com o objeto sob a língua.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

1977, p. X), ou seja, justamente a época em que se percebe um recrudescimento do regime que marcou de maneira mais profunda aqueles que a ele se opuseram. A construção da narrativa e do próprio narrador é marcada por uma interferência dessa realidade externa nas próprias soluções formais e estéticas utilizadas pelo autor para emular o que estava acontecendo no momento. A inclusão de elementos perturbadores pode ser observada em várias soluções formais e estéticas adotadas pelo autor, no intuito de provocar "uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1968 e 1973" (TAPAJÓS, 1977). As principais questões são as seguintes: quebra da linearidade lógico temporal, seja pela alternância entre os verbos no passado e no presente; interrupção de uma leitura fluída do texto a partir do uso, recorrente, de *flashbacks* – voltas ao passado – que evocam o trauma que o narrador carrega de ter presenciado a execução, sob tortura cruel, de sua companheira nomeada apenas por "Ela"; a flexibilização da distância entre subjetividade e objeto, apontando para um movimento que apresenta um sujeito que, a exemplo do contexto em que está imerso, se constitui de forma fragmentária.

A estranheza que a ficção de Renato Tapajós causa no seu leitor, por conta do estilhaçamento do fio e do foco narrativo, é resultado da suspensão das referências constitutivas que o próprio protagonista sofre a partir das torturas de que é vítima. Aqui, o leitor também fica à mercê da desfiguração que o narrador sofre, claro que em diferente aspecto, mas é um resultado formal e estético que procura passar essa sensação. De acordo com Antonio Candido, chamado para ser perito no processo promovido contra o escritor por conta da publicação deste romance e que resultaria na sua segunda prisão durante o regime militar, o crítico literário faz a seguinte observação

> "*Em câmara lenta*" não é um retrato documentário, contínuo e fiel da realidade. E escrito conforme uma técnica requintada de fragmentação do real, mistura de planos temporais, visão rotativa, - tudo ordenado em torno da ação que se completa aos poucos e dá nome ao livro. E não apresenta um significado, mas uma série deles, tantos, quantas são as faces da realidade e os correspondentes ângulos de visão (CANDIDO, 1978).

Por meio da fragmentação e da não linearidade, a obra descreve episódios ficcionalizados da guerrilha urbana e dos destinos que tiveram alguns personagens revolucionários que estavam empenhados na luta armada. Ao longo do romance, o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

leitor se depara com cenas de tortura e violência extrema, o que faz com que seja compreensível a impossibilidade de lançar mão de recursos já tradicionais na literatura para abarcar a temática do flagelo sofrido pelos opositores da ditadura.

Desse modo, a construção de uma narrativa rompida diversas vezes em sua forma, aqui, na temporalidade e na estética, a não nomeação dos personagens, uma vez que apenas é efetuado o emprego de pronomes pessoais, o que possibilita a criação de uma esfera de não fixação em pontos fixos e seguros. Essa posição de desestabilizar o leitor, de não fornecer uma realidade que seja palpável, é uma questão que atravessa o romance de Tapajós, porque o horror e os crimes que a ditadura cometeu contra diversos setores da população, e no caso de *Em câmara lenta*, contra jovens militantes, eram tão absurdos que o incômodo foi transmitido por essa desconexão com o real linear.

Além das abordagens ditas acima, a utilização de frases longas e a ausência de parágrafos que tenham a função de delimitar o fluxo narrativo e a blocagem de texto, muitas vezes extensa, são funções formais que convidam a quem lê a ser interventor da narrativa. Assim, irão intervir em uma narrativa que, permeada de lacunas por conta da sua criação fragmentária, que trata a realidade de forma conflitante, poderão preencher os vazios a partir da sua própria experiência concreta, de modo que o leitor vai produzir um sentido a partir dos não ditos que surgem durante a leitura do romance. Figueiredo (2017), ao escrever sobre o romance de Tapajós, em sua sumarização dos romances publicados durante a vigência do regime militar, afirma que o texto tem três fios narrativos: o relato da infância e juventude do autor desde a sua cidade natal, Belém (Pará), até sua ida para São Paulo, onde começou a participar ativamente do movimento estudantil; as movimentações de um grupo guerrilheiro na Amazônia e a repressão deste pelos militares; e, por fim, o núcleo principal, que é a história dos guerrilheiros urbanos e a vida, luta e morte de uma guerrilheira.

Nesse sentido, a forma do romance é, em determinados aspectos, semelhante com as soluções formais e estéticas vistas na produção textual da segunda década do século XXI na América Latina, quando é abordada a temática das ditaduras civis-militares. *Em câmara lenta* tem uma voz narrativa que oscila entre a primeira e a terceira pessoa, ou seja, "o protagonista ora se identifica com o autor, ora passa a ser um ele neutro, às vezes na mesma passagem" (FIGUEIREDO, 2017, p. 61). Essa não linearidade presente na construção do romance de Tapajós por conta da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

alternância das vozes narrativas e da intercalação das três histórias narradas, conferem um caráter fragmentário que se conecta com as propostas levantadas pela literatura latino-americana contemporânea.

Outra característica formal e estética usada pelo autor é o uso de *flashbacks* na construção da cena de prisão, tortura e morte da guerrilheira e companheira do narrador. Essa entrada, feita diversas vezes ao longo da narrativa, nos remete a um procedimento cinematográfico pelo uso da palavra "câmara lenta", fazendo alusão ao equipamento próprio das filmagens e a técnica de filmagem, o que permite que a cena gravada/narrada, seja vista de forma lenta. Além disso, o uso de frases curtas, detalhando a cena minuciosamente e adjetivando tanto a guerrilheira quanto as suas ações, nos lembra a escrita de um roteiro:

> Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa [...] os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram [...] O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio (TAPAJÓS, 1977, p.16).

Essa opção formal de oferecer ao leitor doses homeopáticas de um acontecimento já sabido pelo autor, é interessante porque sugere que o fato precisa ter uma certa mediação na leitura dos acontecimentos prévios que vão desaguar nesse momento traumático para o narrador. Soma-se a isso também, uma mediação da própria memória do militante que, como não sabia o que tinha acontecido com a sua parceira, buscava sempre uma reconstituição pela via da memória, até o momento em que um outro militante revolucionário contou o trágico final que "ela" teve. De pouco a pouco, a extensão desse relato em câmera lenta vai ganhando forma e deixando de ser um fato solto na narrativa para tomar, ao final do romance, a sua forma completa, que é a captura da militante e a sua tortura seguida de morte em um dos porões da ditadura.

Ao analisar a proximidade das soluções formais e estéticas entre *Em câmara lenta* com outros romances latino americanos, podemos pinçar o emprego dos *flashbacks* e correlacioná-los com o processo de construção e tentativa de elaboração do passado que alguns personagens contemporâneos fazem. Essa narração de um fato passado, com o objetivo de trazer algo à memória, muito se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

assemelha com o processo de desvelamento que alguns personagens das ficções mais atuais enfrentam. Como por exemplo, o protagonista de *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron (2017), filho de um embaixador alemão morto durante uma tentativa de sequestro, que empreende uma tentativa de reconstrução da sua memória a partir da narração do seu passado, o que fica claro por conta da narração em segunda pessoa, colocando o leitor na posição de personagem ativo nessa rememoração também.

A trama conta a história de um menino que é levado ainda criança pelo guerrilheiro Karl Reiners para a casa de Rata, uma guerrilheira, para que cuide dele. Ao brincar de pique-esconde na escola, o menino bate com a cabeça num poste, desmaia e entra em coma. Por conta disso, desenvolve um quadro crônico de convulsões que serão tratadas com barbitúricos durante anos de sua juventude, o que o impede de lembrar de inúmeros fatos do início da sua vida, resultando numa amnésia profunda. A Rata morreu e deixou uma fita cassete em que narra toda a trajetória do menino, desde a sua chegada na casa deles, com o intuito de recobrar a consciência do pequeno e tirá-lo dessa nuvem de esquecimento que o rodeou durante grande parte de sua vida.

O ponto é que essa retomada de si por meio de um Outro é o que conecta essa solução formal e estética com a que Renato Tapajós faz em seu romance, já que o protagonista de *Em câmara lenta* só consegue sair desse ciclo vicioso de tentativas frustradas de reconfiguração do passado, ao final do romance, pela intervenção de um terceiro. Assim, o mesmo acontece com o protagonista de Joca Reiners Terron.

Em *Noite dentro da noite*, temos uma retomada da consciência e em *Em câmara lenta* temos a narração de um fato que o narrador não sabia dos detalhes, apenas do início do ocorrido, pois estava lá no momento. De formas diferentes, os autores elaboram essa reconstrução do passado, mas o desenvolvimento desse fio narrativo, que começa com poucas informações, beirando o árido e misterioso, é similar nas duas narrativas. Isso joga luz a ideia de que algumas narrativas anteriores à ditadura já utilizavam ou tem características que se aproximam com as utilizadas na contemporaneidade.

Nessa esteira de analisar algumas pontes existentes entre romances de décadas passadas com a produção literária mais recente, podemos lembrar do famoso *A festa*, de Ivan Ângelo (1976), que também lança mão de formulações

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

estéticas e formais que se aproximam das utilizadas na ficção latina contemporânea. A sua principal característica, tomada em consideração para essa exploração, é também o caráter fragmentário do romance. *A festa*, assim como *Reflexos do baile*, de Antonio Callado e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, é um romance essencialmente urbano e que têm como cenário principal dos acontecimentos da narrativa, a cidade grande. O romance faz uso de quatro epígrafes que não podemos ignorar porque elas vão mostrar que o ser humano é um ser social, cuja vida acaba sendo regida por regras que apontam para uma subjetividade, controlada por uma objetividade. Só que, ao mesmo tempo, essas mesmas epígrafes apontam para formas de infringir esse controle social, ou melhor dizendo, maneiras de o popular ser mais resistente do que as forças do Estado. Notamos que na seguinte epígrafe, as forças das tradições continuam perdurando, mesmo que haja uma proibição superior para que elas sejam apagadas:

> Tentei tudo. Proibi a venda de cristais e de tábuas de sinais cabalísticos. Baixei de surpresa um pesado imposto sobre cartas de baralho; os tribunais têm poder para sentenciar os alquimistas ao trabalho forçado nas minas; é ofensa ao estado levitar mesas ou receber espíritos; mas nada é realmente eficaz. Como posso esperar que as massas sejam sensatas, quando, por exemplo, tenho certeza, o capitão da minha própria guara usa um amuleto contra o Mau-Olhado e o mercador mais rico da cidade consulta um médium antes de qualquer transação importante? (W. H. Auden – "Herodes").

Fica evidente que, pela utilização delas, o autor demonstra que o popular ainda consegue ir contra às tentativas de cerceamento da liberdade dos rituais e tradições, por exemplo. No caso da realidade social e política vigente no momento da escritura do romance, podemos apreender dessa epígrafe que, por mais que a repressão se instale na sociedade brasileira como uma política de Estado, o povo achará algum meio de resistir. A contestação do poder fica evidente nessa passagem porque aponta para a forma como o poder pode tentar controlar as ações individuais, mas não o pensamento subjetivo representado pelas crendices pontuadas no amuleto ou médium. Ainda nas epígrafes, que são importantes para que o leitor tenha um panorama geral da obra, nos deparamos com um pedaço do poema "Mãos dadas" (1940) de Carlos Drummond de Andrade, onde diz: "O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente". Assim, a narrativa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

trata de um retrato do tempo presente, cerceado pela violência, mas que busca não se deixar dominar.

Para tratar do tema presente na sociedade da época, o autoritarismo e a violência do aparato repressivo, a narrativa também lança mão de algumas soluções formais e estéticas que rompem com os valores convencionais da literatura e que foram analisadas no romance de Tapajós. O deslocamento de foco e a suspensão da linearidade temporal presentes em *A festa*, tem como pretensão aproximar o/a leitor/a da perda de referencial que os torturados e parcela da população sofreram com a instauração do regime militar. Para esses, sobretudo, as vítimas diretas das arbitrariedades do sistema, a experiência com a dor extrema resultou num esfacelamento das referências de sujeito. Para o psicanalista Hélio Pellegrino (1996)

> A tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. (...) O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. (...) o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto (p.282).

Podemos compreender que em um regime autoritário as condições de conhecimento de si podem ser abaladas de forma que a narração fragmentária e o experimentalismo formal podem indicar o rompimento com a concepção cartesiana de sujeito (GINZBURG, 2010). *A festa* traz essa dimensão do horror causada pela abertura de possibilidades que cada personagem pode ter vivido antes ou depois dos marcos temporais que cada "conto" propõe. Não é dado ao leitor um referencial fixo sobre a história de cada personagem ou mesmo o destino que lhes é dado ao final das ações de cada "conto" ou do livro em si. Esse movimento de situar os personagens apenas como figuras desgarradas em determinadas situações, nos remete à situação que os militantes revolucionários viviam durante a ditadura. Isso porque, a partir do golpe, a vida prévia daqueles que entraram na luta armada era suprimida, e com o sistema repressivo que os perseguiam, não era possível saber se teriam vida no dia seguinte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> A fragmentação se tornaria adequada para a representação na realidade, na medida em que as seguintes condições fossem satisfeitas: o entendimento do processo histórico é problematizado, pela sua complexidade e por seu impacto, de modo que a consciência humana, em condições convencionais, não tem como dar conta de sua profundidade, exigindo novo modo de pensar e representar; o sujeito (narrador ou sujeito lírico) que enuncia a representação, por estar em um contexto de autoritarismo e opressão, tem sua individualidade atingida, sua integridade dilacerada, e sua expressão deixa marcas das fraturas provocadas pelo contexto (GINZBURG, 2001, p. 130).

Partir de uma fragmentação como aposta em uma solução formal e estética para retratar a realidade social dos anos 1970 no Brasil, é uma tônica que encontramos em outros romances da época como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Essa opção de não linearidade do texto e o recorte temporal é uma modalidade que se coloca contra a opressão política, social e ideológica do período. Ademais, deve também ser encarada como uma concepção diferenciada de avaliar a própria historiografia, não mais como a soma de sucessos, mas como catástrofe, algo que conduz ao desencantamento do sentido de totalidade da realidade (CALEGARI, 2010).

Além da fragmentação formal que o autor trouxe para o seu texto, já prenunciada desde o título da obra, *A festa,* introduz a ideia de que cada capítulo pode ser lido de forma autônoma e não linear, de modo verificamos outras características que se assemelham as utilizadas na ficção contemporânea. A construção de personagens que não fazem parte de uma alta cúpula militar e nem de uma célula revolucionária organizada como nos romances *Pessach* e *Em câmara lenta,* é uma proposta estética diferente das utilizadas naquele período e que se aproxima da usada na atualidade.

No romance de Cony, temos o desenvolvimento do já falado jornalista, em militante guerrilheiro; no livro de Tapajós temos os seguintes: um colaborador da ditadura, pertencente a uma baixa patente militar, o delegado Humberto Levita da Polícia Social, que tortura psicologicamente a personagem Andrea, os nordestinos fugindo da fome e miséria, uma cronista social, o que nos faz pensar que as propostas estéticas usadas anteriormente e as suas relações com as contemporâneas, podem ser vistas não exclusivas de um determinado período, e a classe média artística da época (DALCASTAGNÈ, 1996).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Já os camponeses de Ivan Ângelo que aparecem no capítulo "Documentário: Sertão e cidade, 1970" têm alguma correspondência com os militantes revolucionários Levindo e Januário, de Antonio Callado. Esses últimos atuavam junto à população rural no combate não só da fome e da seca, como também num processo de formação política, que vai resultar na criação das Ligas Camponesas, para ajudar diretamente com as questões levantadas pelos personagens de *A festa*, que são: a fome e a seca. Isso porque foge das análises já muito trabalhadas, que apontam para um recorte temporal, em que determinada solução formal e estética seja definidora de um certo período.

Os "contos" de Ivan Ângelo mostram o desenvolvimento dos personagens para que seja possível entender quem são e quem foram essas pessoas no decorrer dos anos até o final do livro, que se passa nos anos 1970. Para Dalcastagnè (1996, p. 62), a festa de aniversário que ocorre no final "é um marco, uma espécie de ponto de encontro onde se apresentariam diversas gerações, com seus dramas pessoais, suas ambições e sua estupidez. Só que, muito mais do que a festa, o que importa no livro é o tempo". Esse tempo a que a autora faz referência é o fio condutor dos dois eixos narrativos do livro, que falam sobre o destino dos nordestinos presentes na Praça da Estação e dos convidados da festa do Roberto. As duas classes sociais se entrelaçam a partir do momento em que um incêndio acontece nos vagões que levavam os flagelados e é entendido como um ato subversivo relacionado a festa.

> Mas o pessoal do Levita tem de investigar a infiltração comunista nessa festa. Tem gente lá de cima achando até que as ordens para o levante saíram da festa do Robertinho, que as instruções partiram de lá, pelo telefone. Veja só as coincidências e se não é o caso de uma investigação minuciosa (ÂNGELO, 1976, p. 169 – 170).

Percebemos que o disparate das ações repressivas militares não poupa ninguém, sobretudo, as camadas mais populares, como Marcionílio de Mattos, personagem central do romance. Soma-se a essa arbitrariedade, a cena final do livro, que narra a entrada de um grupo de trinta rapazes civis na festa de Roberto, para quebrar, espancar e instalar o terror no ambiente. Depois que soa um apito, todos vão largar suas vítimas e desaparecer. Fica evidente que a violência, quando analisada dentro de um Estado de exceção, pode ser exercida sobre qualquer um.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

O final, que deixa o futuro de todos os personagens em aberto, não teria a mesma força, caso fizesse o contrário e apresentasse um desfecho ao enredo. Isso porque, a intenção crítica da narrativa, ao arriscar essa proposta, é que o leitor tenha um processo de formação crítica e se depare com a violência, de modo que não sabe o que pode acontecer com o seu próprio futuro. Esse silêncio impresso pela narrativa sobre o que pode ter acontecido durante a festa, pois ninguém fica sabendo, já que só nos é apresentado o antes e o depois da festa, e sobre o desenvolvimento posterior que cada um pode ter tido, é marca de uma época em que tudo era reprimido e comandado pelos militares.

Não podemos ignorar o fato de que esses dois últimos romances aqui analisados são obras consideradas como denúncia da tortura e da repressão e, por optarem por uma crítica mais explícita do momento vigente, conseguiram "superar o panfletarismo de então, e firmar-se como obras artísticas" (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 47). Além disso, comumente, são tomados como documentos históricos de uma época, pois não ignoram sua formulação e os debates políticos e a realidade social que permeava a sociedade naquela época. Mesmo que Ivan Ângelo e Renato Tapajós tenham sido mais explícitos, ao tratar dos anos de ditadura militar no Brasil, outros autores e autoras como Osman Lins, Autran Dourado, Clarice Lispector, Raduan Nassar não deixaram de ser menos críticos com o que observavam, ainda que tenha destacado diretamente a violência ditatorial em seus romances. Assim, os romances *Em câmara lenta* e *A festa* foram importantes obras pelo fato de furarem o discurso oficial com os seus relatos de repressão, violência estatal, tortura, e a presença de outras figuras vítimas da experiência ditatorial no Brasil: os flagelados da seca e da fome no Nordeste do país.

Como notamos na análise deste capítulo, as questões estéticas mais preponderantes que entendemos como aquelas que sobreviveram ao tempo, se reformularam e aparecem nas narrativas ficcionais contemporâneas como evidência de opções que a literatura entende serem interessantes para elaborar o passado traumático da América Latina. Cabe salientar que as quatro narrativas aqui analisadas têm características que as unem como também que as diferem. Callado e Cony se aproximam quando pensamos no "romanção" brasileiro, que constrói a figura de um herói nacional e apontam para uma vocação totalizante que permeia a produção latino-americana. Tapajós e Ivan Ângelo se unem ao utilizar a fragmentação na linearidade temporal e a multiplicidade de vozes narrativas para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

construírem as suas obras. No entanto, as características formais e estéticas, como analisamos, não são próprias de um determinado período e não devem ser usadas como definidoras de um determinado tipo de literatura da época, porque além das exceções, temos questões que atravessam décadas e podem ser vistas hoje.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

3. A estética fantasmática e a presença dos ausentes na ficção latino-americana contemporânea

> *"Foi isso que aconteceu. Por mais que se tente apagar, como a madeira raspada − mas nem a madeira raspada extinguiu todo o papel, o resto da imagem. As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica".*
>
> *(LAGE, 2019, p. 40)*

Para marcar a efeméride dos 30 anos do golpe militar, que deu início a última ditadura civil-militar que assombrou a Argentina, o fotógrafo argentino Gustavo Germano realizou, em outubro de 2007, no referido país, a sua primeira exposição - de uma série de outras exibidas em diversos países do subcontinente latino-americano, que tiveram experiências autoritárias também - sob o título de AUSENC'AS (lê-se ausências).

A obra produzida por Germano é composta por doze pares de fotos que retratam diferentes famílias atingidas pela arbitrariedade e perseguição por parte do aparelho repressivo do Estado. O argentino, em suas exposições, exibe fotografias de mortos e desaparecidos políticos dos governos que fizeram parte da chamada Operação Condor[13] – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai – que foi uma cooperação entre os governos militares do Cone Sul, com o apoio dos Estados Unidos, para perseguir, capturar e trocar informações sobre os chamados "subversivos": guerrilheiros, ativistas, partidos de esquerda, grupos políticos e movimentos sindicais que eram contra a ditadura. A colaboração entre os países

[13] "A Operação Condor, formalizada em reunião secreta realizada em Santiago do Chile no final de outubro de 1975, é o nome que foi dado à aliança entre as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul na década de 1970 — Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai — para a realização de atividades coordenadas, de forma clandestina e à margem da lei, com o objetivo de vigiar, sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer militantes políticos que faziam oposição, armada ou não, aos regimes militares da região." Acessado em 08/01 (http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

contava também com o compartilhamento de técnicas e métodos de tortura e repressão.

Em 2012, Gustavo Germano produziu a versão brasileira da sua série fotográfica "Ausenc'as", a partir de viagens que fez para diversos estados do país para que pudesse recriar álbuns de famílias de desaparecidos políticos. Segundo o fotógrafo, as imagens contrapostas permitem "ver as mudanças no entorno e o passar dos anos de um impossível paralelo de presença e ausência"[14]. A exposição intitulada "Ausências Brasil", foi realizada, pela primeira vez, no Arquivo Público do Estado de São Paulo, em agosto de 2013 e contou com o apoio da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República do Brasil e da Agência Livre para a Informação, Cidadania e Educação (ALICE).

O título dado às mostras de Germano já carrega o seu conceito na própria escrita que dá nome ao conjunto de fotografias. A palavra "Ausenc'as" com a supressão da letra "i", faz com que o espectador faça ler uma ausência, que pode não ser percebida, já que o sentido do substantivo não é prejudicado com isso, mas com um olhar mais detido e atento, faz ser vista. O artista já deixa evidente que existe uma tentativa de elaboração de uma falta que insiste em se fazer presente, tornando o luto uma impossibilidade perante a ausência do corpo, da razão e do paradoxo estabelecido pela própria lógica da ditadura que, com os desaparecimentos forçados de opositores ao regime, não dava explicações aos familiares e amigos sobre o paradeiro dos capturados, estabelecendo uma lacuna na vida daqueles que perderam os seus conhecidos para aquele sistema repressivo.

A organização das fotos é feita por pares; de um lado, vemos as fotos antigas, como que saídas de um álbum de família; de outro, as mais novas, feitas pelo fotógrafo argentino nos mesmos lugares e com os mesmos fotografados, na mesma posição da foto original. A posição em que foram colocadas as fotografias faz com que o público exerça uma comparação entre elas e registre uma diferença entre as imagens, que é a falta, ou melhor, a ausência que temos de um dos fotografados na foto mais antiga nessa mais recente. Esse movimento, segundo Maria Zilda Ferreira Cury (2020, p. 41), é uma tentativa de "memorar uma ausência, de simular um corpo que, violentamente suprimido/desaparecido, permanece na

[14] Acessado em 17/10/2022 (https://memorialdh.sites.ufsc.br/a-exposicao-ausencas-retrata-a-ausencia-dos-entes-queridos-em-12-familias-de-vitimas-da-ditadura-civil-militar-no-brasil-e-2-familias-de-vitimas-na-argentina/)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

foto, contraditoriamente, como um não-corpo que, por meio da representação artística, insiste em se fazer presente". O jogo fantasmático entre a vida e a morte é elevado para um patamar mais potente, já que sai de um ambiente privado, particular e doméstico, para o campo artístico, em que o debate público pode alcançar essas recordações afetivas, embalsamadas pela fotografia, de uma maneira a gerar um questionamento do passado no presente.

Essa interseção entre os campos mencionados é geradora de uma narrativa do trauma dessas famílias atingidas pelo terrorismo de Estado, que desloca o significado da fotografia familiar como foto-recordação para uma outra esfera, a da foto-denúncia, que serve como testemunho silencioso sobre um passado autoritário que, de diferentes formas, ainda opera uma violência sobre os indivíduos representados. Os pares de imagens fazem com que a presença-ausência de desaparecidos e mortos pela ditadura civil-militar brasileira, tenha um destaque simbólico, mas por essa postura estética, exige do espectador uma ressignificação das dores individuais e domésticas para o terreno do político. Nessa sobreposição de momentos, passados e presentes, Germano comenta que

> pone rostro al universo de los que ya no están: trabajadores, militantes barriales, estudiantes, obreros, profesionales, familias enteras; ellas y ellos, víctimas del plan sistemático de represión ilegal y desaparición forzada de personas instaurado por la dictadura militar en Argentina [...]. El trabajo muestra los cambios en el entorno, el paso de los años y esos dos tiempos en un imposible paralelo de presencia-ausencia (GERMANO, 2007, s/n).

É nesse exato momento em que temos, no presente, uma evocação de um passado nefasto, capaz de escancarar a perseverança do trauma em diferentes âmbitos sociais, que a ficção latino-americana da segunda década do século XXI, analisada aqui, se situa. Assim como nas fotos de Gustavo Germano, nas quais vemos que a ausência daqueles que se foram é deslocada para um ambiente imagético – que poderia ser literário, caso seja levada para a literatura ou audiovisual, no caso do cinema – extrapolando a "fronteira do familiar, desconstruindo a narrativa idealizada do álbum de família com a violência de sua presença/ausência, de uma ausência que fala" (CURY, 2020, p. 43), a ficção produzida atualmente também opta pelo recurso de apontar para as permanências, seja do poder, seja da violência, nas suas engrenagens e personagens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Essas narrativas do trauma redimensionadas para o campo do ficcional, agora não mais fazendo alusão às fotografias que estão calcadas na sobrevida memorial da representação, permitem que o leitor possa preencher as lacunas deixadas pelas catástrofes com uma imaginação crítica sobre o período ditatorial. Ao pensar sobre o silêncio que um vazio causa, seja na fotografia, cinema ou literatura, vazio esse sendo o que um corpo desaparecido deixa na vida familiar, o leitor/espectador analisa de forma crítica e dialética a história não oficial. O não dito aqui tem um valor que pesa, já que ele pertence a marginalidade dos discursos oficiais e precisa ser tomado como um lugar de desenvolvimento da subjetividade não abarcada nos relatos de Estado, por exemplo. Germano, ao contrapor as fotografias do passado e do presente, coloca em xeque justamente essa presença-ausência, que aponta para um passado que continua ali "longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar" (SARLO, 2007, p.9). Para Oliveira e Santos (2017, p. 12):

> O vazio pede preenchimento, quiçá do tipo solicitado por Georges Didi-Huberman (2012) para as imagens lacunares: o de um saber imaginativo. Nesse sentido, conjecturam-se os motivos da ausência do irmão, remetendo-se às circunstâncias históricas da época, das torturas e dos assassinatos sobre os quais se tem conhecimento. Passado e presente se entrecruzam, assim, nas duas imagens. E, da mesma forma que se defendia acerca da fotografia familiar de sobrevida memorial, esse díptico só se transmuta em saber imaginativo pelo pretérito inconcluso que evoca.

Podemos pensar que o trauma demonstrado nesse trabalho de Germano, proposto pela ausência do corpo, não fica retido no círculo familiar do fotografado, porque não fora uma exclusividade apenas das famílias fotografadas. Transcende o ambiente retratado na imagem para atingir a esfera pública de uma nação que ainda não se reconciliou consigo mesma, sobre os fatos violentos que marcaram sua história recente e que ainda repercutem na atualidade (CURY, 2020). Cunegundes (2018, p. 56) lembra que as fotos de álbuns familiares apontam para momentos de felicidade, "guardando um silêncio sobre os dramas íntimos de cada família" e, normalmente, não focalizando outros pontos que deixem entrever tristezas ou complicações que a respectiva família possa ter vivenciado:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Eles compõem um imaginário documentado de um grupo, com uma temporalidade própria, capaz de ressuscitar mortos e dar novo significado às lembranças. Ao manusear atentamente tal imaginário, os segredos, os recalques, aquilo que está reprimido, são revelados, pois as fotos domésticas, mesmo que pareçam, nunca são triviais. As lacunas de um álbum são reveladoras e podem trazer segredos e tabus familiares. O álbum aponta, constantemente, a irreversibilidade do tempo; a morte está ausente e presente, sem ser vista (CUNEGUNDES, 2018, p. 56).

Como um álbum de família, repleto de imagens que não congelam o tempo, diferentemente do proposto por Barthes, em seu famoso livro *A câmara clara,* ao tratar a fotografia não como uma materialização da morte e um embalsamento de um tempo já vivido, mas uma coletânea de fotografias que não só aciona o passado, como também aponta para um futuro, fazendo com que seja possível uma coabitação entre dois tempos, sobre o que as ficções latino-americanas contemporâneas se dobram sobre essa questão.

Podemos estabelecer uma ponte entre a produção de Gustavo Germano e os livros e filmes analisados ao longo do presente trabalho, já que é perceptível o uso da tensão entre presença-ausência, como um recurso narrativo para evidenciar um passado que ainda bate à porta, e uma denúncia, não comparada com aquela contida nos romances produzidos na década de 1970, em que apontava para as violências estatais cometidas durante a ditadura, mas um desvelamento da dor ainda permanente para algumas camadas da sociedade. A atualização da dor resultante de um evento traumático, como as experiências autoritárias vivenciadas na América Latina, é uma questão candente nessa produção ficcional da segunda década do século XXI. Para Cunegundes (2018, p 61):

> Fotografias de família são fartamente utilizadas por movimentos de familiares de vítimas de violações de direitos humanos – pessoas que sofreram desaparecimento forçado, que foram mortas ou torturadas pelo Estado, que foram obrigadas a deixar seu país, entre outras violências. As imagens dão visibilidade ao drama íntimo, tiram o luto familiar do privado e o colocam no centro de discussões sobre o direito à memória, à verdade e à justiça. Ao tirar as fotos dos álbuns, das caixas, dos porta-retratos, e introduzi-las no caleidoscópio que forma a memória coletiva de um país ou de uma região – no caso do Cone Sul –, filhos, netos, pais, mães, avós mantêm seus entes queridos vivos e atualizam as discussões sobre períodos históricos traumáticos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

A questão em voga nas ficções da atualidade é essa ausência que fala nas suas mais diversas possibilidades estéticas, como por exemplo: um corpo insepulto, que faz presença frente uma ausência já sentida pelo personagem; um corpo fantasmagórico e espectral, que assombra determinado personagem, fazendo com que o passado retorne para o presente do perseguido; ou simplesmente a lacuna, o corpo ausente, que representa a falta, a inexistência como mola propulsora de reflexões críticas.

A ausência aponta para uma presença que existiu em determinado momento, alguém ou algo que estava ali, mas que, de alguma forma, foi tirado. No nosso caso, mortos ou desaparecidos, que por conta dos seus posicionamentos políticos e sociais, não eram bem-vistos pelo regime ditatorial. Germano aponta para o mesmo corpo que a ficção contemporânea se dobra em seus escritos e filmes para dar conta de histórias marginalizadas pelo discurso oficial. Estes corpos levam consigo marcas de um passado indelével, seja pela presença, inscrita em marcas da violência, seja psicológica ou física. Além disso, também podem carregar marcas que um corpo desaparecido causa, tanto nos familiares e amigos, que clamam pelo seu direito de enterrar seus mortos, como também na insuficiência de respostas, que levaram aquele sentimento revoltante que só um estado totalitário é capaz de causar – a impotência de quem vive e a culpa de ter sobrevivido no lugar de outros e outras. Sobre isso, Gagnebin (2006, p. 110) diz: “o trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não”.

É por essa questão do entrelugar que a falta promove, que as histórias contemporâneas narradas pelas ficções se adentram. Elas são permeadas por vazios, por não ditos, por ambiguidades que os narradores deixam transparecer, pois como não se tem garantia de que houve visto que a história oficial não afirma, de forma contundente, tais atrocidades cometidas durante a ditadura militar, o que se vê é a continuidade dessa dúvida nos enredos atuais. Soma-se a isso o fato de que, com o desaparecimento de corpos de alguns militantes revolucionários de esquerda, diversas famílias não puderam concluir o ritual simbólico que aponta para a morte de fato do indivíduo. Hannah Arendt, ao comentar sobre o aspecto da necessidade dos rituais fúnebres, não permitidos para os que sofrem com a questão da ausência perpetrada pelas ditaduras, afirma que:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Os campos de concentração, tornando anônima a própria morte e tornando impossível saber se um prisioneiro está vivo ou morto, roubaram da morte o significado de desfecho de uma vida realizada. Em certo sentido, roubaram a própria morte do indivíduo, provando que, doravante, nada – nem a morte – lhe pertencia e que ele não pertencia a ninguém. A morte apenas selava o fato de que ele jamais havia existido (ARENDT, 1989, p.503).

Depois de passados mais de trinta anos do fim do regime militar, essa ausência sugere a morte, mesmo assim não permite que seja realizado, no campo simbólico, uma associação efetiva e que dê conta de elaborar o trauma proporcionado por tal crime: "a perpetuação do sofrimento, pela incerteza sobre o destino do ente querido, é uma prática de tortura muito mais cruel do que o mais criativo dos engenhos humanos de suplício" (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 260).

Há uma pluralidade de produções ficcionais latino-americanas atuais que têm este período ditatorial como temática central ou como pano de fundo, que constroem as suas narrativas ao redor desses desaparecidos ou assassinados políticos, cujos corpos jamais foram encontrados. Esses corpos, vitimados pela perversidade da tortura e pelas políticas do esquecimento, insistem em se fazer presente, pois, seja na memória afetiva, nas demandas por direitos, na arte, a presença dos ausentes se faz de maneira a evidenciar um passado insepulto, algo que se estende ainda nas atitudes mais banais do cotidiano.

O artista Gustavo Germano confronta as primeiras imagens que retratam as famílias dos desaparecidos ainda completas e sorridentes com a foto-ausência. Desse modo, "invade a cena pública, 'afetando' o espectador, colocando-o diante da imagem que perlabora, pela ausência do corpo, a própria impossibilidade da expressão do horror da tortura e da morte violenta" (CURY, 2020, p.44). As ficções da contemporaneidade também atuam de forma semelhante ao dá enfoque para essas personagens que, instalados no presente, se veem assaltados pelos fantasmas do passado, seja esse de entes que se foram ou, num sentido mais amplo, como o próprio espectro do autoritarismo. As narrativas buscam analisar o estatuto das reverberações do trauma no presente diegético, ou seja, de que modo esses corpos metaforizados como sendo uma lembrança de um passado traumático, se organizam na literatura e cinema atuais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Podemos perceber que é narrando, contando essas histórias, ou melhor, ficcionalizando, para dar conta das subjetividades, das emoções, dos processos internos, que resultam nas mais diferentes percepções sobre o passado, que as obras se debruçam e dessa forma podem dar corpo ao que antes era uma ausência.

> Se há algo que a história nos ensina é: os mortos nunca se calam. Aqueles cujos nomes o poder procurou anular sempre voltam com a força irredutível dos espectros. Pois, como dizia Lacan, aquilo que é expulso do universo simbólico, retorna no real. Por mais que todos procurem se livrar dos mortos, matando-os uma segunda vez, matando-os com essa morte simbólica que consiste em dizer que a morte deles foi em vão, que seu destino é a vala comum da história, que seus nomes nada valem, que não merecem ser objetos de memória coletiva, os corpos retornam (SAFATLE, 2010, p. 252).

Podemos notar que uma interessante parcela das produções ficcionais recentes trata dessa questão, desse passado que, mesmo no presente, perdura na América Latina. Como aponta Figueiredo (2022), sobre essas obras contemporâneas que recuam para o passado, na tentativa de compreensão de uma experiência coletiva traumática: "parecem motivadas pela incômoda presença de algo que, não tendo sido superado, sempre ameaça voltar, ou ainda por algo que ressurge desafiando os processos de ocultamento" (FIGUEIREDO, 2022, p.4). Esse passado que retorna, ou melhor, que não passou, apenas teve uma reformulação no seu modelo de operação, é um tema candente na literatura e cinema da segunda década do século XXI, como por exemplo, *Aranha (*2019), de Andrés Wood, que aponta para a permanência do poder – e do consequente abuso de poder – nas mãos das classes altas da sociedade chilena. O presente, constantemente assaltado por ameaças de retorno ao passado, é um terreno fértil para narrativas que colocam em evidência a não superação do passado. As indagações que norteiam o artigo de Figueiredo "O corpo e o passado insepulto na ficção latino-americana do século XXI" publicado em 2022, são basilares para o nosso debate:

> Como representar o passado que teima em não passar, que está por aí não só como vestígio, mas também como presença plena ainda que sob disfarces que, simuladamente, o atualizam? A continuidade do passado no presente constitui-se, então, numa questão central e metaforizada com frequência na imagem de corpos desaparecidos ou de corpos que, embora já depauperados pelo tempo, remetem para a permanência das rédeas do poder sempre nas mesmas mãos (p.3).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Como observou a pesquisadora, a atenção dada ao corpo figurado nessa presença-ausência, é uma tônica das narrativas ficcionais contemporâneas, lançando-se mão, como recurso estético, da metáfora do morto-vivo e do fantasmático, como forma de revelar um passado que se impõe ao presente. A dimensão corporal torna-se, no cinema e na literatura, um fio condutor para a abordagem do choque entre as narrativas oficiais, proferidas pelo Estado, e a preservação da imagem dos que foram suprimidos pelo aparato repressivo militar.

Privilegia-se, por vezes, cenas domésticas, colocando-se em evidência a cumplicidade dos que colaboraram com as ditaduras ou as consequências do trauma para aqueles que sofreram com as violências perpetradas. A focalização do ambiente familiar ajuda ao leitor e espectador a entenderem que o alcance das ações violentas da ditadura militar não ficou circunscrito aos militantes revolucionários e opositores dos regimes. Esses deslizamentos, que levam para o ambiente doméstico a vontade de resgatar a história, optando pelo pequeno, pelos rastros deixados no dia a dia banal dos indivíduos retratados, é uma das formas que a ficção contemporânea, aqui analisada, usa para dar conta do passado (FIGUEIREDO, 2020).

A representação dessa presença-ausência faz parte dos diferentes tratamentos pelos quais passa a temporalidade, como vemos em obras como *Prova Contrária* (2003) e *Degeneração* (2021), ambas de Fernando Bonassi. Tais obras operam um trabalho estético do tempo que aponta para a continuidade do sofrimento causado pela violência estatal, sempre invadindo o presente dos personagens. No caso do primeiro, a narrativa inicia-se informando o leitor/a de um fato da história brasileira, que foi a promulgação da Lei número 9.140, que reconhece como mortas, as pessoas desaparecidas em razão de participação ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979. Com a Lei 9.140, o Estado assume para si as responsabilidades pelas arbitrariedades cometidas por seus agentes durante o nefasto período, bem como a indenização financeira aos familiares e vítimas dessas violências.

Por conta dessa indenização – recebida, mas sem o acompanhamento de investigações que apontem para a verdade do que aconteceu -, a personagem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

feminina "mulher"[15], ex-militante de esquerda, como Bonassi se refere, e ex-esposa de um desaparecido político, recebe uma determinada quantia de dinheiro e compra um apartamento. Esse fato mostra que, mesmo que a história tenha massacrado certa parcela da população, no caso, os guerrilheiros que se insurgiram contra a ditadura, alguns seguiram a sua vida da forma que puderam, com seus traumas, suas dores e seus medos, de modo a não ficarem no ciclo vicioso de vencedores e perdedores. Infelizmente, em muitas das ficções aqui analisadas, o passado é tão perverso, a dobra sobre o presente é tão profunda, que o ciclo não tem como ser rompido ou, ao menos, suavizado, fazendo com que a permanência de uma violência seja arrebatadora.

No caso da "mulher", a compra do apartamento com a indenização pelo desaparecimento forçado de seu ex-marido, pode simbolizar um "passo adiante", um "passo à frente", nesse capítulo da sua história íntima e que está atrelada à do próprio país também, mas veremos que a sua felicidade pouco a pouco vai se tornar clandestina novamente, porque sem um corpo fica em aberto a possibilidade de que quem desapareceu estar vivo ainda.

É ao redor dessa questão que o romance se faz. Os personagens não levam nomes e a situação inicial da narrativa apresenta uma mulher entre caixas de mudança, na sua casa recém-comprada, com o dinheiro, resultado da reparação proporcionada pela Lei nº 9.140. De repente, no meio da arrumação de sua nova vida, a campainha toca, ela abre a porta e se vê cara a cara com o seu "falecido" companheiro que "numa esquina, em 1974", foi sequestrado (BONASSI, 2003, p. 20). Sua reaparição é a prova contrária ao direito de indenização e desencadeia uma gama de sentimentos contraditórios na personagem.

É interessante notar que o livro não se passa no presente narrativo das guerrilhas armadas para promover uma certa elevação dos atos dos revolucionários em heroicos, e nem coloca em questão o debate sobre a necessidade ou não, os erros ou não, que podem ter sido cometidos pela esquerda. *Prova contrária,* ao colocar no centro da narrativa a questão do destino dado ao dinheiro recebido por uma viúva

[15] Algumas narrativas ficcionais lidas durante a presente pesquisa também não colocam o nome de seus personagens ao longo do enredo. Por mais que construam características e elaborem o passado dos personagens, Prova contrária assim como O corpo interminável, de Cláudia Lage (2019), não nomeiam algumas de suas vozes enunciativas. Pensamos que, essa opção estética e formal tomada por parte dos autores aponte para uma amplitude que o trauma durante a ditadura militar teve, ou seja, ao colocar determinados nomes, pode ser que o impacto seja menor se pensarmos na existência de um personagem sem nome que pode representar múltiplas vítimas dos anos ditatoriais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

de um morto político, coloca em pauta uma das tônicas dessas ficções produzidas na contemporaneidade, ao tratarem da tematização da ditadura civil-militar: a dobra do passado sobre o presente, mas num contexto doméstico, íntimo e mais subjetivo, não mais encenado em grandes atos heroicos por parte militantes ou focalizados na desumanização da figura dos seus algozes.

Podemos perceber que o passado que teima em se alargar para o momento vigente, pode ser configurado por aquela estética fantasmal, assinalada por Figueiredo (2022; 2020), isto é, trabalhado a partir de uma noção não sucessiva da temporalidade, em que o que aconteceu retorna como um espectro. O intuito da obra de Bonassi é evidenciar a permanência de um "passado que não foi enterrado que retornará sempre como um insistente fantasma" (FIGUEIREDO, 2020, p. 45) e que deixa essas nuances do luto em rastros do cotidiano.

Neste romance de Bonassi, vemos que o presente da mulher é constantemente confrontado pelo fantasma de seu ex-marido, um passado que, por conta da situação de desaparecimento forçado, não permite que ela passe por um processo de luto normal, aquele em que se deparando com o cadáver, a pessoa pode, de alguma maneira, fechar um ciclo coerente de vida e morte. A premissa básica do processo de luto, livre para ser vivido da forma que cabe a pessoa que está inserida nesse sistema, se dá pelos rituais fúnebres e da comprovação de morte, ou seja, o esclarecimento da morte e suas evidências concretas. Nessa narrativa, o que temos em vista é uma temporalidade diferente, não sendo mais aquela que é regida sob uma ação no presente, que vislumbra um futuro decorrente dela, mas um presente que é enclausurado pelo passado, aterrorizando esse tempo de agora, pela possibilidade de um retorno, ao que já foi, e não à uma abertura de horizontes proporcionada pelo amanhã.

A mulher de *Prova contrária* foi colocada de frente para a impossibilidade do esquecimento daqueles desaparecidos políticos que, com a ausência de seus corpos, não conseguem se fazer passado. Por conta dessa falta de referenciais que balizam uma condição de sustentação simbólica dos seus próprios ritos sociais, a personagem vai ficar sempre repetindo "se tudo isso estiver acontecendo...", pelo fato de não ser possível a presença do seu ex-marido ali naquele novo apartamento, visto que ele, depois de anos de ausência em suspenso, foi dado como morto pela Lei nº 9.140. Ela não entende, reclama e expõe as suas incompreensões diante de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

uma situação tão escabrosa como essa pelo meio da frase "primeiro me roubam a sua vida, depois você me rouba a sua morte" (BONASSI, 2003, p.43).

Um outro ponto que é interessante ser levantado, além da questão da "paralisação do tempo decorrente da instauração de governos totalitários" (FIGUEIREDO, 2020, p. 44), é o fato de que o livro não heroifica os protagonistas, a mulher e o homem, muito menos traz novamente os recursos estéticos e literários usados pelas produções anteriores, como o apelo à denúncia e o escancaramento das torturas.

Aqui, novamente, podemos levantar a questão da temporalidade, já que o instrumento usado que é apontar para a dor prolongada da perda na atualidade, faz referência a já mencionada dobra do passado sobre o presente. O processo inconcluso do luto é recalcado nas ações mais ordinárias do cotidiano dos indivíduos. No caso do romance, é a compra do imóvel que se torna um estopim para a presença-ausência de um luto inacabado, de uma memória ainda pungente e que não permite que a mulher siga a sua vida de forma tranquila, visto que, ao final do livro, a última frase que lemos mostra a impossibilidade de esquecer ou de ser esquecida por esses mortos.

> O homem se ergue e apanha o maço de cigarros. Revira-o. Está vazio. Amassa-o, coloca-o diante da mulher. Em seguida apanha a arma aos pedaços. Junta-os. Encaixa-os. Guarda no bolso. Pega o telefone celular, a mala e sai. *A mulher volta a ser inquieta* (BONASSI, 2003, p.97).

Essa inquietação, em que a mulher fica no final do livro por conta da visita do fantasma de seu ex-marido, simbolizando o entrelaçamento entre passado e presente, impedindo a continuação do tempo, pode ser vista como a própria motivadora da intriga no mais recente romance de Bonassi, chamado *Degeneração* (2021). A trama, que se passa durante o final de semana que antecede a votação presidencial de 2018, acompanha a saga de um homem que tenta liberar o corpo de seu pai no necrotério. O pai, encontrado morto na rua, depois de ter fugido da "clínica de repouso" em que era "hóspede", era um policial e também um colaborador da ditadura civil-militar, e participava de sessões de tortura em militantes revolucionários de esquerda. O livro, que tem uma mensagem simbólica evidente da tentativa do personagem de enterrar o passado nefasto que o pai traz

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

consigo, casa com as questões de presença-ausência apontadas aqui. A burocracia, constantemente criticada/debochada pelo narrador, como na seguinte passagem: "rigor da papelada, a burrice da burocracia, as vias coloridas acumuladas, estatísticas desperdiçadas e a perda de tempo generalizada como necessárias à verdadeira prática da justiça" (BONASSI, 2021, p.64), mantêm o pai vivo e assombrando o presente do rapaz – que só queria ter a possibilidade de aproveitar o feriado que se aproximava.

Impossibilitado pelos entraves administrativos de agilizar o enterro de seu pai, o tempo da narrativa parece ser distendido, no sentido de garantir que esse pai morto possa ter mais algum tempo de vida, agora, como um fantasma, um morto-vivo, que assombra o seu filho em suas memórias. Essas lembranças que retornam no presente, giram ao redor da relação conturbada dos dois e provocam no filho uma verdadeira sensação de estar vivendo num inferno, o necrotério, localizado no subsolo do hospital, onde grande parte do romance vai se desenvolver: "Em breve eu vou me separar de você de vez, que você vai virar memória e eu vou me juntar aos meus, aos que eu supostamente escolhi..." (BONASSI, 2021, p. 171) é uma frase que reflete o tom do romance. A confrontação pela qual o personagem passa, ao ficar encarregado pelo despacho do corpo do pai, lhe causa um desconforto sem precedentes. Por conta das idas e vindas ao passado que essa situação proporciona, o trauma que o filho tem vai sendo esmiuçado, e podemos perceber que a relação entre os dois era permeada de violência, ignorância, preconceitos e, principalmente, era uma relação autoritária. O enterro pode ter demorado, mas o tempo expandido, causado pela morosidade da burocracia, serviu para que o personagem tivesse um acerto de contas a fazer com o seu pai-defunto.

> Eu bem queria lhe dizer na cara enrugada que consertamos os seus vícios hereditários, que jamais repetiremos o seu legado de covardes nostálgicos da violência primitiva, que lhes corrigimos os defeitos adquiridos com os conquistadores e os conquistados, que mudamos os seus velhos hábitos caninos, que os civilizamos, pobres coitados, porcos assassinos, e que nós, do nosso lado, implementamos os nossos melhores sonhos, planos, o que seja – que arriscamos os mais ousados, inclusive –, e que não apenas essa história de respeito à liberdade do indivíduo, o direito à vida e à cota de sacrifício de trabalho escravo de todo dia e esta baboseira toda, mas sim que as melhores e as mais fantásticas condições fossem conquistadas – e garantidas, expandidas, extrapoladas para brancos e negros e pobres e ricos em espírito,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> conforme nos ensinaram os livros inspirados. (BONASSI, 2021, p, 105).

Ainda sobre a temporalidade que Bonassi explora em seu romance, podemos notar que a expansão que o tempo sofre por conta das atribulações "mórbido-burocráticos" (BONASSI, 2021, p.179), o que permite que a ponta do passado se conecte com a do presente, fazendo com que o personagem viva num círculo vicioso, em que a vontade e urgência de se livrar do corpo do pai é tão grande quanto os compromissos legais que o prendem nessa realidade sufocante que o conecta, de alguma forma, com o seu progenitor. O necrotério, localizado embaixo do hospital dos italianos, é o ambiente onde o narrador e o leitor ficam confinados, na maior parte do tempo, por conta do "mas é apenas esta nossa eterna, burra e maldita burocracia cartorial, uma 'obrigação qualquer" (BONASSI, 2021, p. 145). Por conta dessa narração que proporciona um enclausuramento do tempo, num ambiente quase como *O processo* de Franz Kafka (1925), onde nada faz sentido para quem está dentro da situação em questão, Figueiredo (2022) aponta que isso garante uma sobrevida ao pai do narrador, corroborando para a tendência a "estética fantasmática" que a pesquisadora aponta ser interessante de ser analisada nas narrativas ficcionais da segunda década do século XXI.

Essa estética que pode ser conferida pela manutenção de uma temporalidade que privilegia a imposição do passado frente o presente, está em evidência, pela impossibilidade do personagem de se ver livre do corpo de seu pai. Além disso, essa questão se faz presente não só com as burocracias já faladas, mas também pelas extensas homenagens que os amigos policiais, da décima oitava, e ex-companheiros dos porões de ditadura, onde torturavam e matavam, querem fazer ao falecido. Eles, assim como o defunto, simbolizam um passado que se faz presente, uma atualização da violência institucional e arbitrária, das "carteiradas" e dos preconceitos, tudo isso, pode ser interpretado como um saldo de uma não elaboração de um passado histórico traumático, como foi a ditadura civil-militar – incorporada no romance como o pai do narrador: "O seu grupo de amigos, o grupo dos fardados adentra a administração do crematório, eles lotam e tomam o lugar como se realizassem uma operação policial, como se fossem prender todos os cadáveres e seres vivos que ali houvesse (BONASSI, 2021, p.183)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

O tempo da narrativa é percebido como um campo minado de rastros desse passado violento, permeado de presenças-ausências que remetem a uma vontade de permanência. O tempo não é mais visto como uma flecha que aponta em direção ao futuro, segundo as concepções progressistas e positivas da modernidade:

> Você morreu, mas os cadáveres estão se levantando como nunca – eu lhe asseguro. E agora eu sei como funciona: quando parece que vocês morrem, o que acontece é que se esgueiram para as sombras de onde vieram, o que ocorre é que vocês se escondem nos porões das casas em que cresceram, em cujas ruínas insalubres se sentem protegidos e alimentados (BONASSI, 2021, p. 107).

Outros "cadáveres" que sobreviveram a passagem do tempo são os amigos policiais do morto, que eram colegas durante os anos de ditadura, todos eles, torturadores na décima oitava de São Paulo. Podemos perceber que, não somente o pai aponta para essa estética fantasmática que metaforiza o corpo como sendo um relicário para o passado, mas esses amigos policiais, que ele chama de "gângsteres caquéticos", também são figuras que representam um tempo passado que insiste em se fazer presente.:

> São velhos, acabados todos, com barrigas que lhes escondem os sapatos, as cabeleiras que lhes restam encanecidas, ressecadas. São por certo os mesmos tipos de italianos ladinos e de mau-caráter de que somos feitos, eu vejo, gente com o pé na cova, seus amigos, dentre os quais se destaca o PM negro, velho e gordo e parado na carreira militar e o seu Mengele de periferia, surgido no necrotério (BONASSI, 2021, p. 183).

Em *Degeneração*, o tempo é o próprio fantasma que assalta o presente e instaura um medo do retorno ao passado, diferentemente de *Prova contrária*, que oferece ao leitor a visão das consequências arrastadas da dor que não cessou para alguns. Mas é interessante perceber que ambos optam por resgatar a história, evidenciando os rastros deixados no cotidiano banal, mostrando que a "primazia do cotidiano serve a diferentes tratamentos da temporalidade" (FIGUEIREDO, 2020, p. 46). Podemos também apontar para a estética fantasmática presente no romance, o que dá a impressão de que muitos personagens, sobretudo, o pai do narrador, são fantasmas. Esse recurso usado aponta para a perspectiva que o protagonista tem em relação ao Brasil que, a partir da confirmação da vitória do ex-presidente da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

república - lembrando que o livro se passa no final de semana das eleições de 2018 -, dirá: “éramos o país do futuro, agora...” (BONASSI, 2021, p. 100). Com a eleição do candidato que o pai apoiava, seremos um permanente passado.

Algumas figuras no hospital em que está para resolver o despacho do corpo do pai também apresentam essas características espectrais, remetendo a algo que já se foi. Como por exemplo, o médico especialista em geriatria que, segundo ele, é possível notar em seu semblante as “evidências de sua especialidade” (BONASSI, 2021, p. 157). Essa realidade fantasmática, que surge a partir do falecimento do pai, ou seja, a imposição de uma temporalidade passada é uma trava para que o protagonista caminhe para frente. Assim, durante o tempo em que ficamos no hospital junto ao narrador, somos apresentados a diversos personagens que reaparecem no imaginário desse filho e o atormentam, por lembrá-lo de que o seu passado foi igualmente tão traumático quanto o futuro que se aproxima. Para Figueiredo (2022), tanto leitor quanto narrador ficam retidos no hospital por conta dessa demora na liberação do corpo do pai. Paradoxalmente, isso “confere uma sobrevida ao pai através do movimento da memória do filho, das idas e vindas do presente ao passado” (BONASSI, 2021, p. 6). Essas rememorações mostram que o filho é atormentado pelo passado até hoje, porque além dele lembrar da relação conflituosa com o pai, ele também somatiza no corpo rastros do desconforto causado por essa figura paterna. Como por exemplo:

> Lá estou eu pendurado pela esquerda na sua mão direita muito alta, alçado de um lado para o outro como se eu estivesse num varal, o que me causa aquela, esta dor no ombro, ainda hoje, na ponta dos pés, os dedos suados e esmagados entre os seus, os tendões saltados como o barbante de um embrulho (BONASSI, 2021, p. 21).

Em outras passagens, podemos ver que o ódio que o filho sente pelo pai se estende para o restante da família do seu progenitor que, possivelmente, não deveria ser carinhosa com ele, apontando para a ideia de que a violência familiar era uma questão que perpassava diversas gerações e que na figura do pai encontrou o seu ápice. Sobre a sua avó, mãe de pai, comenta:

> Ela que, ao morrer, ficou grudada em mim, atracada à minha mão, me lembro da dor nos dedos, no ombro, como se fosse hoje, me puxando, já morta na cama, esperando para ser velada e enterrada

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> e ainda me puxando como se quisesse me levar junto para debaixo da terra: filha da puta! (BONASSI, 2021, p. 23).

De acordo com o narrador, podemos notar que a sua relação com o passado é, no mínimo, tenebrosa, o que lhe rendeu traumas que carrega até hoje e que são refletidos nas suas mais diversas relações. Mas ele vai além e coloca o futuro do país quase em comparação com o seu passado, mostrando ao leitor que, por mais que o seu pai e os amigos policiais dele sejam um simbolismo da violência, a eleição que está por vir guarda algo de muito pior para o país inteiro. Segundo o filho, o Brasil irá eleger um "capitão reformado que sente saudade da ditadura" (BONASSI, 2021, p. 16).

Percebe-se que essas figuras são parte de um passado traumático que não só o filho, como o próprio Brasil tenta esquecer, mas ao invés de serem enterradas, são levantadas do seu próprio túmulo como se fossem mortos-vivos a assombrar o tempo presente. Essas figuras decrépitas, que dominam a narrativa de Bonassi, são a chave para entender a realidade política do país: "não é um túnel do tempo, é pura repetição" (BONASSI, 2021, p. 182). Isso fica evidente nessa temporalidade expandida do presente que é atrelada ao passado, evidenciando a não elaboração dos traumas herdados da ditadura que consequentemente atravancam o futuro da nação:

> Ficar parado estava custando mais caro do que se pôr em movimento e parece que todo o país tinha entendido esta mensagem: no próximo domingo elegeremos para o cargo de presidente da República um capitão reformado do exército que sente saudade da ditadura. Também por isso, aí onde você está, eu imagino que sorri (...) temos muito o que andar para trás (BONASSI, 2021, p.16).

Ao tratar de uma situação que parece simples, o enterro de um familiar, vemos surgir uma realidade fantasmagórica, em que é celebrada o retorno daqueles espectros que deveriam ter ficado no passado: "Vivam os mortos por renascer neste domingo! – bebemos e brindamos" (BONASSI, 2021, p. 191).

Já no romance *O corpo interminável*, de Cláudia Lage (2019), aponta também para a presença dessa focalização sobre a questão corporal que serve de fio condutor para a elaboração da narrativa. Na obra, temos uma intercalação de dois

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

eixos temporais, o passado e o presente. No primeiro temos a narração de dois jovens, Daniel e Melina: ele, é filho de uma guerrilheira desaparecida; e ela, é uma mulher que, constantemente, se questiona sobre o passado dos pais, que se revelam indiferentes e convenientes com a ditadura militar vigente na época deles. Os dois se conheceram por compartilharem a leitura de um mesmo livro em uma biblioteca, insinuando que se trata de um livro com a lista de desaparecidos políticos, o que nos sugere supor que, possivelmente, se trata de um livro advindo das Comissões da Verdade, porque é de costume que, para o acesso público, essas inciativas públicas publiquem tomos com os resultados das investigações:

> Estávamos procurando o mesmo livro na biblioteca, um livro com apenas um exemplar no catálogo. Estava sempre ali, na estante. Naquele momento, jazia aberto sobre a mesa, o meu tronco debruçado sobre suas páginas, quando senti uma presença atrás de mim. Era ela, inclinada e curiosa. Este livro que mofava na prateleira, que quase ninguém folheava, quase ninguém lia, Melina queria saber por que eu estava lendo. Quando eu respondi que lia por causa dos meus pais, ou melhor, da minha mãe, que foi guerrilheira, que está na lista dos desaparecidos (LAGE, 2019, p. 26).

A leitura do romance apresenta, no primeiro eixo temporal, a construção de uma narrativa que se assemelha a chamada narrativa de filiação, aquela em que se desloca a investigação da interioridade para dar palco àquela sobre a anterioridade, ou seja, o narrador faz uma averiguação da sua genealogia – pais e avós – porque acredita que a compreensão de si necessita passar por esse processo (FIGUEIREDO, E., 2020 apud VIART e VERCIER, 2008, p. 79). Mas o diferencial que podemos notar é que Melina, diferente de outros personagens desse tipo de "literatura dos filhos", quer entender o porquê do afastamento da realidade social e política que assolava o país. Ela queria "ver aquilo que seus pais não viram, abrir os olhos para o que eles fecharam" (LAGE, 2019, p. 26).

Se por um lado, temos romances como *A resistência* (2015), de Júlia Fuks e *O espírito dos meus pais continuam a subir na chuva* (2018), de Patricio Pron, que privilegiam o olhar dos filhos daqueles que se opuseram à ditadura e que encenam uma busca pela própria identidade; por outro, temos Melina, que quer entender o chocante comodismo de sua família.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Já para Daniel, o silêncio do avô sobre a sua mãe, fez com que o jovem ficasse submerso em uma ausência de referenciais sobre o seu passado, fazendo com que, desde a sua infância, imaginasse as diferentes formas que acarretaram a morte da mãe. Essas lacunas criadas pela ausência de respostas por parte do avô, foram criando um desconforto no menino, de modo que, em determinado momento, ele afirma ter esquecido de sua infância porque passou por esse período da vida de olhos fechados. Em um momento da narrativa, ele relembra um instante em que, após uma professora ter pedido para eles escreverem uma redação sobre o que gostavam de imaginar, ele fez foi registrar diferentes formas de mortes que a sua mãe pode ter sofrido. Aqui já podemos falar sobre a questão de um passado transfigurado numa ausência, seja a da mãe ou das histórias que o assombravam no tempo presente.

Os segredos entre Daniel e o avô, os móveis deixados no exato lugar, desde o desaparecimento da mãe, as caixas de papelão com documentos guardados há anos no armário do avô, todos esses elementos, constroem o imaginário de Daniel. O senhor também sofria, não era apenas o menino, porém, o primeiro preferiu guardar para si a sua dor e viver uma vida apática. Esse ponto expressa a dor da perda que permanece ao longo dos anos, "contaminando os sobreviventes com o peso de uma culpa difusa, que, ao cabo e ao fim, é a culpa de ter sobrevivido" (FIGUEIREDO, 2020, p. 47) como vemos também em *K. Relato de uma busc*a (2016), de Bernardo Kucinski. Tanto K., personagem principal do livro de Kucinski, quanto o avô de *O corpo interminável*, são levados ao constante encontro com a presença dos ausentes, vítimas da ditadura militar brasileira, como podemos notar na fala de Daniel, após a morte do avô: "Ele morreu dormindo como preferiu viver, ausente para tantas coisas. Eu o encontrei sem pulso e sem temperatura, chorei assim que identifiquei a morte" (LAGE, 2019, p. 86). Daniel tem dificuldade de doar os móveis da casa do avô. Para ele, tudo aquilo está vinculado a uma história, carrega vestígios de outros tempos e, sobretudo, o de uma vida interrompida, mas entende que para poder seguir adiante de alguma forma é preciso abrir mão desses objetos: "Como dizer cuidado, nunca se sabe o que pode acontecer, poderá entranhar nos corpos, sugar as energias, danificar os sistemas, atingir o cérebro, pode ser muito perigoso, nunca se sabe o efeito dessa mistura, os vestígios dos outros e os nossos" (LAGE, 2019, p 17).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Melina, em contrapartida, também compartilha com Daniel uma história permeada de silêncios. Ela demonstra gostar de tirar retratos, sobretudo, da caneca suja de leite, depois do café da manhã, e da expressão facial da mãe. A jovem também está em busca de respostas para os seus questionamentos e as fotografias que faz são uma primeira forma de dá sentido ao vazio que sente de amor e carinho por conta da seriedade dos pais. Por meio desses retratos, ela tenta enxergar algum caminho que aponte para os motivos que levaram ao alheamento dos pais durante um período político que urgia por quem fizesse oposição.

Existem outras nuances no romance de Claudia Lage sobre o pai de Melina que serão mais pertinentes se forem discutidos no próximo capítulo, em que abordamos justamente a banalidade do mal e os silêncios cúmplices que emanam dessa questão. Aqui, chamamos a atenção para o formato da narrativa ficcional em si, que recorre a estética da fragmentação e da quebra da linearidade temporal, para tematizar as violências sofridas por guerrilheiras durante as suas prisões clandestinas nos "porões da ditadura".

O outro eixo narrativo do romance, que se passa nos anos de regime militar, causa espanto, não só pelas cenas terríveis de tortura e desumanização, cometidas contra mulheres militantes de esquerda, como pela forma em que foram dispostas no livro. O passado é colocado em paralelo com o presente como *flashes* de um momento distante, possibilitando que múltiplas vozes de diferentes vítimas possam permear a narrativa e se voltarem contra o esquecimento. Pelas fissuras do próprio texto, nos deparamos com esses relatos de tortura e experiencias vividas por mulheres que aderiram aos movimentos de oposição à ditadura.

É interessante notar esse entrelaçamento temporal é uma solução formal que busca evidenciar a permanência da dor. Esses lampejos que as vozes das militantes fornecem no interior da narrativa, apontam também para a necessidade que existe em tornar evidente aquelas tramas que ficam no subterrâneo da história oficial. Podemos pensar que essa opção estética serve como artifício para contestar as "ficções de Estado", para usar a expressão de Ricardo Piglia (2001). Sobre esse embate entre o intelectual e o Estado, que claramente se vê no romance de Cláudia Lage, o teórico argentino pontua:

> Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> que está escamoteada. Una verdad que en este caso está enterrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que ha sido mancillado y sustraído (PIGLIA, 2021, p.14).

Como a coletividade ainda não teve a oportunidade de fomentar um debate que leve a elaboração do passado traumático, o romance de Cláudia Lage parece possibilitar que, ao se ter contato com esses corpos intermináveis, é possível entender que o passado deixou marcas ainda abertas na atualidade. O corpo histórico das militantes deixa de ser um corpo escondido e passa a tomar forma, por mais precária que seja, na atualidade. Assim, se fazendo presente, elas podem sair do esquecimento. Ainda sobre essa aposta que a narrativa ficcional da escritora brasileira faz, podemos trazer o pensamento de Piglia (2001) sobre esse tipo de literatura que se constrói a partir dar margens dos discursos oficiais e que constrói um espaço para que os contra rumores se façam mais palpáveis – e incontestáveis também. Segundo ele:

> Al mismo tiempo, podríamos decir que hay una serie de contrarrelatos estatales, historia de resistencia yoposición. Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se les contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contrarrumor, diría yo, de pequeñas historias, ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social, y también el que las imagina y las escribe (PIGLIA, 2021, p. 15-16).

Podemos perceber que a existência desses suspiros de vidas que foram ceifadas pela violência estatal ganha centralidade no tempo presente, apontando para outras modalidades de representação do autoritarismo. Da mesma forma que essa ficção inova em seus recursos estéticos, notamos que a questão geracional que permeia as obras escritas pelos filhos e filhas da ditadura ainda é uma questão que, mesmo sendo menor na segunda década do século XXI, ainda se faz presente. A ficção parece encenar a dificuldade que as gerações mais jovens, que cresceram sob "o signo da privatização da memória, têm de ultrapassar o hiato entre o desempenho dos pais no ambiente doméstico e a figura desprendida do herói que busca transformar o mundo" (FIGUEIREDO, V., 2022, p, 8). A situação angustiante de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

narrar o trauma é escamoteado para esses descentes que encenam também as suas próprias questões, como a não identificação e não compreensão dos motivos que levaram seus pais a acreditarem em um projeto revolucionário. Isso pode ser percebido na seguinte passagem do romance:

> Só depois, muito depois, conseguia escrever. Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se desmantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação. (LAJE, 2019, p. 27).

O próprio título do livro merece atenção especial, pois "O corpo interminável", ou seja, um corpo anônimo, irreconhecível, indeterminado, que se estende e que se perpetua, pode ser o lugar onde se deposita as violências e cumplicidades, como a vida e o desejo de seguir em frente. Na obra de Cláudia Lage, o corpo, definitivamente, ocupa um espaço de atenção, porque é ele quem será, talvez, o principal protagonista. Seja ele configurado na sua presença-ausência, como vemos na figura materna desaparecida; seja nos corpos que se seguram à vida por um fio, na voz de militantes torturadas. A jovem grávida é o corpo em metamorfose, que simboliza a esperança na nova vida que vem como possibilidade de resistência à violência. Já o filho da desaparecida é o escritor, que procura projetar em um livro, esse passado que não passa e que é materializado nos corpos das militantes que não encontra.

As ficções latino-americanas distinguem-se daquelas que se produzem nos centros hegemônicos de poder e da cultura, sendo essa uma oportunidade de olhar para o lado e pensar as coisas de forma diferenciada daquelas proferidas por esses vencedores. Piglia (2001), pensando nisso, afirma que há uma posição vantajosa nesse olhar a partir das margens da história. O romance de Cláudia Lage, ao evocar as vozes femininas, torturadas durante a ditadura, proporciona uma outra visão sobre o passado, pois ao colocar essas mulheres, entrecortando o eixo narrativo do presente, vemos que, por meio de suspiros dos corpos, os vencidos não se calaram, eles estão nas margens, mas não esquecidos. Em *Sobre o conceito de história*, o filósofo Walter Benjamin comenta, entre outras coisas, sobre a concepção de história que evidencia e presta homenagem aos vencedores em detrimento dos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

vencidos. Na tese VIII, o alemão fala sobre essa tradição existente dos oprimidos serem sempre derrotados pela História e pelos regimes autoritários. Para ele

> A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (BENJAMIN, 1940).

Puxar esses fios narrativos para o presente, mais uma vez, evidencia que há uma necessidade em se reafirmar os horrores do passado e que, ao serem transpostos ao presente, apontam também para a permanência deles em determinadas esferas da vida social[16]. O tempo pode ter passado para aqueles que venceram, mas quem foi vencido escancara o contrário, pois o "estado de exceção" é permanente para quem carrega as chagas de ter sofrido com a violência, direta ou indiretamente, da ditadura militar.

Esses sinais que Cláudia Lage propõe ao desfiar vivências de mulheres militantes nos centros clandestinos de tortura brasileiros, funcionam como os lampejos na história que Benjamin pontua nesse mesmo texto, já que funcionam como memórias que lutam contra o esquecimento promovido pela História. Ao voltarmos a atenção para elas, para as mortas esquecidas, torturadas sem respaldo dos discursos oficiais, podemos evitar que as barbáries não se repitam no tempo de agora. A descontinuidade com que as violências são narradas, ou seja, a ausência de uma posição clara de início, meio e fim daqueles relatos, promove a suspensão de cronologia sucessiva que faz com que seja instalada a dúvida: ainda está em

[16] É importante salientar, que não é transposto para o texto a ideia de rastros que analisamos aqui como sendo vestígios que vão sendo modificados e permeando os ambientes domésticos como por exemplo, o autoritarismo de um pai ou a violência de gênero. Achamos que esse movimento pontua também uma recorrência da tortura em si, que ainda ocorre na sociedade latino-americana, principalmente se analisada dentro de um recorte socioeconômico. No caso do Brasil, pesquisas apontam que o número de casos de tortura em presídios aumentou durante o governo Bolsonaro. Para o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva (2022), "nada mais cotidiano que a tortura no Brasil".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

curso? Ao partilhar a narração com esses corpos torturados, corpos violentados, que não tem rosto ou pontos fixos em uma temporalidade que pontue sobre o destino delas, a obra condensa a questão do horror que permanece no presente.

Saindo desse trabalho literário, podemos citar o filme "Post Mortem" (2010), de Pablo Larraín, como outra ficção que dá enfoque para a questão do corpo como fio condutor da memória de um passado insepulto. O filme aponta para outras soluções estéticas e formais que supõem essa instalação da temporalidade passada no presente[17]. A frieza, a ironia e a instrumentalização da dor são pontos que podemos observar na obra cinematográfica de Pablo Larraín, que tematiza a ditadura militar chilena[18].

O filme do diretor chileno foi premiado nos festivais internacionais de Veneza, Cartagena e outros, tendo também recebido elogios da imprensa especializada no assunto. Podemos considerá-lo um filme que aborda de forma corajosa o passado ditatorial que assolou o país, por encenar o momento da chegada

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[17] É interessante pensar, sobretudo, que a produção cinematográfica contemporânea que aborda os anos ditatoriais chilenos aponta para a permanência dessa temática no imaginário da sociedade. Isso porque, é nítido perceber os rastros que a ditadura de Pinochet deixou no Chile de hoje. Devemos relembrar, conforme foi falado na introdução do presente trabalho, que a continuidade da Constituição de 1980, promulgada pelo então ditador, ainda é vigente até os dias atuais. Acreditamos que, por esse e outros motivos, a instalação da temporalidade passada no presente não fica restrita apenas à narrativa diegética, mas também ao contexto social no qual ela está inserida. Importante também salientar, que nessa esteira de análise da realidade social e política da contemporaneidade, o atual presidente do Chile, Gabriel Boric, anunciou junto ao Ministério da Justiça o "Plan Nacional de Búsqueda" para esclarecer o que ocorreu com 1.192 pessoas sequestradas e desaparecidas durante a ditadura. Para saber mais, basta entrar no site do próprio governo: https://www.gob.cl/noticias/presentamos-el-diseno-participativo-del-plan-nacional-de-busqueda-para-victimas-de-desaparicion-forzada-en-dictadura/.

[18] Em 11 de setembro de 1973, o Exército chileno sob as ordens do general Augusto Pinochet derrubou o presidente chileno democraticamente eleito Salvador Allende. Quase três mil ativistas, funcionários e políticos da coalizão do governo da Unidade Popular, bem como intelectuais e artistas identificados com os movimentos populares, foram presos ou sequestrados, torturados e assassinados, desaparecidos. Além desses, inúmeros jovens civis e trabalhadores que ousaram se opor à ditadura imposta pelo general tiveram as suas vidas ceifadas. Muitos outros foram presos ou exilados, enquanto a sociedade chilena foi silenciada pelo terrorismo de Estado e pela censura. A junta militar, na própria noite do golpe, já dava sinais de que o terror iria se manter por muito tempo e de forma profunda, ao se endereçar à nação dizendo que iriam "extirpar o câncer comunista" do território chileno. Além disso, no dia seguinte, suspenderam a Constituição chilena, fecharam o congresso, baniram todos os partidos de esquerda e suspenderam até mesmo os partidos do centro e da direita, que haviam, inclusive, apoiado o golpe. Foi estabelecida então uma rígida censura da imprensa e dos meios de comunicação, e foram proibidas eleições de qualquer tipo em qualquer instituição, assim como reuniões de mais de três pessoas sem a permissão da polícia. Foi declarado estado de sítio e um determinado um toque de recolher. As reformas sociais iniciadas sob a presidência de Allende foram anuladas, as brechas sociais se aprofundaram. O regime de fato liderado por Pinochet impôs princípios neoliberais à sociedade chilena quando, em 1975, pôs em prática o plano neoliberal que deu origem ao chamado "milagre chileno". A modernização seletiva de setores da economia e a introdução de regras tecnocráticas de gestão promoveram um consumismo sofisticado que apenas as classes média e alta desfrutavam, a maioria dos chilenos não se beneficiou das reformas (WINN, 2010).

do corpo do presidente deposto Salvador Allende para autópsia – momento no qual podemos ver não só a pressão que os militares de alta patente que acompanhavam a autópsia causaram no corpo médico que fazia o exame, como também a não averiguação real do motivo de morte, sendo criado um documento de óbito que não condizia com a verdade. Essa cena do filme reacende um debate que, há anos, vem sendo reativo no Chile, porque uma parcela da população e da esquerda afirmam acreditar na morte heroica do presidente eleito Salvador Allende, lutando com armas em punho e contra os soldados enviados para ocupar o palácio presidencial (La Moneda)[19].

É importante salientar que, a partir das ficções analisadas e dos textos teóricos lidos, a metodologia utilizada parte de questões que podem atravessar várias obras ou apenas uma. Ao não criar categorias estanques para a localização das narrativas ficcionais, permitimos que o debate seja mais dinâmico e converse com a maior quantidade de obras possível. Um exemplo é o filme de Pablo Larraín que apresenta mais de uma orientação no seu enredo, como: o deslocamento de enunciação e a banalidade do mal, temas que são analisados no próximo capítulo, e a estética fantasmática e a centralidade dada ao corpo, que são os focos deste capítulo.

O significado do título do filme traz uma questão que atravessará toda a obra, além de ser uma locução latina (*post mortem*) que define bem o divisor de águas que a história do Chile sofreu após a morte do presidente eleito Salvador Allende. Posterior à morte, póstumo, relativo ou pertencente a um corpo morto, são alguns dos significados que a locução/título do filme carrega para si. É a partir do corpo morto de Allende, que a história do Chile enfrentará um dos seus períodos mais obscuros. É no momento da instauração de uma ditadura militar que a história do país se torna uma história de pessoas mortas, porque existir nessa configuração violenta e arbitrária, pode ser tão cruel quanto morrer pelo que se acredita.

[19] "Um dos primeiros a levantar suspeitas sobre o suicídio de Allende foi o poeta chileno e Prêmio Nobel, Pablo Neruda, que morreu 12 dias depois de Allende, de uma parada cardíaca, provocada por um câncer de próstata. Em suas memórias, o poeta escreveu que Allende provavelmente tinha sido metralhado pelas tropas que tomaram de assalto o palácio presidencial e que o suicídio tinha sido inventado para encobrir um assassinato" (Acessado em 10/11/2022 https://correiodoestado.com.br/cidades/investigacao-conclui-que-ex-presidente-chileno-salvador-allende-comete/118240/). Uma atualização recente, que veio à tona no início de fevereiro, comprova a partir da exumação do cadáver do poeta chileno que o envenenamento foi a real *causa mortis* dele (Acessado em 03/03/2023 https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/02/14/peritos-internacionais-concluem-que-pablo-neruda-foi-envenenado.ghtml).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Depois do assassinato do presidente, resultado do golpe de Estado liderado pelo general Augusto Pinochet, a história chilena vai ser palco de personagens póstumos, quase mortos-vivos que, ou aparentam estar "sem vida", por serem apoiadores ou perpetradores da ditadura, ou demonstram mais ação, por não terem coadunado com a imposição deste tipo de regime. É a partir dessa ideia, desse momento, que serve como divisão entre o real – marcado pelo projeto socialista de Allende a instalação da ditadura – que a estética do filme irá se construir. É por meio de personagens misteriosos e fantasmagóricos que a narrativa do filme de Larraín toma forma. O diretor propõe uma dissecação simbólica da memória chilena, uma autópsia de um passado passível de ser desdobrado em memórias que não fazem parte de um discurso oficial, isso é possível ao colocar como personagem principal, Mario, um funcionário menor do Instituto Médico Legal.

A trama segue o funcionário – como Mario se intitula diversas vezes ao longo do filme –, auxiliar de legista do necrotério e encarregado de registrar os protocolos das autópsias realizadas no local onde trabalha. Mario, um personagem medíocre, que não demonstra ambições ou opiniões sobre as situações que ocorrem ao seu redor, é, claramente, um funcionário eficiente para os moldes que a ditadura quer instaurar na sociedade: o da falsidade, mentira e cumplicidade, pois como veremos mais adiante, Mario irá falsificar os óbitos, para que as mortes, causadas pelo aparelho repressivo estatal, não sejam contestadas.

A condensação do horror que o personagem representa é também um ponto interessante de ser analisado, porque constitui um outro tipo de recurso narrativo e literário que as ficções contemporâneas da segunda década do século XXI usam no processo de figuração do passado e de sua permanência no presente. Piglia (2001) comenta que essas narrativas subterrâneas, que estão nas margens das ficções produzidas pelo Estado, tomam uma potência maior, se aliadas ao deslocamento de enunciação para o Outro, contudo, essa característica irá ser destrinchada no capítulo subsequente, já que a presente análise entende que, pensar esse conceito elaborado pelo crítico argentino, seja mais profícuo se colocado em paralelo com a banalidade do mal proferida por esses personagens cúmplices da violência estatal. Nessa concepção do argentino, o que nos é interessante agora é essa condensação de uma realidade no corpo seja de um desaparecido político ou no de um apoiador do regime militar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

O filme não se concentra apenas na figura de Salvador Allende, mas também oferece uma análise da natureza do cidadão comum que, antes da implantação da ditadura militar, era uma pessoa que vivia a sua vida sem sobressaltos. No caso de Mario, ele apenas cumpria as demandas de seu trabalho e de sua vida privada, ou seja, um personagem baseado no individualismo e egoísmo, preocupado apenas consigo mesmo e que não busca se vincular com a realidade ao seu redor. Ele é um personagem que só pensa nos seus próprios interesses e não leva em consideração a atual conjuntura do governo.

No início do filme, quando ainda a tomada de poder pelos militares não foi colocada em questão, Mario vai sozinho assistir a um show de cabaré. No momento em que ele vai comprar o seu ingresso, notamos que sua presença nunca é levada tão a sério ou, ao menos, notada, porque o bilheteiro demora a perceber a sua pessoa, mesmo que Mario esteja de pé e olhando diretamente para a bilheteria. O que nos faz pensar que ele é tão insignificante e desconectado do mundo exterior, que as pessoas não percebem sua existência pelos ambientes em que passa. Em seguida, já dentro do salão de eventos onde o espetáculo está em curso, Mario decide se levantar da plateia e perambular pela coxia e camarins do palco, onde, mais uma vez, percebemos de forma mais enfática, como o personagem é situado dentro de uma estética fantasmagórica.

À medida em que adentra pela parte dos fundos do teatro, Mario vai ultrapassando pessoas, esbarrando em umas, atravessando por dentro de alguns círculos de atrizes que conversam entre si, tudo isso, sem que a sua presença sequer seja um incômodo para o restante, como se os olhares dos que cruzam o caminho de Mario, pudessem enxergar através dele, de tal forma que ele parece não ser um obstáculo para nada ou ninguém. Ao chegar no camarim de Nancy Puelma, sua vizinha, que está discutindo, aparentemente, com o produtor do espetáculo, Mario entra no recinto e fica estático, parado e olhando a cena, sem que o homem repare na sua presença. Apenas quando o produtor sai do camarim, é que Mario fala com Nancy “olá, vizinha” e ela lhe responde.

A chamada “estética espectral”, definida por Vera Figueiredo (2022), tem sido uma solução formal encontrada pelas narrativas ficcionais latino-americanas da segunda década do século XXI para dar conta e elaborar esse passado que se impõe ao presente. Segundo ela:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> São evocados os corpos desaparecidos dos militantes de esquerda capturados pela ditadura, mas também os corpos decrépitos dos que estiveram do lado do poder, que colaboraram com a repressão, cuja sobrevivência ao longo dos anos contrasta com a vida tão curta dos jovens de esquerda assassinados (2022, p.5)

Nessa esteira, podemos lembrar da construção da aparência do assistente de necrópsia, que é carente de viço, esquálido, solitário ao extremo. Um fantasma, como tal, invisível, intangível e inerte. Os tons cinzentos tomam conta da sua aparência, como por exemplo, as roupas que usa são sempre nessa coloração apagada, seu cabelo é acinzentado e sua pele é totalmente pálida. Mario é assim, um corpo que aparenta ser debilitado em diversos aspectos, seja de vigor, seja de decisões. Ironicamente, o seu trabalho de assistente de médico legista consiste em lidar com a morte diariamente, num processo técnico e monótono, já que transcreve literalmente o que é ditado pelo seu chefe. Para essa figura cadavérica, a morte nada mais é do que uma descrição metodológica de alguém que faleceu, sendo esse um trabalho que não lhe causa estupor. Por conta disso, entendemos que a efemeridade da vida, seja ela testada pelos crimes cometidos pelo aparelho repressivo chileno ou pelo fim orgânico, é apenas mais um trabalho a ser transcrito para uma folha de papel por ele.

Essa estética que metaforiza os corpos como figuras fantasmáticas está transposta de maneira exemplar na seguinte cena. O funcionário vai até a casa de sua vizinha perguntar por ela, mas, ao invés de encontrá-la, ele flagra uma reunião da célula comunista da qual o namorado de Nancy faz parte. Um tempo depois, a irmã da dançarina aparece e diz que ela está cansada e não poderá atender ao encontro de Mario. Algum tempo depois, ele, já em casa, ouve a campainha, abre a porta e Nancy adentra a casa do homem. A partir daqui, a irrealidade de que falamos toma conta da cena, porque ela faz diversos elogios sobre a beleza e estado em que a casa se encontra, de modo que, para o espectador, não condizem com a realidade. Depois, continua inspecionando a casa dele e comenta que o ambiente está com um forte cheiro de gato, mas Mario não tem animais de estimação. Nesse momento, ela fala sobre uma curiosidade, “que os gatos comem de olhos fechados para que não saibam quem lhes dá de comer”, o que podemos interpretar como a posição em que Mario vai se encontrar mais para frente no filme. Ele fecha os olhos e come a comida que lhe é dada, para não ver de qual lado está, se dos militares que cometem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

atrocidades, ou se dos corpos sem vida de opositores do regime, que lotam o necrotério. Mario quer comer, quer saciar a sua vontade de obedecer, independentemente da posição de quem lhe oferece a migalha.

Nesse sentido, a irrealidade marca a atmosfera dessa cena, tornando esdrúxulos os acontecimentos que se desenrolam na sequência, como mais adiante, quando Nancy Puelma, desabotoa o seu robe, desnuda um corpo aparentemente débil, flácido e macérrimo e pergunta a ele se a sua aparência é o de uma pessoa fraca: "Estou fraca, vizinho?"; e ele, um pouco abobalhado, responde: "Acho que você está verdadeiramente linda". Ele comenta ainda que é fraco também, o que nos deixa a dúvida: ele é fraco em que sentido, já que ela estava perguntando sobre a sua aparência e ele negou que a via dessa forma? A resposta é nítida, o que é doente é o seu caráter.

É interessante salientar aqui a questão da estética fantasmática que entrelaça ambos os personagens decrépitos que são o espelho um e de outro. Nancy, ao longo do filme, também é retratada como alguém completamente distante de todas os projetos em que o seu namorado da Unidade Popular (coalizão partidária de esquerda encabeçada por Allende) acredita. Por mais que a dançarina tenha um contato com as lutas socialistas e os ideais levantados pelos movimentos estudantis que o namorado participava, ela não demonstra interesse algum em fazer parte dessa classe, muito menos de qualquer outra, pois assim como Mario, não emite opinião sobre assunto nenhum. A personagem não foge do mesmo egocentrismo que rege a vida do funcionário, apontando para um direcionamento comum a ambos: agradar quem lhe oferece mais.

Ainda sobre essa sequência do filme de Larraín, que ocorre dentro da casa de Mario, podemos analisar o momento em que ambos estão sentados para jantarem, e de repente, Nancy começa a chorar de forma desenfreada, e Mario, para acompanhá-la, chora também. O auxiliar de legista não nutre nenhum tipo de sentimento pela mulher, o que ele tem é uma obsessão doentia pela dançarina. Nesse momento, fica evidente essa posição de Mario que, de forma perversa, tenta ter empatia com o seu objeto de desejo. Temos um momento de estranho desconforto, porque o motivo do choro, além de ser desconhecido, contagia o funcionário de maneira irreal. O fantasmático está aqui na irrealidade que perpassa todo esse momento, sejam nos corpos estranhamente despidos, seja no choro descontrolado de uma empatia infundada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Depois, encerrando essa cena em que os dois estão dentro da casa de Mario, segue-se para uma cena de sexo, igualmente incômoda para quem assiste. A câmera foca apenas no rosto e em alguns momentos no seio esquerdo de Nancy que, em diversos momentos, geme de uma forma que não transmite ao telespectador que se trata de um momento de prazer, mas de dor, de agonia e movimentos mecânicos. Os gemidos de Mario não ficam para trás, também seguem a mesma linha da amada, são quase como uivos de um animal. A cena deixa claro que a relação de ambos é apenas para satisfazer alguma falta que cada um tem consigo mesmo e não algo que possa vir a ser amoroso ou saudável.

Mesmo quando ele está na presença da dançarina, que é a sua obsessão amorosa, os dois não conversam muito entre si, ficam sempre calados e não demonstram interesse em saber um da vida do outro, o que desperta um desconforto no telespectador, já que é paradoxal uma pessoa sentir algum tipo de atração por outra e não tentar criar um vínculo com ela, de alguma maneira. Por conta desse tipo de relação irreal que eles nutrem, explicitamente fantasmática e absurda, eles se veem um no outro, porque ambos são mortos-vivos num país que teve o seu presidente assassinado, ambos são decrépitos, tristes, apagados, e por esse motivo eles se fazem semelhantes mesmo que cada um tenha as suas diferenças.

Um corpo fantasmático só pode existir quando alguém percebe sua presença, e caso ninguém a note, reina a solidão eterna. Esse é o caso de Mario que, embebido nesse afastamento do mundo, fala somente o necessário, recusa convites amorosos por parte de sua colega de trabalho, Sandra, faz suas refeições calado, entra em locais, mesmo não sendo convidado, masturba-se silenciosamente quase como se estivesse cometendo um crime. A vida do funcionário é um silêncio sepulcral até o momento em que conhece Nancy, uma figura também deteriorada e amarga, que o tira da invisibilidade e começa a interagir com ele, reforçando a ideia de que ambos, por serem figuras fantasmagóricas, quase suprimidas de traços de humanidade, se reconhecem.

Essas interações entre Nancy e Mario são interessantes de serem pensadas, porque, cada um, na sua própria especificidade, é decadente e manipulado de alguma forma pelo sistema no qual está inserido. Nancy, uma figura já muito triste, sem apreço pelo trabalho ou por questões maiores do que as que envolvem a sua própria individualidade, aparenta ser uma pessoa que não tem opiniões contundentes sobre as questões sociais e políticas que estão em voga no seu país. O

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

corpo dela pode ser interpretado como esse apego para a individualidade, já que a vaidade e apreço pela estética – baseado muito mais no que o outro pode vir a achar dela do que ela mesma sobre si – refletem, no período ditatorial que assombra a narrativa, um desapego para com a realidade.

Essa apatia perante o contexto social e político da época fica evidente na cena em que ela está passeando de carro pela cidade na companhia de Mario, quando de repente, eles ficam de frente para uma manifestação das Juventudes Comunistas do Chile. Quando os dois estão presos dentro da passeata que brada pautas políticas e a união pelo poder popular, o namorado da bailarina surge no meio da multidão e a puxa para fora do carro em que está com Mario. O namorado dela é um jovem comunista que usa a casa de Nancy como ponto de encontro[20] para que companheiros e companheiras possam conversar sobre a situação política do momento, que estava andando por uma corda bamba.

Nessa ação, o namorado apenas arranca um corpo, uma boneca de pano do carro de Mario. Ela não vai na intenção de participar de qualquer movimento social, apenas entende que se o seu amado quer a sua companhia, ela vai para agradá-lo. Novamente, notamos o desprendimento para com a realidade que o seu país enfrenta, porque, mesmo tendo um parceiro ativamente presente nos movimentos de base, ela continua não tendo interesse em estar a par das questões sociais reivindicadas.

Além disso, nesse momento em que o seu namorado a puxa para fora do veículo, ela, que estava usando uma peruca de cabelos loiros lisos e longos, percebe que o seu personagem de musa do cabaré não é válido para aquele tipo de ambiente. Por esse motivo, ela retira os cabelos falsos e deixa à mostra a sua outra personalidade, aquela com os cabelos castanhos.

Essa questão coloca em evidência a multiplicidade de papéis sociais que todas as pessoas desempenham no seu cotidiano e que serve de linha de costura para juntar os retalhos do filme. Seja nas alternâncias de papéis que Nancy faz, ora dançarina melindrosa, ora companheira de um militante revolucionário; seja na figura de Mario, ora funcionário, que pode ser visto apenas como mais uma engrenagem de um aparato repressivo da ditadura; ora figura aficionada (romanticamente?) por sua vizinha; seja no próprio doutor Castillo, chefe do IML

[20] Isso, chama-se célula revolucionária

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

do filme, que no início do filme inicia uma saudação a Ho Chi Minh[21] e mais tarde será, além de falsificador do obituário de Allende, grande cúmplice dos militares instalados no necrotério[22]. Podemos perceber os diferentes papéis sociais que as pessoas podem exercer em determinadas situações. No caso do filme "Post Mortem", essa alternância brusca entre esses comportamentos, serve para analisarmos como os regimes ditatoriais têm uma clara influência, não só no cotidiano dos indivíduos, como também na forma com que os afetados, direta ou indiretamente, se apresentam perante a sociedade.

A propósito dessa temática, podemos lembrar o que Michel Foucault (2014) fala sobre a mudança do poder soberano para o poder disciplinar. Para o francês, em meados do século XVI, ainda na Idade Média, era visível como o controle do poder vindo do soberano era exercido nas punições dos que infringiam as leis vigentes. O rei, que detinha todo o poder – e dele é que advinham as leis -, não poderia ser contestado, caso o contrário, quem se opusesse era punido com castigos e penas severas.

Desse contexto, surge a ideia de Foucault sobre o poder soberano que era exercido sobre o corpo e a vida do sujeito, classificando-o como o poder de fazer morrer. O filósofo conclui que, nesse momento, o corpo era o principal alvo de punição e o julgado, ou morria de forma brutal ou carregaria para sempre as cicatrizes consequentes dos seus crimes. Ainda nesta formulação de poder, o espetáculo toma conta da situação, justamente pelo fato de o excesso ser a forma com a qual o soberano demonstrava a sua força sobre qualquer corpo. Para o filósofo, o poder disciplinar é uma outra forma de prática do poder que vai substituir a do soberano e perdura até o século XVIII. Com a entrada na modernidade e, consequentemente, dentro da lógica capitalista, o corpo do indivíduo passou a receber uma importância muito maior do que se comparado com o passado. Agora, o corpo é valioso demais para ser vítima de violências em praça pública porque ele

[21] Um dos líderes comunistas mais importantes dos países não-hegemônicos durante a Guerra Fria. Ele liderou as guerras de independência do Vietnã do Norte.

[22] A alternância de papéis que proponho analisar na figura do Doutor Castillo é sensível. Isso porque, ele é forçado a colaborar com a ditadura dando o atestado de falso suicídio e com as demais falsificações de óbito dos opositores do regime que chegam ao necrotério. A alternância pode ser debatida no caso de Castillo, mas achamos pertinente salientar essa mudança que o personagem sofre indo de um extremo do panorama político ao outro de forma abrupta por conta da instauração do regime pinochetista. Evidenciando que o regime conseguiu colaboradores pelo meio da ameaça e do medo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

é necessário para os processos produtivos e sustentáculo da governança. O poder é redirecionado para o adestramento dos corpos, ou seja, a docilização do indivíduo de acordo com os novos desígnios da classe dominante, é descentralizado para seja mantida uma vigilância constante sobre o corpo individualizado, com o intuito tornar o sujeito útil para aqueles que comandam.

A capilarização do poder tomou forma na entrada da modernidade para que a burguesia pudesse ter a possibilidade de controlar a mente dos indivíduos por uma automatização dos rituais existentes no corpo social. O corpo passa a ser "um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado" (FOUCALT, 2014, p. 163) afirma Foucault.

Mario não se torna dócil por causa da ditadura, ele sempre fora uma pessoa sem personalidade e que era útil para o sistema, seja ele qual fosse. Justamente por existirem pessoas como o funcionário, é que as ditaduras puderam encontrar terreno fértil para se estruturarem e permearem nas camadas mais distantes do centro de poder estatal. Por conta do poder disciplinar, o corpo dele já havia sido docilizado anteriormente. Conforme conversa com Figueiredo, entende-se que, por não haver um antes e um depois que localize a figura do assistente de necrópsia, em um panorama que permita uma comparação, ele está sempre dócil como o restante dos funcionários em geral. Essa disciplina garante a obediência do funcionário e transforma ele em alguém adestrado para o cumprimento de ordens.

Com a instauração do regime pinochetista, os corpos entram num outro modelo de produção de saber e poder, para também serem úteis e benéficos para o sistema autoritário. Caso contrário, sofrem as consequências, assim como os militantes revolucionários. Mesmo que ele durante o início do filme tenha sempre se posicionado como um personagem além de apático, fantasmagórico, como já analisamos aqui, acreditamos que o momento em que ele dá um sorriso, ao presenciar a falsificação da certidão de óbito de Allende, é um momento simbólico, em que podemos ver a máxima alternância de papéis sociais. O funcionário é um ótimo exemplo para a junta militar que necessita que existam mais pessoas assim como ele, controladas, docilizadas, manipuladas com maestria pelo poder dominante do Estado.

Além disso, é válido ressaltar que, na vigência desses Estados de exceção, podemos dizer que o poder soberano retorna, porque, o Estado sendo ele uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

ditadura civil-militar, é quem decide quem deve morrer ou viver[23], ou seja, é perceptível uma hibridização dos poderes soberano e disciplinar nesses contextos. Para Foucault (1987, p. 34), "é preciso parar de descrever o poder em termos negativos: ele exclui, reprime, recalca, censura, abstrai, mascara, esconde. O poder produz domínios de objetos e rituais de verdade". O poder pode não ter fabricado essa alternância de papéis sociais, mas, sem sombra de dúvidas, foi o responsável por ter se aproveitado de um personagem, claramente fraco em seus posicionamentos políticos e de vida, para o transformar num funcionário a serviço dos horrores da junta militar.

Podemos afirmar que a ditadura de Pinochet no Chile, tem efeitos crucias no desenvolvimento do personagem de Mario. Ele, desde o início do filme, sempre nos foi apresentado como sendo alguém alheio aos acontecimentos, ou seja, podemos confundi-lo como já sendo um fantasma, uma figura pálida e mesquinha que rondava ambientes de poder[24] como numa premonição do que viria a acontecer. Fazendo com que nos lembremos da frase de Bonassi (2021, p. 29): "Como distinguir os fantasmas que estão vivos daqueles que estão mortos, nestes tempos em que saudamos, saudosos, o retorno dos velhos tempos e dos homens ultrapassados?".

Outro exemplo interessante da fantasmagoria representada por Mario. é a cena que se passa durante o banho de Mario. O que parece ser um banho normal, com ele passando xampu na cabeça e depois aproveitando para escovar os dentes, torna-se mais um dos momentos-chave para que essa ideia do fantasmal, que rodeia o personagem, tome forma. Durante esse momento prosaico, podemos perceber que algo está acontecendo fora do enquadramento, fora da cena, porque ouve-se um intenso barulho de explosões, falatório e correria. É o momento em que está em curso o golpe de Estado, que vai instaurar dezessete anos de autoritarismo no país, mas nada disso faz com que ele se espante e saia do chuveiro de maneira assustada; pelo contrário, ele percebe que algo está acontecendo, contudo, prefere terminar o seu banho de forma calma, e só depois de se enxugar e se vestir para o trabalho, é

[23] Ainda mais se formos pensar a partir da instauração do AI-5 que nos seus doze artigos apontavam para a suspensão do habeas corpus, proibição da liberdade de expressão e a perda de direitos amplos e políticos.

[24] Obviamente que os Institutos Médicos Legais, sob a administração autoritária dos militares, eram ambientes de poder pelo fato deles poderem ditar qual seria a causa da morte de determinado indivíduo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

que ele vai verificar o que houve. Ao sair de casa, ele nota que a casa da dançarina fora invadida e destruída, só permanecendo lá dentro o cachorro dela. Nancy não está ali, não sabemos do paradeiro dela.

Podemos depreender disso que a apatia do personagem também é pertencente à questão fantasmática que tanto falamos, pois, muitas vezes, vemos cenas em que a irrealidade atravessa essa característica de Mario e aponta para situações não condizentes com a realidade, como por exemplo, a supracitada cena do banheiro, que levanta o questionamento: como ele não deu atenção para o que ocorria na casa de sua amada? Essa apatia fora do comum e a falta de curiosidade com o que estava ocorrendo quando se banhava, causa estranheza. A irrealidade é algo que pertence a essa temática e impregna esse momento e tantos outros ao longo do filme.

Um outro recorte do filme que demonstra isso é o momento posterior, em que ele vai de carro até o centro da cidade para trabalhar. Nesse percurso, ele vai se deparar com a capital Santiago totalmente arrasada: muitos carros destruídos, papéis no chão e uma ausência total de pessoas nas ruas, impera o silêncio tanto de Mario quanto da própria cidade. Ele, novamente, não se choca com as proporções do que está acontecendo e não transparece estar indignado. Afirmamos com isso que a estética fantasmal que lança mão da irrealidade como forma de trabalhar a questão da violência autoritária, pode ser vista também nos elementos formais da linguagem cinematográfica como música e enquadramento.

O funcionalismo de que Mario faz parte é contraposto, quase como numa caixa de ressonância, com as atitudes de sua colega de trabalho e perita forense, Sandra. Em determinado momento do filme, quando o golpe de Estado toma conta do enredo da narrativa e passa a se tornar, não só um pano de fundo para o desenrolar da trama, mas um fio condutor que molda os personagens, o necrotério onde ambos os funcionários forenses trabalham, se torna um depósito de corpos de vítimas da ditadura recém-implantada. É sabido por todos que as ditaduras latino-americanas forjavam dados e outros documentos para que não pudessem ser questionadas, ainda mais no que tange aos desaparecimentos forçados e assassinatos[25].

[25] No Chile, a questão dos desaparecidos reflete para algo bem maior e é bem diferente do caso brasileiro. Do ponto de vista da legalidade, o regime militar chileno não estava preocupado em atuar dentro das quatro linhas da lei, sobretudo nos cinco primeiros anos da ditadura pinochetista. “Os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

No filme, um desses momentos de ocultação dos dados, é quando um dos militares, responsáveis pela administração do necrotério, força Mario e Sandra a instituírem uma fábrica de despacho de cadáveres, ou seja, o adido coage ambos para que parem com os processos obrigatórios de autópsias dos corpos que lá chegam, de modo que eles são colocados compulsoriamente a serviço do regime e precisam parar com os procedimentos de autópsia, apenas devem contar os números de bala no corpo das vítimas e numerá-los assim que terminarem. Sandra, desde o momento em que um militar afirma para o corpo médico que o Estado chileno está em estado de guerra e que, por consequência, muitas baixas irão acontecer nas próximas horas, o que acarretará a entrada de muitos defuntos no necrotério, coloca-se contra as ações dos militares. A assistente forense não se sente confortável com o desenrolar das situações e permanece incomodada durante todo o tempo; em contraposição, Mario já se coloca à disposição do exército militar, descarregando corpos do camburão para que seja feita a falsa autópsia desses.

Em determinado momento, ambos os auxiliares de necropsia são chamados para realizar a autópsia de Salvador Allende, presidente deposto pelo golpe, mas Sandra e o seu superior doutor Castillo não conseguem fazer, porque aquele já seria um limite que eles não estavam dispostos a ultrapassar. Porém, Mario, que é o tipógrafo, não demonstra a mesma reação de seus colegas, pelo contrário, ele continua apático durante todo o processo de falsificação da autópsia de Salvador

militares chilenos aboliram a Constituição, estabeleceram um estado de sítio em todo o território nacional e executaram centenas de pessoas. Os principais alvos eram as pessoas suspeitas de apoiar Salvador Allende e membros dos partidos socialistas e comunistas. A cidade de Santiago foi foco das ações repressivas, mas as mortes e desaparecimentos ocorreram em todo o território chileno" dizem as pesquisadoras Anna Flavia e Natália Silva (2019). Em contraposição, já que estamos trabalhando bem com essas comparações entre países da América Latina, devemos lembrar do caso brasileiro que para muitos historiadores e juristas era visto como uma exceção aos demais regimes ditatórios no que tange a legalidade das ações ditatoriais. Para Vladimir Safatle e Edon Telles (2010), "uma das características mais decisivas da ditadura brasileira era sua legalidade aparente ou, para ser mais preciso, a sua capacidade de reduzir a legalidade à dimensão da aparência. Tínhamos eleições com direito a partido de oposição, editoras que publicavam livros de Marx, Lenin, Celso Furtado, músicas de protesto, governo que assinava tratados internacionais contra a tortura, mas, no fundo, sabíamos que tudo isto estava submetido à decisão arbitrária de um poder soberano que se colocava fora do ordenamento jurídico. Quando era conveniente, as regras eleitoras eram modificadas, os livros apreendidos, as músicas censuradas, alguém desaparecia. Em suma, a lei era suspensa" (SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson, 2010, p.11). Não generalizando, muitas famílias de desaparecidos políticos da época das ditaduras militares ainda não tem uma resposta concreta sobre o paradeiro dos corpos daqueles que foram suprimidos pelo sistema repressivo. Apenas buscamos fazer uma ponderação que, ao mesmo tempo em que o regime militar tentava abafar a questão do desaparecimento das pessoas opositoras a ditadura dando respostas e fazendo manipulações para que coubessem dentro dos parâmetros legais estabelecidos dentro da última constituição, existia, infelizmente, a esmagadora parcela de vítimas que não recebiam respaldo nem legalmente sobre o destino que deram para o seu corpo e a sua história.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Allende. O único momento em que podemos notar na cena algum sentimento por parte de Mario para com a situação, não se dará por conta do horror que estava ocorrendo na sua frente, mas quando o doutor Castillo pergunta se ele está conseguindo escrever sobre o processo de autópsia, e Mario diz que não conseguiu anotar tudo. Por esse motivo, a junta militar, que está na sala acompanhando tudo de perto, para que a adulteração do documento seja feita de acordo com a narrativa que eles desejam construir sobre a morte do presidente, decide trocar de tipógrafo e escolhe um militar para fazer o papel que Mario, ineficientemente, não realizaria. Sandra desiste, pede desculpas e diz que não pode compactuar com essa situação, e Castillo, que também não consegue abrir o corpo de Allende para realizar uma autópsia mais condizente com a realidade, declara para o militar que está redigindo o laudo que a *causa mortis* é uma ferida cérvico-buco-crânio-encefálica recente, com saída de projétil disparado a curta distância, aludindo para um suicídio. Mario, por fim, sorri ao ouvir o doutor Castillo falsear a autópsia de Allende, como podemos ver na tela um sorriso de um conivente[26]:

Figura 1: Mário Cornejo, durante autópsia do presidente assassinado pelo Golpe Militar, Salvador Allende.

FONTE: “Post Mortem”, de Pablo Larraín (2019).

[26] Esse momento nos remeteu ao texto da professora e pesquisadora do departamento de Literatura Brasileira, Regina Dalcastagné, chamado “O sorriso dos canalhas”, presente no seu livro intitulado *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Figura 2: Presença da junta militar fiscalizando a autópsia de Salvador Allende para que seja escrita a verdadeira causa mortis no relatório da necrópsia.

FONTE: Post Mortem, Pablo Larraín (2019).

Essa cena é um momento crítico para a narrativa porque, depois de mostrar o corpo da pessoa que representa o Estado, a nação e todos os cidadãos chilenos, ou seja, o presidente, abrem-se as portas para a instauração do terror. Tudo que vem depois da instituição de um poder militar é colocado em suspensão, perdem-se os pontos fixos com a realidade democrática, porque a ditadura atua com a violência extrema e a supressão de direitos.

Ficamos em dúvida se Mario poderia, simbolicamente, ser um morto-vivo, considerando que o Chile dos pós golpe seria um país *post mortem*, isto é, todos teriam sido condenados a vagar pelos espaços dominados pela força repressiva como fantasmas, sem ideais, sem expectativas. Daí, a atmosfera fantasmagórica que, por vezes, envolve a composição das imagens. Sobre isso, podemos salientar que a cor acompanha esse pensamento da inauguração de um período sombrio no Chile, de modo que ela se esvazia depois da autópsia de Salvador Allende, somos confrontados por uma paleta de tons frios e pastéis, contrastando com as presenças de cores quentes que víamos nos momentos prévios ao golpe. As cores que pincelam a figura de Mario são, durante toda a narrativa, da mesma ausência de vida, fazendo com que seja possível pensar sobre a permanência da sua fantasmagoria, seja num regime democrático, seja num regime autoritário. As cores dele permanecem, mesmo que tudo ao redor dele mude, sugerindo que ele seja um morto-vivo.

É interessante notar a ostensiva presença da medicina no filme. Historicamente, ela é colocada como sendo pertencente a uma cultura mais inacessível, acima da sabedoria popular que, devido ao seu linguajar diferenciado e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

a sua dificuldade de acesso, acaba por restringir que indivíduos de classes sociais e econômicas menos abastadas participem desse saber.

Esse saber científico é retratado na narrativa cinematográfica de Larraín de uma forma em que ficam evidentes as relações que Foucault (2012) estabelece entre poder e saber. Para o francês, os médicos passam a ser os higienizadores da sociedade e, tal como os arquitetos, por exemplo, participam do planejamento urbano e das tomadas de decisões, outorgando paulatinamente, poderes, pela via do saber que adentram no espaço mais íntimo da vida de um indivíduo. Com isso, temos uma circulação e acumulação de saberes que para o filósofo é a base para a construção das relações de poder. A partir dessa tensão, temos como efeito as produções de verdade que são transmitidas para todos os espaços, fazendo com que os saberes produzidos a partir da medicina sejam alguns dos ditames do corpo social.

No filme, essa produção de saberes vem na figura do corpo médico e auxiliares do necrotério que, ao produzirem relatórios de autópsia falsos e se absterem também de fazê-los, corroboram para a manutenção de uma verdade que não permite ser questionada. Se essa instância do saber encobre os fatos, a narrativa construída por esses poucos circulará na sociedade quase como um dogma, que não permitirá ser questionado. Como sabemos, a instalação das ditaduras nos países da América Latina teve esse caráter civil também, de grande apoio de alguns setores da sociedade, inclusive, médicos.

Fazendo uma ponta com o Brasil, de acordo com o dossiê do grupo "Tortura Nunca Mais", no livro *Brasil: Nunca Mais* (1985), a maior parte da participação médica nos acobertamentos dos fatos veio dos médicos legistas, que falsificavam relatórios, apontando para *causas mortis* que não correspondiam com a verdade, como suicídios (caso que pode ser visto no filme ao falarem que Salvador Allende se suicidou) e atropelamentos.

Ainda para Foucault (2012), a repressão não é apenas a única força de proibição que deve ser levada em conta - no caso do presente trabalho, as violências cometidas pelas ditaduras latino-americanas e as suas representações na literatura contemporânea – mas também as outras forças de poder que permeiam o cotidiano, produzem discursos, como a violência doméstica, a gerência das relações de poder nas situações mais banais, entre outros deslizamentos que escapam da esfera já muito representada pela produção cinematográfica e literária sobre os altos escalões

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

da militância e caserna. Essa capilaridade do poder que sai de uma posição mais direta como a repressão e atua como a apresentada no filme, a partir de falsificações de documentos, é fundamental para compreender a barbaridade dos recursos utilizados por esses regimes militarizados interferindo no cotidiano dos indivíduos. Segundo Foucault (2012, p. 25):

> Não se trata de analisar as formas regulamentadas e legítimas do poder em seu centro, no que podem ser seus mecanismos gerais ou seus efeitos de conjunto. Trata-se de apreender, ao contrário, o poder em suas extremidades, em seus últimos lineamentos, onde ele se torna capilar; ou seja: tomar o poder em suas formas e em suas instituições mais regionais, mais locais, sobretudo no ponto em que esse poder, indo além das regras do direito que o organizam e o delimitam.

Quando nos debruçamos sobre essas outras teias de saber-poder que fogem do senso comum, que é o aparato repressivo do Estado militar, encontramos outros saberes não menos potentes, apenas escondidos na intimidade de alguns espaços. Analisar como as narrativas contemporâneas e por quais meios elas exploram esses personagens que não estão mais nas altas cúpulas militares ou das esquerdas revolucionárias, é importante para que haja uma revelação de redes de saber mais delimitadas, mais específicas. A capilarização do poder pode ser entendida como essas formas diferenciadas de repressão que a ditadura civil-militar empregou sobre os indivíduos. Para além da violência estatal, podemos ver que a falsificação de óbitos, por exemplo, aponta para uma manutenção das relações de poder nas esferas mais íntimas do indivíduo.

Retomando a análise crítica do filme "Post Mortem", vemos que no final do filme, Sandra chega ao seu limite e, rodeada por cadáveres e militares, grita que nada daquilo está certo e que precisam acabar com tudo o que estava acontecendo. Enquanto isso, Mario olha de forma indiferente para a cena, quando um dos comandantes do exército se aproxima e dispara várias balas em direção ao teto do edifício, para que a médica se cale e fique apavorada com a amostra de violência e poder descabido que os militares estão prontos para praticar caso seja necessário. Existe nessa cena e durante a maior parte do tempo da diegese da narrativa, que se passa na ditadura, um contraponto entre as ações de Mario e Sandra. Apatia é o que define Mario, enquanto Sandra é uma pessoa que se posiciona em diferentes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

momentos do filme. Em qualquer situação, a vontade de agradar o outro é o que move o personagem subserviente de Pablo Larraín.

Encaminhando para outro filme que também traz para a discussão os pontos analisados aqui, como a estética fantasmática, a temporalidade passada que assombra o presente e a construção de um ambiente autoritário nos espaços domésticos e cotidianos, podemos citar "A chorona", do guatemalteco Jayro Bustamente (2019). No filme, é encenado o julgamento do ditador José Efraín Ríos Montt em 2013, que o condenou a 50 anos de prisão, em decorrência do conflito armado e do genocídio das populações originárias da Guatemala que ocorreram durante o período ditatorial (23 de março de 1982 a 8 de agosto de 1983) pelo qual o país passou. Na área conhecida como Triângulo Ixil, as forças militares do ditador realizaram massacres, deslocamentos forçados, desaparecimentos, estupro de mulheres, tortura, transferência e sequestro de crianças, recrutamento para as próprias Forças Armadas, privação de suprimentos e queima de plantações e aldeias.

Em "Chorona", o general parece estar enfrentando um processo demencial e ao mesmo tempo mostra-se perturbado, porque começa a agir de forma estranha, ao ouvir os gritos de uma mulher em sua casa, durante o julgamentoo, por crimes contra a humanidade. Após o desprestígio que o general sofre pelas elites guatemaltecas, ele acaba sem apoio político algum, além disso, a família tem que se trancar em sua mansão porque é cercada por manifestantes que exigem justiça. Por conta disso, o filme vai se passar, majoritariamente, dentro de um ambiente doméstico, reforçando a nossa análise de que há uma transposição dos reflexos ditatoriais para dentro da esfera privada dos indivíduos.

À medida que o filme avança, aumentam os episódios demenciais do general – que sua família aponta como sendo resultado de Alzheimer e acúmulo de estresse por conta do julgamento -, assustando os empregados da casa, que decidem pedir demissão, por suspeitarem da origem sobrenatural daquilo que atormenta Enrique Monteverde. Depois de alguns dias, a família contrata a jovem Alma, uma nova empregada doméstica de uma das cidades serranas da região de Ixil, cuja presença passa a ser um constante incômodo para a família e premonição de algo ruim para Valeriana, única empregada remanescente.

O filme transforma a figura terrível da Llorona da mitologia mesoamericana e a reconfigura para uma justiceira, que vai denunciar e se vingar dos crimes de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

violência extrema perpetrados por Monteverde e sua ditadura, no início dos anos 1980. O mito fala sobre o fantasma/espectro de uma mulher que vagueia por diferentes lugares, perto de rios, lagos, vilas e cidades, lamentando o crime que assolou a sua vida: o assassínio de seus filhos.

Nesse momento pós-ditatorial, Monteverde já está em estado senil, necessita de acompanhamento médico recorrente e, durante as sessões de julgamento, ele está usando soro. Após ser julgado culpado pelo genocídio da população maia, a Corte de Constitucionalidade da Guatemala anula o julgamento e o libera de suas acusações. Diversos setores da sociedade civil e da mídia acham essa decisão descabida e símbolo da impunidade, ainda mais por ter sido um julgamento amplamente televisionado e com a presença de centenas de depoentes que afirmam em seus depoimentos a violência que o seu governo ditatorial empregou para expropriar populações indígenas e campesinas de territórios próximos as zonas petroleiras do país[27].

Em "Chorona", que se passa em 2013, podemos ver que diariamente acontecem diversas manifestações civis que clamam para que atitudes sejam tomadas contra o ditador e a favor dos desaparecidos políticos e assassinados pelas forças militares do governo ditatorial. Esses movimentos sociais representam a instalação de uma temporalidade passada no presente porque, além de evocarem uma memória dos crimes cometidos há quarenta anos, evocam também, para aquele momento, as presenças-ausências daqueles que perderam as suas vidas para a violência de Estado.

Dessa forma, podemos apontar que uma das soluções formais existentes na ficção de Jayro Bustamente para apresentar o passado que não passa para os vencidos, é a estética fantasmática. Ao colocar no meio da multidão figuras sobrenaturais, a questão da permanência é diferente daquela pontuada por Aranha, que focaliza a continuidade do poder nas mesmas mãos. Em "Chorona", esse tempo que se arrasta está representado na população que não esqueceu do que se passou, uma vez que o povo toma um lugar diferente das outras narrativas analisadas, porque ele sai de um lugar de vítima, de uma perspectiva de história derrotada pelos vencedores, e se projeta como um corpo social que deseja reparação. Para

[27] Sob o pretexto de estarem caçando guerrilheiros comunistas no interior, o aparelho repressivo de Monteverde assassinou, até onde se sabe, 1771 de indígenas de origem maia e deslocou mais de 29000 ixiles.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Figueiredo (2022), essa questão espectral vai adentrar o espaço da família do ditador e desestabilizar a rotina de toda a sua família, ao impor a eles uma outra temporalidade que não mais a da elite. Agora, enclausurada pelos manifestantes, "que se postam em torno da mansão, dentre eles os mortos vivos vítimas do massacre, a família não dita mais o ritmo dos acontecimentos, pautado agora, pela presença concreta, na vida doméstica, do passado que se queria apagar" (FIGUEREDO, 2022, p. 5).

Alma, que representa essa presença fantasmagórica do passado traumático que ficou impune, penetra a casa da família para vingar-se da morte causada aos seus dois filhos e das outras milhares de mortes, torturas e violações que não encontram respaldo na justiça guatemalteca. Já que a história não pode fazer jus aqueles que foram assassinados, a temporalidade mitológica que o filme propõe cumpre esse papel.

A aparição dessa figura representada por Alma, permite que não só a temporalidade seja contestada, como a própria hegemonia das tradições e discursos de uma elite política-oligárquica que não corresponde com a realidade daqueles que foram dizimados pelo Estado. Antes de dar cabo a sua vingança, o espírito da "Chorona", por meio da empregada doméstica, traz a cultura indígena para dentro da casa, ao ensinar para a neta de Monteverde, algumas palavras na língua nativa Ixil, por exemplo. Sobre isso, podemos perceber o quão irônico é o paradoxo das elites que, ao mesmo tempo em que promove um genocídio no interior do país, tem como empregados essa mesma parcela da população[28].

No desenrolar do filme fica evidente que a violência é algo que permeia todas as relações tanto familiares quanto empregatícias, sobretudo, na cena em que o ditador, mesmo no estado em que está de saúde, vai ao quarto de Alma com o intuito de abusá-la, e sua esposa culpa a empregada doméstica por estar com roupas inapropriadas e muito delicadas para o serviço. Aqui surge uma questão central da vida política latino-americana: a impunidade contra os perpetradores das violências estatais, cometidas durante os regimes militares. O que gera uma dobra na história,

[28] Podemos também, na esteira desse paroxismo, pontuar a admiração que a neta do ditador sente por Alma. Ao longo do filme vemos diversas vezes vemos a criança pedir para ter a mesma aparência da empregada, por achá-la muito bonita. Por mais que seja compreensível que a criança carregue uma ingenuidade e que por ser demasiadamente jovem ainda não tenha sido impactada pelo ambiente autoritário proporcionado pelo avô, é interessante analisar essa relação de amizade que ambas constroem no decorrer do filme. Isso, claro, sem ignorar toda o aspecto de tensão, horror e fantasmático que cercavam essa relação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

na intenção de apontar para a não elaboração coletiva dos traumas nacionais e a permanência das violências, agora, num ambiente privado e doméstico, não mais representadas em situações como a tortura, perseguições, entre outras, já muito bem abordadas nas literaturas e cinemas das outras décadas.

A personagem de Alma marca a presença-ausência dos mortos, sendo ela a representação mitológica da mulher cujos filhos foram afogados e os procura aos prantos durante todas as noites, ou pelo retorno do passado em caráter fantasmal, para cobrar a justiça por aqueles mortos durante o genocídio guatemalteco. Ela é representada numa figura popular, uma empregada doméstica, que tenta recuperar a dignidade que foi negada aos mortos pela ditadura militar e que não vai abandonar a sua vingança até que alcance o seu desejo final, que é a morte do general Monteverde.

Alma/Chorona, na sua presença mitológica, retorna do passado para o presente e aponta para a permanência dessa temporalidade pretérita, que desvela para o telespectador a impunidade proporcionada pelo Estado aos algozes e pela permanência, mesmo na democracia, do discurso oficial, que teima em proteger as elites. Mas na obra de Bustamante, a crença popular retorna ao passado para que na atualidade o tempo ganhe um sentido positivado pela vingança do povo – encarnado em Alma de forma metafórica – sobre os perpetradores.

O diretor, ao trabalhar com a questão da temporalidade do mito, coloca em tensão o passado histórico e a tradição oral. E é nessa última configuração do tempo que Bustamante "vai buscar as forças necessárias para fazer frente ao esquecimento, corrigindo os rumos da história real sem deixar, entretanto, de chamar a atenção para a violência que intercepta o caminhar para o futuro" (FIGUEIREDO, 2022, p.5).

Essa presença de uma classe historicamente oprimida, atravessa também a questão da estética fantasmática, pois, diversas vezes, em meio à multidão que se posiciona nos arredores da casa da família do ditador, exigindo reparações, surgem figuras espectrais de desaparecidos políticos que constam nos cartazes levantados pelos protestantes. Inclusive, há uma cena em que Alma e a neta do ditador ficam conversando sobre a semelhança entre uma vítima que consta no panfleto que seguram em suas mãos e a aparência de uma pessoa que está misturada ao povo que elas encaram.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Diferentemente de outras narrativas audiovisuais, “Chorona” coloca a participação popular em debate, ao apelar para o mito como saída para o afunilamento de perspectivas sobre o futuro da América Latina, por conta das sucessivas derrotas em diversos âmbitos sociais. Bustamante abre portas para que a tradição popular seja vitoriosa e não sufocada pelo genocídio promovido por Monteverde, o que fica evidente no final do filme, quando o espírito mitológico, encarnado agora pela sua esposa, mata o marido durante um ritual indígena em que estão presentes a sua família, as empregadas e os fantasmas daqueles que foram mortos pela ditadura do general.

Essa solução estética que o diretor guatemalteco usou para colocar em evidência a tensão entre perspectiva histórica e oral, é ainda mais interessante, se colocada em contraposição com as utilizadas por Larraín. Jayro Bustamante trabalha com a alegoria de uma classe oprimida historicamente, enquanto Larraín privilegia a presença sobrenatural de uma figura que pode ser encontrada facilmente em qualquer regime de exceção, o conivente. No filme de Bustamante, a ficção tem o caráter punitivo, já que o Estado reverteu o julgamento do ditador dez dias depois de tê-lo considerado culpado de crimes contra a humanidade. Aqui, o retorno do passado na atualidade tem o intuito de punir e fazer justiça, ao contrário do filme do diretor chileno, que fornece elementos para evidenciar a permanência do poder nas mãos de uma parcela da população, ou seja, da elite, dos vencedores[29]. Sobre essa continuidade da temporalidade passada em “Chorona”, Figueiredo (2022, p. 4-5) comenta:

> A permanência do passado no filme de Bustamante não é percebida apenas na desigualdade social que continua sempre a mesma ou na exploração do trabalho que não se altera, mas se manifesta também por meio da memória viva, entre a população pobre, dos crimes cometidos, durante a guerra civil, pelos militares: crimes que, na vida real, ficaram, em sua maioria, impunes em decorrência do negacionismo de vários setores do poder estatal.

[29] Acreditamos que, por mais que Mario seja uma figura menor, um homem comum, que não é aquele presente nos extremos da militância ou do aparato militar, ele continua sendo um vencedor por fazer parte da esfera que soterrou os vencidos. Mesmo sendo um personagem que, no seu cotidiano, aparenta não ter as aspirações político-ideológicas que guiam os militares, as suas posições de obediência e conivência o configura, de acordo com o nosso entendimento, como sendo parte dessa parcela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

As narrativas ficcionais que compõe esse capítulo, são permeadas pela estética fantasmática ou pela proeminência desses corpos marcados pelo tempo, que apontam para a centralidade do passado como dimensão temporal que se impõe ao presente (FIGUEIREDO, 2022). São sintomas da precariedade com que o passado traumático foi elaborado.

Talvez, se fosse dada a possibilidade para que o debate público sobre as ditaduras militares na América Latina ganhasse outras proporções, os rastros do autoritarismo poderiam tomar outras proporções, quem sabe, menores ou inexistentes. Porém, à impunidade dos colaboradores e perpetradores, soma-se ainda a manutenção desses no poder, sendo participantes de círculos importantes que tomam decisões que afetam a vida social e, inclusive, o direcionamento que a história pode tomar.

Enfim, nesse movimento de narrar a história a contrapelo, como aponta Benjamin (1940), as ficções contemporâneas travam batalhas contra o esquecimento daqueles que não tiveram justiça e a possibilidade de contarem as suas versões dos fatos. Como diz Daniel ao esperar o nascimento de seu filho, em *O corpo Interminável* (2019), ainda podemos acreditar num futuro que virá com os jovens, onde os vencidos terão a sua vez ao sol: “eu posso fazer diferente, seremos a cura um para o outro, a esperança nascerá junto com nós dois, a esperança, essa espécie de milagre, nascerá só porque eu me tornei o seu pai e você o meu filho” (LAGE, p. 64-65)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

4. O homem comum e a banalidade do mal

De acordo com a diretora de pesquisas e estatísticas do Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crimes (UNODC), as taxas de criminalidade podem ser entendidas como uma epidemia de violência que assola a América Latina. Segundo os dados[30] trazidos por ela, o subcontinente apresenta as maiores taxas de homicídio do mundo, contabilizando mais de 2,5 milhões de cidadãos brutalmente assassinados desde o ano 2000.

Além dessa pesquisa, podemos apontar outra, em que mais de 60% das cidades mais violentas e atingidas pelo crime, seja organizado ou não, ficam na América Latina[31]. No Haiti, o presidente eleito Jovenal Moise, foi assassinado na residência presidencial por gangues armadas contrárias ao governo. E, atualmente, na primeira semana de janeiro de 2023, o Brasil presenciou uma perigosa tentativa de golpe de Estado por terroristas e radicais apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro que, por meio de suas redes sociais, fomenta a falácia de fraudes que levaram a sua derrota nas urnas – seguras e auditáveis.

Felizmente, por mais que o vandalismo tenha tomado conta dos prédios públicos do Distrito Federal, a democracia venceu novamente, mas sem deixar de ficar espantada pela descrença que essa minoria golpista da população tinha do regime democrático de direito, ao levantarem placas exigindo "Intervenção militar já", "Fechamento do congresso" e "Exigimos a destituição dos membros das instituições STF, STE, Congresso".

Essa presença da violência e dos rastros autoritários na América Latina podem ser vistas também na literatura e cinema contemporâneos, já que, ao estarem inseridos nesse turbulento contexto social, econômico e político, apostaram em ficcionalizar a realidade para dar conta dos entrelaçamentos entre passado e

[30] Por que a América Latina é a região mais violenta do mundo. BBC News Brasil, [s.d.].
[31] <**América Latina tem 60% das cidades mais violentas do mundo, incluindo Rio**. Disponível em:https://veja.abril.com.br/mundo/america-latina-tem-60-das-cidades-mais-violentas-do-mundo-incluindo-rio/ . Acesso em: 14 jan. 2023>.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

presente. A configuração da temporalidade nessas narrativas ficcionais latino-americanas fornece uma leitura que aponta para a existência de rastros dos governos autoritários na atualidade.

A partir disso, podemos ver que diferentes soluções formais e estéticas são lançadas para evidenciar a persistência da dor causada pelo desaparecimento político de familiares, a criação de situações incômodas dentro de ambientes domésticos e a proliferação de diferentes vozes tirânicas no cotidiano.

O crítico literário Ricardo Piglia (2020), em texto chamado "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", inspirado no livro de Italo Calvino de 1988, comenta que é necessário pensar o futuro dos Estudos Críticos Culturais a partir da América Hispânica, do subúrbio do mundo, como ele fala. Nesse pequeno texto do argentino, podemos dizer que as principais propostas são aquelas que pretendem se desconectar dos grandes centros hegemônicos globais, econômicos e sociais.

O deslocamento, que é uma concepção vinda justamente das margens dessas histórias oficiais, é a principal questão trazida pelo autor. E esse conceito foi identificado pela presente pesquisa como sendo uma das soluções estéticas encontradas pelas ficções contemporâneas para apontar essa temporalidade passada que se instala no presente. Renato Cordeiro Gomes ao se debruçar sobre o texto de Piglia, comenta que essa proposta é caracterizada por:

> Atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar (GOMES, 2004, p. 16).

O deslocamento proposto por Piglia visa colocar como protagonistas figuras que não eram amplamente contempladas nas produções ficcionais das décadas anteriores, como por exemplo, os funcionários de baixa patente, como o soldado raso de Ivone Benedetti em "Cabo de Guerra" (2016) ou o delegado de uma cidade no interior do Brasil em "Trilogia Infernal", de MichelinyVerunschk. O argentino comenta que:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de outro (2001, p. 19).

Essa proposta formulada por Piglia é muito importante porque possibilita, quando verificada o seu uso, o surgimento de uma outra concepção de história e de verdade que vão afrontar as formuladas pelo Estado e outros centros de poder que utilizam do negacionismo e revisionismo históricos de acordo com os seus interesses. A ficção contemporânea pode narrar o que não está dito, distendendo os relatos oficiais para que as tramas subterrâneas daqueles minorizados pela História possam ser ouvidas.

> A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura -entre novela, escritura ficcional- y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y disse (Ibid, p. 14-15).

O deslocamento de enunciação não necessariamente tem a ver com a presença de figuras não convencionadas, e que agora estão em voga quando a narrativa evoca os anos de chumbo, mas também quando analisamos o contexto em que o personagem está inserido. Essas figuras menores, o homem comum, como tratamos nesse trabalho, não fazem parte dos altos escalões militares e nem de aparelhos revolucionários da esquerda. Eles estão instalados em ambientes domésticos, apontando a permanência do autoritarismo em outras esferas que não as conhecidas como a repressão e tortura. A ficção contemporânea aposta na cotidianidade como o horizonte de seus personagens, já que, situados no presente, irão se deparar com rastros do passado traumático. Assim, o deslocamento coloca em questão uma microfísica do terror – fazendo uma alusão à microfísica do poder de Foucault (1987) – que ressalta os múltiplos mecanismos de poder e violências que estão diluídos nas práticas sociais, institucionais e familiares.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Nesse processo, *O condomínio,* de Luís Fernando Veríssimo, publicado em 1982, não faz parte do escopo pertencente às narrativas ficcionais da segunda década do século XXI, mas é um exemplo de como as questões metodológicas podem atravessar épocas e, mesmo assim, ainda serem modernas. O conto narra a história de João, um ex-militante de esquerda que, no momento da "transição democrática", se muda para um luxuoso condomínio recém-construído. Um dia, ao entrar no elevador, ele encontra inesperadamente com Sérgio, um dos seus torturadores de quando ficou preso em 1968. João, durante uma reunião condominial, para conversar sobre a favela que existia ao lado, enfrenta o seu algoz, que responde lembrar de ter-lhe torturado, mas não lembrava de maiores detalhes porque "essas coisas não têm mais importância", dado a distância temporal que já tinha. Esses argumentos usados pelo torturador evocam a lógica da Lei da Anistia, de 1979, que "de certa forma impôs um prazo de validade sobre memórias das vítimas do regime militar" (LEHNEN, 2014, p. 78). Nesse conglomerado de famílias convivem dois extremos de uma realidade, aqueles que bravamente lutaram por um mundo mais justo e aqueles que os sufocaram em nome de uma "segurança nacional".

O deslocamento para as situações do cotidiano fornece a ideia de que a dor prolongada não tem data de validade, já que João não se esqueceu do rosto de Sérgio. Soma-se ao descentramento proposto pela narrativa, a aproximação dos conflitos para essas situações menores, como uma reunião de condomínio, quando vemos que "a elite mantém interesses de orientação autoritária, valoriza hierarquias, preconceitos, prega a exclusão em nome da 'segurança'" (GINZBURG, 2017, p. 449) tal como pregavam as juntas militares.

Em um conto mais recente chamado "A mancha", (VERÍSSIMO, 2013), o mesmo autor volta ao tema da ditadura militar e dá voz a Rogério, um exilado político que, ao voltar para o Brasil, entra para o ramo de correção de imóveis e "enriquece" bastante, como ele mesmo diz. O protagonista percorre a cidade em busca de imóveis decrépitos, abandonados ou inabitados para poder comprar, e após reformar ou demolir, faturar com o negócio: "Compro coisas passadas e transformo em coisas novas. Ou destruo e faço outras" (VERÍSSIMO, 2013, p. 66) diz o personagem.

Desse modo, durante uma perambulação pela cidade, ele encontra um prédio nesse estado precário e resolve marcar uma visita para avaliar o imóvel e decidir-se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

ou não pela compra. Marcada a visita, começa a percorrer o prédio até que, em determinado momento, ele se depara com uma sala que lhe desperta uma angústia terrível: ele reconhecera o cômodo onde ele foi torturado, com a exata marca do seu sangue no carpete e as rachaduras na parede que lembravam a figura de Don Quixote. Rogério pode ser entendido como uma metáfora daqueles que tentam dar um outro significado para a lembrança do passado no presente, seja implodindo ou restaurando os prédios, como forma de sobreviver a passagem do tempo.

Como vemos, o próprio narrador tenta se readequar à realidade do Brasil contemporâneo, que é o de esquecer sobre os anos de autoritarismo, mesmo que, como o título aponta, o passado permaneça como uma "mancha" em seu tempo presente, evidenciando que o trauma persiste. A esposa de Rogério, o seu cunhado e outras vozes do texto, insistem em dizer que as décadas que distanciam o tempo presente do fim do regime, já servem como período suficiente para elaboração do trauma. Além disso, eles apontam que a distância temporal entre a ditadura e o momento vigente abriu espaço para o surgimento de outras questões mais importantes que essa, que tanto aflige o protagonista, como uma qualidade de vida proporcionada pelos condomínios horizontais e a alegria familiar. Estas questões são colocadas como sendo mais urgentes do que remorar a dor resultante da tortura, que é o caso de Rogério. O narrador se sente coagido de sempre trazer esse assunto à tona, ele desiste do seu projeto de revitalizar o prédio, e as memórias que seriam resgatas pela obra, não serão conservadas e vão cair no esquecimento, assim como o prédio se tornará uma lembrança, após ser demolido. Leila Lehnen (2014), brasilianista pesquisadora de narrativas pós-ditatoriais, comenta sobre esse embate de Rogério entre a preservação do passado, que busca uma elaboração do trauma e a política de manutenção do esquecimento deslocado para a decisão de se conservar ou destruir um prédio:

> Alude ao dilema do período pós-transicional: "ir em frente" e ignorar o passado, supostamente no nome de uma "reconciliação nacional" ou lidar com o passado para exorcizar os fantasmas da violência repressiva. O dilema reflete a crença que a justiça de transição e o reestabelecimento da democracia são incompatíveis (p. 84-85).

É a partir dessa visão de alguém que procura nas ruínas uma forma de se fazer presente no mundo, ou no caso do conto, se fazer presente na sociedade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

brasileira, que parece estar sob o efeito de uma amnésia coletiva, que o narrador tenta se inserir. Ninguém quer mais lembrar do passado que mergulhou o país em 21 anos de autoritarismo, até porque, ele foi complacente com as elites que o deram suporte.

A história se assemelha ao estado em que o prédio é encontrado por Rogério, tem nuances que apenas determinadas pessoas irão notar, em contraposição a algumas outras que não entendem a necessidade de se recobrar a consciência do que ocorreu. Por mais que Rogério tente recolher esses cacos da história e tente reconstruir algo que permita elaborar a sua relação com o passado traumático, alguém sempre o impele de fazer aquilo. As ruínas do prédio estão misturadas a tantos outros prédios e pessoas, que estão imersos no caos da cidade, esses restos nunca foram um inconveniente para ninguém, assim como os que sofreram com as arbitrariedades de um aparelho repressivo militar, "não se importavam que ouvissem os nossos gritos" (VERÍSSIMO, 2013, p.71). Isso porque, com as políticas de esquecimento e, principalmente, os desdobramentos da Lei da Anistia, a possibilidade de justiça foi suspensa e, consigo, a coletivização da história também. O prédio pode ser interpretado como uma metáfora da própria situação, em que o narrador se encontra, pois, assim como ele, é uma ruína de algo perdido no tempo que tem que ser esquecido para dar lugar ao futuro.

Temos no final do conto duas explosões, a do prédio e a da própria subjetividade do personagem principal, que é impossibilitado pela sua esposa e pelos seus familiares de não só relembrar o passado, mas também cobrar das demais pessoas um posicionamento crítico sobre os anos de ditadura. Rogério decide comprar um terreno num condomínio de casas e "seguir em frente". Os procedimentos operados em "A mancha" visam explicitar os reflexos que a ditadura deixou na interioridade dos que foram afetados direta ou indiretamente e se afastam das formulações de algumas narrativas anteriores que se apoiavam na descrição escrachada de sessões de tortura como forma de denúncia. A vontade de Rogério em deixar algo para a posterioridade não se concretiza, muito menos os seus planos antigos, que apontavam para um país melhor

> Não era isto que eu imaginava para você, naquele tempo. Não era este país, não era esta falsa paz. Eu nem conhecia sua mãe e já pensava em você, e no mundo que eu queria lhe dar, naquele tempo. Você não existia e já era a minha causa. A minha primeira causa. Não consegui. Quebrei a cara. Ou quebraram o meu nariz.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Em troca te dou este gramado, este sol, este lago, este país e este pai. Todos artificiais, mas o que se vai fazer? A nossa paz em separado. O país verdadeiro fica do lado de fora da cerca, mas os seguranças estão armados e têm ordens para atirar (VERÍSSIMO, 2013, p. 80).

O deslocamento de enunciação não necessariamente é feito pelo Rogério, mas pelas figuras de Cerqueira - empresário que comandava um grupo de outros figurões do ramo para financiar grupos clandestinos de "combate" ao comunismo[32] – e o de Leo - o cunhado orgulhosamente reacionário. Ao trazer para a narrativa esses dois personagens, percebemos que há um incômodo por parte de Rogério em participar dos mesmos círculos que eles pertencem, porque eles reativam o autoritarismo que o fez de vítima no passado. Cerqueira não tem vergonha de assumir essa faceta e brada a plenos pulmões durante um churrasco no salão de festas do condomínio que:

> Era de direita e se orgulhava disso. Marchara pelo Brasil em 64 e marcharia de novo pelos mesmos ideais. E mais. Achava que a história ainda faria justiça à revolução e ao regime militar, que tinham livrado o Brasil do comunismo e da anarquia e modernizado o país (VERÍSSIMO, 2013, p. 68).

Narrar um período histórico está sujeito a debates políticos, sociais e econômicos, ainda mais se tratando de um fato recente, como os anos de ditadura militar nos países latino-americanos. Esse passado está em disputa por esses personagens, que dominam os discursos de poder e querem manipular a história, de modo que seja benéfico para eles. Aqueles que se contrapõe a esse cortejo fúnebre dos ganhadores, como diz Walter Benjamin, tentam não deixar que o passado seja esquecido. Rogério provoca o retorno daquilo que nenhum outro personagem quer ver mais, porque para ele "O trauma é a ferida aberta na alma" (GAGNEBIN, 2006, p. 110), que o impossibilita de ser complacente com a história, assim como as demais pessoas do texto. Podemos ver que as soluções formais e estéticas do conto de Veríssimo nos remete ao texto "Sobre o conceito da história" (1940), do filósofo

[32] Acreditamos que o grupo financiado pelo Cerqueira era um dos "Esquadrões da Morte" que existiram nas metrópoles brasileiras durante a ditadura militar. Esses grupos paramilitares e clandestinos englobavam policiais, criminosos, traficantes e executivos, que agiam em prol de diversos interesses próprios contra militantes revolucionários e outras pessoas que atrapalhassem o atingimento dos objetivos do grupo. Sérgio Paranhos Fleury, delegado e torturador, foi um dos comandantes dessas organizações terroristas no Estado de São Paulo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

alemão, em que diz ser possível escrever uma história a contrapelo, que dê conta dos vencidos. Mediante a articulação histórica entre passado e presente, ele propõe que "devemos ir à busca dos rastros e partir contra a ideia de uma verdade indiscutível e exaustiva" (BENJAMIN, 1940, p. 2).

Assim funciona com Rogério, ao contar a sua versão dos fatos, a partir do seu trauma e a ficção contemporânea, ambas jogando luz para os rastros, no intuito de evitar que sejam esquecidas. Alguns pesquisadores afirmam que coube a literatura do século XXI o papel de realizar o enterro dos mortos e desaparecidos vítimas das ditaduras civis-militares da América Latina, ao resgatarem esse passado traumático. Não acreditamos totalmente nesse pensamento, porque entendemos que as ficções da atualidade vão em um outro sentido, que como já falado: busca-se inserir no cotidiano banal rastros desse autoritarismo, não enterrando, mas apontando que a violência pode ser uma herança desses regimes e também uma forma de manutenção de um passado sombrio. É importante elaborar o passado, de modo que ele não seja um círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado que não possibilita nenhuma abertura em direção ao presente. Não se trata de lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado, muito menos de enterrar essa questão, mas de perceber que existe um incomodo que acomete o agora de alguns (GAGNEBIN, 2006).

A literatura e o cinema atuais da América Latina seriam esse relicário de narrativas sobre a dor e a ausência que se fazem presentes na vida dos que ficaram, mesmo que anos tenham se passado. Gagnebin (2006), ao se debruçar sobre o texto "Experiência e pobreza*",* de Walter Benjamin, comenta que a perda da experiência em comum, aquela compartilhada por todos, não existe mais. Salvo as diferenças, as ditaduras militares vividas no subcontinente americano, não foram vividas de forma igual por toda a população, justamente por conta do seu caráter cívico[33], ou seja, grandes parcelas das sociedades civis brasileiras, chilenas, argentinas, por

[33]É uma característica comum a quase todas as ditaduras latino-americanas o apoio de diversos setores da sociedade, como por exemplo o empresariado e o clero. Alguns financiamentos que tiveram destaque na História – e, consequente, mas pesquisas acadêmicas – foi a do executivo Henning Boilesen (1916-1971) que financiou, com apoio do meio comerciário e industrial, o aparato militar da Operação Bandeirante (Oban), que seria o modelo, mais tarde, para a institucionalização do Destacamento de Operações de Informações – Coordenação de Defesa Interna (DOI-Codi). E Paulo Maluf, ex-governador do Estado de São Paulo que em 2009 foi acusado via Ação Pública de ter sido responsável pelo ocultamento e enterro clandestino de cadáveres de desaparecidos políticos nos cemitérios de Perus e Vila Formosa. (MP aciona Tuma e Maluf por ocultação de cadáveres na ditadura (estadao.com.br)).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

exemplo, apoiaram os seus respectivos golpes de Estado. Assim, as narrativas ficcionais funcionariam como uma espécie de caixa protetora das tramas quase perdidas daqueles não contemplados pela história oficial. Tarefa que aponta para um retorno da política na ficção, pois lutar contra o esquecimento, a repetição do horror e a denegação, são posições igualmente éticas, tomadas pelos autores e autoras da atualidade. Para a pesquisadora, esse seria um "trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também possa ser verdadeiro" (GAGNEBIN, 2006, p.47).

> Quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte" (GAGNEBIN, 2013, p. 112).

Ainda na esteira da estética benjaminiana, podemos aproximar as ficções aqui analisadas como sendo próximas à figura do trapeiro, que cata sucatas e lixo nas grandes cidades modernas. Esse *chiffonnier* de Walter Benjamin recolhe os relatos e tramas que deixam para trás, para que nada se perca do discurso histórico, pois ele salva do possível esquecimento que se abateria sobre essas narrativas.

> Esse narrador sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer (GAGNEBIN, 2013, p. 54).

Seguindo por esse caminho, podemos lembrar de outro romance que efetua esse processo de deslocamento para o outro, que cata as histórias e fornece uma visão indireta dos fatos apontados. *A Trilogia Infernal*, de Micheliny Verunsck, composta pelos romances, *Aqui no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), nos expõe esse passado que não passa por meio de Laura, filha do capitão Garrote, xerife de uma pequena cidade no interior do Brasil. Ela, ao longo dos três volumes, vai se dedicar a recolher esses pequenos detalhes que fazem parte de um retrato muito maior que, como veremos no final do livro, não só reflete na história do país, como também no seio de sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

própria família. Ela irá perceber que o mal não está somente nos militares que matavam, mas também era percebido no seu próprio cotidiano doméstico. Por mais que tentem esconder os fatos ou negar o passado, "alguns esgotos não podem nunca ser tampados" (VERUNSCHK, 2018, p. 24).

Nos romances da autora, veremos que o próprio tempo diegético faz coro ao tempo dos vencidos, das vítimas do aparato repressivo, porque ele é raramente linear e não apresenta ao leitor um traço distintivo entre passado e presente porque, constantemente, a narradora, que é também a própria Laura, se vê no papel de rever o que lhe foi dito ao longo da vida. Isso porque ela vai percorrer as respostas para todas as perguntas que fez quando era mais jovem, mas que nunca foram respondidas de forma satisfatória ou verdadeira, fazendo com que ela queira tirar da nebulosidade aquilo que estava lhe incomodando.

Da maneira como se manifesta na narrativa da protagonista, esse trabalho de rememoração do passado depende, em grande parte, não apenas da imaginação daqueles que buscam recolher os cacos, mas também dos "fios da memória", representados pelos sobreviventes. Sobre isso, Laura diz: "é preciso ter olhos atentos e a mente afiada pela imaginação, porque muitas vezes é preciso botar ela pra trabalhar pra encontrar a verdade" (VERUNSCHK, 2016, p. 115).

A ficção de Micheliny propõe um ambiente que reconhece o mal-estar existente por conta do tempo dos vencidos e do fracasso da justiça que ainda impera na sociedade. Além disso, a narrativa explora a permanência do autoritarismo e da violência no interior do país, que não vem na força de um Estado repressivo, mas de figuras menores que propagam essa rede refinada de terror. A narrativa não irá traçar uma personagem que fica inerte ou presa dentro da experiência traumática, ela mesmo diz "queremos a verdade" (VERUNSCHK, 2016, p. 121). Laura entende a sua situação, sofre por eles, mas diferentemente de outros personagens, como K. de *Relato de uma busca* (KUCINSKI, 2014), ela não expõe ao leitor o processo de melancolia e de dilaceramento que o trauma pode ter em um indivíduo. Pelo contrário, Laura irá se vingar, não com um crime, mas com uma brilhante sabotagem. Ela, por conta das peças do quebra-cabeça deixadas levianamente pelo pai em sua mesa de cabeceira, trilha um caminho que vai desaguar na Comissão Nacional da Verdade quatro décadas depois

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Por falar em papai, ele sempre diz que todo criminoso se sabota em alguma medida. Que todo criminoso quer mesmo é ser capturado e que por isso ele sempre arranja um jeito ou de voltar ao local do crime ou de deixar por lá sua lambança, uma marca sua, que possa ser finalmente encontrada. Papai diz que o criminoso perfeito seria aquele que não sabotasse a si mesmo (...), Mas eu, eu peguei papai (KUCINSKI, 2014, p. 115-116).

Para contextualização, o romance de Micheliny irá abordar o processo de reconstrução do passado que, à princípio, buscava ser algo privado, familiar e atravessado pela violência. Porém, à medida em que o enredo ganha volume, temos uma história que foge do âmbito privado e se espraia para a esfera pública, apontando para a reconhecida história de violência institucional do país e ausência de justiça no chamado "Brasil profundo", sobretudo, nos casos de violência de gênero.

Sobre essa correlação entre as duas esferas, Laura diz: "assim a memória individual, assim a história de um país" (VERUNSCHK, 2018, p. 38). No primeiro volume, *Aqui, no coração do inferno (2016),* Laura narra a sua adolescência na cidade de Santana do Mato Verde, onde reside com seu pai, sua irmã, Susana, madrasta e a meia-irmã, nascida do segundo casamento. Estão todos morando lá há pouco mais de dois anos por conta da transferência do pai, que fora trabalhar na cidadela como xerife na estação de polícia. O tom infantil da narração se deve pelo fato da protagonista ser ainda muito jovem e a sua percepção de mundo ainda ser mediada pelas histórias que lhe são contadas pelos seus familiares e amigos. Mas são essas carências de respostas que servem de motor para a curiosidade e angústia que assola a menina assombrada pela ausência da mãe, que pode ser analisada, por exemplo, na seguinte frase: "papai nunca foi de dar detalhes de nada, o que me faz fazer o que faço" (VERUNSCHK, 2018, p. 20).

A trama centra-se na experiência de Laura como filha de um homem extremamente autoritário dentro do ambiente doméstico, e no encontro fatídico entre ela e o canibal que o pai levara para dentro de casa. O pai levou para a residência familiar esse "menor infrator" e o acorrentou numa pilastra, dentro da cozinha, com a justificativa de que estava protegendo o menino de um possível linchamento. Em determinado momento, Laura desperta pelo menino uma curiosidade que vai na contramão da desumanização que o seu pai fez do menino. Para ela, o canibal e ela tinham muitos pontos em comum: "O que eu não esperava

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

é que ele fosse alguém parecido comigo, alguém que, por mais que me esforçasse, não me dava calafrios. Alguém de quem eu pudesse me sentir tão próxima" (VERUNSCHK, 2016, p. 28). Ao mesmo tempo, ela fica encantada e perturbada com o rapaz, pois ela se encanta pelo jovem e resolve perguntar se ele queria "comer ela" e então, perde a sua virgindade com ele. Paralelo a isso, Laura é embebida em silêncios e segredos sobre a morte da mãe, mas é a partir do seu olhar curioso, característico da mocidade, que ela vai se aproximar das verdades que envolvem não só a progenitora, mas a todo o restante do ambiente doméstico como a irmã, o pai e o menino canibal.

Em determinado momento, durante uma andança pela casa, Laura encontra uma "maleta 007" com um envelope pardo dentro, com várias identidades, e uma delas era a de sua mãe. Numa associação quase lógica, algo não muito fácil de deduzir, a menina entende que o seu pai era um "depositário" ou um "coveiro" de vítimas, mas não sabia o motivo que o levara a cometer tais crimes. Essa dúvida vai acometer Laura durante todo o resto da narrativa, mas só no último volume da trilogia, é que ela vai entender que o seu pai era na verdade um torturador, conhecido como Capitão Garrote, que não só era responsável pela morte de sua mãe, como também de muitos outros mortos e desaparecidos políticos.

> Eu virei especialista em abrir gavetas de papai (...) então fiquei juntando os pedaços do que eu conseguia ouvir em casa, do que se espalhava na escola, das conversas muito polidas e discretas da minha madrasta com as vizinhas e, é claro, do que papai soltava, às vezes. Quando comecei a ler os documentos guardados nas gavetas de papai, precisei muitas vezes anotar as palavras pra no outro dia descobrir o que significavam. E precisei aprender a colar um pedaço de história no outro (VERUNSCHK, 2016, p. 55-67).

Como um *chiffonnier* benjaminiano, Laura começa a vasculhar gavetas e armários, à procura de pistas que possam solucionar a misteriosa morte da mãe, porque as respostas que o seu pai dá para o ocorrido, nunca lhe foram satisfatórias. É nesse processo de recolhimento de peças soltas, que a menina encontra uma pasta de documentos, com a identidade de muitas pessoas e, dentre elas, a de sua mãe. Esse é o estopim para o arco que Laura vai traçar ao longo da trilogia, em busca da verdade, justiça e reparação, porque esse fato chancelou a desconfiança que sentia em relação ao envolvimento do pai na morte da mãe.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Mais do que refletir sobre a perspectiva teleológica de superação que os militares propuseram com a chamada "justiça de transição" no Brasil, após a Lei da Anistia, o romance de Verunschk aponta para a questão da temporalidade, como sendo uma solução encontrada pelas ficções contemporâneas para dar cabo da realidade dos oprimidos. Ao não calçar os sapatos de uma lógica institucional, que constrói a ideia do tempo enquanto uma flecha disparada para o futuro, o romance da autora pernambucana, bem de outros autores aqui analisados, se destaca por reconhecer a coexistência de múltiplas temporalidades.

Por meio das fissuras que existem nesse tempo dito "progressiva", as narrativas ficcionais vão expor as entranhas do autoritarismo no cotidiano banal de uma pequena cidade do interior. A ausência da figura materna causa em Laura e sua irmã de sangue uma dor que vai se arrastar ao longo de toda a narrativa, sendo isso, decorrente do comprometimento de Capitão Garrote com a omissão da *causa mortis* verdadeira. Essa questão temporal fica evidente quando Laura, ao ver o nome de sua mão nos arquivos do pai, anota um "oito invertido", sinal do infinito, para marcar a eterna presença dela consigo. Assim, a narradora busca construir uma leitura histórica e literária que seja dissonante daquelas "ficções de Estado" (PUGLIA, 2001).

Já em *O peso do coração de um homem* (2017), temos como narrador, o menino acusado de canibalismo, Cristovão. O enredo se passa no interior do coração do Brasil, um lugar dominado por gangues e elites oligárquicas, que propagam a ideia de um ambiente marcado pelos traços violentos do autoritarismo: "Só quem já morou nos Gritos sabe o que é viver numa terra sem país" (VERUNSCHK, 2017, p. 15) [...] "morar ali era morar perto do fim do mundo" (VERUNSCHK, 2014, p. 14). Essas falas do menino fazem alusão para a violência como característica da cidade onde moravam. Soma-se a esse cenário árido de leis, amor e cuidado, o abandono completo que o canibal e seu irmão sofrem pelos pais. A maldade mostra diferentes facetas, a primeira delas é a presença "desses coronéis donos do mundo" (VERUNSCHK, 2018, p. 86) que, após contratar um matador de aluguel para assassinar o pai de Cristovão, decide sequestrar e adotar o menino. Ele cresce numa região isolada, sem ter ideia de que a sua verdadeira mãe, Soledade, continua viva e está à procura do filho roubado. Depois de anos de procura, desacreditada, ela decide entrar para um bando de pistoleiros e atacar a família do assassino de seu marido, matando violentamente o homem e a mulher que Cristovão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

e seu irmão entendem como sendo seus pais. No final, repara que o menino tem uma cicatriz em formato de cruz na cabeça e identifica ser aquele o seu filho, mas entende que não tem mais a capacidade de cuidar dos dois, por isso, delega a sua irmã Dona Branca, que se casara com Antônio Maciel, o agroempresário que encomendou a morte do pai do canibal.

Essa narrativa quase trágica da violência e impunidade no interior do Brasil, vai moldar o menino que, à medida que cresce, nutre um ódio profundo pela assassina dos seus "pais", a quem chama de Abutra. Ele decide também elaborar um plano de vingança contra a mulher, mas enquanto esse fatídico dia não chega, ele vai treinar a matança em animais de pequeno e médio porte, até matar um homem, o Maciel, e comer as suas entranhas e vísceras. Diferentemente do irmão, talvez por ser mais novo do que ele, não criou tanto esse trauma que, para Cristóvão, ficou latente: "eu desenhava círculos. Meu irmão, suas linhas retas. E isso havia de dizer algo de nós. Feito um cachorro entretido em obsessões próprias, seja um buraco ou o próprio rabo, meu círculo foi sempre o mesmo" (VERUNSCHK, 2018, p. 47).

O ato antropofágico de Cristovão pode ser entendido como uma alegoria para a própria maldade que vai atravessar a trilogia de Verunschk, canibalizando histórias, vidas e memórias. Pádua Fernandes no prefácio de *Amor, esse obstáculo (2018)* comenta sobre essa questão e faz voz a nossa observação: "essa história se torna mais evidentemente alegórica do país". Além disso, a opção por construir um enredo fragmentado, sobretudo, na elaboração de um tríptico, onde as visões da história se alternam, fornece a visão de estilhaçamento da memória e o seu problemático funcionamento, técnica que já apontamos como sendo bem utilizada por autores e autoras que se debruçam sobre a temática do autoritarismo.

O último livro da trilogia, *O amor, esse obstáculo* (2018), possui um enredo simples, mas não menos potente, em que conta o "processo de desocultação" (VERUNSCHK, 2018, p.101) que Laura teve de fazer sobre a sua história pessoal, familiar e coletiva, a partir da morte do pai, provavelmente, uma queima de arquivo, depois que a Comissão Nacional da Verdade foi instalada no Brasil.

Quando chega a uma idade confortável para sair de casa, Laura não hesita e busca a sua felicidade que, obviamente, não era dentro do ambiente autoritário proporcionado pelo seu pai. Ela diz que só depois dessa libertação é que pode "sentir pela primeira vez o que era respirar sem me sentir acossada e instigada a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

briga" (VERUNSCHK, 2018, p. 43). Mas, por pressentir que o seu pai estaria envolvido na morte das pessoas que constavam nos documentos guardados na "vala comum", que era o envelope pardo, inclusive o de sua mãe, ela decide roubar aquele relicário de memórias.

> Eu subtraíra o envelope pardo, um túmulo em papel alaranjado, buraco ou profundeza do mar que apesar do silêncio parecia rugir. Troféu ou garantia da impunidade, aquilo me parecia muito mais importante do que qualquer outra coisa que papai tivesse para me oferecer. Foi quando, muito tempo depois, procurei a verdade naqueles documentos, que as vozes dos mortos, que antes se misturavam num murmúrio contínuo, mas ininteligível, se elevara (VERUNSCHK, 2018, p. 43).

Mesmo depois do final da ditadura, o tempo parece não ter passado para a cidade de Santana do Mato Verde. Percebemos que as violências herdadas da instauração do regime militar no país atravessam temporalmente e se transformam em uma rede de estruturas capilarizadas de poder que ainda estão em curso e não foram liquidadas como querem imaginar. A cidade carrega certo teor negativo até mesmo na sua arquitetura que, para Laura, parece um cemitério geral, irrestrito e que se exibia ao longo da rua, não deixando de fora a sua própria casa que "era tão acolhedora quanto um necrotério" (VERUNSCHK, 2018, p. 36).

Os três romances fornecem a ideia de que, o "centro" do poder ditatorial pode ter acabado, mas as formatações de horror, criadas pelo aparelho repressivo estatal, apenas se reformularam, de modo a serem propagadas dentro de um ambiente doméstico[34], como é o caso das atitudes do pai em relação as filhas. O Capitão Garrote, depois de sua atuação como torturador, aparentemente, tenta se

[34] No presente trabalho, percebemos que a tratativa estética e formal dada pelas ficções que abordam a temática dos ecos da ditadura civil-militar na contemporaneidade é dada pelo registro da continuidade de um autoritarismo e violência dentro do ambiente doméstico. Isso não quer dizer que, não é possível analisar outras correlações existentes entre o regime militar e a permanência de práticas tirânicas como a arbitrariedade com que a polícia brasileira mata e tortura jovens negros, pobres e periféricos. Sem falar também no aumento de relatos feitos por presidiários que denunciam terem sido torturados por agentes carcerários. De acordo com dados do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) existem, pelo menos, 44,2 mil denúncias de maus tratos e diferentes tipos de tortura cometidos contra a população carcerária do Brasil. E, claro, nos posicionamentos do ex-presidente Jair Bolsonaro, que eram escrachadamente fascistóides e negacionistas, como por exemplo quando a Secretaria de Comunicação do governo publicou uma foto do encontro de Bolsonaro com tenente-coronel Sebastião Curió com uma legenda que o caracteriza como "herói de guerra" que combateu uma tentativa de tomada de poder por "comunistas". Esse "herói" é um assassino confesso de militantes de esquerda que atuaram na Guerrilha do Araguaia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

esquivar indo para o interior do país, mas a perpetuação de um espaço com sintomas autoritários.

> Quando comecei a investigar papai, passei a observá-lo melhor e a desculpá-lo menos, seus gestores, os estopins de sua aspereza, a violência discreta e perturbadora que devotava à nossa madrasta saltaram aos meus olhos como uma fera. A partir daí seu rosto começou a desmoronar lentamente, e eu tive que aprender a ser ardilosa, a camuflar minhas intenções e gestos, a lidar com ele de igual para igual (VERUNSCHK, 2018, p. 94).

O deslocamento de enunciação que é verificado na presença desse xerife, o Capitão Garrote, ajuda a identificarmos uma outra questão que atravessa as narrativas ficcionais da segunda década do século XXI; a banalidade do mal. A ausência da memória, construída a partir da relativização ou negação de fatos históricos, com o intuito de manipular a sociedade para que não tenha consciência da gravidade do que ocorreu, pode fazer com que ela seja novamente vítima de uma ditadura. Na esteira desse movimento, claramente político, que não age de forma isolada, mas apoiado por sustentáculos institucionais e empresariais, o termo cunhado pela filósofa alemã, Hannah Arendt, se faz necessário para que se possa entender como a banalização do mal se tornou uma questão intrínseca à história não só do Brasil, mas dos países Latino-Americanos.

Para Arendt, o conceito fala sobre a ausência de espanto e pudores que as pessoas passam a ter sobre acontecimentos que antes lhe causam sentimentos contrários, ou seja, o mal, a partir do momento que se torna rotineiro, inserido dentro de um cotidiano banal, começa a tomar uma forma diferente de regra e não mais exceção. Ao comentar sobre o caso de Eichmann no julgamento, a filósofa judia comenta que o normal, para quem era parte desses sustentáculos do Terceiro Reich, era participar da lógica de extermínio do povo judeu, sem ter um pensamento crítico sobre o que estava fazendo. Ela analisa a vida pregressa do integrante da Gestapo (polícia política da Alemanha nazista criada em 1936) e constata que ele era um vendedor viajante de uma Companhia de Óleo a Vácuo, da cidade de Viena, antes de aderir ao regime nazista. A sua entrada no Reich foi por puro acaso, o que o leva a dizer que “a não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoas, ele não tinha nenhuma motivação” (ARENDT, 1999, p. 310) para cometer tais atrocidades, como por exemplo, uma ideologia que compactuasse com o regime. Ele era uma pessoa infeliz com a sua vida, como “uma folha no redemoinho

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

do tempo" (ARENDT, 1999, p. 44). Ele foi soprado para as engrenagens do Terceiro Reich e por lá ficou, já que o ambiente nazista lhe proporcionava crescimentos pessoais que ele não tinha no seu emprego anterior. Sendo assim, esse personagem inócuo, "simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo (...) foi precisamente essa falta de imaginação" (ARENDT, 1999, p. 310) que lhe permitiu ainda se culpabilizar de não ter sido promovido, já que cumpria o seu trabalho de forma exemplar.

Entendemos que o Eichamann não era burro, era um pai de família, corporativista e com aspirações, à medida que passa, ter sempre um cargo melhor. Espantada com o "comum", justamente por ser características que atravessam as pessoas, a filósofa diz:

> O que me deixou aturdida foi que a conspícua superficialidade do agente tornava impossível retraçar o mal incontestável de seus atos, em suas raízes ou motivos, em quaisquer níveis mais profundos. Os atos eram monstruosos, mas o agente – ao menos aquele que estava agora em julgamento - era bastante comum, banal e não demoníaco ou monstruoso (ARENDT, 1992, p.6).

De fato, isso não quer dizer que cada pessoa tenha dentro de si um Eichmann pronto para se rebelar, mas a prática do mal também pode acometer com pessoas tão comuns quanto burocratas, encontrados facilmente em qualquer comunidade. Hannah Arendt relata que não reparou nenhum traço de ódio ao povo judeu ou pensamento crítico marcante, apenas um senso comum de obediência para com as ordens recebidas dos seus superiores. Esse conceito significa que o mal por ser praticado rotineiramente e tornar-se banal e, por esse motivo, as pessoas não se espantam tanto quanto anteriormente, gerando uma perspectiva de omissão das pessoas diante do mal ao seu redor.

Lembremos da cena final do livro em que Laura vai até a casa da sua madrasta para se despedir, e ela, por estar acometida por algum tipo de demência senil, não reconhece a enteada, e pede ajuda para fugir de casa porque tem medo do seu marido, o Capitão Garrote. Laura diz para ela se tranquilizar, pois ele está preso, mesmo assim, a mulher continua afirmando a sua insegurança, pois ele pode sair e matá-la, assim como fez com a sua primeira mulher.

Podemos aplicar esse conceito para determinados personagens construídos pelas narrativas ficcionais latino-americanas que, ao participarem de uma rede

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

capilarizada de violência e autoritarismo, acabam por se ausentarem da responsabilidade de formular um pensamento crítico daquilo que fazem. Podemos citar o soldado raso, personagem principal do romance *Duas vezes junho*, de Martín Kohan (2005), pois ele faz parte desse conceito de banalidade do mal, o que fica claro logo no começo do livro, quando o jovem militar lê uma frase escrita num caderno e percebe que ela está gramaticalmente errada, mas o conteúdo que ela carrega não lhe causa nenhum incômodo, ou seja, o que apavora o soldado é o erro com a regra culta da língua espanhola e não com a barbaridade da mensagem, que é: "A partir de que idade se pode começar a torturar uma criança?" (KOHAN, 2005, p. 11). A falta de profundidade que Arendt comenta ser um dos traços que atravessam a banalidade do mal, vai ser uma característica marcante desse colaborador da ditadura.

No enredo de Kohan, é retratado os horrores praticados na última ditadura argentina, intercalando essas situações com outras como os dois campeonatos mundiais de futebol (1978 e 1982) e a Guerra das Malvinas. A primeira parte do romance, intitulada "Dez do Seis", faz alusão à data em que a Argentina ganhou o seu primeiro título da Copa do Mundo, em 1978. Já a segunda parte do romance, "Trinta do seis", também brinca com a noção futebolística, ao fazer menção com o dia seguinte da derrota sofrida pela Argentina na copa de 1982 contra o Brasil, tendo como pano de fundo a Guerra das Malvinas[35]. O soldado sem nome, recrutado via sorteio para o serviço militar obrigatório, é direcionado para ser motorista do médico-supervisor dos centros clandestinos de torturas, o doutor Mesiano. O jovem é incumbido de uma função importante; encontrar esse seu superior que está sendo chamado para comparecer ao centro clandestino de tortura para que esse possa responder a uma pergunta científica: "A partir de que idade se pode começar a torturar uma criança?" (KOHAN, 2005, p. 11). Segundo Kohan:

> La pregunta está registrada en los juicios a las juntas militares. Una detenida escuchó, en un campo de detención clandestino, que alguien hace efectivamente esa consulta, y a mí eso se me había quedado grabado como una especie de punto de concentración del horror, una manifestación verbal del horror puro (KOHAN, apud FONSALIDO, 2014, p. 129)

[35] A guerra fora uma tentativa da junta militar de angariar apoio e movimentar um certo apelo nacionalista para tentar se manter no poder ainda, assim como a vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 foi usada como propaganda política a favor do regime militar do então ditador Emílio Garrastazu Médici.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Essa pergunta é um dos fios narrativos que conduz o romance de Kohan. O erro ortográfico que o soldado repara num bilhete escrito por um oficial superior incomoda o soldado de tal maneira, que ele desrespeita a hierarquia militar, mesmo sabendo dos riscos inerentes a tal atitude, e corrige o texto antes de entregar o papel para o doutor Mesiano. O horror proposto na mensagem não parece provocar nenhuma preocupação ao seu portador, isto é, o narrador. O soldado raso, assim como Eichamann, claro, sempre lembrando das diferenças culturais, sociais e políticas que envolviam cada um dos regimes ditatoriais latino-americanos e o nazista, não apresenta características que o levem à hipótese de se tratar de um personagem perverso e diabólico. Pelo contrário, há momentos em que narra um churrasco familiar entre os torturadores e o seu esmero para com o jardim do médico-chefe do centro de tortura.

A banalidade reside justamente nesses detalhes que nos remete a um desvirtuamento do personagem das balizas éticas e morais que a sociedade cultiva, mas sem transpô-las de modo radical. As nuances das maldades, em contraposição a radicalidade, são características que esses personagens levam para si. Em determinado momento, durante a narração de uma viagem de carro, em que o soldado contempla a vista do mar, vendo as ondas batendo nos navios e a espuma se formando na praia, o doutor Mesiano quebra o silêncio e diz: “as coisas afundam aí (...) não se encontram nunca mais” (KOHAN, 2005, p. 119). Podemos supor que ele faz referência aos “voos da morte” que ocorreram durante a ditadura argentina, em que os presos eram arremessados para fora do avião em direção ao rio da Prata, ou no mar, nus, com pés e mãos amarrados, encapuzados e sedados. Milhares de cidadãos morreram dessa forma.

Ao deslocarmos para as outras enunciações presentes no texto, vemos que o conceito proposto por Arendt, já não é mais tão eficiente, porque a quase ingenuidade que o soldado emana, não é vista nos médicos que avaliam o corpo da militante presa, que aguenta mais sessões de tortura. Podemos constatar isso a partir do seguinte diálogo:

> Estava lhe esperando, doutor Mesiano, com bastante ansiedade, porque tenho aqui uma garota à beira da morte.”
> De que beira está falando, doutor? Por favor, lhe peço: fale diretamente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Simples e direto, doutor. Está detonada. E, na minha opinião, não resiste a nenhuma outra pergunta. Inclusive, se não agirmos com rapidez, podemos perdê-la (KOHAN, 2005, p. 95).

As figuras que pertencem ao círculo médico do romance estão motivadas a matar e totalmente embebidos pelas diretrizes de aniquilar o maior número de opositores que a ditadura argentina conseguir, o que não os configura como sendo burocratas do mal. Quando vemos a conversa entre Mesiano e um subordinado sobre a resposta para a pergunta "Com quantos anos pode se torturar uma criança", ambos chegam à conclusão de que o peso é a melhor resposta e não a idade. Para Mesiano, "não é a idade da pessoa que conta, mas sua massa corporal, o peso de seu corpo, para saber se se trata de um corpo resistente ou não" (KOHAN, 2005, p. 97).

No texto, podemos ver que existem três vozes narrativas. A primeira é a voz do jovem militar não nomeado, que cumpre o serviço obrigatório de compor as Forças Armadas da Argentina; a segunda, é de um narrador desconhecido, que fornece um relato em terceira pessoa que, pouco a pouco, descobrimos ser a focalização de uma militante de esquerda anônima que dá à luz durante a sua prisão nos porões da ditadura; a terceira, que é a de um narrador totalmente ausente, pois não aparece nenhuma pessoa gramatical que caracterize sua narrativa fria e tática sobre futebol. Percebemos que existe um desejo deliberado de interromper a narrativa, ou seja, impedir sua linearidade e unidade, fragmentar a trama para forçar a reflexão daquele que lê o texto. São essas estratégias discursivas que possibilitam o deslocamento da voz enunciativa para figuras que estão nas margens da sociedade.

Aos termos diferentes contraposições entre os fios condutores e vozes narrativas, observamos que existe uma tentativa de criação de um leque de temporalidades existentes num mesmo país quando, sob a insígnia de juntas militares, que no caso argentino eram: Emilio Eduardo Massera, Jorge Rafael Videla e Orlando Ramón Agosti.

Da mesma forma que alguns eram desaparecidos, torturados e exilados, outros viviam a sua vida como se nada de horrível estive em curso. Ironicamente, a oitocentos metros de distância do estádio Monumental de Núñes, onde ocorriam os jogos da Copa do Mundo de 1978, ficava um dos principais centros de tortura do país, a Escuela Mecanica de la Armada (ESMA), localizado no coração de Buenos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Aires. O lugar é considerado um dos maiores centros clandestinos de tortura, detenção e extermínio da ditadura argentina. Estima-se que, ao menos, cinco mil pessoas passaram pelos porões do ESMA.

Sobre a figura feminina, ao propor o anonimato da torturada, pode-se pensar que, por não ter nome, poderia ser qualquer outra mulher das muitas torturadas nos centros clandestinos de detenção. Como proposta por Cláudia Lage em *O corpo interminável* (2019), a não nomeação dessas figuras femininas potencializa as propostas de Ricardo Piglia sobre o deslocamento que Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 16) esmiuça muito bem:

> Afirma ele que há uma estratégia de "deslocamento": atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar.

Observamos ainda que Kohan e Lage criam narrativas diferenciadas para dar conta das memórias que esses relatos evocam e que, talvez, ficariam fora da história oficial, mas ao funcionarem a partir dos giros de enunciação, emanam como condensadores de experiência, possibilitando que a verdade possa ter múltiplas facetas. Ao não nomear essas personagens, ambos os autores, proporcionam uma suspensão de referenciais fixos, o que gera a ideia de que a tortura não só desumaniza o sujeito, como também dá a entender que ela fora aplicada em muitas pessoas.

Dessa forma, ao colocar no holofote um soldado raso, a narrativa se diferencia de outros romances que tem como pano de fundo a ditadura civil-militar, apostando em figuras centrais de militantes ou militares de alta patente. Kohan, por meio desse deslocamento de enunciação, busca por uma posição indireta, vislumbrar a realidade do momento, se contrapondo às narrativas oficiais criadas e elaboradas pelo Estado, que tentam formular uma visão da verdade. Ao dar voz ao soldado, podemos entender a proporção dos regimes autoritários, que não somente orquestrava toda uma cadeia de cúmplices, como também evidencia como a tortura era tida como algo tolerável por alguns.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

A literatura de Martin Kohan expõe essa microfísica do poder (FOUCAULT, 1987) que entra em contraposição com a imagem de um poder autoritário, centralizado como única potência do mal. O texto ficcional dele dá espaço para as relações cotidianas, atravessadas pelo terror que caiu na banalidade durante esses períodos de exceção na argentina. Essa posição de furar o discurso historiográfico e apresentar a violência que constitui a experiência cotidiana dessas figuras deslocadas, é um terreno fértil para compreender a dimensão do funcionamento e efeitos do dispositivo repressivo.

Para além disso, podemos lembrar da cena mais marcante do livro, que ao nosso ver, é a conversa realizada entre sussurros, pelo soldado raso e a mãe militante, encarcerada. Enquanto os doutores Mesiano e Padilha conferem o peso do bebê recém-nascido que a militante teve durante a sua prisão, para que possam definir se é uma criança robusta o suficiente para aguentar uma sessão de tortura, eles pedem que o soldado espere do lado de fora da sala. Durante o tempo de espera, senta-se em um corredor para onde as portas dos cárceres ficam direcionadas, mas fica entediado pela demora de seu chefe e pelo frio que fazia no local, dando a sensação de estar "sentado em cima de uma barra de gelo" (KOHAN, 2005, p. 103).

De início, podemos notar que a preocupação do militar não é a de estar num corredor que definiria a vida de muitas pessoas, onde um lado poderia levar para as salas de tortura e o outro para uma possível saída do centro clandestino. A banalidade com que narra a má qualidade do cimento do local em que está, das poucas mãos de pintura branca que determinada parede tem e a solidão que sentia ao estar ali, mesmo rodeado de corpos torturados, são mostras da sua ausência de reflexão crítica sobre o que estava em curso. Podemos notar isso na seguinte passagem: "nos cemitérios, ninguém se sente sozinho, ainda que esteja. E aqui me passava o contrário: no meio do silencio e com a luz da manhã recente, me sentia sozinho" (KOHAN, 2005. p. 104).

Mas o que ocorre a seguir desse pensamento, causa um extremo incômodo ao soldado, pois o tirou de seu alheamento. A militante que acabara de ter um filho na prisão, puxa com as pontas dos dedos a roupa do militar e pede insistentemente que ele a ajude. De forma agonizante, diz: "não se deixe sujar, você não é um deles" (KOHAN, 2005, p. 105) e começa a relatar os inúmeros horrores pelos quais está passando. Implora para que passe a mensagem aos seus familiares, pois acredita que irão acionar um advogado para ajudá-la a sair dali. Mas a preocupação do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

oficial é outra, o que lhe incomoda é a possibilidade de sentir um puxão no seu pulôver de lã caso tentasse se esquivar dos dedos da torturada.

> Em um momento não quis escutar mais e disse: 'Cale a boca. Cale a boca.' Mas não me mexi. Não me mexi porque, se me mexesse, talvez sentisse o puxão no pulôver que ela agarrava. E não queria. Tampouco queria escutá-la mais, mas ela continuava falando (...) 'Estou falando para que se cale, filha da puta, cale-se de uma vez', porque começou com detalhes e os detalhes me enchiam (KOHAN, 2005, p. 106-107).

Sobre essa banalidade pontuada por Arendt, percebemos que a irreflexão é inerente a figura do soldado, que não tem interesse em ouvir a verdade histórica que a encarcerada representa. O que lhe causava desconforto não eram as torturas do seu conhecimento, mas quando o seu patrão, doutor Mesiano, se atrasava ou quando a escalação do time de futebol que vai entrar em campo, não é do seu agrado. A sua vida seguia certa normalidade e sobre isso, a filósofa alemã diz:

> O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. Do ponto de vista de nossas instituições e de nossos padrões morais de julgamento, essa normalidade era muito mais apavorante do que todas as atrocidades juntas, pois implicava que — como foi dito insistentemente em Nuremberg pelos acusados e seus advogados — esse era um tipo novo de criminoso, efetivamente *hostis generis humani*, que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado (ARENDT, 1999, p. 299).

Esse conceito é interessante, por apresentar um prisma diferenciado de análise sobre as produções ficcionais que se debruçam sobre o passado traumático herdado pelas ditaduras latino-americanas. Ao se colocar como sendo uma característica que se apresenta como um rastro, o mal banal pode ser examinado nessas redes capilares de poder, que são os colaboradores da ditadura. Eles se organizam nas margens das altas patentes, sendo figuras menores dentro das hierarquias.

Nessa esteira, podemos lembrar de outro personagem que, pelo deslocamento de enunciação, ganha vida e representa essa banalidade: Mário, do já falado *Post Mortem*, de Pablo Larraín (2011). A efervescência que existia na época,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

com a eleição de Salvador Allende e a possibilidade que se levantava para a esquerda consolidarem seus planos socialistas, toma conta de determinada população e é retratada no filme, quando o patologista-chefe, doutor Castillo, puxa um coro para saudar "El Hombre Nuevo" (Che Guevara) e Ho Chi Mihn. Mario, nesse momento, não esboça reação e continua a comer o seu almoço, sem parecer perturbado com a euforia dos companheiros de trabalho. Ironicamente, Castillo diz acreditar que a resposta para a manutenção de Allende na presidência reside no armamento da população que o apoia. Mas, quando os militares tomam o poder, Castillo não demonstra tal virilidade e passa a acatar as ordens dos oficiais que tomam conta do necrotério. Em qualquer uma das situações, seja ela inflamada pelos altos brados de um discurso de esquerda ou de direita, Mario se coloca como estranho para ambos.

Assim como Eichmann, ele exibe uma inclinação oportunista que aparece em outra cena do filme, quando a sua obsessão amorosa, Nancy Puelma, pergunta se ele é católico, e Mario diz "Sim, quando tenho que pedir algo, certamente que sim". Essas atitudes soam como um indício futuro de sua apatia, perante os inúmeros cadáveres executados pelos militares que chegam no necrotério em que Mario trabalha. Ele, ao ver as movimentações que ocorreram no hospital, não questiona, apenas segue o fluxo determinado pelos militares e continua o seu trabalho como se nada tivesse acontecido.

Em outra cena, vemos Mario recebendo os parabéns de um oficial, por agora, servir ao exército chileno e o funcionário responde apenas "sim", sem manifestar nada mais do que um sorriso mínimo, quase imperceptível. O mesmo sorriso cúmplice que deu quando presenciou a falsificação da certidão de óbito do presidente Allende. É interessante pensar que essa expressão cínica de Mario, como resposta ao militar, faz parte dessa propensão do personagem de querer fazer parte das narrativas vencedoras e não dos vencidos.

Mario apresenta uma irreflexão que, no filme, fica evidente não só por conta do enredo narrativo, mas pelas proposições visuais que o Larraín propõe, ao construir longos planos em que o espectador observa pela perspectiva de Mario, a monotonia da sua vida que perpassa as situações mais banais de seu cotidiano. Como por exemplo: as longuíssimas cenas em que vemos um ovo sendo frito por ele. Esse presente perpétuo que parece viver o personagem, é sintoma não só de um tempo, aquele da ditadura que sufocou os projetos utópicos que apontavam para um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

futuro melhor, mas dessa ausência crítica por parte dele. Ao não elaborar uma consciência crítica do que se passa, parece estar concentrado unicamente nas suas atividades rotineiras.

Outro personagem que também pode ser analisado pelo entrelaçamento do deslocamento de enunciação e a banalidade do mal, faz parte do já falado livro *O corpo interminável*, de Cláudia Lage (2019). De acordo com a narração de Melina sobre o passado familiar, vivido durante a ditadura militar brasileira, ela diz não se lembrar de seus pais se sentirem incomodados com os fatos que aconteciam no país e que, de acordo com ela, eles viviam numa espécie de alheamento. Segundo Melina

> Essa vida os seus pais viveram naquela época como se vivessem em qualquer outra — a voz baixa ao falar "como qualquer outra", como se sentisse vergonha, como se quisesse dizer que não sabia como isso era possível, viver em uma época imune ao que ela traz (LAGE, 2019, p.26).

Mas essa percepção sobre os seus pais vai se esvaindo aos poucos, a medida que ela investe num processo de investigação sobre o passado e passa a buscar respostas para essa sensação que tinha. Em determinado momento da narrativa, Melina, ao remexer numa caixa de documentos que a sua falecida mãe guardava, descobre um certificado de um curso de fotografia do exército, em nome de seu pai. A descoberta resulta num intenso processo de revisitação, que vai desaguar na descoberta do seu pai ter sido um fotógrafo contratado pela ditadura para fotografar os encarcerados que foram a óbito, devido às sessões de tortura que ocorriam na Casa da Morte, em Petrópolis, lugar que descobre ser perto da sua casa de veraneio na serra. Coincidência ou facilidade? Fica a dúvida para o leitor. Melina, em choque, pensa na relação que o seu pai tinha com o emprego:

> Pessoas que entravam nas salas de tortura contratadas para um serviço. Algumas para anotar as confissões em meio aos choques, em meio aos gritos. Era preciso alguém para anotar, como depois iam se lembrar de tudo? Outras para fotografar uma cena forjada, uma morte natural, um suicídio, a gente leu sobre isso, pessoas comuns que entravam e saíam de suas casas, entravam e saíam dessas salas, assinavam um documento de sigilo, estavam ali somente para aquilo (LAGE, 2019, p. 137).

O narrador não-nomeado de *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti (2016), também está situado nesse movimento de recordar o passado, mas, diferente de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Melina, que é filha de um cúmplice, o protagonista de Benedetti é um "cachorro"[36], ou seja, delator infiltrado nas organizações de esquerda durante a ditadura. A narrativa focaliza três dias de um presente em que ele se encontra acamado por motivos médicos, mas, como outras narrativas aqui analisadas, nos deparamos com a construção de dois eixos temporais narrativos. Essa dualidade espacial e temporal constrói um momento que se passa no ano de 2009, que apresenta esse protagonista enfermo, restrito a um leito, dentro de um quarto pequeno e contando apenas com a ajuda de uma irmã, por quem sente repulsa. E outro momento em que o homem vai rememorar "o compacto amontoado de ficções que se ergue diante de mim todos os dias, com o nome de memória" (BENEDETTI, 2016, p. 19).

O narrador-personagem se apresenta como sendo um senhor de 64 anos, que não aparenta sentir remorso do apoio fornecido à ditadura. Por mais que ele reconheça que a sua participação como espião infiltrado nas células revolucionárias tenha causado mortes, torturas e dores, o que vemos não é em um sentimento de culpa, mas uma tentativa de expiação, por meio de um processo que ele vai se colocar como vítima das circunstâncias.

Ao longo desses dias, a narrativa é relatada em primeira pessoa e disseca eventos tanto no presente quanto no passado do personagem. Esses eixos se entrecortam e apresentam o presente diegético de convalescência do protagonista e suas ações no passado: "O horizonte de reconstrução desse passado se dá, então, a partir de um presente sem saída (sejam elas simbólicas ou reais) e, claro, sem futuro" (GOMES, 2020, p. 163), porque além de entrevado numa cama, ele está aprisionado pelo passado. Além disso, vemos que a temporalidade do personagem é construída de maneira circular, ou seja, na própria estrutura do romance isso fica claro, quando o parágrafo inicial do romance se repete no último.

Tendo em vista a síntese do enredo de *Cabo de guerra*, podemos comentar sobre as soluções formais e estéticas que averiguamos. O personagem, ao chegar à capital paulistana, se inscreve num supletivo e consegue um emprego de garçom, num restaurante perto da pensão onde está hospedado. Porém, depois de ter sido

[36] Segundo texto de Bernardo Kucinski na orelha do livro de Benedetti, cachorro era um cúmplice da repressão que infiltrava os círculos de militantes, traindo os seus companheiros e que oferecia serviços de espionagem para os militares. "Simulando uma fuga da prisão, ou outro truque qualquer, o cachorro retornava à sua organização para coletar informações que passava a seu controlador. Poucas expressões do jargão da ditadura foram tao pertinentes quanto esta, de duplo sentido, exprimindo ao mesmo tempo subserviência canina e baixeza de caráter" (2016 [Orelha de livro]).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

demitido, por reivindicar um aumento salarial, acaba se sentindo solitário e sem propósito. Nesse momento, ele conhece Rodolfo e Maria do Carmo, que lhe introduzem aos movimentos de base revolucionária contra a ditadura. Mas o que é interessante para o protagonista não são as ideologias que atravessam essas organizações, mas se enturmar num grupo de pessoas que o acolheram depois de quase um ano de solidão "nesta cidade que consegue ser gelada e sufocante ao mesmo tempo" (BENEDETTI, 2016, p. 29). Soma-se a isso o próprio alheamento do personagem - tão característico de outros cúmplices que analisamos – que fica evidente quando ele diz:

> Eu, sujeito sem convicções, acabei me vendo de repente enredado num bando de arrebatados amigos, mimetizado. O pedido de aumento e a demissão tinham servido de passaporte: eu era visto como operário com potencial para a luta, em vias de tomar consciência de classe (BENEDETTI, 2016, p. 30).

Esse conjunto de fatos aleatórios, que culminaram na sua participação do grupo armado, não reflete o seu ponto de vista sobre nada, pelo contrário, ele não tem convicções políticas, não entende e não acredita nos discursos proferidos por Rodolfo, líder da célula, e não participa de nada que não lhe traga algum tipo de benefício. Essas características nos fazem lembrar de Mario, personagem de *Post Mortem*, que protagoniza cenas que remetem ao pensamento que o próprio narrador de *Cabo de guerra* tem sobre si mesmo:

> Imagine-se um sujeito como eu metido numa guerra que não lhe pertence. Entrei nela sem fazer nada e nada fiz para sair. Foi tudo por via de empurrões. Quero dizer que quem faz guerras sempre se guia por algum tipo de trilho ou bitola. Eu não tinha nenhum (BENEDETTI, 2016, p. 141).

Ambos os personagens evocam o conceito arenditiano de "banalidade do mal", porque são indivíduos que se colocam na posição de joguetes das forças que comandam o poder, no caso, a repressão militar. Eles podem ser jogados, como num cabo de guerra, para um lado ou para o outro, mas quem ganha é aquele que puxar mais forte, e no caso dos nossos protagonistas, quem ganhou a batalha foram os militares. Para Figueiredo (2017), o "cachorro" pode ser compreendido como uma pessoa facilmente descartada e substituída que, por ser marginal ao sistema

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

que presta os seus serviços, é uma "peça avulsa da engrenagem que aniquila a vida dos dissidentes" (BENEDETTI, 2016, p. 111). Não podemos nos esquecer de Cabo Anselmo, um dos agentes duplos da ditadura militar brasileira mais conhecidos que, por conta da sua delação, causou uma das chacinas mais brutas da ditadura militar, conhecida como "Massacre da Chácara São Bento"[37] em 1973, quando foram mortos brutalmente seis membros da Vanguarda Popular Revolucionária.

Podemos pensar que Mario e o "cachorro" poderiam ser outras pessoas, como Caio, João ou até mesmo Pedro. Isso porque são figuras que podem ser encontradas em qualquer governo autoritário, já que o choque que caracteriza a banalidade do mal advém da normalidade, no sentido da mediocridade que sentimos, ao verificarmos que eles não são figuras monstruosas. Quem espera verificar nesses personagens uma figura sádica, perversa, com requintes de psicopatia, se engana, porque o que causa horror é a ausência de racionalidade crítica que dá lugar ao extremo empenho em ascender socialmente (ARENDT, 1999).

Sobre isso, podemos notar uma diferença entre as figuras de Larraín e Benedetti. Mario, durante todo o filme, não demonstra sentir nenhuma culpa pelos atos dos quais fora responsável. Diferentemente do segundo personagem que, no final do livro, enquanto está sendo confrontado por Rodolfo, seu amigo de militância, pede desculpas ao jovem revolucionário:

> Sabe o que fizeram com a Carmen? Sabe o que fizeram com a Carmen, filho da puta, desgraçado?
> Sim, eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio:
> – Perdão (BENEDETTI, 2019, p. 263).

[37] Transcrevo uma passagem de Élio Gaspari no livro *A ditadura escancarada* (2002) sobre esse episódio cruel: "A última operação de Anselmo, na primeira semana de janeiro de 1973 (dezenove meses depois da primeira denúncia), resultou numa das maiores e mais cruéis chacinas da ditadura. Um combinado de oficiais do CIE e do DOPS paulista matou, no Recife, seis quadros da VPR. Capturados em pelo menos quatro lugares diferentes, apareceram numa pobre chácara da periferia. Lá, segundo a versão oficial, deu-se um tiroteio em cujo término morreram seis foragidos e escaparam dois (Daniele César). Os mortos da VPR teriam disparado dezoito tiros, sem acertar um só. Receberam 26, catorze na cabeça. Deles, quatro eram veteranos, três com treinamento em Cuba, mas pouco tinham a contar além do que Anselmo já contara. A advogada Mércia de Albuquerque Ferreira viu os cadáveres no necrotério. Estavam brutalmente desfigurados. Um dos mortos era a paraguaia Soledad Barret Viedma, morena de cabelos dourados, companheira de Anselmo" (p. 358).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Já sobre Mario, mais do que o outro personagem, ele mostra o "talento organizacional" que Arendt pontua em Eichamann em detrimento da empatia com os outros. A culpa não é algo que atravessa esse personagem, ainda mais se pensarmos no final do filme quando, movido pelo ciúme, ele mata a pessoa que, aparentemente, amava. No encaminhamento para o final do filme, Nancy está se escondendo num quartinho, no quintal da casa de Mario, para fugir da repressão e ele promete protegê-la. Mas Mario, ao ver que Nancy está se escondendo com o namorado, enclausura os dois dentro do quarto, colocando diversos objetos – armários, bicicletas, mesas, cadeiras – contra a porta, matando ambos de fome e sede. Aqui, podemos perceber que a maldade, indiferença e a violência que ocupam a centralidade dos governos ditatoriais, podem dominar diferentes esferas sociais, não sendo unicamente pertencentes a altas classes do poder dominante. Mario, sendo um funcionário menor do Instituto Médico Legal, comete atrocidades a mando da ditadura e em sua vida íntima:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Figura 3: Mário, sorrindo, ao saber que é parte do Exército do Chile.

FONTE: Post Mortem, Pablo Larraín (2011).

Mario transparece ter alguma ambição em fazer parte de uma esfera de poder e influência, o que fica evidente na cena em que ele diz para Nancy que vai ajudá-la, porque agora tem um cargo melhor e que pode falar com os militares, de igual para igual, o que parece quase como um delírio, porque ele é um mero subordinado irrelevante. O narrador de *Cabo de guerra* demonstra ser mais volátil ao participar das manifestações de 1968 porque precisava se esquentar, já que não tinha roupas apropriadas para o inverno que fazia na época. Ele mesmo diz que o que conservou intacto ao longo dos anos foi a sua ausência de paixão. Tal característica faz jus ao título do livro que funciona como uma metáfora da sua

condição, que o deixa suscetível a quem convencê-lo melhor. Ainda sobre o nome da obra, Bernardo Kucinski comenta que:

> O título remete à disputa que se deveria dar na mente de um "cachorro" entre a força maligna que o leva à traição, alimentada basicamente pelo oportunismo e o instinto de sobrevivência, e uma suposta força contrária oriunda do impedimento moral de todo humano à traição e à desonra, mas quase inexistente no sinistro personagem deste Cabo de guerra e obviamente derrotada (BENEDETTI, 2016, Orelha de livro).

É importante comentar sobre a narração feita em primeira pessoa. Essa opção é intrigante, já que esse tipo de discurso, ao confundir autor e personagem, afasta as distâncias sociais, sendo possível a criação de uma relação diferenciada com a narrativa (CÂNDIDO, 1989). Criamos ou, ao menos, somos tentados a criar uma posição de empatia com o que é enunciado, colocando o protagonista infame do romance numa posição de humanização e auto culpabilização. Esse artifício narrativo é utilizado para colocar o "cachorro" como vítima do Estado autoritário e não responsável pelos atos cometidos a partir de suas delações. Na esteira de analisar esses personagens que acreditam andar numa corda bamba macabra entre dois lados, mas no final das contas, são maldosos porque são colaboradores, podemos lembrar do filme "Matar a um morto", do paraguaio Hugo Gimenéz, lançado em 2019.

A trama é ambientada em 1978 durante a ditadura militar de Alfredo Stroessner Matiauda[38], que durou de 15 de agosto de 1954 até 3 de fevereiro de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[38] O ditador paraguaio foi, inclusive, conivente com perpetradores do holocausto, como Josef Mengele, garantindo-lhe refúgio e cidadania. Logo após um golpe de Estado encabeçado por Andrés Rodríguez em 1989 que depôs o ditador, ele partiu para o Brasil por conta do asilo político que recebera. Ele viveu dezessete anos numa residência luxuosa no Lago Paranoá e em 2006 morreu no hospital por conta de uma complicação pós-cirurgia de hérnia na barriga, enquanto era julgado no Paraguai em virtude dos crimes cometidos contra a humanidade. Outro fato assustador e, infelizmente, mais recente foi o discurso do ex-presidente Jair Bolsonaro em 2019 durante a nomeação de novos dirigentes para a Usina de Itaipu. Ele elogiou o ditador ao falar que "do outro lado havia um homem com visão, um estadista que sabia perfeitamente que seu país, o Paraguai, só poderia continuar progredindo se tivesse energia. Então, aqui está minha homenagem ao nosso general Alfredo Stroessner". Além disso, ainda fez, como de praxe, ode aos ditadores brasileiros, dessa vez ao Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel ao dizer: "Itaipu, Emílio Garrastazu Médici juntamente com Alfredo Stroessner. A história não pode ser mudada, é uma realidade. Homens de visão, homens de futuro, que nos geraram, no caso aqui, Itaipu Binacional". Sobre Geisel diz: "Por vezes a gente fica pensando o que seria do Brasil sem as obras dos anos 70. Aqui, Itaipu Binacional. Volvendo meus olhos para a pequena grande mulher Tereza Cristina [ministra da Agricultura], Alysson Paulinelli. Também os anos 70 geraram grandes personalidades. O nosso agronegócio hoje em dia é algo fantástico graças a esse homem que foi descoberto por nada mais nada menos que nosso prezado Ernesto Geisel". Acessado em:

1989, sendo a mais duradoura da América Latina, e as últimas partidas da Copa do Mundo do mesmo ano. Dois homens, aparentemente, de origem humilde, moram num casebre de madeira, no interior da selva Paraguaia, e são funcionários à serviço do aparelho estatal repressivo de Stroessner, trabalhando como coveiros clandestinos numa paisagem remota do monte paraguaio, localizada às margens do rio Paraguai. Diariamente, eles recebem "pacotes"[39], que são na realidade os cadáveres torturados e mutilados dos opositores do regime militar, embalados em plástico e trapos[40]. Eles têm a obrigação de enterrá-los o mais rápido possível. Incumbidos da sua tarefa, eles passam dias e mais dias cumprindo o mesmo ritual: cavar valas clandestinas e sepultar com terra e cal os corpos recebidos pelos militares. Nessa rotina fúnebre, vemos que Pastor, o líder do cemitério, e seu ajudante Dionísio, levam uma vida sem sobressaltos, já que a única tarefa é obedecer às ordens recebidas por um radiotransmissor, que todo dia avisa se chegarão mais mortos. Fora isso, eles jogam futebol, conversam, bebem cachaça e comem, mesmo que isso seja feito durante os seus afazeres, ou seja, rodeado de corpos em estado de decomposição:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/02/22/bolsonaro-elogia-ditadores-medici-e-stroessner-em-cerimonia-de-itaipu.ghtml

[39] De acordo com o "Archivo del terror" do Paraguai, os detentos e as vítimas que constam no relatório foram de fato assassinadas e seus registros foram arquivados sob a classificação de "empacotados". Segundo o relatório final da Comissão de Verdade e Justiça do Paraguai "Em relação ao direito à vida, a CVJ tem até o momento conseguiu identificar com nomes e sobrenomes 423 pessoas que foram vítimas desta violação, correspondendo 336 a vítimas de desaparecimentos forçados, 59 a execuções extrajudiciais e 28 casos considerados sem condenação para classificação. Diz-se até agora porque esta tarefa de esclarecimento deve continuar no Paraguai para investigar toda a verdade sobre as circunstâncias, nomes e número de pessoas desaparecidas e executadas (2008, p. 42 – 43).

[40] Para título de curiosidade, a questão do "pacote" apresentada lembra as "Trouxas ensanguentadas" (1970) de Artur Barrio. O artista fez trouxas de pano em formatos que lembravam a figura humana e as preenchia com material orgânico, dejetos e pedaços de carne crua ainda sangrando para que desse a impressão de que se tratava de corpos ensanguentados. A intervenção proposta por Barrio era feita em terrenos baldios e saídas de esgoto com o intuito não só de chocar e alertar a sociedade para a normalidade com que isso acontecia nos porões da ditadura, mas também que pelo impacto causado, as forças policiais fossem chamadas para recolher esses "corpos". Nesse momento político dos anos 1970 no Brasil os grupos paramilitares intitulados "Esquadrões da morte" estavam em franco crescimento e a ação artística de Barrio também tinha a intenção de denunciar as várias desovas que essas organizações criminosas faziam em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

Figura 4: Pastor e Dioniso se deliciando com uma laranja enquanto encaram o cadáver que vão enterrar logo mais.

FONTE: Matar a um morto (GIMENÉZ, 2019).

Essas tarefas parecem ser executadas mecanicamente, sem parecer que eles pensem no que estão fazendo, até porque não foram pagos para pensar e sim respeitarem as regras que lhe foram impostas: cavar e enterrar. Os personagens nos remetem ao pensamento de Arendt sobre banalidade do mal, que consiste na forma como o mal é praticado e não na maldade em si, que sempre é um escândalo. Ao jogar luz para a ausência de pensar e a necessidade que esses indivíduos cooptados pelo Estado têm em obedecer às ordens, a filósofa pontua que há uma tentativa de construção de uma realidade destes minorizados à imagem dos seus superiores. Se para a lógica ditatorial[41] de Stroessner, sumir com militantes de esquerda era normal, para os coveiros nada mais justo do que fazer o mesmo. Além disso, deve-se pontuar que o mal para Arendt, não se perpetua de maneira consciente, pelo contrário, ele se incorpora[42] nas estruturas sociais, como se fosse parte de uma regra de comportamento e harmonia social (ARENDT, 2013).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[41] O aparato repressivo de Stroessner violou e manipulou a Constituição Nacional e as leis a seu favor. A existência de um estado de sítio permanente que nunca foi regulamentado, a suspensão definitiva do *habeas corpus* durante os anos ditatoriais e a criação das leis 294 de 1955 e 209 de 1970 que eram, respectivamente, a lei de defesa da democracia e o direito de defesa da paz pública e da liberdade do povo, permitiu não só que fossem limitados e restringidos o exercício de direitos como também ignorá-los e dar aos repressores apoio formal para violarem a própria Constituição, garantindo assim a impunidade. Além disso, o Estado repressivo recorria excepcionalmente ao sistema penal, pois a maioria das privações de liberdade eram realizadas sem ordem judicial, não sendo respeitados os processos e ações judiciais. O Poder Judiciário foi subordinado ao Poder Executivo e tornou-se mais um braço do aparato repressivo ao longo do período ditatorial, por ação, omissão e cumplicidade (Comissão de Verdade e Justiça do Paraguai, 2008).

[42] O que remete também ao conceito de docilização dos corpos de Foucault.

Uma outra cena interessante de ser analisada e que está dentro desse aspecto do mal banal da filósofa é uma em que vemos um *travelling* de câmera passar por cima de um "pacote" que está prestes a ser enterrado. Durante esse movimento, ouvimos no fora de campo cinematográfico a narração de um locutor de rádio sobre os feitos de Stroessner em diversas áreas como a construção civil, saúde e educação. Nesse momento, em que temos a contraposição de uma imagem do horror e a exaltação de um ditador por meio de uma rádio estatal, ouvimos também um som de zumbido de moscas, que rodeiam e pousam no defunto, abafando a voz do locutor. Mas esse embate entre a realidade da violência estatal e as "ficções de Estado" logo acabam, porque algum dos coveiros aumentou o som do rádio no fora de campo.

A cena oferece um entendimento visual do funcionamento das ditaduras latino-americanas que, ao mesmo tempo em que tentava apaziguar a sociedade com um discurso que mantinha as aparências, funcionava nos bastidores como uma máquina da morte. Vemos aqui a burocracia em que estão inseridos os dois coveiros que, por conta disso, não pensam sobre a situação na qual estão inseridos, pois, claramente, não condiz com o que é dito pela rádio estatal. A banalidade do mal é visual e sonora nessa cena. Sabemos que eles irão, por serem obedientes às regras, enterrar os corpos. Pela ausência de racionalidade, não conseguem notar a discrepância entre o discurso radiofônico e o crime que cometem:

Figura 5: "Pacote" prestes a ser enterrado

FONTE: "Matar a um morto" (GIMENÉZ, 2019).

Porém, o cotidiano de ambos sofre uma reviravolta quando eles estão organizando os "pacotes" para enterrar, e um dos mortos emite um gemido e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

começa a respirar novamente. Aqui temos o conflito da narrativa: como matar alguém que está morto? Se todos os outros corpos eram já colocados sem vida pelos militares no litoral, como eles vão lidar com esse caso que foge da racionalidade dada?

A partir desse momento, que serve de mote para o desenrolar do restante do enredo, os dois coveiros se percebem numa possível transição de papéis. Não seriam mais cúmplices, mas assassinos. Durante alguns dias, eles tentam elaborar planos para matar o homem, mas um passa para o outro a responsabilidade de dar fim a tarefa e por algum motivo, não conseguem dar cabo da situação. No final do filme, vemos que existe uma possibilidade de fuga para o homem, mas ele decide ficar com os seus carcereiros na tapera.

Essa inação por parte dos coveiros não é culpa ou perplexidade perante a quebra da sua cadeia de afazeres do cotidiano, que aponta para uma realidade criminosa. O que sentem em relação ao homem que fora torturado e "morto" pelo Estado, é resultado da quebra de expectativa que os dois coveiros sentem em relação aos seus papéis sociais. Eles não estavam preparados para serem criminosos em outro nível, até porque isso nunca tinha acontecido com eles até então. O homem serve de choque para a irrealidade em que vivem por conta da ausência de pensamento crítico que tem sobre a situação, mas no encerramento do filme, quando o "pacote" decide voltar para o casebre de madeira e ficar com Pastor e Dionisio na floresta, abrem-se duas possibilidades: a primeira, é ter voltado esperança de conviver com eles numa vida paralela, ou seja, quando os coveiros não estiverem enterrando clandestinamente opositores do regime, todos os três irão conversar de outra coisa sem ser sobre a conjuntura criminosa em que estão inseridos; a segunda, é que ele pode correr menos risco de vida se ficar também às margens da sociedade e viver na mata com Pastor e Dionisio, mesmo que para isso seja necessário aderir a rotina fúnebre deles.

Podemos salientar o deslocamento de enunciação como sendo uma outra opção formal e estética utilizada pelo diretor paraguaio, para que as narrativas marginais que circundam o discurso oficial sobre os impactos da ditadura, venham ao centro. Ao trazer como protagonistas do filme dois expoentes que são de uma classe popular, inclusive, não fala espanhol, mas Guarani, ao longo de toda a narrativa, ajuda a criar a atmosfera de utilitarismo, sob a qual o regime militar se apoiou. A certeza da origem de ambos se dá pelo fato de o Pastor carregar consigo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

um "Kurundí"[43], objeto que as populações rurais do Paraguai atribuem valores míticos e poderosos conferindo assim um valor de amuleto. Percebemos que a ditadura militar conseguiu cooptar pessoas de classes minorizadas para que, sem saberem ou terem consciência de seus atos, fossem igualmente exploradas pela estrutura de repressão do Estado de Stroessner.

Esse deslocamento para essas figuras que estão à margem da sociedade, contribui para o entendimento de que a capilarização do poder estatal conseguiu chegar a lugares escusos, como um pedaço de litoral cercado de mata virgem. Isso fica evidente no medo que Pastor e Dionisio sentem de forma recorrente, já que caso não consigam cumprir o seu trabalho, sofrerão as consequências, possivelmente, parecidas com as que os defuntos que eles enterram sofreram.

A política do medo que, normalmente, se instaura nas ditaduras civis-militares, sobretudo, na América Latina, são potentes e com poder suficiente para permear diversas relações sociais, causando um estado de tensão constante. Todos duvidam de todos, poucos são os se podem confiar. Essa relação de conflito entre medo e subordinação também é percebida no enredo de *Cabo de guerra*, em que o narrador não-nomeado sente medo de ser apanhado pelo sistema, mesmo que seja parte dele. A espiral do horror que a ditadura incute na sociedade é tamanha que, mesmo sendo um "cachorro", ele não fica ileso dessa armadilha criada pelo próprio poder repressivo:

> Transformava a moradia em aparelho, tentava conciliar as visitas de Jandira com a presença de companheiros, executando acrobacias malparadas, tomando precauções medíocres que me pareciam suficientes. Não andava sem olhar para trás, não carregava agenda, não sabia o nome de ninguém. Mas temia ser

[43] A questão do mito na obra de Hugo Giménez também é um dos motores que ajudam a configurar o filme como dentro do gênero do terror. Isso porque, constantemente Pastor e Dionisio ficam com medo de um cachorro monstruoso que fica desenterrando os corpos das valas clandestinas. Essa figura mitológica é, na cultura rural de alguns países latino-americanos chamada de "El cadejo", representada na figura de um cachorro negro com olhos brilhantes vermelhos, que apresenta características dúbias, já que ora protege os menos favorecidos contra injustiças - como quando desenterra os desaparecidos -, como amedronta as pessoas. No filme, as referências que temos ao cachorro são sempre feitas fora do plano por meio de uivos, latidos, rosnados, galhos sendo quebrados bem próximo a visão da câmera, fazendo com que seja conferido ao animal essa posição de estar sempre no encalço desses criminosos. Isso traz ao espectador a sensação de que eles estão sendo duplamente observados, não só pelos algozes de Stroessner, mas também por uma figura mítica que aponta para o horror da ação deles, já que o cachorro ao desenterrar os corpos faz com que a rotina dos coveiros seja quebrada porque eles têm que refazer o seu trabalho. Sendo assim, acontece um processo de desvelamento do banal que impregna o cotidiano desses dois trabalhadores do sistema ditatorial. Acarretando assim, aparentemente, num sentimento de culpa ou, aparentemente, numa quase reflexão crítica sobre os atos que fazem mecanicamente todos os dias: dar cabo ilegalmente aos corpos torturados e mutilados pelo aparelho repressivo paraguaio.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> agarrado a qualquer momento. Fazia tudo sem foco, fazendo. E, fazendo para não duvidar, duvidava. Dúvida é um pensamento solto que pousa de galho em galho, pensamento promíscuo. Dúvida é perdição infernal. Dúvida é culpa. Dúvida lícita, só a dúvida de si mesmo, da própria fé, nunca da causa. Não externava a dúvida. Não expressava a culpa. Não revelava o medo (BENEDETTI, 2019, p.111).

Essa passagem elucida o estado de quase paranoia que a ditadura promovia na sociedade. Nem os cúmplices escapam dessa lógica de propagação da insegurança que ronda cada esquina e que consegue adentrar dentro da vida privada das pessoas.

O filme de Hugo Giménez também retrata outros fatos históricos sobre a história da ditadura paraguaia, como por exemplo, as suas conexões com os outros Estados ditatoriais da América Latina. Os dois coveiros se referem ao morto que está vivo como sendo um "Kurepí", que de acordo com o Diccionario Latinoamericano de Lengua Española, é a palavra em guarani, para definir os argentinos ou quem é proveniente daquela região da Bacia do Prata, que é composta pelos seguintes países: Argentina, Bolívia, Brasil, Paraguai e Uruguai, o que ajuda a localizar o telespectador dentro de outras ações das ditaturas latinas como a Operação Condor, que era a aliança clandestina entre os regimes militares da América do Sul para vigiar, sequestrar, extraditar, torturar e matar militantes políticos e opositores aos regimes da região. O "Kurepí" deveria ser uma dessas pessoas que foram sequestradas do seu país de origem e desovadas em outra região com situação política correlata. Segundo o documento final da Comissão de Verdade e Justiça do Paraguai (2008, p. 23):

> Esta Operación tuvo como principal función el seguimiento y delación de los ciudadanos en el exterior, constituyéndose en un brazo especializado del aparato represivo durante todo el período dictatorial: un número importante de paraguayos fueron desaparecidos en el exterior y algunos extranjeros fueron desaparecidos en el Paraguay, en acciones conjuntas de intercambios de prisioneiro.

Ainda sobre esse "Kurepí", podemos dizer que ele simboliza a questão da temporalidade passada, constantemente desenterrada nos países da América Latina e contraposta ao presente que a nega. Como um morto que, na verdade está vivo, assombra o cotidiano das pessoas, assim como o "Kurepí" faz, ao tensionar o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

cotidiano de Pastor e Dionisio. Podemos apontar para a resistência da memória popular que reside no subterrâneo dos discursos oficiais que, no cinema contemporâneo de Hugo Gimenéz, ganha centralidade, no intuito de evidenciar a permanência do passado autoritário na atualidade do país. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa temporalidade pretérita que se impõe ao presente do Paraguai, é o Massacre do Curuguaty, que foi um dos fatos que resultaram no brevíssimo processo de *impeachment* de Fernando Lugo, ex-bispo católico que rompeu com seis décadas do Partido Colorado, o mesmo de Stroessner, à frente do poder do país.

Ainda mais, o futebol é algo bastante presente, como podemos notar em *Duas vezes junho*, de Kohan. Acreditamos que intercalar o eixo narrativo dos coveiros e seu morto-vivo com a copa do mundo, acompanhada pelas radiotransmissões, demonstra a banalidade do mal por outras vias. O filme propõe uma série de contraposições sonoras e visuais que causam espanto no telespectador. Uma outra cena em que verificamos isso, é quando eles confabulam sobre a melhor maneira de matar o rapaz e chegam à conclusão de que devem esperar o dia seguinte e, por conta disso, o acorrentam à uma árvore. Logo depois, Pastor e Dionisio começam a jogar futebol na frente do homem, como se discutir sobre o modo de assassinar alguém, fosse algo rotineiro. A banalidade do mal aqui não está, necessariamente, atrelada ao Estado ditatorial diretamente, mas às figuras populares dos dois coveiros, detentores do poder naquela situação. Os dois tem total gerência sobre a vida ou a morte do "Kurepí":

Figura 6: Pastor e Dionisio jogam futebol logo depois de decidirem como matar o Kuperí

FONTE: "Matar a um morto" (GIMENÉZ, 2019).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Na chave de pensamento desse conceito, proposto por Hannah Arendt, podemos dissecar o filme "Aranha", de Andrés Wood (2020). A obra do diretor argentino tem como subtítulo a frase "o passado está sempre presente", o que já corrobora com a ideia de que o passado será uma configuração temporal que se impõe ao presente. "Aranha" aponta para a impunidade estatal, para a concentração de poder nas mãos de uma elite burguesa, a mesma que fez parte das engrenagens de sustentação das ditaduras latino-americanas, e para a continuidade das ações brutais que elas cometem para se manterem onde estão. No filme, a permanência do passado está na manutenção dessa classe criminosa nos centros de poder da atualidade. O filme de Andrés Wood evidencia essa temporalidade de que tanto falamos, ao colocar essa questão por meio de vestígios que apareceram na contemporaneidade para ele mesmo. Em uma entrevista, o diretor comenta que a ideia do filme veio por conta desse rastro do passado que surgiu durante um protesto de caminhoneiros no Chile e que serviu de alerta para ele:

> En 2013 o 2014 hubo una parada de camiones en el sur de Chile y, cuando se desarma la movilización, aparecen los logos de Patria y Libertad. Después, ciertas personas comenzaron a decir que habían sido torturadas en la época de Allende y, preguntando un poco, resultó que habían pertenecido a un grupo similar a PyL. Entonces empiezan a hacer preguntas. También recibo el documento con el signo de la araña, hecho por unos alemanes que son muy famosos e hicieron muchas cosas en Chile, antes y después del golpe, pero cuyo nombre nunca recuerdo… (DANERI, 2021).

A trama ocorre em dois planos, um deles se passa nos anos de 1970, durante os momentos pré-golpe de Estado, em que temos um triângulo amoroso entre Inés, Gerardo e Justo, todos integrantes do grupo fascista Patria y Libertad. Os três são personagens extremamente violentos em diversos sentidos, seja pelo empreendimento físico que empregam nos linchamentos e ações contra aqueles que consideram inimigos, seja nas suas posições políticas que pregam a discriminação social, racial, e a falta de respeito. Eles se acham diferentes dos grupos de esquerda da época, pois preferem "uma revolução com uísque e caviar, e não como a dos que comem empanada e tomam vinho tinto" (ARANHA, 2020), fazendo uma sátira aos ideais de equidade, justiça e amplo acesso que a esquerda prega(va). O ambiente chileno da época é de evidente tensão política, já que a gestão de Allende sofria muita pressão por parte dos militares, grupos paralelos, empresários e, sobretudo, a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

interferência contínua dos Estados Unidos na política local, com o intuito de desestabilizar o governo e abrir caminho para o golpe. Em determinado momento, Gerardo comete um atentado que mata um oficial militar importante[44], que apoiava o regime democrático que elegeu Allende e, por isso, é obrigado a se exilar. Porém, ele aproveita a situação e forja a sua própria morte, para que o vejam como mártir de um movimento que foi sufocado pelo Estado. Os movimentos do grupo terrorista se intensificam sob o discurso de revanche e busca por "justiça" pela morte do companheiro, enquanto "lutava por um país melhor", acarretando o golpe que instaurou a ditadura civil-militar no Chile.

Quarenta anos mais tarde, já no século XXI, os três se reencontram de modo não tão casual. Justo avisa para Inés que reconheceu Gerardo numa reportagem sobre uma prisão recente que ocorrera, porque esse último resolveu "fazer justiça com as próprias mãos" e atropelar violentamente um homem que roubou a bolsa de uma mulher na periferia de Santiago, capital do Chile.

Inés, na contemporaneidade, é uma figura totalmente diferente da jovem que era antes. Ela é uma empresária bem-sucedida, que defende dentro de sua empresa, as pautas identitárias como o feminismo, além de ser uma mãe e avó carinhosa. No início do filme, porém, podemos ver que os rastros da sua violência emergem na atitude que toma perante o técnico de futebol do seu neto que, ao deixá-lo no banco de reservas, desperta raiva na avó zelosa. Ela fica indignada e diz para o menino desrespeitar o homem e ir jogar, mesmo que não tenha sido escalado. Com o discurso de "vá jogar, porque o seu papai não paga para que você fique apenas olhando", reiterando as posições individualistas que Inés tinha no passado (ARANHA, 2020). Nesse fio narrativo, é estabelecido uma tensão causada pelo medo de que, com a prisão de Gerardo, o passado de todos os que estiveram sob a liderança dele no grupo Patria y Libertad, venha à tona.

Gerardo, diferentemente do casal Inés e Justo, não teve um futuro endinheirado ou faz parte de uma elite econômica e política. Com os cabelos parcos, a imagem desgastada e a sua prisão, percebe-se que o tempo não foi generoso com ele. Mesmo assim, a sua presença causa medo em Inés e Justo. Por fazerem parte de uma alta classe social, eles conseguiram criar relações sociais que lhe garantem

[44] Entende-se, pelo contexto do filme, que o militar assassinado faz referência ao Arturo Araya, um marinho chileno apoiador de Allende e grande representante do ex-presidente dentro das Forças Armadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

certa proteção. Eles contam com o apoio de antigos integrantes do grupo paramilitar e que hoje ocupam altas posições em empresas, negócios, conglomerados de mídia, têm grande poder e influência e de outras pessoas igualmente sem ética. Essa manutenção da elite no topo do poder no tempo presente é, inclusive, um dos motes que levaram Andrés Wood a fazer o filme. Sobre o trabalho que ele e a sua equipe tiveram ao elaborar o filme, diz: "começamos a investigar os grupos, que estão entranhados no Chile em diferentes classes sociais, e vivem livres, sem consequência alguma aos atos que fizeram" (WOOD, 2021).

Gerardo, na posição diametralmente oposta de Inés e seu marido Justo Abner, não manteve essas relações com os poderosos, logo, não consegue contar com o apoio deles. Porém, quem lhe ajuda a escapar da prisão em que está e a organizar o ato terrorista que vai cometer no final do filme, são personagens menores, como o agente carcerário e uma jovem com ares de rebelde. Ambos são saudosistas de um tempo passado, em que indivíduos menos abastados como eles, poderiam ter um lugar ao sol caso estivessem aptos a cometer horrores coordenados pelos militares. Lembremos de Mario, figura menor, de vida simples, mas que, ao adentrar o círculo militar, se sente de igual para igual, encantado em fazer parte de algo maior do que ele mesmo.

Diversas são as situações que, assim como a fragmentação temporal proposta por Cláudia Lage, sugerem uma reflexão sobre os ecos da ditadura na sociedade contemporânea. Por mais que a ditadura tenha acabado, existem diferentes formas de se fazerem vivos os ideais autoritários e obscuros que permeavam a sociedade durante aquela época. Essas figuras marginais, quase fanáticas, ajudam na fuga de Gerardo da prisão, para que ele possa, no final do filme, cometer uma chacina contra emigrantes negros. A temporalidade passada se faz presente, não somente por esse fascínio que esses personagens têm por um grupo terrorista e os seus ideais, mas também em diversas cenas ao longo do filme, como por exemplo, nas entrevistas acaloradas que a médica psiquiátrica faz com Gerardo.

Numa dessas conversas entre os dois, podemos ver as formas pelas quais esse passado traumático da ditadura pinochetista se impõe ao presente. Após investigar a vida do prisioneiro, a psiquiatra descobre que ele era um membro do grupo terrorista que apoiou o golpe militar. Ela é encarregada de decidir se ele será encaminhado para uma ala psiquiátrica, por ser diagnosticado como louco, ou se ele poderá enfrentar um tribunal, para que possa responder pelo crime que cometeu

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

no início do filme. Durante uma das consultas, a médica se irrita com a dissimulação e deboche com que Gerardo leva a situação, despejando uma torrente de acusações, xingamentos e incômodos que sente ao estar perto daquele indivíduo que cometeu tantos assassinatos no passado. Mesmo assim, a inação do homem continua.

Por mais que a jovem tenha, junto ao corpo médico, decidido que ele era uma pessoa mentalmente apta a enfrentar uma acusação criminal, vemos que isso mudará a partir do momento em que, aparentemente, eles são comprados e coagidos pela rede de poder de Inés. A psiquiatra é a única exceção, mas mesmo não tendo sido chantageada, não consegue evitar que classifiquem Gerardo como mentalmente inapto e passível de internação no hospital psiquiátrico. Essa atitude da empresária reflete o medo que ela sente, caso Gerardo seja julgado e revele ao mundo as participações de outros integrantes que não foram punidos ou reconhecidos, como a família burguesa de Inés. Por isso, ela convence os funcionários do sistema prisional de encaminhá-lo para uma ala em que ele, caso falasse algo, ninguém acreditaria, por ser vindo de um louco.

A temporalidade dos vencedores continua reinando no tempo presente, mesmo que tenhamos intervenções de pessoas que realmente buscam levantar um movimento de elaboração coletiva do trauma ou mesmo não deixar eles impunes na contemporaneidade por crimes cometidos nesse momento vigente. Os vencedores seguem se articulando para que não saiam do topo do poder. Oscar Vilhena Vieira se debruça sobre esses padrões de dominação feitos pela elite que se retroalimenta das anteriores e não elimina a precedente. Ele diz que na sombra desse signo de conciliação e patrimonialismo "perdura um Estado que mantém relações ambíguas com a sociedade: autoritário e violento para a grande maioria da população; dócil e transigente aos interesses da elite" (VIEIRA, 1991, p. 90). Como Andrés Wood aponta, podemos ver que esses corpos já depauperados pelo tendo, ora enrugados, como Gerardo, ora com pele ainda viçosa como Inés, são figuras que refletem

> La heterogénea conformación del grupo originó los enfrentamientos en el presente: un sector hoy es parte integrante de la estructura de poder del país, reinventado e integrado al sistema; otro ha sido marginado y considera que fue traicionado porque el Chile neoliberal actual resulta muy distinto de aquel nacionalista por el que arriesgaron sus vidas (WOOD, 2020).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Figura 7: Gerardo, aparentando já ser um homem já velho e fora de uma elite socioeconômica

FONTE: Aranha, Andrés Wood (2019)

Figura 8: Inés, rica e bem-sucedida, dando uma entrevista ao jornal de seu amigo. No fundo, a sua família “exemplar”.

FONTE: Aranha, Andrés Wood (2019)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Para Piglia, o deslocamento de enunciação aposta em subverter a ideia comum de narração, ou seja, aquela que sempre tem como protagonista os vencedores e dar lugar aos vencidos. Contudo, não é o que pode ser visto na obra de Wood, que não quer rever a história a contrapelo, mas escancarar essa permanência de poder na mão de uma restrita parcela da população chilena. O próprio diretor comenta em uma entrevista que o conceito principal que rege o seu filme é a luta de classes, que com a ditadura, sofreu um processo de disparidade econômica muito maior por conta dos planos de “modernização” do país que marcaram o início da lógica neoliberal, que assola o Chile[45] até hoje. Por conta disso, vemos que essa é uma questão que, aliada com o autoritarismo e a violência, sendo estatal ou não, vai permear o filme inteiro.

[45] O país andino foi o primeiro país da América Latina a adotar essa doutrina socioeconômica instaurada e facilitada por Pinochet com apoio total dos Estados Unidos.

Já na abertura vamos ter uma contraposição entre duas realidades distintas, apontando para esse refinamento da violência, pois na atualidade não emana mais de um Estado ditatorial, mas das relações sociais e econômicas que separam umas pessoas das outras. A cena em questão é quando, minutos antes de cometer o atropelamento, que vai servir de fio narrativo para o desenvolvimento da trama, Gerardo passeia de carro por uma parte pobre da cidade. Somos confrontados por uma longa cena, gravada no interior do veículo, nos colocando na posição de observadores da miséria urbana que existe no Chile, quase como se estivéssemos contemplando uma paisagem por detrás do vidro. Logo depois de termos presenciado a cena, que se passa em um clube de esportes da alta sociedade onde Inés, arrogantemente, burla a regra imposta pelo técnico de futebol do neto.

Essa característica de contestação das regras pela via do dinheiro e escárnio, é algo que se mantém desde a sua entrada no grupo paramilitar Patria y Libertad. Ela acha que por ser rica e por contratar determinado serviço, como as aulas de futebol para o seu neto, tem o direito de ter os seus desejos atendidos a todo e em qualquer momento:

Figura 9: Clube que a executiva Inés e seu neto frequentam

FONTE: Aranha, Andrés Wood (2019)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Figura 10: Visão que Gerardo tem enquanto passeia de carro pela capital Santiago, Chile.

FONTE: Aranha, Andrés Wood (2019)

Por mais que Gerardo ocupe uma posição importante no filme, já que são as ações dele e as situações que decorrem delas, que dão movimento para o restante do enredo, não podemos considerá-lo como sendo a figura central. Por Inés se manter incólume na posição privilegiada da elite, do início ao fim do filme, e por não ser exposta em momento algum, ela ganha essa centralidade na obra. Ela quem dita as regras do jogo, por mais que Gerardo, no encaminhamento final do filme, vá até a casa dela no intuito de assustá-la, que não era para matar Inés, mas reviver os tempos em que eram amantes, ou seja, era uma "visita" mais sexual do que uma vingança.

Logo, acreditamos que o constante empreendimento que Inés faz para conservar a sua posição privilegiada na sociedade, seja o grande motor do filme. A figura dela para Andrés Wood representa a aristocracia chilena que segue impune pelos atos cometidos no passado e continuidade deles nos altos cargos da sociedade, sem que isso seja um problema. Inés, segundo o diretor

> es un personaje muy inteligente, osado, capaz de apropiarse de todos los atributo sociales y personales que le convengan. Finalmente de esto va la película, de la apropiación indebida de todo dependiendo de la conveniencia. Inés representa a la clase social que hace eso y que usa, en este caso, hasta el amor. Lo que permanece es la capacidad de reinventarse (WOOD, 2021).

Diferentemente, Gerardo parece não ter se desvencilhado do passado, já que continua exaltando os tempos em que era parte do grupo terrorista, assumindo uma postura melancólica de saudade daquilo que já passou. A maldade de Gerardo não foi reformulada como a de Inés. Wood sobre isso comenta:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Gerardo es un romántico que se ha quedado en el pasado, en el mismo espacio ideológico. Es un melancólico que piensa que ahora puede revivir y cerrar el circulo personal e ideológico de ser un mártir. Gerardo que quiso ser militar y no lo consiguió, no es de la aristocracia como Inés y Justo. Sin embargo, nunca se sintió tan parte de algo como cuando estuvo con ellos. Es esa sutil diferencia, pero importante en un país clasista como Chile (WOOD, 2021).

Inés não transparece ter esse apego com o passado, justamente porque a sociedade contemporânea, seja do Chile ou dos demais países, em geral, parece não aceitar mais certos ideais dos terroristas do grupo paramilitar Patria y Libertad e das ações nefasta que cometiam. Por isso, acreditamos que hoje a violência tenha se deslocado para outras situações que não são mais aquelas diretamente ligadas a um aparelho repressivo estatal ou clandestino. O mal passou por um processo de refinamento que o deixou velado em determinadas situações e retido dentro de espaços domésticos, sociais e econômicos apontando, ora para outras questões, ora para a permanência de determinadas formas de violência.

Inês, na atualidade, não saúda mais os anos de ditadura militar, por mais que saibamos que ela gostaria que o regime fosse ainda vigente, mas para ela, a ditadura não é mais interessante, porque, hoje, ela goza de mais privilégios, se comparar aos anos em que era jovem e participante do grupo terrorista. Ela não deixou de ser autoritária, mesquinha, maldosa ou preconceituosa, apenas deslocou o ódio para os militantes revolucionários, para os pobres, menos favorecidos ou qualquer situação que escape do seu controle e possa prejudicar o seu *status* e a sua vida financeira. Wood (2021), ao comentar sobre o filme, diz que fazer cinema chileno, sem falar ou evidenciar a luta de classes é impossível.

O filme aponta para essa grande questão, a transposição de uma violência estatal e terrorista para a violência do próprio capital e suas elites econômicas. Gerardo está na margem desse sistema na contemporaneidade, por mais que ele tenha sido exaltado no passado. É perceptível a tentativa que ele empreende para que possa voltar a ter algum reconhecimento na sociedade atual, mas tirando os aplausos que recebe de uma pequena multidão que cerca o seu carro quando ele mata brutalmente o assaltante, ele não é mais visto como o herói nacional de antigamente, apenas como louco. Nessa cena, em que ele é aplaudido por algumas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

pessoas, podemos lembrar da banalidade do mal, que reflete a falta de consciência crítica que a plateia tem, perante o ato de horror cometido por Gerardo.

Em outra cena, vemos que o filho de Inés vai até a casa da mãe com um jornal em punho para comentar sobre a reportagem que fala sobre o crime cometido por Gerardo durante aquela semana. Nessa matéria, consta uma foto antiga, em que aparecem o criminoso e Justo Abner, marido dela e pai do jovem, participando do antigo grupo de extrema-direita. O filho, revoltado, com medo de que esse passado dos pais prejudique a sua carreira como advogado, ou até mesmo a vida de sua criança, pede para que a mãe dê algum jeito de reverter a situação, abafando o caso, se possível. Em nenhum momento, houve uma preocupação por parte do jovem em ser filho de terroristas ou algum questionamento sobre os motivos que levaram os seus pais a fazerem parte desse grupo.

Diferente do protagonista de Patricio Pron (2018), que investiga o passado familiar em busca de "decifrar o passado dos pais que se posicionaram contra a ditadura argentina instaurada em 1976" (FIGUEIREDO, 2020, p. 39), o filho de Inés não faz esse movimento, justamente porque saber sobre o passado não lhe interessa. Por estar numa alta posição social, a "quebra da relação de continuidade entre passado e presente" (FIGUEIREDO, 2020, p. 41), não se aplica a ele. A única coisa que vemos ser importante é a manutenção da sua posição privilegiada e não a elaboração de uma memória coletiva sobre o passado. Para Wood, a temporalidade passada que se instala no presente está na evidente conexão que o Chile, assim como outros países latino-americanos, tem com os seus regimes autoritários. Para ele, o filme retrata "el puente entre esos dos tiempos, un pasado de violencia y terrorismo, signado por el erotismo de la contrarrevolución, y un presente sin ideales, guiado por la tiranía gris del neoliberalismo y la precaria paz de la desigualdade" (WOOD, 2020).

Inés, com medo de que o seu passado vaze para a imprensa e para a sociedade chilena, vai empreender um périplo de negociações e chantagens para que isso não ocorra. Primeiramente, ela vai se encontrar com o seu colega, juiz do caso de Gerardo, e pede a ele que realoquem o ex-terrorista para um hospital psiquiátrico. Ela, enquanto conversa com o juiz, faz um breve resumo sobre as suas boas ações para a sociedade, elencando tudo o que já fez, como construir escolas para crianças pobres, dar aulas na Universidade Católica do Chile, dirigir empresas grandes e no final diz que, por conta disso, tudo tem o "direito de viver em paz e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

sem medo". Essa frase pode ser entendida não só como referência óbvia à música de Víctor Jara[46], compositor e músico chileno, que compunha canções de protesto contra a ditadura militar de Pinochet, mas como deboche, já que usa uma música que fala de um projeto ela mesma no passado ajudava a destruir.

A trajetória de artimanhas de Inés culmina com uma conversa entre ela e Ricardo, diretor de um grande conglomerado midiático que, além disso, aparece no filme como um filantropo, já que acaba de inaugurar uma escola para crianças. Inés reclama da matéria que aponta o seu marido Justo Abner como sendo colega de Gerardo durante os anos de participação no grupo extremista e que eram "antimarxistas" suspeitos de terem cometidos crimes no passado. Ricardo diz para ela não se preocupar, porque "amanhã ninguém se lembrará disso" e além do mais, "ninguém lê mais os livros de história".

Isso nos faz lembrar sobre a falta de elaboração coletiva que podemos ver na América Latina, que definitivamente vem em decorrência da sombra lançada pelos Estados sobre os seus passados, mas também pela falta de interesse que determinados grupos e tem em remexer essas histórias que "ficaram no passado", como o próprio Ricardo diz. Por fim, ele sugere que ela dê uma entrevista para o jornal, para que a sua imagem possa ser exaltada e caia nas graças do público, lembrando também o grande apoio que a mídia tradicional hegemônica deu aos golpes militares ocorridos no subcontinente.

Nesse sentido, "Aranha" evidencia essa temporalidade passada, que se sobrepõe ao presente, apontando para os vestígios sobreviventes do autoritarismo que permanecem até os dias de hoje. Sobre essas heranças que a sociedade chilena contemporânea carrega, como as ilegalidades cometidas nos bastidores da política, para abafar um caso de acordo com interesses, por exemplo, o diretor chileno comenta:

[46] No mesmo dia do golpe, a repressão de Pinochet prendeu o cantor e compositor Víctor Jara e em 16 de setembro de 1973, cinco dias depois, os golpistas assassinaram com 44 tiros, no Estádio Chile, que hoje leva o seu nome, o jovem. Mataram-no depois de múltiplas torturas, assim como outros milhares, preso em um dos vestiários do então chamado Estádio Chile, que desde 2003 leva o seu nome. Seu corpo foi sepultado quase de forma clandestina com outras centenas de pessoas, e pôde ser exumado para ser enterrado dignamente por sua viúva e filhos em 2009. Jara falava em suas canções sobre a luta dos trabalhadores e da revolução, e apoiava Salvador Allende. (Acessado em: https://www.ihu.unisinos.br/categorias/602983-chile-cinco-cancoes-para-recordar-por-que-victor-jara-foi-torturado-e-assassinado-ha-47-anos).

.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> Isso torna Aranha, pelo menos no meu ponto de vista, bastante atual. Essa era uma das maiores preocupações que eu tinha no início, através das conexões entre o passado e o presente. Quis fazer um filme que fala sobre o presente (...) O presente só pode ser compreendido pelo passado. As sombras da ditadura influenciam nossas relações pessoais e a organização dos governos. (WOOD, s.d., sem paginação).

Por fim, podemos dizer que a continuidade das práticas políticas produzidas pelas elites na América Latina, é tão profunda que vem, desde antes da instauração dos regimes militares, mas sem dúvidas, são fomentadas de maneira ferrenha, a partir dessas experiências ditatoriais. A lógica autoritária, mesmo em contexto democrático, permanece viva em diferentes âmbitos da sociedade, seja nas situações doméstica ou na contínua impunidade que os cúmplices e perpetradores gozam.

Paulo Sérgio Pinheiro (1991), ex-membro indicado pela presidenta Dilma Rousseff, para a Comissão Nacional da Verdade (CNV), compartilha da mesma ideia que propusemos para compreender a permanência dessas práticas autoritárias na contemporaneidade. Ao nos debruçarmos sobre as ficções produzidas na segunda década do século XXI, entendemos que elas apontam para essa questão e buscam contrapor os cenários negacionistas e revisionistas que determinadas pessoas, inclusive, Chefes de Estado, tentam construir. Para Pinheiro (1991, p. 55-56), compreender os percursos do autoritarismo é necessário reconstituir "a rede de microdespotismos[47] nos mais variados contextos sociais: a violência familiar, discriminação racial, violência contra a mulher, justiceiros, linchamentos"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

[47] Ele entende que os microdespotismos são práticas autoritárias exercidas em relações sociais públicas e privadas.

5. Considerações Finais

Somos todos irmãos
mas não porque tenhamos a mesma
mãe e o mesmo pai:
temos é o mesmo parceiro
que nos trai.

Somos todos irmãos
não porque dividamos
o mesmo teto e a mesma mesa:
divisamos a mesma espada
sobre nossa cabeça.

Somos todos irmãos
não porque seja o mesmo sangue que
no corpo levamos:
o que é o mesmo é o modo
como o derramamos.

Ferreira Gullar

Ferreira Gullar, poeta maranhense e ex-presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), fechado nos primeiros dias de abril, logo após o golpe de 1964, em *Nós, latino americanos* (1989) nos fala que, infelizmente, o ponto em comum que atravessa toda a América Latina é a sua própria história. Essa, uma verdadeira narrativa de subserviência, dor e ditaduras civis-militares que costura o subcontinente, dando talvez a integridade que falta a essa colcha de retalhos. Porém, o mesmo intelectual também nos apresenta uma possível saída dessa realidade que nos aprisiona. No poema "Maio 1964", ele faz uma reflexão sobre a vida enquanto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

está de frente para um espelho e chega à conclusão de que, mesmo o futuro sendo incerto, a esperança na luta por um projeto político, social e econômico mais justo, continua sendo um motivador para a sua existência:

> Estou aqui e não estarei, um dia,
> em parte alguma.
> Que importa, pois?
> A luta comum me acende o sangue
> e me bate no peito
> como o coice de uma lembrança (GULLAR, 2021, p. 173).

Os escritores e escritoras latino-americanos contemporâneos também estão nessa mesma linha de pensamento proposta pelo poeta. A de que, vale ainda pena lutar, mesmo que na forma de "um poema/uma bandeira", conforme manifesta no poema *Agosto 1964* (Ibid, p. 174).

Num evidente posicionamento ético, esses intelectuais que evocam os anos de ditadura em seus textos e filmes, dão voz aos vencidos que, de alguma forma, direta ou indiretamente, sofreram com a violência do aparelho repressivo do Estado. Ao proporem diferentes soluções estéticas e formais, não tão comuns, quando comparadas a outras produções anteriores que remetem ao mesmo período retratado, esses criadores fazem um coro uníssono contra o esquecimento do passado traumático e negacionismo da própria história.

Ao utilizar a temporalidade como fio condutor para as suas formulações, podemos notar que o passado ainda é uma questão crucial para os países da América Latina, pois ao longo do presente trabalho, existe um abismo entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativas desses países, uma vez que é ainda mais notável, por conta da não elaboração coletiva da memória das ditaduras. A literatura e o cinema contemporâneos apontam para essa não superação do passado, ou seja, para os rastros e vestígios daquele tempo que agora permeiam situações cotidianas e domésticas, evidenciando a instalação de uma elaborada rede de manutenção do autoritarismo.

As ficções analisadas aqui partem da dobra que o passado faz sobre o presente e exploram essa continuidade por meio dos seguintes procedimentos: a metaforização dos corpos, a estética fantasmática, o deslocamento de enunciação, e a banalidade do mal. Ao longo do trabalho, privilegiamos não colocar as obras

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

analisadas dentro de caixas específicas que fossem tidas como amarras e atrapalhassem o desenvolvimento metodológico.

Desse modo, no segundo capítulo, procuramos fugir dos critérios puramente temporais de classificação das obras e, com isso, nos afastamos de análises já feitas sobre as narrativas pós-ditatoriais. Evitamos priorizar a divisão da produção literária de acordo com os seus respectivos anos de publicação, como, por exemplo: nos anos 1960, a produção elaborada "no calor da hora" e com traços utópicos; nos anos 1970, a "crise do romance", que abordava também a descrença nos projetos socialistas; e por fim, nos anos 1980-1990, as narrativas que abordavam o exílio, a autobiografia, relato testemunhal e o retorno ao país natal.

Com isso em mente, buscamos trabalhar com questões que colocassem todas as obras em diálogo, não só por acreditarmos que isso resultaria num debate mais profícuo, como também poderíamos atravessar as obras com diversas questões, que não fossem somente aquelas que a crítica anterior já definiu como sendo características propriamente suas. Assim, no segundo capítulo, começamos uma abordagem de quatro obras do século passado para estabelecer diferenças e semelhanças em relação à literatura contemporânea.

Ao nos debruçarmos sobre os livros de Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, pudemos perceber que, realmente, a tônica utópica e a vocação para o romance totalizante são características pertinentes às duas obras e que não são mais percebidas na literatura atual analisada. Em contraposição, relemos *Em câmara lenta* (TAPAJÓS, 1977) e *A festa* (ÂNGELO, 1976), à luz das conexões que pudemos fazer com as particularidades da produção recente. Como, por exemplo, a continuidade da fragmentação formal e temporal, que entrelaça diferentes eixos narrativos, apontando para o passado como um tempo que se arrasta até o presente – e nele permanece. Dessa forma, pudemos, neste capítulo, alargar essas determinadas questões e perceber a manutenção delas ao longo dos anos na literatura. Por outro lado, percebemos um esgotamento da tentativa de criação de heróis nacionais.

Já no capítulo três, nos debruçamos sobre duas características que, ao nosso ver, seriam mais interessantes, se trabalhadas de forma entrelaçada. A análise conjunta da estética fantasmática que metaforiza os corpos e a presença-ausência dos desaparecidos foi feita de maneira que conversasse com o maior número de obras. A partir disso, verificamos que algumas narrativas ficcionais

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

contemporâneas adotaram essas soluções formais e estéticas para darem conta do passado indesejado que se impõe aos personagens e que, além disso, retorna de forma a ameaçar o seu presente. Trouxemos para o debate as seguintes produções artísticas: *Chorona – é impossível fugir do passado* (BUSTAMANTE, 2021), *O corpo interminável* (LAGE, 2019), *Post mortem* (LARRAÍN, 2011), *Degeneração e Prova contrária* (BONASSI, 2021, 2003).

Tais obras foram essenciais para que pudéssemos desenvolver os nossos argumentos que partem das formas como a temporalidade se configura na segunda década do século XXI. Primeiro, entendemos, a partir da estética fantasmática, que os corpos são colocados como fio condutores para o desenrolar de algumas narrativas. Em algumas ficções, nos deparamos com corpos depauperados pelo tempo e que apontam para a figura dos cúmplices das ditaduras, e em outras, verificamos que a presença-ausência dos corpos desaparecidos dos militantes revolucionários, se fazia presente, desafiando os processos de ocultamento.

A figura do morto-vivo é outro ponto recorrente e que faz parte dessa estética, tal como descrita por Figueiredo (2022) e discutida em nossa pesquisa. Algumas ficções elaboram, por meio da questão corporal, essa temporalidade passada que se instala no presente e parece ser motivado pela "incômoda presença de algo que, não tendo sido superado, sempre ameaça voltar" (FIGUEIREDO, V., 2022 p. 5). A irrealidade que está presente em algumas cenas cinematográficas, decorrente da opção pelo que chamamos estética fantasmática.

Essas características avaliadas como traços interessantes de análise, demonstram que nessas obras ficcionais, a história é narrada a contrapelo por essas figuras fantasmais e por aqueles que sofrem com a presença-ausência dos entes queridos. As tramas que poderiam ficar perdidas saem das sombras dos discursos oficiais e ganham centralidade, para que sejam valorizadas e possam contrapor a narração triunfalista do progresso que não os contempla.

A batalha contra as políticas de esquecimento, instauradas pelos governos após – e durante – as ditaduras, é algo concreto para determinados movimentos sociais e culturais, como as Avós da Praça de Mario, na Argentina. Porém, as ficções contemporâneas estão sendo, cada vez mais, espaços em que o dever de memória dos vencidos é tido como fundamental para o desenrolar da narrativa. Elas se utilizam da verificação da permanência do passado em diversas situações para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

lembrarem que é necessário combater o negacionismo e revisionismo históricos que tentam soterrar a verdade.

Na esteira dessa questão, é necessário lembrar que muitos países da América Latina, como o Brasil, Guatemala, Peru e Colômbia não estabeleceram medidas punitivas durante as suas Comissões Nacionais da Verdade. Militares e civis acusados de violação aos diretos humanos ficaram impunes e ainda tem acesso e influência nas altas cúpulas de poder nacional.

A não responsabilização dos atos cometidos durante esses anos de exceção, não é um sintoma exclusivo da leniência das políticas de transição à democracia, mas também da permanência das "rédeas do poder sempre nas mesmas mãos" (FIGUEIREDO, V., 2022, p. 3). "Aranha" (WOOD, 2019), por exemplo, coloca essa questão em debate, ao focalizar a manutenção pela elite de sua própria versão dos fatos. Os personagens desse filme conseguem manipular as instituições e ressaltar a corrupção que determinados setores têm quando se trata de rememorar um passado que para eles não é interessante revisitar.

Pensando nisso, construímos o nosso quarto capítulo, que aborda justamente essa questão trazida pelo filme de Andrés Wood. A permanência do poder nos bastidores da política, as relações corruptas e o coleguismo, presente na elite burguesa que, no caso do filme analisado, se defende para que o passado não seja revisitado.

Além dessa questão, outra que abordamos no quarto capítulo, foi como os conceitos da microfísica do poder, de Foucault (1978), a banalidade do mal, de Hannah Arendt (1963) e o deslocamento de enunciação, de Ricardo Piglia (2001), são balizadores importantes para a análise das obras selecionadas. Compreendemos que essas ideias são utilizadas pelas narrativas ficcionais como sendo outras soluções formais e estéticas para lidar com o retorno do passado na voz de personagens, que estão à margem dos grandes centros hegemônicos e de poder.

Em primeiro lugar, as ficções como *Cabo de guerra* (BENEDETTI, 2016), *Duas vezes junho* (KOHAN, 2005) e *Matar a um morto* (GIMÉNEZ, 2019), são percebidas como espaço para esse deslocamento na figura de cúmplices menores das ditaduras latino-americanas, como, respectivamente, um "cachorro", um soldado raso e coveiros clandestinos. Assim, além desses personagens estarem dentro da lógica do conceito arendtianos, eles simbolizam as formas refinadas de controle e repressão que as ditaduras conseguiram implementar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Nesse raciocínio, um outro ponto interessante percebido e analisado aqui foi a transferência da violência e autoritarismo para os ambientes domésticos e cotidianos banais dessas narrativas ficcionais. Se compararmos com a produção anterior, parte expressiva dela se compromete com a denúncia dessas situações tirânicas em outros espaços, como os porões da ditadura. Na contemporaneidade, investigamos a instalação dessas questões no seio familiar, como o Capitão Garrote, pai de Laura, torturador e pai de família autoritário, em *Trilogia do Inferno*. Outro exemplo que demos foi o pai de Melina, em *O corpo interminável* (LAGE, 2019), que era um fotógrafo da Casa da Morte e transmitia à filha certo alheamento para com a realidade. Também esmiuçamos esses dois personagens a partir da banalidade do mal, pois é interessante perceber que eles se encaixam perfeitamente na concepção de que o mal pode estar nas figuras "normais" e medíocres.

Por meio de uma visão atenta, acurada e reflexiva sobre o passado, as ficções contemporâneas não tentam estabelecer uma versão rígida sobre o passado, como é comum a algumas narrativas testemunhais ou com forte inflexão autobiográfica. Como Beatriz Sarlo (2007) propõe, essas produções mais recentes, ao deslocar a enunciação para figuras populares ou mesmo não nomeadas, fugindo da figura da primeira pessoa, trazem a possibilidade de discussão e de confrontação crítica e não a ausência dessas.

Nas obras analisadas, não temos uma "sacralização" de um testemunho, mas uma miríade de personagens que não pretendem fazer uma denúncia contra a tortura, por exemplo, como era visível nas produções dos anos 1970 e 1980. Essas figuras salientam as outras tramas que poderiam ficar perdidas na história, caso o estatuto da verdade tivesse sido relegado apenas aos que vieram à público para denunciar as atrocidades que lhes foram feitas.

Nesse sentido, o passado ressurge nessas narrativas ficcionais como uma presença incômoda de algo que não só assombra os personagens dessas obras, mas instala o medo de um possível retorno desse tempo nefasto. Tendo em vista as possibilidades da ficção para a representação do real, verificamos que essas obras rememoram o passado, no intuito de expandir o conhecimento que se tem sobre as ditaduras latino-americanas para outros caminhos não tão explorados, como os cúmplices, por exemplo. Mais uma vez, a literatura e o cinema cumprem um papel essencial, o de "lugar de resistência ao silencio e de recuperação e reconstituição de vozes perdidas" (CURY, 2020, p. 68).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

Em permanente tensão entre o ficcional e o histórico, essas ficções permitem, justamente pela construção estética que lhes é inerente, um processo de revisitação, releitura e reescrita do passado. Não no caráter de negação dos fatos, como é verificado nos movimentos de extrema-direita, mas contemplar, de maneira ética, a subjetividade de determinadas visões sobre o que ocorreu, e apontar para a continuidade delas no presente.

> não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da "verdade" exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma (SAER, 1989, p. 146-7).

Ao entrelaçar esses dois campos do saber, a história e a ficção, temos uma expansão dos horizontes de possibilidades, que permitem a elaboração coletiva do passado traumático por outras vias que não os discursos oficiais. A ficcionalização, segundo Saer (1989), é o caminho encontrado para reivindicar o espaço dominado pela história dos vencedores.

Em algumas das narrativas analisadas aqui, percebe-se que os personagens estão cientes de que a reconstrução do passado e o seu processo de construção/amadurecimento passa por um diálogo entre o particular e o global, percebidos a partir dos vestígios e rastros do autoritarismo em situações cotidianas. Como, Laura, na *Trilogia Infernal* (VERUNSCHK, 2018), que percebe a violência doméstica do seu pai como sendo resultante da sua participação nos porões da ditadura no Brasil.

Como processo aberto para a criação de novas significações sobre o passado, as ficções contemporâneas analisadas aqui, combatem o negacionismo e reivindicam a rememoração desse passado traumático no presente, para que possa haver uma elaboração coletiva do luto e construção de uma rede de histórias alternativas para recompor tramas perdidas. (FIGUEIREDO, 2022). Sobre isso, a teórica cultural chilena Nelly Richard diz:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

> A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem suas recordações para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD, 1999, p. 322-3).

A manipulação da história, de acordo com o interesse de uma elite, não é nenhuma novidade. A seleção sobre o que merece ser lembrado ou o que deve ser deixado nas margens da história oficial, esquecido, reflete uma questão já anunciada por Foucault e Hannah Arendt, as lutas sociais e as disputas pelo poder. Para o francês, a "verdade" tem uma importante característica, que seria a sua produção sob o controle dominante, mas não exclusivo, de alguns aparelhos políticos e econômicos influentes no contexto em que se analisa, podendo ser talhada pelo exército, universidades ou meios de comunicação, por exemplo (FOUCAULT, 2021). Assim, "há um combate 'pela verdade' ou, ao menos, "em torno da verdade'" (FOUCALT, 2021, p. 53).

É com base nisso que a ficção que tematiza essa realidade vivenciada nos anos de repressão trabalha, para que comentários periclitantes como o do ex-presidente Jair Bolsonaro, ao elogiar o torturador Carlos Brilhante Ustra, não sejam propulsores de um movimento revisionista da história. Ao contrário, esse tipo de dizer precisa ser levado com indignação popular, pois são discursos que ferem o sentimento democrático e de respeito às vítimas do passado (e presente).

A par do esquecimento promovido "por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz" (KEHL, 2010), os dizeres heterogêneos e as narrativas daqueles que não esqueceram o que se passou, continuam circulando pela sociedade. Cria-se uma tensão entre as versões oficial e a recalcada, o que gera uma disputa pelo poder de narrar pela memória.

Nos últimos 4 anos, no Brasil, foi estabelecido um terreno fértil para a criação de discursos enviesados e falseadores, colocando-se as ações criminosas por parte do Estado militar como se fossem reações necessárias ao combate do fantasma vermelho que rondava a América Latina. A história da América Latina, se fosse um novelo de lã, não poderia oferecer ao artesão um fio contínuo, pelo contrário, por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

conta dos sucessivos traumas históricos que a solapam, constitui-se como um emaranhado.

Contudo, essas narrativas ficcionais contemporâneas desenrolam os discursos oficiais e promovem uma série de conexões que revelam a continuidade da violência, tortura, autoritarismo, fascismo, e a banalidade do mal em situações que não especificamente localizadas durante os anos de exceção. É por meio do passado que não passou, que teima em se fazer presente, que a ficção vai analisar e servir de instrumento para elaboração de um trauma histórico. Faz eco a esse movimento, a frase marcante da historiadora Emília Viotti da Costa: "Um povo sem memória é um povo sem história. E um povo sem história está fadado a cometer, no presente e no futuro, os mesmos erros do passado".

Ambientes confortáveis e posições cômodas não são características espaciais e temporais dessas ficções que tematizam as ditaduras. Pelo contrário, por se tratar de um tema caro às democracias de até então, é identificado no panorama literário do subcontinente uma espécie de melancolia em relação ao passado, uma temporalidade sem expectativa sobre o futuro e entrecortada pelo passado que com suas garras relembra os sucessivos traumas.

A literatura e o cinema, como pudemos notar, se prestam ao complexo trabalho de narrar a experiencia do trauma coletivo, como as ditaduras civis-militares, para que o esquecimento, promovido pelas políticas de Estado, não acometa o imaginário social. Sobre isso, o brasilianista Finazzi-Agrò comenta:

> Para recompor o quadro da ditadura e dos seus efeitos, essa mudança contínua tanto do registro expressivo quanto do ponto de vista parece fundamental rumo a uma representação participada e, ao mesmo tempo, estranhada de uma época de atrocidades e de projetos de resgate sempre falhados. Nesse sentido, os textos literários, em relação aos depoimentos pessoais ou aos documentos colecionados pelos historiadores, guardam uma vantagem evidente: aquela margem de liberdade que permite aos escritores mergulhar no horror ou se distanciar dele para denunciar o grotesco que muitas vezes se associa ao nefando. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 187).

O professor então, na mesma esteira de Figueiredo, Juan José Saer e Beatriz Sarlo, salienta as possibilidades inerentes à ficção, para retratar, por meio de uma elaboração estética, os eventos traumáticos do passado que reverberam até os dias de hoje. Buscamos responder a algumas perguntas que movimentaram a nossa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

pesquisa durante esses dois longos anos de leituras, aprendizados e elaborações. Porém, mesmo com a conclusão do presente trabalho, algumas dúvidas se mantêm acesas e servirão de norteadoras para posteriores estudos. A temporalidade na América Latina é uma questão que, há muito tempo, tem sido trabalhada no ambiente acadêmico, mas por conta da presente pesquisa, tornou-se um assunto intrigante também para a formulação da futura pesquisa de doutorado.

Além disso, outro ponto que percebemos com as muitas leituras feitas e filmes assistidos, é que a violência é muito presente na ficção do subcontinente. Revisitar a história é algo caro para os latino-americanos, mas a ideação de futuro também não deixa de ser igualmente dolorosa. A violência anda junto com a temporalidade. Depois de muitos sonhos não alcançados, projetos frustrados e lutas perdidas, os países desse sul global tentam se reerguer cultural e historicamente. Lembremos da fala de Pepe Mujica: "a América Latina é uma grande nação frustrada" (2021).

O ambiente acadêmico, como espaço de produção de conhecimento, é responsável pelas possibilidades de reconhecimento e apoio aos movimentos sociais que reivindiquem um modo de narrar o passado que seja justo e condolente com aqueles que bravamente perderam as suas vidas para os aparelhos repressivos estatais das ditaduras na América Latina.

No poema "Homem Comum" (1975), de Ferreira Gullar, o autor trata da busca pela identidade pessoal, que só pode ser alcançada pela luta coletiva por um mundo mais justo. O eu-lírico se posiciona como sendo um homem comum a todos os outros, que sofre dos mesmos problemas e do mesmo mal, de ser um indivíduo atravessado pelo imperialismo. Que também anda a pé, se esquece e sofre, mas que não deixa a sua chama da esperança se apagar. Acreditamos que a última estrofe do poema pode ser um eco do horizonte político da arte compromissada com o debate público sobre as tiranias latino-americanas: "Mas somos muitos milhões de homens comuns [...] e podemos formar uma muralha [...] com nossos corpos de sonho e margaridas".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

6. Referências bibliográficas

AGAMBEN Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil**: nunca mais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ARENDT, H. Verdade e política. In: **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 282-325.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (Org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ATENCIO, Rebecca J. **Memory's Turn**: Reckoning with Dictatorship in Brazil. Madison: Wisconsin University Press, 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**: Relatório. Brasília, DF: CNV, 2014. 3 v.

BONASSI, F. **Prova contrária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BONASSI, Fernando. **Degeneração**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CUNEGUNDES, Patrícia. Fotografias de família e cinema documental : lugares de memória das ditaduras civis-militares da América Latina. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília, p. 159. 2018.

CUNHA, Rosa Cardoso da. Comissão Nacional da Verdade: impulso à democratização ou fator de retrocesso? In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. Edição Kindle.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (Orgs.). **Literatura e ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. pp. 57-70.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (Orgs.). **Literatura e ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. (2017). Ficção e resistência na cultura de arquivo. **Matrizes**, 11(3), 57-70. https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i3p57-70.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e políticaRio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, c2020.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto**: imagens da História na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Viva o povo brasileiro e a vocação totalizante do romance latino-americano**. (s.d.).

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pósgolpe de 1964. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, pp. 179-190, 2014.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

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

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017

GOMES, R. C. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 6, n. Alea, 2004 6(1), jan. 2004.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Companhia das Letras, 2021.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. 3ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.) O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto.

KUCINSKI, B. **A cicatriz e outras histórias**: (quase) todos os contos de B. Kucinski. São Paulo: Alameda, 2020.

LAGE, Cláudia. **O corpo interminável**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LEHNEN, L. **Memórias manchadas e ruínas memoriais em A mancha e "O condomínio", de Luis Fernando Veríssimo**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. Estud. Lit. Bras. Contemp., 2014 (43), p. 69–97, jan. 2014.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história**: a problemática dos lugares. In: Projeto História, n. 10, pp. 7-28, dez. 1993

OLIVIERI-GODET, Rita; Garcia, Mireille. Apresentação: literatura e ditadura. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 60, mai./ago. 2020. pp. 1-5

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, R. (2020). Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). In **Crítica Literaria. Retrieved from** https://piglia.pubpub.org/pub/k99hnwfn

PRON, Marcelo. **O espírito dos meus pais continua a subir na chuva**. São Paulo: Todavia, 2018.

RICHARD, Nelly. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. In: RESTREPO, Gabriel et al. (Orgs.). **Cultura, política y modernidad**. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. pp. 62-85.

RICHARD, Nelly. La critica de la memoria. **Cuadernos de Literatura**. Bogotá (Colombia), 8 (15): 8, enero-junio, 2002a.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora
UFMG, 2002b.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

RICHARD, Nelly. Policies and Politics of Memory, Techniques of Forgetting. In: RICHARD. In: NELLY at al. (Org.). **Cultural residues**: Chile in Transition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al].
Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAFATLE, Vladimir. **Do uso da violência contra o Estado ilegal**. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.) O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 237-252.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História memória literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia
das Letras, 2015.

SÜSSEKIND, Flora (2004). **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG

TAPAJÓS, R. **Em câmara lenta**. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TELES, Janaína de Almeida. Superando o legado da ditadura militar? A Comissão da Verdade e os limites do debate político e legislativo no Brasil. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Espectros da ditadura**: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

TELES, Edson. Entre justiça e violência: Estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo,2010. (Coleção Estado de Sítio).

VERUNSCHK, Micheliny. **Aqui, no coração do inferno**. São Paulo: Patuá, 2016.

VERUNSCHK, Micheliny. **O peso do coração de um homem**. São Paulo: Patuá, 2017.

VERUNSCHK, Micheliny. **O amor, esse obstáculo**. São Paulo: Patuá, 2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA

VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação**. Estudos de Literatura**
Brasileira Contemporânea, n. 43, jan./jun. 2014.

FILMES

BUSTAMANTE, Jayro. **A chorona: é impossível fugir do passado**. (Guatemala/França, 2019).

GIMENÉZ, Hugo. **Matar a um morto**. (Paraguai, 2019)

LARRIAN, Pablo. **Post Mortem**. (Chile, 2011)

WOOD, Andrés. **O Aranha**. (Chile, Argentina, Brasil, 2019).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112029/CA