

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

VALÉRIA GOMES IGNÁCIO DA SILVA

**A poética do testemunho e seus paradoxos de representação
na literatura latino-americana contemporânea**

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Valéria Gomes Ignácio da Silva

**A poética do testemunho e seus paradoxos de representação
na literatura latino-americana contemporânea**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin e coorientação do Prof. Dr. Horst Nitschack, da Universidad de Chile.

São Paulo

2021

Valéria Gomes Ignácio da Silva

**A poética do testemunho e seus paradoxos de representação
na literatura latino-americana contemporânea**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em Literatura e Crítica Literária, área de concentração Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Bastazin – PUC-SP

Profa. Dra. Laura Hosiasson – USP

Profa. Dra. Elizabeth Cardoso – PUC-SP

Prof. Dr. Roberto Vecchi – Universidade de Bolonha

Profa. Dra. Beth Brait – PUC-SP

Aos meus pais, Lincoln (*in memoriam*) e Ismália,
e aos meus filhos, Isabel e Bernardo,
parceiros no afeto e na construção.

Agradecimento

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), pela concessão da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa, incluindo a oportunidade de realizar um Doutorado-Sanduiche na Universidad de Chile.

Código de Financiamento 8887.148291/2017.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Vera Bastazin, que me acompanhou com generosidade, estímulo e exigência durante o percurso de pesquisa, tornando-se, mais que interlocutora, amiga.

Ao Prof. Dr. Horst Nitschack, da Universidad de Chile, que me recebeu com carinho e atenção durante o Doutorado Sanduíche no Chile, pela disponibilidade, interesse e rigor.

Às Profas. Dras. Laura Hosiasson, da Universidade de São Paulo, e Elizabeth Cardoso, da PUC-SP, que aceitaram o convite para conhecer meu projeto de pesquisa ainda no primeiro ano do Doutorado e seguiram comigo no Exame de Qualificação, pelos importantes questionamentos e contribuições para este trabalho.

Às Profas. Dras. Maria Rosa Duarte de Oliveira e Maria José Palo, líderes do Grupo de Pesquisa “O narrador e as fronteiras do relato”, território de interlocução e provocação.

À Profa. Dra. Diana Navas, coordenadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, e demais professores da equipe, sempre abertos ao diálogo.

À Profa. Dra. Leila Darin, pela presença luminosa.

À Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin, do Departamento de Filosofia da PUC-SP, pelas aulas maravilhosas e pela oportunidade de me aproximar um pouco mais da filosofia.

À secretária do Programa, Ana Albertina, pelo apoio, carinho e disponibilidade.

Aos colegas do Grupo de Estudos “Literatura e Ditaduras”, da PUC-SP, por compartilhar interesses, pesquisas, afetos e risadas.

Aos colegas e amigos do Mestrado e do Doutorado, pela partilha de conhecimentos, experiências e dúvidas.

À Paulina Fernández (*in memoriam*), com quem compartilhei muito mais que a casa, os livros, a indignação diante de injustiças e o gato León em Santiago.

Aos amigos que fiz no Chile, especialmente Cristián Matta, Javiera de Faria Rojas e Alejandro Sayeg, Juan Pablo Fernández e Ledda Trabucco, Natalia Luege Seeger, Pablo Concha, Arnaldo Delgado, Sebastián Sampieri e Stephania.

Ao companheiro Pablo Bustamante e a toda a família Bustamante, que me receberam em Paine (Chile) de braços abertos, especialmente à *mamá* Natalia, às *chicas* Alejandra e Gabi e aos *hermanos* Elena e Hernán.

Ao povo chileno, com quem compartilhei gás lacrimogênio, barricadas e fugas espetaculares dos *pacos* durante o *estallido* social, de outubro a dezembro de 2019.

Às amigas de todas as horas, Iva Oliveira, Tetê Martins e Rosilene Valle.

A minha família, em especial minha mãe, Ismália Pizani, e meus filhos, Isabel e Bernardo Nigri. A meus irmãos, Vanessa e Ricardo Ignácio, de quem roubei todos os genes de interesse pela literatura. Aos felinos que me acompanham sempre.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

*¿Cuánto duran, fuera de los relojes, los
acontecimientos? [...] ¿o quizás la totalidad de lo
que existe recomienza, con cada partícula de
acontecer, por ínfima que sea, de la nada, y su ser
se compone de perpetuos y flamantes hiatos
infinitesimales cuyo número no lo podría precisar
ningún método de cálculo conocido o por conocer?*
(Juan José Saer)

O real nos doerá para sempre.
(Orides Fontela)

SILVA, Valéria Gomes Ignácio da. **A poética do testemunho e seus paradoxos de representação na literatura latino-americana contemporânea**. 2021. 181f. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

O testemunho literário contemporâneo deixa de usar o registro histórico como principal apoio na construção da trama para transformá-lo em objeto da própria composição; volta-se, agora, para as experiências de violência da história latino-americana em nova chave de subjetividade, o que nos desafia com um singular paradoxo: a categoria da autoficção. A perspectiva de enunciação apresenta-nos, neste século, uma atualização de estratégias e formas discursivas, caracterizadas, especialmente, por um proposital deslocamento autoral do referente histórico à imaginação. Essas inscrições literárias, que subvertem e ultrapassam o cânone das narrativas testemunhais, nos levam a problematizar não só as aproximações e distanciamentos em relação a produções anteriores, mas também o estatuto da representação e da verdade. Como objeto da investigação, estabelecemos um recorte na produção literária amparada nas ditaduras civis-militares brasileira (1964-1981), chilena (1973-1990) e argentina (1976-1983). Observa-se como cada uma das obras do *corpus* responde esteticamente à história, quais escolhas autorais contribuem para dar sentido à experiência e como impactam o gênero do testemunho. Nos livros de Bernardo Kucinski, *K. Relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016); no romance *Formas de voltar para casa* (2014), de Alejandro Zambra, e em *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, identificamos tanto os paradoxos da escritura testemunhal – em sua determinação de transmitir a experiência apesar das interdições –, como novas operações discursivas. Diante das incertezas na recuperação do passado traumático, os recursos autoficcionais potencializam o valor simbólico das experiências. O deslocamento das escritas do eu passa a oferecer o detalhe e o recorte da história, que é construída na primeira pessoa e sugere novo contrato de leitura. A poética desses registros privilegia a crise de representação do sujeito para articular a interdição e as lacunas da memória; reivindica a verdade da construção estética como alternativa à reprodução realista da violência desmedida, ao dissenso negado e às feridas que seguem impactando o presente. Resistente à classificação, o testemunho contemporâneo não dissipa os paradoxos inerentes ao fenômeno, mas acentua sua singularidade como escritura híbrida e amplia sua potência literária. Nesse sentido, este trabalho contribui para a problematização dessa produção e da crescente presença de elementos ficcionais e autoficcionais nas obras testemunhais.

Palavras-chave: Testemunho literário. Autoficção. Ditaduras na literatura. Poética do testemunho contemporâneo.

SILVA, Valéria Gomes Ignácio da. **The poetics of testimony and its representational paradoxes in contemporary Latin American literature.** 2021. 181p. Thesis (Doctorate degree) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

Contemporary literary testimony no longer uses the historical ledger as the main foundation for plot construction in order to transform it into an object of its own composition; attention is now given to the experiences of violence in Latin American history, thus opening a new key to subjectivity, one that challenges us with a singular paradox: autofiction as a category. The enunciative perspectives present to us an update of discursive strategies and forms in this century, specially characterized by a purposeful authorial dislocation ranging from historical references to the imagination. These literary inscriptions, that subvert and override the canon made of testimonial narratives, lead us to discuss not only the approximations and gaps in relation to previous works, but also the actual statute of representation and truth. As an investigative object, we established a sample of literary production supported by the civil-military dictatorship regimes in Brazil (1964-1981), Chile (1973-1990) and Argentina (1976-1983). It has been noticed how each of the oeuvres from the *corpus* respond aesthetically to history, which authorial choices contributed to give meaning to experience and how they have an impact on testimony as a genre. In the books by Bernardo Kucinski, *K. Relato de uma busca* (2011) and *Os Visitantes* (2016); by Alejandro Zambra, *Formas de voltar para casa* (2014), and by Laura Alcoba, *La Casa de los Conejos* (2008), we identify both the paradoxes of testimonial writing – in their determination to communicate an experience despite limitations – and new discursive operation. Facing the uncertainties of recovery from a traumatic past, resorting to autofiction increases the symbolic value of experiences. The dislocation of the self-narratives offers detail and historical fragments which are built on the first person and suggest a new readership engagement. The poetics of these registrations grant privilege to the subject's representational crisis to articulate the interdiction and lapses of memory; to revendicate the truth of an aesthetic construction as an alternative for the realistic reproduction of uncontrollable violence, negated dissensus, and sufferings that continue to have an effect on the present. Resisting classification, contemporary testimony does not dissipate paradoxes inherent to the phenomenon, but it accentuates its singularity as hybrid writing and amplifies its literary power. In this context, this paper contributes to the discussion of the aforementioned works and the incremental presence of fictional and autofictional elements in testimonial narratives.

Keywords. Literary testimony. Auto fiction. Dictatorships in literature. Poetics of contemporary testimony.

SILVA, Valéria Gomes Ignácio da. **La poética del testimonio y sus paradojas representativas en la literatura latinoamericana contemporánea**. 2021. 181h. Tesis (Doctorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

El testimonio literario contemporáneo deja de utilizar el registro histórico como principal soporte en la construcción de la trama para transformarlo en objeto de la composición misma; Vuelve ahora a las vivencias de la violencia en la historia latinoamericana en una nueva clave de subjetividad, que nos desafía con una paradoja singular: la categoría de autoficción. La perspectiva de la enunciación nos presenta, en este siglo, una actualización de estrategias y formas discursivas, caracterizadas, especialmente, por un desplazamiento intencionado del referente histórico a la imaginación. Estas inscripciones literarias, que subvierten y van más allá del canon de las narrativas testimoniales, nos llevan a problematizar no solo las aproximaciones y distancias en relación a producciones anteriores, sino también el estatuto de representación y verdad. Como objeto de investigación, establecemos un corte en la producción literaria sostenida por las dictaduras cívico-militares brasileña (1964-1981), chilena (1973-1990) y argentina (1976-1983). Se observa cómo cada una de las obras del *corpus* responde estéticamente a la historia, qué elecciones autorales contribuyen a dar sentido a la experiencia y cómo impactan en el género del testimonio. En los libros de Bernardo Kucinski, *K. Relato de uma Busca* (2011) y *Os visitantes* (2016); en la novela *Formas de volver a casa* (2014), de Alejandro Zambra, y en *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, identificamos tanto las paradojas de la escritura testimonial – en su empeño por transmitir la experiencia a pesar de las interdicciones –, como nuevas operaciones discursivas. Ante las incertidumbres en la recuperación del pasado traumático, los recursos autoficcionales potencian el valor simbólico de las vivencias. El desplazamiento de los escritos del yo comienza a ofrecer el detalle y la selección de la historia, que se construye en primera persona y sugiere un nuevo contrato de lectura. La poética de estos registros privilegia la crisis de representación del sujeto para articular las lagunas de interdicción y memoria; reivindica la verdad de la construcción estética como alternativa a la reproducción realista de la violencia desenfrenada, la disidencia negada y las heridas que siguen impactando el presente. Resistente a la clasificación, el testimonio contemporáneo no disipa las paradojas inherentes al fenómeno, pero acentúa su singularidad como escritura híbrida y expande su poder literario. En este sentido, este trabajo contribuye a la problematización de esta producción y la creciente presencia de elementos de ficción y autoficción en las obras testimoniales.

Palabras clave: Testimonio literario. Autoficción. Dictaduras en la literatura. Poética del testimonio contemporáneo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O FENÔMENO DO TESTEMUNHO	25
1.1 Experiência de linguagem: terceira margem.....	31
1.2 Gênero que se transforma	36
2 RECORTE CRÍTICO	40
2.1 Ausência e presença além do arquivo.....	41
2.2 Relatos de filiação – infância e herança revisitadas.....	46
2.3 Aproximações com o testemunho clássico	52
3 PREMISSAS E PARADOXOS	59
3.1 A tradição literária latino-americana	61
3.2 Memória e esquecimento	67
3.3 História e verdade	74
3.4 Escritas do eu – da autobiografia à autoficção	78
4 ANÁLISE DAS OBRAS.....	84
4.1 <i>La casa de los conejos</i>	86
4.1.1 Afetos que constroem o cotidiano na exceção	94
4.1.2 Para saber você tem que imaginar.....	101
4.2 <i>Formas de voltar para casa</i>	105
4.2.1 A vida dos outros na escritura	112
4.2.2 Outros sentidos: intertextos e metáforas	117
4.2.3 Bifurcações e linhas de fuga do eu testemunhal	121
4.3 <i>K. Relato de uma busca e Os visitantes</i>	126
4.3.1 Passado que não cabe na história	130
4.3.2 Testemunho: estatuto plural	135
4.3.3 Referências espaciais e literárias.....	138
4.3.4 Bem-vindos de volta ao abismo, leitores	141

5 POÉTICA SINGULAR.....	147
5.1 Temporalidades como dobra contemporânea	148
5.2 Releituras da história e do eu	153
5.3 Encontro entre texto e intérprete.....	159
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 166
 REFERÊNCIAS	 172

INTRODUÇÃO

A presença da primeira pessoa na construção dos relatos de teor testemunhal e a cena das ditaduras latino-americanas originam e aproximam muitas das narrativas literárias contemporâneas, o que nos leva a problematizar o proposital deslocamento autoral – do referente histórico à potência imaginativa – presente nos textos, que subverte o estatuto da verdade e mobiliza novos procedimentos e formas de discurso no resgate de uma memória de trauma. As interrogações que orientam esta pesquisa estão, assim, dirigidas aos gestos escriturais presentes na produção literária pós-ditatorial deste século: como impactam a recuperação da experiência e sua transmissão?; como a ficção e a autoficção comprometem a poética contemporânea do testemunho e sua pretensão de verdade?

No exame do gesto escritural que resgata e atualiza a experiência do passado, infere-se que a manifestação literária do testemunho na atualidade – necessariamente amparada nas relações entre a fragilidade da memória, a apropriação de elementos históricos e documentais e os impedimentos do distanciamento – ultrapassa o registro dos eventos e catástrofes do século XX, tal como o conhecemos desde o genocídio armênio, a Primeira Guerra Mundial e a *Shoah*. As narrativas de caráter testemunhal alcançam este século com o claro propósito de ressignificar a fratura individual e coletiva provocada pelas ditaduras latino-americanas em nova chave poética, confrontando a insuficiência das normas semânticas e sintáticas para reelaborar o referencial. Com Philippe Vilain (1969-), compartilhamos a premissa de que a memória adquire outra materialidade no percurso da escrita e, “ao ser rememorado, o referencial se reelabora, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo.” (2014, p. 168).

O sujeito que tenta responder esteticamente ao passado na primeira pessoa do relato enfrenta novos modos de subjetivação na contemporaneidade e está disposto a negociar diferentes pactos com um leitor que tem expectativas também modificadas na sociedade comandada pelo espetáculo neste século XXI. É imperioso que esse leitor seja capturado, vire uma página e outra e outras mais, e que não vá embora, mas compartilhe a história contada pelo narrador, herdeiro dos mortos e desaparecidos. Para além da contemplação das ruínas referida por Walter Benjamin (1892-1940) na tarefa de tradução dos rastros do passado, as narrativas testemunhais contemporâneas ainda não terminaram de dizer o que têm a dizer e, assim, reinventam-se no enfrentamento simbólico dos dispositivos de poder, como possibilidade de entendimento, protesto e resistência diante de renovadas e sofisticadas formas de violência no presente.

A abordagem dos estudos literários e culturais tem contribuído para aclarar e aprofundar a análise sobre o fenômeno do testemunho. Porém, se tomada do ponto de vista das produções mais recentes, oferece desafios estimulantes para a sua problematização, especialmente no que toca à crescente presença de procedimentos ficcionais e autoficcionais nas obras, traço dissonante na comparação com outros relatos de teor testemunhal, especialmente aqueles publicados antes da virada do século sobre as ditaduras latino-americanas. Nesse aspecto, é importante assinalar que as catástrofes do século XX não se encerram em 1945, mas desdobram-se em outros eventos e conflitos, como é o caso da Guerra Fria (1947-1991), adquirindo novos contornos com a eclosão de movimentos anticolonialistas, de emancipação feminina e de minorias, além da imposição de governos de exceção na América Latina.

Um exemplo que singulariza o fenômeno do testemunho na literatura e, ao mesmo tempo, nos aproxima da sua manifestação no continente é o surgimento de inúmeros governos totalitários e de ditaduras na segunda metade do século passado. O relato de teor testemunhal passa a merecer apreciação específica no *Premio Casa de Las Américas de Habana*, criado em Cuba em 1959, com a instituição, em 1970, da categoria *Premio Testimonio*, pelo entendimento de que esse tipo de relato não mais cabe na classificação canônica de romance ou de ensaio. Desde então, os testemunhos literários multiplicaram-se, especialmente nas décadas imediatamente posteriores às ditaduras, e continuam a surgir, mesmo depois da virada do século XX, impulsionados agora não somente pela herança de regimes de exceção das ditaduras, mas também pelo recrudescimento de conflitos que resultam na afluente estatística¹ de mais de 29,4 milhões de refugiados no mundo em 2019.

A recente articulação do testemunho literário à categoria da autoficção, aí incluídas as aporias presentes na fenomenologia da memória em suas relações com a história, nos remetem a questões essenciais para a compreensão das formas de organização desse discurso. Entre elas, destacamos: (1) a poética do testemunho é capaz de responder ao desejo de potência da escritura testemunhal como resposta à violência e ao desrespeito dos direitos humanos?; (2) a perspectiva reivindicada pelo sujeito da narração e o direito de verdade amparado na subjetivação do narrado contaminariam os usos públicos das narrativas de reconstituição do passado de forma mais acentuada nos relatos de teor testemunhal contemporâneos?

O critério para a escolha do *corpus* que subsidia esta investigação justifica-se pela singularidade da manifestação literária testemunhal do início do século XXI, mas também pela delimitação geográfica e histórica que aproxima Brasil, Argentina e Chile. Esses países do Cone

¹ Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR). Estatísticas. Disponível em: <https://www.acnur.org/es/datos-basicos.html>. Acesso em: 3 jan. 2020.

Sul² têm em comum a herança não apenas dos regimes de exceção que os convulsionaram entre as décadas de 1960 e 1990, mas também características históricas específicas relacionadas ao período, com destaque para o caráter civil-militar das ditaduras, para a implantação de Doutrinas de Segurança Nacional e para as pedagogias do medo. A seleção das obras do *corpus* revelou-se tarefa difícil, dado o volume de narrativas de teor testemunhal publicadas neste século nos países em questão, o que demandou múltiplas leituras e reordenamento de opções. Acabou por se definir não apenas pela singularidade de cada obra no entendimento subjetivo da pesquisadora, mas pela relevância que as publicações alcançaram nos países de origem e fora deles, apontando para seu destaque tanto na comunidade acadêmica como na sociedade em geral.

Buscamos, nesse recorte da produção contemporânea de narrativas referenciadas nas ditaduras, a identificação de aproximações e distanciamentos, mas, especificamente, a presença de estratégias de composição que as destacam dos relatos de teor testemunhal anteriores. Indaga-se como as obras contribuem para a produção de sentidos em relação à experiência de violência e em que medida os novos procedimentos discursivos impactam a aproximação ou provocação do leitor. Fundadas em situações de exceção, as obras do *corpus* reclamam, para além da irrepresentabilidade da barbárie, cuidadosa observação das escolhas autorais na organização do discurso e no arranjo da linguagem com o intuito de autenticá-las literariamente na contemporaneidade.

A novela *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, apresenta um cortejo de personagens a indagar o autor sobre a verdade ou a ficção do narrado em seu romance anterior, *K. Relato de uma busca* (2011), que conta a história do desaparecimento de sua irmã militante política, Ana Rosa Kucinski, em 1974, durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Sem registro civil ou indicações de sua existência real, muitas das personagens estão a serviço do questionamento dos fatos relatados no romance *K.*, a que um autor-narrador-personagem de estatuto ambíguo responde com a fatura da ficção. No Chile do retorno à democracia da década de 1980, um adolescente conduz o leitor pela trajetória do seu amadurecimento, em *Formas de voltar para casa* (2014), de Alejandro Zambra, num percurso de reconstrução autobiográfica que mobiliza recursos de duplicidade no desvendamento dos rastros da ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). A presença de um livro dentro do livro, em que o autor explora os mecanismos da produção literária, acentua a categoria da reflexibilidade que engendra a narrativa. *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, revisita a infância clandestina, fruto

² Região sul do continente americano, composta geopoliticamente pela Argentina, Chile, Uruguai e sul do Brasil, assim definida pelas suas características econômicas e sociais.

da militância política dos pais durante a última ditadura na Argentina (1976-1983), em uma operação discursiva construída na voz infantil da protagonista e mediada tanto pela apreensão curiosa da imaginação como pelo filtro dos fatos históricos.

Demarcar o território que circunscreve fenomenologicamente a investigação e a análise das referidas obras nos coloca diante de uma série de paradoxos, a começar pela reflexão sobre o tempo e as formas de tradução da memória. Os trabalhos do filósofo Paul Ricoeur (1913-2005) apresentam-se, nesse percurso, como referência essencial. Sobre a representação do passado, o autor adverte, no início da obra *A memória, a história, o esquecimento* (2007) que “A pergunta é colocada em sua radicalidade, desde a investigação da face objetual da memória: o que é feito do enigma de uma imagem [...] que se mostra como presença de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade?” (p. 18). É válido observar que as operações de reconfiguração da experiência temporal encontram já no pensamento grego as primeiras suspeitas sobre a qualidade veritativa da memória.

Nas narrativas que tomamos como objeto de estudo, a pretensão de fidelidade ao passado – marca registrada nas escrituras que dele se ocupam – depara-se com a imperiosa tarefa de autenticar os rastros como possibilidade de entendimento. Para Jeanne Marie Gagnebin (1949-), nomear não só os fatos passados, mas também o esquecimento, é o que move o “narrador sucateiro” e o historiador na contemporaneidade: “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação [...], algo com o que a história oficial não sabe o que fazer [...] elementos de sobra do discurso histórico” (2006, p. 54).

À presença do ausente invocada tanto por Platão (427 a.C.-347 a.C.) como por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em suas relações com a anterioridade articulam-se ainda as implicações da imaginação. A reelaboração do referencial, por meio de rastros e vestígios, assim como a problematização do apagamento da memória e do auxílio da imaginação para recuperá-la, nos remete ao jogo entre o lembrado, o fictício e a representação e, neste jogo, a lembrança-imagem seria um estado intermediário em direção ao reconhecimento. Ricoeur alerta, porém, para a irreabilidade da encenação produzida pela operação mágica, “encantamento” que anularia a ausência e a distância. O que o filósofo denomina “cilada do imaginário” – ou composição da memória por imagens – contribuiria, de certa forma, para a perda de confiabilidade da memória ou de sua ambição veritativa. O teórico assinala, entretanto, que a visão da “coisa” passada, que nos leva ao reconhecimento, significa uma busca de verdade porque “sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas” (RICOEUR, 2007, p. 70).

Para articular o movediço terreno da memória e os deslocamentos que acentuam os sentidos da passagem do tempo, cumpre-nos explorar, para além da herança grega, também as reflexões de Agostinho (354 d.C.-430 d.C.) sobre o tríplice presente, na perspectiva dos começos e dos fins que circunscrevem cada duração e, depois, seu escoamento. Nesse percurso, aspectos específicos e pontos de diálogo com o testemunho, como lugares e dever de memória e suas formas enquanto manifestação individual ou coletiva, problematizados por Maurice Halbwachs (1877-1945), são essenciais para compreender os mecanismos de entendimento do passado e da história que têm como eixo, além das contrapartidas sociais, a relação entre a ausência da coisa lembrada e sua presença na forma de representação.

Também as formulações de Walter Benjamin (2012) sobre a história, a reconstrução do passado e a tarefa de transmissão do narrador contribuem para o aprofundamento conceitual em relação à correlação entre testemunho e discurso histórico, necessariamente atrelados à condição narrativa do homem. A fratura do acesso ao simbólico, especialmente à linguagem, característica das experiências de violência que originam os testemunhos, solicita, assim, para sua compreensão ampliada, o entendimento da memória enquanto busca ativa voltada para a retomada retrospectiva, o esclarecimento do passado e o enfrentamento ético do presente.

A narrativa de teor testemunhal³ moderna tem suas primeiras referências no relato de um sobrevivente do genocídio armênio do início do século XX. As narrativas de soldados da Primeira Guerra Mundial, por sua vez, já antecipavam as aporias que caracterizam ainda hoje o fenômeno, marcado pela irrealidade e pelos paradoxos da representação da violência. Mas é a Segunda Guerra Mundial, e mais especificamente a perseguição dos judeus pelo estado alemão antissemita, que estabelece o mais relevante paradigma na cena do testemunho.

Segundo Seligmann-Silva (1964-), o contexto de conflitos que caracteriza a sociedade especialmente a partir do século XX potencializa a desumanidade como objeto dos relatos:

Apenas no século XX a literatura de testemunho surge como um elemento importante no sistema literário e cultural. Este desenvolvimento do testemunho em um século pontuado por terríveis e enormes guerras, por genocídios, campos de concentração e de extermínio e ditaduras sangrentas não é casual. A literatura de testemunho expressa esse processo de esmagamento daquilo que é expelido pela sociedade como se fosse um resto.

³ Termo cunhado por Seligmann-Silva (2003), que significa uma nova possibilidade de articulação entre o histórico e a literatura. O histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial” que não reduza o “real” à sua “ficção” literária; pressupõe uma lacuna entre o evento e o discurso; e manifesta-se em escritura fragmentada, que remete tanto à recordação quanto ao esquecimento. A noção de “literatura de testemunho” é mais empregada no âmbito anglo-saxão e, nos estudos literários latino-americanos, utiliza-se o conceito de “testimonio”, que surge nos anos 1970, em uma relação direta com as ditaduras.

Ela é afirmação da vida, contra a redução desta à mera vida, ou à simples sobrevida. (SELIGMANN-SILVA, 2010, n.p.)

Diante dessa desumanidade e da incredulidade que caracterizam a política de extermínio na *Shoah*, a produção de testemunhos literários surge como afirmação da necessidade imperiosa de resgate da experiência do horror. Na América Latina, o rastro de violência provocado pelas ditaduras que assombraram o continente e que ainda hoje ecoa no cenário público, também deu origem a um grande número de relatos testemunhais, e especificamente a produção literária sobre tais eventos responde a contextos de exceção em mais de uma dezena de países que sofreram intervenção militar na segunda metade do século passado.

Há que se considerar que a singularidade dessa manifestação testemunhal literária apoia-se necessariamente na imaginação para registrar em palavras o indizível e tornar possível a elaboração estética da experiência, mas essa premissa não pode limitar a análise ao reducionismo que seria privilegiar apenas a articulação dos elementos ficcionais que a engendram. No exame dos testemunhos, ainda que a condição narrativa os coloque diante do mesmo desafio enfrentado pela história – a dimensão literária, ficcional e retórica que espreita sua fidelidade aos fatos –, faz-se necessário correlacionar os diferentes pressupostos em que se originam os relatos.

No testemunho literário, a operação do texto quer romper com os impedimentos característicos da representação das experiências de violência e coloca-se em oposição à narrativa legitimadora da história oficial. Tem-se, nesses relatos, um sujeito determinado a elaborar esteticamente a singularidade da experiência de opressão e, ao mesmo tempo, a difícil tarefa de situar as vivências-limite entre a norma e o desvio da linguagem. Em relação a essa tensão, é pertinente resgatar a formulação de Seligmann-Silva de que a representação de teor testemunhal não pode reduzir o real a sua ficção literária. Segundo ele, entretanto, na articulação da dimensão histórica e do registro literário da experiência, é a linguagem poética o recurso possível para o enfrentamento do indizível, “[...] o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração; a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço.” (2008, p. 70).

A distância temporal e a ausência de exatidão biográfica que pontuam a narrativa em suas abordagens do sujeito e da coletividade, do cotidiano e do histórico, assim como a superposição de diferentes estatutos testemunhais, são determinantes da região intervalar em que se inscrevem as obras do *corpus* desta pesquisa. Tomando como ponto de partida a ausência de normas que caracteriza os campos de extermínio – e estendendo essa premissa às ditaduras

latino-americanas –, o paradigma biopolítico da modernidade está colocado, estabelecendo, *a priori*, uma cisão fundadora entre a voz e a linguagem, entre a adoção de um posicionamento político e a imposição de uma vida nua.

Articulando-se essa ideia ao gesto testemunhal, encontramos um vínculo essencial com a relação de proximidade guardada em relação ao acontecimento, o que também validaria sua autenticidade. Essa condição conjuga, necessariamente, pressupostos de identidade e de credibilidade da testemunha, que se pode também chamar sujeito intermediário no processo de transmissão do acontecimento. Na construção narrativa do testemunho, a reelaboração exige, porém, o aporte ficcional e a conexão das funções referencial e poética para expressar as experiências de sofrimento, desumanização e morte.

O relato, muitas vezes marcado pelo “excesso de realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2003), evidencia a cisão entre a linguagem e o acontecimento que irá pontuar a narrativa. Há que se considerar, ainda, como se dá a apropriação de documentos e arquivos nas narrativas e sua transposição para o literário. Para além de todas as dificuldades impostas pela representação por meio de um sistema de convenções da língua, que desafia a singularidade do acontecimento e da experiência, a violência que contamina essa trajetória desnuda a vulnerabilidade dos sujeitos.

No aprofundamento da análise sobre o fenômeno, consideramos como aspectos teóricos essenciais aqueles relacionados ao resto, à subjetivação e à dessubjetivação no processo de inscrição do testemunho na língua e no discurso, a inconclusão e a inevitável ambiguidade que reúne imperativo e impossibilidade. Teóricos da literatura e filósofos, a exemplo de Giorgio Agamben (1942-), Jeanne Marie Gagnebin, Marc Nichanian (1946-) e Márcio Seligmann-Silva nos auxiliam no percurso de desvendamento do caráter aporético e híbrido da escritura testemunhal.

Considerando-se que todas as narrativas aqui selecionadas como objetos de pesquisa foram publicadas neste século, é essencial dirigir a atenção para a atualização dos procedimentos autorais que as determina na contemporaneidade. A crítica argentina Beatriz Sarlo (1942-), em *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), assinala a crescente confiança depositada no relato da primeira pessoa do testemunho na atualidade. A autora indaga, particularmente, “as condições culturais e políticas que o tornam fidedigno” (p. 21), a visibilidade e a valorização da perspectiva singular do sujeito e seus usos públicos. Toma como referência, tal qual esta investigação, o fato político das ditaduras na América Latina, mas questiona a razão da afirmação de identidades individuais como condição suficiente para validar

o testemunho, argumentando que, por mais persuasiva que seja, ela não assegura “a memória e a primeira pessoa como captação de um sentido da experiência” (p. 40).

Apesar de interrogar sentidos e garantias do testemunho, Sarlo pondera que

A impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mas também requer que seu viés não seja esquecido em face do impacto da primeira pessoa que fala por si e estampa seu nome como reafirmação de sua verdade. Tanto quanto as de qualquer outro discurso, as pretensões de verdade do testemunho são isto: uma exigência de prerrogativas. (2007, p. 59).

Sarlo formula que as memórias referenciadas nas décadas de terrorismo de Estado na América Latina dialogam de forma direta com o cenário da atualidade com vistas a atuar nele, o que não significa que esses testemunhos estejam isentos de análise e que, em última instância, devem ser interpretados. A autora não coloca em discussão o dever de memória e sugere, inclusive, que a própria reconstituição do passado por meio da construção narrativa testemunhal seria um caminho para o sujeito se organizar e se aproximar da verdade buscada.

Mobilizar a reflexão da autora, dirigida de forma mais incisiva aos relatos de teor testemunhal de um contexto específico, é especialmente válido no sentido de se atentar para o risco de armadilhas ideológicas relacionadas às narrativas referenciadas no período. Ao mesmo tempo, a reflexão aponta para a sua importância enquanto uso público em favor da reconstrução democrática dos países latino-americanos que viveram ditaduras na segunda metade do século passado. Cumpre destacar, para além das particularidades dos relatos de teor testemunhal, que muitas das especificidades da memória e da subjetividade que os engendram estão também presentes na reformulação do referente que subsidia o fenômeno da autoficção.

Interrogamos, assim, nesta investigação, a articulação dos relatos testemunhais às categorias da ficção e da autoficção, ou seja, como é possível validar um testemunho que apresenta como origem de composição o paradoxo instaurado nos contratos opostos de narração autobiográfica e ficcional, entre o discurso referencial histórico e aquilo que se pode chamar propositalmente de ficção. Desde que, em resposta a Philippe Lejeune (1938-) e a seu quadro-síntese sobre possibilidades autobiográficas⁴, na publicação *O pacto autobiográfico*, de 1973, Serge Doubrovsky (1928-2017) apresenta, no romance *Fils*, de 1977, o neologismo autoficção, uma horda de autores emergiu de seus laboratórios de artífices para reivindicar novo contrato

⁴ Em sua investigação sobre as escritas autobiográficas, Lejeune propõe um quadro, no qual mostra combinações do pacto autobiográfico com a presença ou não do nome do autor, em que há uma casa vazia. “Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo*! Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 68, grifos do autor).

de subjetividade. Essa autorreferência da primeira pessoa, sem compromisso com a cronologia, a linearidade e a verificabilidade, assinala, segundo Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* – o retorno do autor e a virada etnográfica, publicado em 2007, novas perspectivas de questionamento da identidade, caracterizadas não só pela crítica do sujeito e pelo proposital embaralhamento da verdade, mas especialmente pela cultura da espetacularização.

As escritas de si, na acepção de produção em primeira pessoa que performa a noção de sujeito, remetem-nos a longínquas tradições do Ocidente. Podemos tomar Agostinho como autor da primeira obra referida como biográfica – *As Confissões* –, no século IV. Ao contrário do dogma cristão que movia Agostinho, e que articulava a subjetividade, a culpa e a verdade em busca da transcendência, a partir do Renascimento, a perspectiva é diversa e a escrita de si adota como eixo um sujeito que descarta a submissão a modelos preestabelecidos. Montaigne e os ensaios produzidos no século XVI são uma referência dessa manifestação, que já trazem em seu projeto um indivíduo que se autoriza a valorizar a experiência pessoal como pressuposto para a análise de diferentes temas.

Na modernidade, o sujeito em crise adota como orientação uma consciência reflexiva. Porém, na produção literária, não mais se revela uma franqueza desinteressada, a eloquência renascentista ou o individualismo romântico. O deslocamento desse sujeito tem uma de suas primeiras referências no questionamento de Nietzsche (1844-1900), no século XVIII, ao *cogito* cartesiano, à falsa instância do pensar e sua falibilidade enquanto pressuposto de verdade. Ao retomar essa reflexão, a formulação de Foucault (1926-1984) sobre a verdade a apresenta como elemento constitutivo de um jogo histórico, que se relaciona tanto com práticas subjetivas como com mecanismos de poder.

Assim, o sujeito que chega ao século XX traz, na bagagem, uma crise moral e social e um eu múltiplo a conjugar dinâmicas de forças contraditórias. É esse sujeito cindido que, na expressão estética, depara-se com nova crise, agora da representação, e com a ruptura da autoridade autoral. Foucault e Barthes (1915-1980) assinalaram, nos anos estruturalistas de 1960 e 1970, essa perda de nitidez da figura autoral. A dessacralização do autor dá lugar à linguagem, à função autor, a criações intervalares, em última instância, a uma fratura.

No final do século passado e início do XXI, a reivindicação de lugares de fala e do nome próprio engendram um novo projeto: a autoficção, que estabelece outro limiar, por “[confiar] a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”, como afirma Doubrovsky na quarta capa de seu romance *Fils*, que reúne narrador e personagem na homonímia destacada como premissa para a autoficção.

Na reconfiguração do vivido, a autoficção deixa de ser uma fronteira para demarcar uma terceira margem nas situações em que conjuga contratos opostos de narração autobiográfica e ficcional. Como explicar essa contradição explícita ao estatuto de verdade pretendido pelos relatos de teor testemunhal?

É importante observar que não se parte, nesta investigação, de uma afirmação categórica sobre o caráter autoficcional das obras examinadas, mas, ao contrário, toma-se como objetivo a identificação e a compreensão dos procedimentos que caracterizam a transposição dos fatos reais e das experiências vividas e em que medida a ficção e a autoficção impactam essa produção narrativa do ponto de vista estético. Nesse território, estão incluídos as dissociações e os deslocamentos do eu autoral, as fronteiras borradas entre a referência e a autorreferência, os embates entre real e verossímil, a interdição e a profanação da memória.

A categoria da autoficção situa-se, na contemporaneidade, entre os temas mais polêmicos dos estudos literários. Especificamente na França, o debate desperta, desde os anos 1980, o interesse e a reflexão de teóricos, críticos e escritores, situação que se estende também à América Latina e ao Brasil. Apesar de alguns autores já a considerarem como gênero, a autoficção, no nosso entendimento, ainda não merece classificação específica, especialmente porque está presente em um extenso número de publicações, que incluem também produções muito anteriores à contemporaneidade.

Essa narrativa que faz jogo duplo com o real, mas evidencia, entre a matéria ficcional e o real, um indivíduo necessariamente atrelado à noção de sujeito histórico, ampara-se na substituição da veracidade por uma subjetividade que interpreta o tempo de forma particular. Segundo Doubrovsky, “a autoficção se inscreve no funcionamento simbólico da própria escrita [...] ilustra o despedaçamento irremediável do referido sujeito.” (2014, p. 117-118).

A produção crítica dos dois autores que levaram ao surgimento do neologismo – Lejeune e Doubrovsky – aponta, como especificidades mais marcantes da autoficção em relação à autobiografia, o tempo presente, a recusa à reprodução da história do autor em sua característica linearidade e a verdade da criação literária sobre a verdade histórica. Entretanto, atualizações e novos estudos sobre a autoficção surgidos nas últimas décadas ampliam não apenas o alcance dessa modalidade híbrida de escritura, mas o debate sobre novas classificações e interpretações. No intervalo entre a autobiografia e o romance, multiplicam-se as práticas da autoficção e sua proposital manipulação do verdadeiro e do falso em diferentes gradações. Segundo a teórica Diana Klinger, a autoficção “se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (2012, p. 22). Para a autora, a categoria estaria relacionada à crítica

filosófica da noção de sujeito e, por consequência, da identidade, evidenciando a tensão entre a presença e a falta.

A identificação dos procedimentos de organização do discurso que singularizam as obras do *corpus* e as autenticam literariamente nos remetem, em primeiro lugar, ao fenômeno do testemunho e, em seguida, à atualização dos gestos de linguagem e gramáticas narrativas na contemporaneidade. Variáveis enunciativas, deslocamentos, tempos narrativos e metadiscursos estão entre os primeiros índices que merecem verificação. A partir desse primeiro reconhecimento das características do *corpus*, a análise passa a interrogar estratégias específicas da categoria da autoficção, como comentários, duplos enunciativos e pistas falsas, aí inseridas identidades narrativas múltiplas, embaralhamento referenciais, duplos e paralelos.

Infere-se, como hipótese de pesquisa, que o deslocamento narrativo que oferece o detalhe, a originalidade e o recorte definido da história construída na primeira pessoa como fonte de reconstituição do passado potencializam a produção de sentidos e o valor simbólico das experiências de trauma e violência. Entretanto, para além dessa condição, comum também aos relatos de teor testemunhal do século XX, entendemos que a ficção e a autoficção presentes na escrita contemporânea pós-ditatorial seriam formas de reinventar possibilidades para expressar a realidade que a linguagem não alcança.

O percurso de investigação tem como premissa a identificação da produção teórica e crítica recente sobre os fenômenos do testemunho, da memória e das escritas do eu, em suas categorias da autobiografia à autoficção. Por essa razão, tem-se como exigência metodológica a pesquisa e a revisão bibliográficas que privilegiam fontes primárias e secundárias capazes de identificar o estado da arte relacionado aos temas e ao problema de pesquisa.

O mesmo procedimento aplica-se às obras do *corpus*, o que conduziu ao levantamento exploratório o mais completo possível de publicações nelas referenciadas com o objetivo de recuperar, selecionar e avaliar os resultados de estudos relevantes. Esse mapeamento preliminar, direcionado tanto à fundamentação teórica quanto às obras do *corpus*, permitiu estabelecer relações com produções anteriores, identificar temáticas recorrentes, apontar novas perspectivas para a análise e justificar as lacunas que a investigação se propõe a preencher.

Entendemos que a contextualização histórica das ditaduras ocorridas nos países que originam as narrativas estudadas e os principais desdobramentos dessa cena política na atualidade são imprescindíveis para a compreensão do referencial mobilizado nas obras em análise. Da mesma forma, é necessário explorar as contribuições da tradição literária em relação ao romance como gênero canônico e à manifestação de produções híbridas na contemporaneidade, como premissa para estabelecer regularidades e diferenças em relação à

poética contemporânea do testemunho. Nesse sentido, definiu-se a identificação da trajetória dos relatos de teor testemunhal nos países latino-americanos em que se originam as obras do *corpus* como procedimento metodológico acessório.

Como o quadro teórico e a estruturação conceitual que subsidiam o desenvolvimento da pesquisa desenvolvem-se a partir dos eixos temáticos do testemunho, da memória e da autoficção, a fundamentação teórica não pode prescindir de uma investigação paralela amparada em questões relacionadas à história e à verdade, considerando-se as inter-relações inerentes entre esses aspectos e os eixos da pesquisa.

A organização da pesquisa nos leva a eleger a fundamentação teórica como o início do percurso, no capítulo “O fenômeno do testemunho”, considerando-se que este é o eixo que orienta a investigação. Em seguida, temos o capítulo “Recorte crítico”, que traz um breve levantamento da trajetória dos relatos testemunhais nos países de origem das obras e o levantamento dos estudos sobre as narrativas do *corpus* em sua correlação com os conceitos surgidos no esforço intelectual recente para se compreender a poética do testemunho na contemporaneidade. Nessa parte do trabalho, também estão incluídas breves reflexões sobre algumas publicações do século passado que nos ajudam a traçar paralelos em relação à produção contemporânea.

O capítulo “Premissas e paradoxos”, além de apresentar uma introdução sobre a tradição literária na América Latina, revisita temáticas que se inter-relacionam com o fenômeno do testemunho: a memória, a verdade e a história, as escritas do eu – da biografia à autoficção.

A análise do *corpus* tem lugar no Capítulo “Testemunhos latino-americanos contemporâneos”, que também apresenta uma sucinta contextualização histórica das ditaduras no continente, especificamente no Brasil, Argentina e Chile. Cada autor merece intertítulo específico para análise, com o recorte de trechos a serem privilegiados na correlação com os pressupostos teóricos.

Na articulação dos eixos teóricos, o Capítulo “Poética singular” explora as aproximações e as singularidades identificadas nas obras, com ênfase nas estratégias autorais e procedimentos narrativos, aí incluídos a produção de sentidos potencializada pela releitura da história e aspectos como o confronto entre contratos opostos de narração autobiográfica e ficcional.

1 O FENÔMENO DO TESTEMUNHO

A formulação de Seligmann-Silva sobre a literatura de testemunho como “[...] afirmação da vida, contra a redução desta à mera vida, ou à simples sobrevivência” (2010, n.p.) remete aos estudos do filósofo Giorgio Agamben, na distinção que este propõe entre *vida nua* (*zoè*) e *forma de vida* (*bios*), como categoria primeira na reflexão sobre o testemunho. A desqualificação da vida humana, destituída de seu caráter político tal como a antiguidade grega o caracteriza na *pólis*, torna-se regra nos eventos de totalitarismo, genocídio e guerras que marcam o século XX, dos campos de concentração nazistas às ditaduras latino-americanas, passando por inúmeros outros conflitos étnicos, religiosos, identitários. É contra essa vida nua forjada na biopolítica moderna que os relatos testemunhais se insurgem.

Segundo o conceito formulado por Michel Foucault na década de 1980 e retomado por Agamben (2008), a biopolítica estabelece, no modelo capitalista, a gerência calculada da vida pelo estado, que se torna capaz, na modernidade, de decidir sobre o valor ou o desvalor da vida humana. Para Foucault, a biopolítica pode ser compreendida como uma tecnologia de governo por meio da qual os mecanismos biológicos dos indivíduos integram o cálculo da gestão de poder. O anterior “direito de fazer morrer ou deixar viver”, vinculado a uma sociedade regida por mecanismos jurídicos e regras disciplinares, é substituído pelo poder de “fazer viver ou deixar morrer” (FOUCAULT, 1999, p. 287). Agamben irá acrescentar à formulação do pensador francês o paradigma da política nazifascista como exemplo não somente da exclusão, mas da mobilização de dispositivos que irão expor permanentemente indivíduos e grupos sociais à violência sem sanção a seus autores, caracterizada de forma indissociável pela ausência de normas. Esse desmoronamento da ética clássica está relacionado, ainda, a um discurso legitimador da intervenção política em favor do que Agamben denomina “vida nua”.

Para além do contexto político e ético que circunscreve o fenômeno, a reflexão sobre o testemunho pressupõe o exame do seu estatuto e das aporias que perpassam a transmissão dos acontecimentos. Ao paradoxo de relatar o inenarrável e a inverossimilhança dos eventos de violência e trauma, somam-se a imperiosa necessidade de fazê-lo, as dimensões coletivas da memória que ele mobiliza e a cisão fundadora entre a voz e a linguagem que condiciona a sua elaboração. É necessário assinalar que o conjunto da problemática e as inter-relações entre esses aspectos que a constituem representam ainda um desafio para o pensamento contemporâneo.

A estrutura do testemunho funda-se na impossibilidade de dizer a (ir)realidade do real e a verdade inenarrável de um acontecimento de horror e, ao mesmo tempo, no esforço de compreensão e transmissão dos fatos sem reduzir a sua singularidade. Em *O que resta de*

Auschwitz (2008), Agamben aponta a lacuna presente nos testemunhos a partir dessa intrincada operação – “Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho da sua incapacidade de falar” (p. 161) –, e, também, à lacuna presente no fato de que as testemunhas integrais estão mortas.

É válida, nesse sentido, uma referência ao estatuto da testemunha, especificamente sobre a etimologia da palavra. Tomamos como ponto de partida para esse esclarecimento, especialmente as reflexões de Agamben (2008) e de Seligmann-Silva (2010). Originária do latim, quatro termos a definem: *testis*, *superstes*, *árbit* e *auctor*. As três primeiras são prevalentes nas investigações sobre o testemunho a partir de estudos realizados inicialmente pelo linguista francês Émile Benveniste e a última é explorada por Agamben. *Testis* é aquele que presenciou algo, ocupa a posição de terceiro em um processo ou litígio, situação amparada nos paradigmas jurídico e da visualidade, e que, por isso, tem relações próximas com a cena do tribunal. *Superstes* é o sujeito que viveu algo e está além da experiência, pois sobreviveu; assim, está apto a dar testemunho dessa experiência, ou seja, é uma categoria privilegiada, paradigmática no fenômeno do testemunho. O estatuto de *auctor*, utilizado especificamente por Agamben, nos remete a um tipo de intervenção em relação ao ato de outro para lhe conferir um complemento de validade, o que implica distanciamento e verossimilhança. É válido assinalar que a categoria de *árbit*, que se aproxima da condição de *auctor* por arbitrar o quê e como narrar, tem como vetor específico a audição, sendo comumente utilizada na reconstrução de experiências de outros.

No entendimento de Seligmann-Silva, a condição de *superstes* “[...] remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte.” (2010, p. 5). Ele adverte, entretanto, que uma categoria não deve ter primazia sobre a outra nem seus sentidos devem ser separados, uma vez que, não raro, são complementares. Nos relatos testemunhais, essas instâncias se deslocam, o que pode resultar muitas vezes em ambiguidade, mas estão unidas no mesmo propósito: anseio de verdade, categoria que merecerá, adiante, reflexão mais detalhada.

Antes de nos ater de forma mais específica às questões da verdade e da linguagem, apresentamos um breve histórico acerca do fenômeno em sua manifestação ao longo do século XX.

O testemunho moderno tem suas primeiras referências historiográficas no relato do genocídio armênio, do sobrevivente Hayg Toroyan, apresentado no livro *No país do terror. Armênia mártir*, de 1917. Esse relato não é uma narrativa literária, mas a transcrição do depoimento de Toroyan feita pela escritora Zabel Essayan (1878-1943). Vale observar que

acervos britânicos, norte-americanos e franceses, por exemplo, mantêm arquivos de governo que reúnem documentos primários, como relatórios oficiais e não oficiais, além de correspondências e relatos orais de testemunhas sobre os acontecimentos do período (1915-1923), em particular os relacionados aos massacres e às deportações forçadas de armênios das províncias orientais. O filósofo e professor Marc Nichanian (2012) observa, porém, que a maioria dos relatos de armênios restringe-se a arquivos e questiona o fato de a literatura não ter produzido, no século que nos separa da catástrofe armênia, exemplares literários de teor testemunhal sobre esse evento.

Também o ensaio *Testemunhas*: teste de análise e memórias críticas de combatentes (1915-1928), publicado em 1929 pelo escritor francês Jean Norton Cru (1879-1949), já sinalizava os paradoxos do testemunho, ao apresentar-se como projeto de oposição ao modelo então vigente de historiografia oficial. Durante sua participação em combates da Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1917, Norton Cru começou a organizar documentos, relatos e memórias de soldados publicados em jornais e cartas, tendo como orientação uma crítica do conflito do ponto de vista das experiências de suas testemunhas e não dos discursos oficiais. Essa reunião de algumas centenas de histórias de soldados pode ser considerada um primeiro movimento no sentido de se estabelecer critérios para divulgar os testemunhos de guerra e, nesse caso, é orientado pelas prerrogativas da participação e da visão como principais referências para a sua seleção.

A Segunda Guerra Mundial, especificamente a perseguição dos judeus pelo estado alemão antissemita, representa um paradigma na cena do testemunho. A partir da desumanidade e do apagamento que caracteriza a política de extermínio de Hitler, a produção de testemunhos literários surge como afirmação da necessidade de resgate da experiência de horror.

A produção literária do italiano Primo Levi (1919-1987) – em destaque as obras *É isto um homem?*, *A trégua* e *Os afogados e os sobreviventes*, publicadas em 1958, 1963 e 1986, respectivamente – é exemplar nesse sentido, especialmente porque o escritor não apenas narra a experiência nos campos de concentração, mas problematiza as limitações do testemunho. Também a produção poética do romeno Paul Celan (1920-1970), os diários do alemão Victor Klemperer (1881-1960), as obras literárias e os roteiros cinematográficos do espanhol Jorge Semprun (1923-2011), e de tantos outros sobreviventes do genocídio judeu são algumas das inúmeras referências em relação à criação artística originada na experiência da morte e da sobrevivência.

A distância temporal não reduziu a produção de narrativas de teor testemunhal e muitos relatos continuaram surgindo meio século depois de terminada a Segunda Guerra Mundial,

tornando-se objeto de renovada indagação e estudos sobre o fenômeno. Um exemplo emblemático é o documentário *Shoah*¹, do cineasta francês Claude Lanzmann (1925-2018), de 1985, que impactou a discussão, mobilizando a problemática sobre o tratamento artístico do testemunho. Não há imagens de cadáveres ou de fornos crematórios, mas de ruínas e gramados nos locais onde um dia existiram campos de concentração. Os depoimentos privilegiam as lembranças não apenas de sobreviventes, mas também de espectadores “ignorantes” do genocídio de então. Nas suas quase 10 horas de duração, o documentário é uma tessitura de rastros e restos, apontando diretamente para a intenção de evocar imagens e não de representá-las.

Segundo o historiador marxista britânico Eric Hobsbawm (1917-2012), o período entre o início e o fim das guerras mundiais – por ele denominado “era das catástrofes” – é considerado o primeiro intervalo da divisão cronológica que o teórico chama a “era dos extremos”, como definição do século XX pela ocorrência de conflitos de destruição em massa. Mas os eventos que caracterizaram o período não se encerram com o fim da guerra e, ao contrário, depois da Guerra Fria, adquirem novos contornos, que Hobsbawm chama de a “era do desmoronamento”².

O sujeito que emerge desse cenário de destruição não encerra sua trajetória nesse século emblemático, mas cumpre uma travessia na qual se vê às voltas com novos processos de desumanização, agora marcados tanto pela desterritorialização, em vista do surgimento continuado de inúmeros conflitos, como pela vulnerabilidade que caracteriza grupos sociais marginalizados por diferentes condições econômicas, de raça e de gênero. Os refugiados que alimentam as estatísticas de sofrimento nos finais do século XX e começos do século XXI, por exemplo, perpetuam um ciclo que parece não conhecer fim, assim como as vítimas da extrema pobreza, do racismo, do feminicídio e de outras formas de exclusão, discriminação e violência física. A contemporaneidade nos coloca, assim, diante de um panorama que renova a afirmação dos relatos de teor testemunhal como manifestação literária, mas que ainda não admite rótulos ou especificações restritas, dado seu caráter, mais que híbrido, aporético.

Na tese VI, em *Teses sobre o conceito de história* (1940), Walter Benjamin adverte que “os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (2012, p. 244). Cabe observar, em relação a esse aspecto, que a vitória do

¹ *Shoah* significa, em hebraico, destruição ou catástrofe. O uso do termo holocausto, da palavra greco-latina *holocaustum*, que significa queimado ou vítima de incêndio, designa no contexto original teológico um sacrifício aos deuses e provoca controvérsias pelo significado ofensivo que pode suscitar. Neste trabalho, optamos pela utilização do termo *Shoah*.

² Expressões mobilizadas no livro *Era dos Extremos*, lançado em 1994, na Inglaterra.

inimigo referida por Benjamin se dá em mais de uma perspectiva, com destaque para a continuada dominação econômica na sociedade atual e a produção ininterrupta de narrativas oficiais que a legitimam.

A lacuna apontada por Agamben (2008) – a indizibilidade da catástrofe – dialoga estreitamente com a ideia de Benjamin (2012), na referência às testemunhas integrais e à insuficiência do arquivo para dizer o testemunho.

As testemunhas integrais são aquelas que não sobreviveram para contar a história, como diz Primo Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais. (1990, p. 47)³.

A figura dos muçulmanos, produzida aos milhões durante o genocídio antissemita, como os cadáveres referidos por Hannah Arendt (1906-1975) – a quem “hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte”, nas palavras de Levi (1988) –, expõe o esmagamento da vida processado pela biopolítica em sua forma mais radical. Orienta, também, a afirmação de Agamben de que “o testemunho vale especialmente por aquilo que nele falta” (2008, p. 43). No entendimento do filósofo, o muçulmano “funda um terceiro reino entre a vida e a morte” (SOFISKY *apud* AGAMBEN, 2008, p. 55), pelo fato de não permitir mais distinção entre o humano e o inumano, obrigando-o a habitar um umbral em que a vida passa a ser uma não-vida, desprovida de qualquer traço de humanidade.

Segundo o filósofo, a impossibilidade de dizer o horror é o que permite “falar em nome de um poder dizer” (2008, p. 157), que une os muçulmanos e os mortos aos sobreviventes. Esse gesto testemunhal abre para a língua a perspectiva única de apresentar-se como resto, fora dos arquivos.

Significa que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

³ No jargão dos campos de concentração, muçulmano (*der muselmann*) é a forma como eram chamados os prisioneiros agônicos, que sucumbiam à fome e aos maus-tratos e não mais manifestavam discernimento ou esperança.

É a esse deslocamento entre o ato testemunhal e a forma como ele é elaborado que se refere o *resto* apontado por Agamben, permanentemente ameaçado pela construção discursiva que anseia coerência, completude e plena significação. Muitas vezes, o teor de irrealidade e a sua consequente inverossimilhança esbarram nas possibilidades e limitações da língua. Mas, como sentenciou Graciliano Ramos (1892-1953), em *Memórias do cárcere*, publicado postumamente em 1953, “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (RAMOS, 2011, p. 12).

Sobre a lacuna linguística que perpassa o testemunho no paradoxo da impossibilidade de testemunhar a partir da morte, é necessário também pontuar seu distanciamento da chamada “lei do arquivo”. Segundo o filósofo Marc Nichanian (2012), os arquivos estariam contaminados por uma intermediação histórica e por um propósito de dissipação dos fatos, o que impede que a potência da escrita possa insurgir-se como voz que transmite a escuta e o olhar diante da desumanização do desastre.

A única coisa que o sobrevivente pode fazer perante a Catástrofe, se quiser escapar da lei do arquivo, é inscrever no próprio texto as condições da Catástrofe como acontecimento impossível, em suma, inscrever seu próprio fracasso, inscrever o fracasso da representação. Daí decorre que as condições (de impossibilidade) da Catástrofe são as condições (de impossibilidade) de sua representação. Isto nunca encontraremos na produção testemunhal esquartejada entre a vontade literária e a vontade documentária. (NICHANIAN, 2012, p. 25-26).

O arquivo, nessa perspectiva, configuraria uma espécie de lei do que pode ser dito, pautada por relações pré-determinadas de poder, ou por um sistema múltiplo de enunciados, regido pela classificação: “como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação [...] sistema de acúmulo, historicidade e desaparecimento [...] orla do tempo que cerca nosso presente.” (FOUCAULT, 2013, p. 159-160). O testemunho literário, ao contrário, é um discurso caracterizado pela marca autoral, que aponta para o sujeito que o produziu e, além disso, para o acontecimento de linguagem que o engendra – forma alimentada de real –, deslocando, assim, a função social e histórica do arquivo.

Diante das condições que determinam a singularidade do fenômeno, o testemunho somente poderá ocorrer a partir da mobilização de restos e vestígios, rasuras, silêncios e não-ditos. A transmissão da experiência ancora-se, portanto, em um estatuto que conjuga o dentro e o fora da linguagem, como já assinalado na pesquisa de mestrado da autora.

O sobrevivente não ultrapassou o limiar da morte e, por isso mesmo, sua posição de observador, de fora dela, não o credencia como voz articulada à experiência da morte. Não há encontro possível entre esses territórios, mas uma fronteira intransponível. A observação do acontecimento impõe um entendimento que não alcança coincidência com a experiência; daí a impossibilidade de dizer o inenarrável avulta, como figura que obstrui a voz narrativa testemunhal. (SILVA, 2015, p. 33).

Mas a voz narrativa testemunhal se insurge. “O silêncio dos mortos e dos ‘desaparecidos’ se transformou em um ruído cada vez maior” (GAGNEBIN, 2018, p. 9). A ‘não-língua’ desarticulada e mutilada dos sobreviventes encontra formas outras de fazer da fratura significação. A narrativa é marcada pela imprecisão, mas se reinventa em possibilidades de enunciação. O indizível e o abismo que determinaram os estatutos opostos de humanidade e não-humanidade encontram desvios, ainda que imperfeitos, para dizer a experiência. No embate entre vivência e palavra, a fragilidade da linguagem se transforma em potência.

A resposta à experiência muda da morte não mais se curva somente à perplexidade diante dos fatos. Diversa da narrativa ficcional, da biografia e da prosa jornalística, pretende outra qualidade de proximidade e fidelidade com os fatos narrados. Reivindica uma verdade narrativa. Esse movimento, instaura novo paradoxo, o da *biografia* ficcional, em seu caráter individual e singular, que afronta o historicismo e transforma a enunciação em verdade singular.

1.1 Experiência de linguagem: terceira margem

A relação entre o testemunho e seu compromisso com o *real*, esse último compreendido na chave freudiana do trauma – do grego *traûma*, ferida; incapacidade de lidar com uma experiência de violência intensa –, nos remete também ao conceito de perlaboração⁴. Entendemos que a escritura, no testemunho literário, não é indiferente à verdade do real que está na origem do trauma e, de certa forma, pode se configurar como tentativa de superar a repetição do evento traumático.

No processo de retornar ao passado doloroso por meio do testemunho literário – mesmo tendo o registro ficcional chamado a serviço da apresentação da experiência –, deparamo-nos com a inadequação de categorias canônicas rígidas para interpretar seus sentidos. Isso ocorre porque não é possível classificar a produção literária testemunhal nem de forma estrita (como

⁴ No sentido psíquico adotado por Freud, perlaboração é a atividade que possibilita superar uma situação traumática repetida que ocorre de forma irrefletida.

testemunho em seu sentido jurídico ou como escrita séria e representacionista), nem como ficção na chave naturalista e realista (em seu propósito de fidelidade e exatidão na representação das pessoas e da sociedade). A esse respeito, Seligmann-Silva pontua que as continuadas catástrofes do século XX promoveram um aprendizado de que “todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal” (2008, p. 71), ou seja, especialmente as produções estéticas estão em diálogo estrito com as transformações que a sociedade experimenta e, de alguma forma, apresentam ressonâncias dos acontecimentos e seus impactos nos sujeitos e nas comunidades que os integram.

O testemunho literário ocupa, entre as citadas categorias, um território ou lugar intervalar, nomeado de diferentes formas: *in-between*, zona de fronteira, espaço intersticial, limiar ou *entre-lugar*⁵. O espaço discursivo, de acordo com o conceito de entre-lugar, abre a perspectiva de resistência a valores impostos e de desvio da norma, com o propósito de transfigurar elementos. No testemunho literário, o estatuto de entre-lugar se manifestaria na recusa, ou resistência, ao que preconizam os polos opostos que caracterizam o testemunho puro e a ficção: a exclusividade dos elementos documentais e referenciais como determinantes da reconstituição da experiência e a criação imaginativa como único caminho possível para a representação.

A enunciação que emerge da conflituosa tarefa de elaboração e transmissão do real traumático que resiste à representação sugere, assim, uma terceira margem, que conjuga elementos de ambas as categorias, mas sem se subordinar a nenhuma delas em seu estado de pureza e impermeabilidade, operando metamorfoses, assimilações e desobediências. Esse novo território, ao mesmo tempo em que está amparado em um acontecimento histórico, só é capaz de torná-lo verossímil por meio do tratamento estético, assinalando, assim, uma diferença que permite mobilizar outra articulação dos elementos fundadores das categorias canônicas.

É válido observar que a mimese, em sua acepção grega de imitação ou reprodução, passa a ter como exigência um tratamento estético do real que não pode prescindir do contexto histórico que a provocou. Como aponta Auerbach, ao longo do minucioso exame de obras de diferentes épocas no volume *Mimesis* (2001), originalmente publicado em 1946, é a coerência formal interna de um texto, em oposição à documentação superficial da realidade, o que permite capturar um momento histórico e social e abarcar a problemática da realidade que se quer

⁵ Conceito formulado por Silviano Santiago com referência à literatura latino-americana, no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978), que estabelece um comportamento de resistência, nesse caso específico, do colonizado em relação ao colonizador.

apresentar. No testemunho literário, somente o jogo de forças mobilizadas internamente no texto possibilita a composição de uma tessitura capaz de enfrentar o falseamento do real.

É necessário, ainda, apontar, para além desse pressuposto, o entendimento de Walter Benjamin no texto “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, sobre o declínio da arte de compartilhar experiências por meio do ato de narrar. A reflexão está amparada no silêncio dos combatentes da Primeira Guerra Mundial, ao voltarem das batalhas. A situação desnudava a perda da comunicabilidade da experiência, expressando “mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo.” (BENJAMIN, 2012, p. 217). É como se às palavras não fosse mais possível assimilar a magnitude das mudanças impostas pela aceleração da técnica, aí incluídos os conflitos bélicos e a contínua sujeição dos indivíduos à violência, com a qual seguimos convivendo na atualidade.

Já em “Experiência e pobreza”, ensaio de 1933, Benjamin questionava as relações entre a experiência e o patrimônio cultural, apontando que o progresso técnico e a proliferação desenfreada de oportunidades de entretenimento provocavam de forma inevitável o distanciamento entre o vivido e o contado. A recusa “[...] da imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (2017, p. 125), configuraria, assim, a alternativa a explorar para se alcançar algum valor de consciência e reflexão por meio da arte.

Também nesse aspecto o testemunho literário dá-se a ler como produção estética que rejeita o conforto da representação ligeira por meio de um realismo descolado de leitura crítica dos conflitos da realidade, posto que o projeto que o faz nascer está comprometido com uma busca de sentido para experiências fundadas na convulsão, na dor e na violência do trauma. Uma vez mais, emerge a terceira margem que o diferencia da produção literária realista e do arquivo.

Esse referencial histórico e social que ampara o testemunho literário também está no cerne da reflexão de Theodor Adorno. “A posição do narrador no romance contemporâneo”, texto publicado originalmente em 1954, adverte sobre a impossibilidade da representação da “aparência como algo rigorosamente verdadeiro” em um mundo convulsionado diante de toda sorte de conflitos sociais, ameaças e catástrofes. Essa realidade desmesurada esmaga a pretensão narrativa de transfigurá-la em totalidade por meio de imagens, e o apego ao realismo contribui apenas para uma reprodução pálida que não alcança sequer sugerir o real. No entendimento do autor, ao contrário das obras literárias romântica e realista, amparadas na

subjetividade e na idealização de qualidades humanas, o narrador contemporâneo perdeu a imparcialidade como observador diante da violência do processo histórico e, conseqüentemente, a representação, por meio do romance, está comprometida em relação à complexidade das relações individuais e sociais.

Ao refletir sobre as experiências de violência extrema que marcaram a primeira metade do século XX e suas implicações na política e na cultura, Adorno (1988) defende a perspectiva histórica como única via para narrar a hostilidade e a opressão contemporâneas que despedaçam qualquer pretensão de totalidade. Assim como a história, o sujeito contemporâneo está atrelado a uma condição de incerteza e inacabamento, e a ele somente será possível tangenciar o impacto da degradação social ao nomear a subjetividade devastada.

A impactante declaração de que “Escrever um poema após Auschwitz é bárbaro” (ADORNO, 1988, p. 26) evidencia essa tensão entre a experiência humana do aniquilamento e as formas de sua expressão, ou seja, a representação. Razão e conhecimento civilizatórios de nada serviram para evitar a catástrofe, a morte e a destruição, o que remete necessariamente a um pensamento crítico sobre o sujeito e a subjetividade.

A tarefa de articular a experiência humana de violência e o registro verbal apresenta-se, ainda, potencialmente dificultada pelas limitações e convenções da linguagem. A transfiguração da tensão viva presente na experiência de desumanização somente poderia se manifestar esteticamente no que Adorno chama “desencantamento do mundo” (2003, p. 58). De dentro do turbilhão da experiência histórica, a narração necessariamente deve trazer a marca dos antagonismos da transformação do homem em coisa e, em caso contrário, reproduzirá um *como se* incapaz de dizer a essência das mutilações cotidianas impostas pelos regimes de opressão, violência e de aniquilação a que o homem está sujeito desde a “era das catástrofes” até os dias atuais.

Na negociação de significados que perpassa o consenso sobre o que é válido ou verdadeiro, acreditamos que a linguagem, no enfrentamento com o real intraduzível, irá se manifestar por restos, rasuras, deslocamentos e aproximações, lacunas e cesuras, de forma a assegurar o compromisso ético com a experiência original e, ao mesmo tempo, pela tarefa infinita de simbolizar o que não se deixa representar.

Ainda em relação a essa tensão entre experiência e linguagem, e especificamente sobre os relatos testemunhais latino-americanos, é importante citar a criação da categoria *testimonio* entre os gêneros do já citado Premio Casa de Las Américas, que, de certa forma, nomeia sua qualidade de entre-lugar. Em relação à crescente ocorrência de textos que não mais cabiam nas classificações canônicas de romance ou ensaio, Valéria De Marco (2004) retoma as palavras do

dramaturgo guatemalteco Manuel Galich, membro do júri daquele ano, para dizer da perplexidade diante dos trabalhos inéditos inscritos:

[um] gênero pelo avesso: diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social. (GALICH *apud* DE MARCO, 2004, p. 50).

A análise de Galich não perdeu sua atualidade, mas o fenômeno renova-se diante de transformações sociais que projetam embates outros entre o sujeito e as condições da sua manifestação. O testemunho a que o autor se referia passa a privilegiar, na produção mais recente, diferentes procedimentos formais e exigências subjetivas, impactando, inclusive, a categoria da verdade a ele vinculada ao longo de sua trajetória.

A esse respeito, é importante retomar a ideia de que a verdade está atrelada à história – ou versões dessa história – que nos constitui, mas em diferente perspectiva da reconstituição do passado, pois marcada pela subjetividade. É necessário, assim, estabelecer algumas ressalvas apontadas pela crítica argentina Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), a partir do que ela chama “reordenamento ideológico e conceitual” em relação ao passado recente da América Latina e seus regimes de exceção. A transformação do testemunho em ícone da verdade e as razões dessa confiança, assim como a primeira pessoa enquanto forma privilegiada de discurso, apontam para uma forte subjetividade e, muitas vezes, evidenciam um caráter de intangibilidade. “A experiência se dissolve ou se conserva no relato?” questiona Sarlo (2007, p. 23).

A autora mobiliza reflexões de Benjamin, Nietzsche e Derrida, entre outros pensadores das “epistemologias da desconfiança”, para interrogar as garantias da memória e da primeira pessoa como possibilidade de captação e transmissão da experiência de violência e morte. Em nenhum momento ela questiona a importância da circulação dos discursos testemunhais na esfera pública de direitos – que se tornou um de seus principais objetos –, mas adverte que “esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordável” (SARLO, 2007, p. 47).

Inferimos, a partir desses questionamentos, que a experiência da violência, da catástrofe e do trauma se atualiza no relato, apesar de todos os impedimentos que ela enfrenta. Seria a interrogação do vivido e dos seus sentidos o motor que impulsiona à reelaboração e à transmissão dessa experiência. Mas aí mesmo é que se dá a ver a problemática que caracteriza o testemunho literário contemporâneo: nos véus da subjetividade da primeira pessoa, a elaboração estética da experiência ilumina apagamentos que conjugam e inter-relacionam oposições como real e simbólico, lembrança e imaginação, privado e coletivo. Entretanto, para além do propósito explícito de recuperação da memória, essa escritura oferece novas perguntas para a compreensão ampliada do presente.

1.2 Gênero que se transforma

A distância e o anacronismo que estão na base dos testemunhos contemporâneos destacam-se entre os fatores que atuam como pontos de atenção para uma análise assertiva das produções desse tipo publicadas neste começo de século. A “cristalização inabordável” do testemunho apontada por Sarlo deixa de determinar as obras que são objeto deste estudo a partir do momento em que se torna ela mesma tema da escritura. Nos questionamentos que se desdobram ao longo dos relatos, cada um a seu modo, mais ou menos oblíquos na relação que estabelecem com a dor e o trauma do que o verificado em produções publicadas no calor das ditaduras latino-americanas, as suspeitas sobre sua própria legitimidade estão apontadas, sugerindo, inclusive, novas leituras.

As quatro narrativas das quais nos ocupamos nesta pesquisa atualizam o conceito canônico do testemunho literário, na medida em que subvertem tanto o lugar do romance como o compromisso político declarado em muitas das obras produzidas cerca de meio século antes, quando muitas delas tinham também o propósito de denúncia pública. Além disso, com poucas e pontuais exceções, prescindem do comparecimento de fontes de informação verificáveis e de documentos relacionados a fatos históricos, privilegiando a reelaboração do referencial histórico e social a partir do cotidiano privado e da criação. Prevalece a escrita do eu, assim como nas narrativas testemunhais clássicas, mas agora as marcas da subjetividade passam a integrar o corpo da escritura como território a ser explorado para ampliar as ressonâncias da crise de identidade do sujeito contemporâneo.

No acontecimento de linguagem colocado em primeiro plano a partir da reconstrução da experiência nas obras em análise, o deslocamento da função social e histórica do arquivo passa a ocupar o lugar ontológico da verdade referencial tantas vezes defendido ao longo do

acidentado percurso do testemunho literário. Ao mesmo tempo, isso ocorre sem que se ignore os acontecimentos singulares e traumáticos que originaram a cena do trauma. Mantém-se o referencial, porém, não mais como objeto privilegiado de manifesto político e ideológico. Da mesma forma, persistem as dificuldades em traduzir a singularidade, porque a linguagem disponível segue insuficiente em sua generalidade para dizer ou simbolizar o excepcional da violência vivida.

A narrativa testemunhal contemporânea impacta o lugar canônico do gênero não somente pela distância temporal dos acontecimentos que a originaram, mas também por reafirmar o devir da resistência contra o desaparecimento do passado, da memória, da história, dos mortos. A transformação do espaço literário testemunhal, agora, extrapola o vivido, por meio de desvios, rumores e indiciamentos. Mais que oferecer respostas, a narrativa testemunhal apresenta outra qualidade de perguntas. Isso ocorre porque, na sua composição, nem sempre o que comanda a narrativa é harmônico e, ao contrário, estão valorizadas a lacuna, a rasura e a descontinuidade, ignorando o império da razão e experimentando o desassossego no próprio registro em transformação.

Não estamos mais diante de nenhuma unidade coerente, e o sujeito que narra a experiência abre-se aos paradoxos tanto da história como da linguagem para fazer do desequilíbrio da fabulação nova possibilidade de interrogação e decifração. Esse deixar-se atravessar pela linguagem confronta a mera representação, o *como se*, para interrogar não apenas o discurso oficial (as memórias coletivas organizadas pelo estado com o objetivo de impor uma imagem à coletividade), mas também a narrativa cristalizada na pretensão de uma verdade incontestável, ou seja, abandona finalidades previamente definidas – como é o caso exemplar da biografia – para colocar em jogo mais uma vez a história e seus sentidos e não-sentidos.

A esse respeito, Gagnebin aponta, no ensaio “História e Cesura”, a relevância da noção de cesura – proposta por Benjamin e retomada por Agamben – na operação de rearticular o passado: “[...] o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma fôlego.” (2013, p. 100). A cesura, que Benjamin também nomeia como o “sem expressão”, pode ser compreendida como uma interrupção do fluxo narrativo, que quebra tanto a pretensão de ocultar tudo com palavras como o propósito de acabamento. Simultaneamente, ela torna possível, por meio da fratura da narrativa, ampliar a potência de interrogação a respeito do passado como gesto crítico voltado para a transformação do presente, ou reafirmação do devir.

Reside, assim, nos “buracos”, “asperezas” e “fissuras” da narrativa, alguma possibilidade de quebrar o curso contínuo da história e o caráter de dominação do discurso dos vencedores referido por Benjamin nas “Teses sobre o conceito de história”. O testemunho literário contemporâneo explora sem reservas esse procedimento contrário ao encadeamento linear e, também nisso, se transforma em relação às narrativas anteriores de mesmo teor, suspendendo os sentidos e, muitas vezes, apenas indiciando o que antes se pretendia nomear nas narrativas marcadas pela pretensão de unidade, por procedimentos de sucessão cronológica e nexos causais.

Ao mesmo tempo em que a reflexão de Gagnebin (2013) aponta esse lugar imprescindível da cesura nas narrativas da história e do testemunho, em oposição a uma “sintaxe lisa e sem fraturas”, abre uma perspectiva singular para o devir e a recuperação do passado no presente e *para* o presente, ainda que buscada sobre ruínas. Possibilidade de que “algo de outro possa dizer-se” a partir da renúncia à suposta harmonia e totalidade estética da linguagem. Nesse aspecto, é válido assinalar que a enunciação conquista espaço diante do enunciado, assumindo a tarefa de ir além da reprodução ou representação do passado e de valorizar novo olhar, não para o conteúdo, mas para a dicção perturbadora que diz e, ao mesmo tempo, cala o que se quer transmitir.

O movimento dos narradores contemporâneos experimenta, assim, ao percorrer um enfrentamento do passado traumático por meio de um discurso ao qual já sabem que o real escapa, as cesuras como procedimento formal, ultrapassando sua mera presença para explicitar a tentativa de arrancar das ruínas do vivido o que a linguagem reduz e aprisiona.

Nesse elenco de razões, distanciamento e aproximação são faces da mesma intenção autoral – um “tempo da vida”, como diz Agamben no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009), atrelado ao tempo histórico –, como a colagem de cacos passados e presentes não coincidentes e a combinação dos sentidos de *não mais* e *não ainda*. No jogo de luz e sombras que, necessariamente, é necessário enfrentar, o narrador testemunhal depara-se com as sobras do passado no propósito de ressignificá-las no presente, tomando-as para além do *status* de resto irracional que a sociedade neoliberal quer imprimir a elas e criando espaço para promover o dissenso não permitido nos regimes ditatoriais.

A transformação da escrita contemporânea do testemunho faz do fim da experiência confortável da linguagem seu território por excelência, ao experimentar, redimensionar e resgatar ruídos e balbucios desarticulados como possibilidade. Nessa operação, ultrapassa também o confronto entre realidade e ficção, alinhavando-as sem a pretensão determinada de alcançar sentido, mas de metamorfoseá-las em tensão contínua na interrogação de não-sentidos,

jogo infindável de claros-escuros entre a literalidade do trauma e a imaginação, como se o fracasso da empreitada de representação fosse ele mesmo o testemunho.

2 RECORTE CRÍTICO

A crescente publicação de narrativas referenciadas nas ditaduras civis-militares na América Latina, décadas depois dos eventos de violência e desrespeito aos direitos humanos que as originam, resulta em respostas da crítica e dos estudos literários. É válido observar que o pensamento sobre as escritas da violência na contemporaneidade depara-se com o surgimento continuado de relatos referenciados em catástrofes outras para além do paradigma da *Shoah* e dos regimes ditatoriais, como os conflitos migratórios e étnicos que convulsionam o mundo na atualidade.

Na interpretação dessas escrituras esquatejadas entre o fato histórico e a criação literária, reiteramos como premissa a observação do estatuto essencial que as determina esteticamente: desejo, necessidade e assombramento. Nos escritos testemunhais, o embate entre experiência, memória e história sobre a reconstrução individual do vivido está amparado em um narrador que compartilha relação de proximidade com os episódios narrados. Na contemporaneidade, entretanto, revela-se, quando não o distanciamento das cenas traumáticas, um encobrimento proposital do vivido, em narrativas que se valem de deslocamentos autorais para decifrar o real.

Interessam-nos a tessitura e os aspectos formais dessa poética contemporânea do testemunho – que em muito difere daquela dos relatos canônicos elaborados no vórtice dos acontecimentos. Será necessário – e inevitável –, ao longo da investigação, confrontar narrativas testemunhais anteriores com os textos em exame, ainda que estas não sejam o objeto específico da análise. Mais que isso, são bem-vindas para situar historicamente o entendimento crítico que as referencia, como pressuposto para o entendimento da manifestação contemporânea do testemunho sobre os regimes de exceção na América Latina

Desde as últimas décadas do século XX, as análises e a produção crítica sobre essa categoria de escrituras, que evidenciam o vigor dos estudos culturais e literários sobre o testemunho e continuam apontando lacunas ainda em aberto, também nos mostram a oportunidade de se explorar o que, com Paul Ricoeur, chamamos as hermenêuticas da suspeita. Segundo o filósofo, depois de Marx (1818-1883), Nietzsche (1844-1900) e Freud (1856-1939), é preciso “procurar o sentido [...], já não é soletrar a consciência do sentido, mas decifrar-lhes as expressões. [...] A categoria fundamental da consciência, para eles, é a relação escondido-narrado ou, se se prefere, simulado-manifestado.” (RICOEUR, 1989, p. 148-149).

Ao repensar o sentido da hermenêutica tomando como base a inocência do *cogito* de Descartes, Ricoeur coloca sob suspeita a linguagem, a ilusão que ela transmite e o

desmascaramento como condições do humano. A desmistificação da ilusão da consciência de si revela-se, nesses três pensadores, sob o viés, em Marx, da ideologia e do conhecimento da necessidade; em Nietzsche, da denúncia das ilusões; em Freud, da construção da representação a partir do recalque e da repressão.

Observamos que o recorte que aqui se propõe para elencar estudos realizados sobre as obras do *corpus*, em sua relação essencial com os temas do testemunho, da memória, da história e da autoficção, pouco privilegia o embate filosófico sobre a interpretação e a confiança e explora preferencialmente o referencial revisitado e a renovação das fórmulas de personas literárias e construções discursivas que desde o século XVIII decifram, no cânone, as estruturas do real. A crítica ao *cogito*, presente nos estudos de Marx, Nietzsche e Freud – denominados os mestres da suspeita – não se configura objeto das investigações literárias mais relevantes sobre o testemunho.

A ressalva apresenta-se desde já como aspecto que esta pesquisa considera singular coadjuvante na análise das estratégias formais da representação literária e, ainda que não se configure objeto específico da investigação, acreditamos que possa adensar a reflexão. O levantamento da fortuna crítica, entretanto, como será mostrado, pouco destaque dá a essa problemática ou, nos casos em que a aborda, o faz de forma tangencial. Não é nosso objetivo desenvolver uma análise que privilegie o desvelamento filosófico das narrativas, mas entende-se que essa indagação contribui para uma problematização mais assertiva do discurso, especialmente por se tratar de escrituras que mobilizam de forma privilegiada a subjetividade e a memória na construção dos registros literários.

2.1 Ausência e presença além do arquivo

Originalmente publicado em 2011, o romance *K. – Relato de uma busca*, marca a trajetória iniciada tardiamente pelo escritor Bernardo Kucinski¹ na ficção, especialmente pelo expressivo reconhecimento de público e crítica, com premiações e uma dezena de reedições e traduções. Ele é também autor das obras literárias *Você vai voltar para mim* (2014), *Alice: não mais que de repente* (2014), *Os visitantes* (2016), *Pretérito imperfeito* (2017), *Júlia: nos Campos Conflagrados do Senhor* (2020) e de publicações anteriores sobre jornalismo e política. No romance *K.*, a história do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski em 1974, irmã do autor e

¹ Natural de São Paulo, Bernardo Kucinski nasceu em 1937, filho de imigrantes poloneses. É jornalista, cientista político e professor titular aposentado pela Universidade de São Paulo, onde ministrou disciplinas na Escola de Comunicação e Artes (ECA). Trabalhou como assessor especial da Presidência da República de 2003 a 2006.

militante política, e da procura empreendida pelo pai, o senhor K., é construída de forma híbrida, numa sucessão aparentemente aleatória de contos que intercala a recriação do vivido e de episódios históricos do período.

A obra foi lançada em outubro de 2011, quase simultaneamente à promulgação da lei que instituiu os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), colegiado que funcionou de maio de 2012 a dezembro de 2014 com o objetivo de apurar violações ocorridas durante a ditadura civil-militar brasileira².

O livro tornou-se objeto de inúmeros estudos acadêmicos e obteve grande repercussão na mídia. A tensão entre literatura e testemunho foi amplamente explorada por pesquisadores e críticos, assim como o fato da ausência, materializada no desaparecimento, ser o núcleo da representação no romance. Da mesma forma, a fragmentação que caracteriza o relato, as inúmeras vozes que o constituem e as lacunas históricas apontadas alimentam a maioria das análises já realizadas. São aspectos da mais alta relevância quando se investigam escrituras originadas na violência e no horror, e que não serão desprezados na presente análise.

Entretanto, a pesquisa da fortuna crítica sobre o romance revela nuances ainda pouco exploradas. O trabalho, em particular, do pesquisador Roberto Vecchi, professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de Bolonha aponta arguta análise tanto sobre a eliminação do sujeito e suas implicações na elaboração literária como sobre a importância de se atentar para aspectos da interpretação de textos marcados por lacunas e silenciamentos. Nos artigos “O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto”, de 2014, e “Catástrofe identitária e autoritarismo militar: revocalizações literárias”, de 2016, o autor destaca o dispositivo do desaparecimento forçado e a significação política da invisibilidade que o condiciona, segundo sua interpretação, a enveredar também por uma possível reflexão de caráter ontológico.

A invenção desta peculiar condição ontológica, este novo “estado do ser” que é o desaparecido político como vítima de uma brutalidade de Estado, a qual cria uma permanência da ausência, uma perpetuação da condição fantasmática e uma impossibilidade de aprofundar qualquer trabalho enlutado por parte dos familiares, mostra, no entanto, como o limite da teoria sempre proporciona um limiar para o campo literário. Ou, para melhor dizer, cria uma solidariedade profunda, talvez a única residualmente viável, entre uma fatalidade fraturada e unitariamente impossível e uma ficcionalidade como campo de reorganização e interrogação dos rastos sobreviventes e escassos de uma violência destruidora, total e definitiva. A literatura em suma, como as artes de modo geral, se configuraria assim como lugar onde o impossível se torna

² Informações detalhadas sobre a legislação e os trabalhos do colegiado estão disponíveis no site da Comissão Nacional da Verdade, em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>.

possível, o que desvenda a natureza predominantemente política do campo literário. (VECCHI, 2016, p. 45).

Vecchi vai além, assinalando a problemática política do texto de Kucinski do ponto de vista da categoria da restituição. Para além do entendimento jurídico sobre o termo (reparação do dano relacionada à estado anterior modificado de forma ilegítima), defende a ideia de “poéticas da restituição” como possibilidade de ampliar a ressonância das vozes mudas que sucumbiram durante o regime. Para isso, o autor defende uma “filologia de ausências” como prática hermenêutica correlativa, como oportunidade para se debruçar sobre a “questão de como ler um texto degradado e lacunoso, sem o trair, sem o transformar, pelo gesto da restituição não criticamente formulado.” (VECCHI, 2016, p. 47).

Outras pesquisas acadêmicas mais amplas, como é o caso de dissertações de mestrado e teses de doutorado, propõem a análise de aspectos formais na representação do trauma no testemunho ficcional do romance *K.*, como a ausência, o luto, a culpa, as estratégias de recriação do histórico, o distanciamento e a negatividade, entre outros, articulando, no gesto autoral, ficção e testemunho sem adensar a problemática da subjetividade presente no relato.

Neste breve recorte crítico que propomos sobre a obra, é válido citar a tese de doutorado “As cadeias da humanidade são feitas de papel. O testemunho da ditadura civil-militar no romance *K.*”, defendida pela pesquisadora Luciane Maria Said Andersson em 2014, na UFRJ. Na abordagem sobre a escritura de Kucinski, a autora chama a atenção para o fracasso, ou impossibilidade da narrativa, não como “elemento essencial da construção, mas sim como estratégia estruturante, que se autocorrói e autodescentra, dissolvendo-se e deslocando-se até a desconstrução da narrativa única e totalizadora.” (ANDERSSON, 2014, p. 11). A forma de apresentação da presença pelo seu oposto, a ausência, seria marcada também e especialmente pela ausência da linearidade narrativa, “apostando na ruptura (causa) e na lacuna (efeito) como ferramentas da narrativa, [e utilizando-se] da ausência como meio para ir além da própria ausência.” (p. 26).

Essa particularidade da análise de Andersson é muito sugestiva na reflexão sobre os procedimentos formais que caracterizam a narração em *K.*, na articulação que propõe entre imaginação e verdade da memória, entre o passado em seu contexto originário e a recomposição literária do desastre no presente, aspectos que integram de forma essencial nosso percurso de investigação.

A recusa do discurso histórico como representação única do passado também está presente em uma análise atenta do projeto literário do romance na dissertação de mestrado “O

peso do corpo ausente: estratégias narrativas em *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”, de Eneida Cristina Correa de Castro, defendida em 2017, na USP. O trabalho tem a revisão teórica sobre o tempo na narrativa como ponto de partida e estabelece regularidades e diferenciações entre o romance e as obras brasileiras publicadas durante e imediatamente após a ditadura e outras produções contemporâneas, apontando a distância temporal como determinante na escrita testemunhal de “[...] quem sobreviveu e tem que enterrar os mortos.” (CASTRO, 2017, p. 23).

A relevância conferida às referências temporais nos procedimentos formais do romance dialoga com questões referentes à recepção, ainda que não especificamente nomeadas na referida pesquisa, sugerindo o “desequilíbrio” da organização temporal da narrativa como provocador de estranhamento no leitor, o que induziria a uma ruptura na hegemonia construída pela história oficial. É interessante, ainda, a identificação de uma “estrutura arquivista” na articulação dos acontecimentos, como recurso que possibilitaria ampliar a dimensão crítica em relação ao narrado.

A dissertação “(Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial”, de Lua Gill da Cruz, defendida na Unicamp em 2017, destaca a “perspectiva de leitura dialética da história” oferecida pelo relato de Kucinski em relação à reparação precária proposta pelo Estado brasileiro, tanto no âmbito público como privado, como possibilidade de resistência diante da história silenciada e de crítica da violência no presente. Bem fundamentada, a pesquisa estimula à exploração de caminhos para o enfrentamento, por meio da manifestação estética, da herança autoritária, demarcando novos sentidos e interpretações possíveis para além do arquivo.

Na análise do romance, as referidas pesquisas nos encorajam a examinar de forma mais assertiva a experiência de subjetivação autoral, especificamente nos paratextos do volume. Isso se dá especialmente se considerarmos que a violência do passado recente brasileiro integra o presente de forma esmagadora, realidade tornada ainda mais viva diante da manutenção das premissas da Lei da Anistia de 1979, da quase inexistência de políticas de memória no país, do reavivamento de discursos negacionistas e do crescente sujeitamento de corpos torturados, desaparecidos, insepultos e sobreviventes. O encontro crítico e, ao mesmo tempo, o rompimento entre um passado não concluído e um presente que não significa necessariamente sua continuidade, apresentam-se, assim, como oportunidade para a identificação e interpretação das estratégias contemporâneas da construção do testemunho latente no romance *K*.

A epígrafe “Desçamos e confundamos a língua deles, para que um não entenda o que o outro fala” (GÊNESIS, 10-11), paratexto que anuncia a novela *Os visitantes* (2016), reabre a

ferida insepulta do romance *K*. – Relato de uma busca. *Os visitantes* é nova vertigem e suplemento dos arquivos desenterrados no romance anterior. Em diálogo com interlocutores diversos, Kucinski, agora autor-narrador explícito, no rastro do romance, embaralha estatutos, enumera equívocos, ensaia justificativas, tece uma narrativa especular e diversa a partir de personagens do romance anterior, que voltam para pedir explicações ao escritor, em um claro jogo de autoficção. O relato assinala tanto a perplexidade e o desamparo diante da violência do desaparecimento como os esforços para compreender e transmitir os fatos.

Ao contrário do aplaudido romance de 2011, a novela não mereceu muita atenção da crítica literária e as análises a seu respeito são poucas, restringindo-se, quase sempre, a um rápido comentário na problematização do romance *K*. Um dos trabalhos mais interessantes publicados sobre o livro privilegia a escrita fragmentária e elaborada do autor. No volume *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, a pesquisadora Eurídice Figueiredo dedica todo um capítulo à produção de Bernardo Kucinski, mais especificamente sobre o romance *K*. Observa que, juntamente com a novela *Os visitantes*, os dois livros “[...] formam um díptico, em que o segundo faz reverberar questões éticas e estéticas que já apareciam no primeiro.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 143). Destaca que, em contraponto ao silêncio institucional e à leitura árida de relatórios e arquivos, o testemunho e a ficção permitem “entrever nas dobras da história os interditos. Transmutar o vivido.” (2017, p. 48).

Para além do embate entre fato e ficção, as dimensões temporais da narrativa merecem foco no artigo “A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo” (2017), de Rodrigo Turin. “[nos] enfrentamentos entre o autor e os seus fantasmas, tencionam-se as tênues linhas entre fato e ficção, liberdade autoral e responsabilidade ética, entre o trabalho de memória e os usos políticos do passado.” (TURIN, 2017, p. 63). Segundo ele, estão em questão os “[...] limites de pensar a extensão e a natureza desses passados traumáticos, assim como a sua coexistência com outros tempos.” (p. 64).

Os artigos de nossa autoria “Testemunho latino-americano: novas estratégias da narrativa contemporânea” e “O paradoxo contemporâneo que articula verdade e autoficção no testemunho”, ambos de 2018, configuram-se, no esforço de ampliar as referências sobre a narrativa de Kucinski, os que problematizam de forma mais detalhada a categoria da autoficção e a reconstrução arbitrária da memória, o que será retomado de forma aprofundada no capítulo de análise das obras. Nesse momento, é válido resgatar a abordagem de aspectos referenciados no conceito de autoficção, que em maior ou menor grau, está presente em todas as narrativas do *corpus*.

Em *Os visitantes*, a versão de identidade atribuída a si próprio pelo escritor coincide com a realidade dos fatos históricos, mas cessa exatamente onde principia o desfile dos visitantes, argumentos e contra-argumentos, privilegiando “[...] a verdade da construção narrativa. A enunciação apresenta, assim, a suposta experiência pessoal de um autor empírico, e ao mesmo tempo criador, a respeito de um imbróglio – ficção sobre a experiência real ficcionalizada.” (IGNÁCIO, 2018, p. 178).

O deslocamento autoral privilegiado na análise, assim como a problematização do exercício de análise de pontos de referência e evidências presentes nas relações entre discurso e realidade, sugere a negociação de significados e sentidos entre grupos sociais. Nesse aspecto, ultrapassa-se a noção de subjetividade para “presumir que a intersubjetividade e o consenso tornam-se essenciais para referendar o valor de verdade de uma narrativa.” (IGNÁCIO, 2018, p. 179), mobilizando o que Vincent Collona (2014) denomina mecanismo do “mentir-verdadeiro”. A interrogação sobre o pacto de subjetividade proposto pela narrativa e a exposição do ato criativo destacadas nos referidos trabalhos merecerão aprofundamento ao longo da pesquisa.

2.2 Relatos de filiação – infância e herança revisitadas

Os romances *Formas de voltar para casa* (2014), de Alejandro Zambra – publicado originalmente no Chile, em 2011, com o título *Formas de volver a casa* –, e *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba – *Manèges: petite histoire argentine* (2007), na primeira edição francesa –, revelam-nos outra dicção autoral na releitura do passado ditatorial no Chile e na Argentina. Denominados pela crítica como relatos de filiação, mobilizam, além de recordações da infância, a figura do filho, e, por consequência, outras qualidades de deslocamento narrativo. “No documento autobiográfico, irrompem os filhos do trauma político”³, aponta a pesquisadora Lorena Amaro Castro, no artigo “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, de 2014.

A categoria relatos de filiação nos remete, assim, a uma narrativa que se diferencia dos relatos autobiográficos e autoficcionais, acrescentando o estatuto da herança à indagação sobre o sujeito. “[esses] textos, portanto, questionam não apenas a autoridade paterna, sua verdade e

³ “En el documental autobiográfico, irrumpen los hijos del trauma político.” Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

seu dizer, mas também transcendem essa possibilidade [...] crítica ao patrimônio social, cultural e político não desprezíveis.” (CASTRO, 2014, p. 111)⁴.

Alejandro Zambra, nascido em 1975 e destacado em 2010 pela edição espanhola da revista britânica *Granta* como um dos 22 melhores escritores de língua espanhola com menos de 35 anos⁵, é doutor em Literatura pela Pontificia Universidad Católica de Chile e autor premiado de obras de contos, poesia e romance.

"A literatura te dá a oportunidade de pôr entre parênteses a realidade para vê-la melhor. Ou, mais que isso, colocá-la em pausa e olhar o quadro a quadro de como aconteceram as coisas". As palavras de Alejandro Zambra, em entrevista⁶ de 2011, indiciam nossa hipótese de investigação de que o romance *Formas de voltar para casa*, para além de um relato autoficcional, tem como matéria-prima privilegiada ressonâncias da infância no cenário do retorno do Chile à democracia. Na narrativa, destaca-se a mudança do olhar de um menino nos anos finais da ditadura de Pinochet (1973-1990) até a idade adulta. De personagem observador na infância a autor-protagonista, o narrador reflete com melancolia sobre a memória em ato de escritura – o livro dentro do livro –, ao mesmo tempo interpretativo e impotente.

O fato de o projeto autoral borrar propositalmente os territórios da referencialidade e da ficção não invalidam, no entanto, o teor testemunhal identificado na obra. Declarações do autor de que parte expressiva da novela tem como origem um diário que o próprio Zambra escrevia também nos remetem a esse entendimento. Além disso, no relato apresentam-se embaralhadas as biografias do protagonista e as do autor, da infância no bairro de Maipú à profissão de escritor e professor na idade adulta. “A partir de um certo momento não se controla muito bem quem você é [...] Sempre termina contando a própria história”, observa Zambra em outra entrevista do mesmo período⁷.

O romance mereceu pouca atenção da crítica brasileira e o trabalho mais expressivo a seu respeito é a dissertação de mestrado “O narrador: considerações sobre a obra de Alejandro Zambra” (2018), de Diego Perez, que tece considerações interessantes sobre o estatuto autoral, as imbricações entre diferentes camadas narrativas e os “signos de intimidade” presentes no volume.

⁴ “Este tipo de textos cuestionan, pues, no sólo la autoridad paterna, su verdad y su decir, sino que trascienden esa posibilidad hacia formas [...] crítica de la herencia social, cultural y política nada desdeñables.”

⁵ EL PAÍS. Disponível em: https://elpais.com/diario/2010/10/02/cultura/1285970401_850215.html. Acesso em: 9 jan. 2020.

⁶ OLIVA, Antonio Diaz. Los 80 según Zambra. Disponível em: <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2011/04/6-5491-9-los-80-segun-zambra.shtml/>. Acesso em: 24 out. 2019. No original: “La literatura te da la oportunidad de poner entre paréntesis la realidad para verla mejor. O, más que eso, ponerla en pausa y mirar el cuadro a cuadro de cómo han sucedido las cosas.”

⁷ CANAL 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vdpVrexbU-0>. Acesso em: 24 out. 2019.

Entretanto, é a crítica sobre a novela produzida na América Latina, e especificamente no Chile, que nos abre possibilidades para problematizar a narrativa. Vale destacar que, em sua maioria, essa produção analítica aponta com regularidade a presença de referências biográficas do ponto de vista da autoficção. Entretanto, não deixa de referir seu caráter testemunhal, como na reflexão de María Elena Torre, “Recordar para entender”, de 2015, em que destaca o duplo movimento operado pelo texto. “Nessa ficção autobiográfica, Zambra focaliza e ressignifica o passado, colocando em tensão o registro documental e a liberdade da ficção. [...] Um texto que em seu devir põe em jogo a questão da memória e da história.” (n.p.)⁸. Na mesma direção, artigo de Felipe Bastías Fuentealba, nomeia o procedimento formal de registro literário na obra como “[...] escritura constituinte que permite ao sujeito organizar sua realidade pessoal, social e histórica”⁹.

No trabalho “La metaficción en posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo” (2013), Gema Martínez também reflete sobre a complexidade do duplo registro no romance de Zambra. “Em nível formal, tampouco a obra é puramente um exercício de memória no sentido de arquivo ou testemunho, mas que problematiza esse exercício por meio de recursos formais, mostrando-se consciente dos procedimentos ficcionais que propõe” (p. 6)¹⁰.

Na observação crítica mais específica sobre o fenômeno do testemunho no relato, há autores, como Claire Mercier e Jaime Amaro, que problematizam particularmente os paradoxos da narrativa relacionados a seu teor testemunhal. “Zambra opta por uma forma testemunhal, mas destaca o fracasso do sujeito quando tenta relatar a ausência de sua própria história.” (MERCIER, 2016, n.p.)¹¹, ou o destaque para a representação fragmentada do relato que “[...] não surge de forma meramente estética, mas aparece com o fim de representar apropriadamente uma realidade obscura na história do Chile, um acontecimento caracterizado pela dicotomia entre o testemunho de quem o viveu e a verdade imposta pela história” (AMARO, 2019, p. 109)¹².

Porém, é a autora chilena Alejandra Costamagna a responsável pela leitura mais assertiva do romance, especialmente quando aponta a escritura ao mesmo tempo no plural e na

⁸ En esta ficción autobiográfica Zambra focaliza y ressignifica el pasado, poniendo en tensión el registro documental con la libertad de la ficción. [...] un texto que en su devenir pone en juego la cuestión de la memoria y la historia.”

⁹ “[...] escritura constituyente” que permite al sujeto organizar su realidad personal, social e histórica.”

¹⁰ “En el nivel formal, tampoco la obra es puramente un ejercicio de memoria en el sentido de archivo o testimonio, sino que problematiza este ejercicio por medio de recursos formales, mostrándose consciente de los procedimientos ficcionales que propone.”

¹¹ “Zambra opta por una forma testimonial, pero destaca el fracaso del sujeto cuando intenta relatar la ausencia de su propia historia.”

¹² “[...] no surge de forma meramente estética, sino que aparece con el fin de representar apropiadamente una realidad oscura en la Historia de Chile, un acontecimiento caracterizado por la dicotomía entre el testimonio de quienes lo vivieron y la verdad impuesta por la Historia.”

primeira pessoa como importante chave de leitura. Não um aproveitamento literário da vida bruta – o que o crítico Grínor Rojo denomina “reserva biográfica” –, mas de uma porção dela “[...] experimentada primeiro, intertextualizada depois e configurada finalmente em seus elementos substantivos” (ROJO, 2014, p. 192 *apud* COSTAMAGNA, 2015, n.p.)¹³.

“Trata-se de uma construção narrativa que, enquanto avança na história e a cristaliza, vai também borrando-a. E foge da grandiloquência, da pirueta enigmática, dos labirintos estruturais, da intriga.” (COSTAMAGNA, 2015, n.p.)¹⁴. Segundo ela, para além dos limites da escritura mesma, o romance de Zambra privilegia um tratamento mais a partir do discurso do que da história, detendo-se nas mediações e amplificando os silêncios reveladores, acentuando, enfim, uma memória transversal feita de tempos de enunciação, percurso que nos interessa explorar com maior profundidade.

Diante desse recorte da fortuna crítica produzida no Chile sobre a obra, infere-se que a abordagem a ser privilegiada na investigação da poética de *Formas de voltar para casa* deve problematizar os modos como se dá o resgate do passado e a reinvenção da memória no período pós-ditadura. Acredita-se que, do ponto de vista da geração atual de escritores que se debruçam sobre a experiência ditatorial, o exercício que se propõe no romance é o de preencher as lacunas dos testemunhos literários “puros”, tais como os conhecemos desde a segunda metade do século passado.

Nesse sentido, o relato oferece possibilidades e desdobramentos interpretativos, especialmente se nos debruçarmos sobre a memória das crianças e sua interpretação diante da magnitude dos acontecimentos de então, que nem sempre compreendiam. Como nos diz o filósofo Sergio Rojas, no artigo “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”, de 2015:

Mas, o que acontece com os filhos? [...] recordam que não estavam em condições de compreender [...] O ponto é que essa falta de testemunhas opera como recurso literário para narrar a catástrofe. A cotidianidade é precisamente esse corpo borrado e inconsequente de imagens – na maioria das vezes desgastadas, descontinuadas – que são tecidas na memória dos eventos pelos “atores secundários” e “extras”, que eram conhecidas apenas de ouvidos. A vida cotidiana lembrada opera na narração como se fosse antes de tudo lembrar que se estava lá. Como se lembrar disso lá? No passado, existe o significante ausente em torno do qual essa escrita é articulada. Essa é a

¹³ “[...] experimentada primero, intertextualizada después y configurada finalmente en sus elementos sustantivos.”

¹⁴ “Se trata de una construcción narrativa que, mientras avanza en la historia y la cristaliza, va también borrándola. Y va huyendo de la grandilocuencia, de la pirueta críptica, de los laberintos estructurales, de la intriga [...]”

testemunha que não viu nada, a testemunha a quem a realidade de uma época estava oculta.” (p. 252).¹⁵

As relações entre cotidianidade e história, privado e coletivo que avultam nos relatos de filiação são essenciais no curso desta pesquisa. Com Rojas, inferimos que a irrupção dos acontecimentos, circunstância em que não se pode afirmar evidências ou verificações, está articulada à memória referida na cotidianidade, em contraponto à História. Ou seja, transforma-se em linguagem a partir de um território espaciotemporal que está destinado ao esquecimento, uma vez que é parte de experiências e memórias individuais. “Por isso, fazer memória é escrever, e o trabalho de recordar se faz, então, contemporâneo ao gesto de escrever.” (p. 252)¹⁶.

O romance *Casa de los conejos*, de Laura Alcoba, acentua a perspectiva da narrativa de filiação, mas guarda diferenças claras em relação à obra chilena *Formas de volver a casa*, pelo caráter declaradamente testemunhal da obra, estatuto assinalado pela própria autora. Apresenta o olhar de uma menina, filha de militantes montoneros, sobre o medo e a clandestinidade na ditadura argentina (1976-1983). O resgate da memória toma, na idade adulta, a perspectiva de um sobrevivente – a narradora admite a reelaboração do passado como tentativa de esquecimento do vivido –, mas a atualização da experiência é filtrada pela ponto de vista e pelo entendimento da criança.

Nascida em 1968, em La Plata, na Argentina, Alcoba tem formação em Letras pela L'Ecole Normale Supérieure, é escritora e tradutora na França, onde vive desde o final dos anos 1970. “Se eu tivesse mantido a voz adulta, poderia ter caído nas armadilhas da idealização ou da abordagem política”, diz a autora em entrevista de 2008 ao jornal espanhol *El Confidencial*¹⁷.

A abordagem crítica sobre a obra é relativamente reduzida. Entretanto, o artigo “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba” (2010), de Anna Forné, nos apresenta uma análise objetiva e contundente do relato. O tempo da vivência e o tempo da escritura – como em todas as escrituras das quais nos ocupamos nesta pesquisa – é um dos

¹⁵ “Pero, ¿qué ocurre con los hijos? [...] recuerdan que no estaban en condiciones de comprender [...] El punto es que esta falta de testigos opera como un recurso literario para narrar la catástrofe. La cotidianidad es precisamente ese difuminado e intrascendente cuerpo de imágenes –la mayoría de las veces deshilvanadas, descontinuadas– que se van tejiendo en la memoria de los “actores secundarios” y “extras” los acontecimientos que solo se sabían de oídas. La cotidianidad rememorada opera en la narración como si de lo que se tratara fuese ante todo de recordar que se estuvo ahí. ¿Cómo recordar ese ahí? El ahí pretérito es el significante ausente en torno al cual se articula esta escritura. Este es el ahí del testigo que no vio nada, el testigo ante el cual la realidad de una época se ocultaba.”

¹⁶ “Debido a esto, hacer memoria es escribir, y el trabajo de recordar se hace entonces contemporáneo al gesto de escribir.”

¹⁷ “Si hubiera conservado la voz adulta podía haber caído en las trampas de la idealización o el planteamiento político.”. Disponível em: https://www.elconfidencial.com/cultura/2008-12-10/laura-alcoba-explica-en-la-casa-de-los-conejos-su-infancia-y-clandestinidad_1057603/. Acesso em: 13 jan. 2020.

principais eixos para apontar desdobramentos analíticos que nos mostram a transformação por que passa o gênero do testemunho em suas múltiplas manifestações híbridas contemporâneas. “A mudança pode ser descrita como um abandono do formato descritivo de caráter reivindicatório para uma exploração de outras possibilidades de nomear os sentidos do passado.” (FORNÉ, 2010, p. 66)¹⁸.

A ruptura com as formas do testemunho canônico é apontada pela autora, no que chama “memória insatisfeita” – com amparo nas reflexões de Nelly Richard e Beatriz Sarlo –, como um processo de “[...] resignificação que desestabiliza o acervo das memórias oficiais e sedimentadas por meio de um processo criativo relacionado à ‘saída de visita’ da imaginação.” (FORNÉ, 2010, p. 66)¹⁹. A categoria da autoficção é destacada pela autora como essencial na narrativa de Alcoba:

[os relatos] fazem das possíveis dúvidas e indecisões interpretativas um argumento central. As lacunas ou buracos negros da vida, a penumbra dos segredos familiares ou íntimos, os claro-escuros da experiência, onde o vivido se mistura e se confunde com o imaginado, o sonhado, com os mitos pessoais ou com os mitos literários, o universo caprichoso e frágil da memória, também o esquecido, o que não chegou a acontecer mas pode haver acontecido, são alguns dos conteúdos que, por estarem nos interstícios do biográfico e do fictício, se perfilam como os mais específicos da autoficção.” (FORNÉ, 2010, p. 68)²⁰.

Entretanto, o hiato temporal entre vivência e escritura é o procedimento formal que possibilita a subversão do pacto narrativo referencial. Compartilhamos com Forné a perspectiva de que, nessa narrativa, é o cotidiano revisitado da infância o território que coloca em evidência a escritura do estado repressivo. Interessa-nos adensar a problematização dessa escritura “às margens” dos significados residuais da memória, em que “[...] a verdade está mais próxima do imaginário pessoal e íntimo do que a referência verificável e interior.” (p. 71)²¹, para indagar as estratégias autorais que configuram as poéticas do testemunho na contemporaneidade.

¹⁸ “El cambio puede describirse como un abandono del formato descriptivo de carácter reivindicativo hacia una exploración de otras posibilidades de nombrar los sentidos del pasado.”

¹⁹ “[...] proceso de resignificación que desestabiliza el acervo de las memorias oficiales y sedimentadas por medio de un proceso creativo afín a la “salida de visita” de la imaginación.”

²⁰ “[...] hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central. Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específico de la autoficción.”

²¹ “[...] la verdad está más cercana a un imaginario personal e íntimo que a la referencia verificable y exterior.”

A ficcionalização da voz infantil, como aponta Debora dos Santos na dissertação *Un mundo más allá del mío: violencia e inocência em La casa de los conejos* (2013), é um dos caminhos que permite uma mirada teórica sobre o estatuto autoral que privilegia as escolhas para preencher espaços em branco e deslocamentos. O questionamento sobre o nome próprio é a tônica também do breve texto de Mariela Peller, “La mirada de la niña. Sobre La casa de los conejos de Laura Alcoba” (2009), que aponta o caráter disruptivo de narrar fatos reais relacionados à infância e à violência política por meio da ficção. É esse espaço possível de enunciação que nos propomos a interrogar na análise da obra, ampliando a compreensão sobre os procedimentos formais que a engendram.

Vale observar que se toma como referência adicional o trabalho “En el embute del francés: sobre *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba” (2015), que aborda estratégias de tradução do original francês para o espanhol e aponta interessantes curiosidades na leitura da obra.

Este levantamento não pretende ser completo e exaustivo, razão pela qual são apresentados de forma mais específica apenas os trabalhos que convergem com as investigações desta pesquisa e que merecerão desenvolvimento e problematização mais aprofundada com o objetivo de oferecer novas perspectivas no estudo das obras literárias de caráter testemunhal produzidas na América Latina na contemporaneidade.

2.3 Aproximações com o testemunho clássico

Se nosso objeto de indagação é a poética contemporânea do testemunho, faz-se necessário, neste recorte crítico, apontar referências em relação a obras publicadas durante ou imediatamente após as ditaduras de que nos ocupamos. Por isso, elencamos um conjunto de narrativas literárias de teor testemunhal produzidas no Brasil, Chile e Argentina no século passado como ponto de apoio para a análise proposta. É importante assinalar que essas narrativas são mobilizadas com o objetivo de identificar regularidades e diferenças em relação às obras do nosso *corpus*, mas serão apresentadas de forma breve, com apenas alguns destaques que podem subsidiar a reflexão.

Como o objetivo desse recorte é oferecer perspectivas para recuperar aspectos formais que possam contribuir na análise das obras contemporâneas e na identificação de aspectos que singularizam as narrativas mais recentes, é válido começar por um dos mais impressionantes e comoventes testemunhos literários de todos os tempos – ainda que não relacionado às ditaduras

latino-americanas –, o do italiano Primo Levi (1919-1987), prisioneiro de Auschwitz-Birkenau durante a Segunda Guerra Mundial.

Destacamos duas obras de memórias, *É isto um homem?*, publicado originalmente em 1947, e *A trégua*, de 1963, além da reunião de ensaios *Os afogados e os sobreviventes*, de 1986, última publicação do autor. Os dois primeiros apresentam um relato sobre a sobrevivência no campo de concentração e a longa viagem de volta para casa depois da libertação, respectivamente. O terceiro mobiliza experiências e reflexões sobre a *Shoah* e é nesse volume que avultam as considerações sobre o trabalho literário relacionado ao resgate da memória:

As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos. [...] É certo que o exercício (neste caso, a evocação frequente) mantém a recordação fresca e viva [...] mas é também verdade que uma recordação evocada com excessiva frequência, e expressa em forma narrativa, tende a fixar-se num estereótipo, numa forma aprovada pela experiência, cristalizada, aperfeiçoada, ataviada, que se instala no lugar da recordação não trabalhada e cresce à sua custa. (LEVI, 1990, p. 9).

Superstes por excelência, o narrador não faz julgamentos de valor e, ao contrário, procura incessantemente uma posição de neutralidade, que quer permitir espaço para outras vozes, como, por exemplo, as dos muçulmanos, dizer do extremo sofrimento humano e do inimaginável do genocídio antisemita. Apesar da autoridade de sobrevivente, faz isso sem se colocar na posição privilegiada de testemunha, ao que Agamben (2008) chamou “o paradoxo de Levi”: a impossibilidade da testemunha e do testemunho verdadeiro, a impossibilidade de dizer o que precisa ser dito, uma vez que esse discurso pertence somente à morte. Essa lacuna, de certa forma, integra muitas das obras contemporâneas, especialmente se considerarmos que os narradores que pesquisamos, tantas vezes, falam por outros, por “delegação”, como assinalou Levi em *Os afogados e os sobreviventes* (1990, p. 48).

Para além da desumanidade, do horror e da morte, Levi apresenta aos leitores o que chama “zona cinzenta”, território que nubla a distinção entre vítimas e carrascos. Nesse sentido, é válido apontar que não há afirmações ou negações e a pergunta que dá título ao primeiro livro revela a fusão entre humano e não-humano e o mal-estar do sobrevivente. Ressalte-se que a obra do autor afirma e radicaliza a insuficiência da linguagem para dizer o trauma – como no episódio da criança Hurbinek e nas palavras balbuciadas pelo pequeno que ninguém compreendia: “[...] todos nós o ouvíamos em silêncio, ansiosos por entendê-lo, e havia entre nós falantes de todas as línguas da Europa: mas a palavra de Hurbinek permaneceu secreta.”

(LEVI, 2010, p. 20). O desencontro entre experiência e palavra permanece e não deixa de ser problematizado nas narrativas do gênero ao longo do tempo.

Entre as obras brasileiras, temos *Retrato Calado* (1988), de Luiz Roberto Salinas Fortes, e *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares. Em relação à Argentina, *Operação Massacre* (1957), de Rodolfo Walsh, e, da literatura chilena, *Em voz baja* (1996), de Alejandra Costamagna. Não há uma justificativa estrita para essa escolha, uma vez que é grande número de relatos do tipo publicados ao longo dos anos, durante e depois das ditaduras, mas vale assinalar que elas abordam, além dos aspectos dominantes nas narrativas aqui estudadas, especificidades sobre o mesmo tema que não aparecem de forma explícita nas obras do nosso *corpus*, como a tortura, a luta armada e a atividade jornalística, razão pela qual tornam mais completo o panorama sobre os regimes repressivos. A exemplo das razões que motivaram a escolha das obras do *corpus*, além de sua singularidade literária, as narrativas do século passado aqui mobilizadas suscitaram relevante interesse da crítica e do público.

Lançado postumamente, em 1988, o livro *Retrato Calado* é considerado um testemunho literário singular: apresenta as memórias de Luiz Roberto Salinas Fortes na trajetória da sua formação acadêmica e a perseguição sofrida por ele durante o regime militar, detenções e torturas que ocorreram na década de 1970, histórias relacionadas a seu exílio. Não configura, entretanto, narrativa linear e meramente descritiva dos fatos e das experiências vividas, pois é marcada tanto por relatos autobiográficos como oníricos, organizados de forma não cronológica, e juntando a eles partes de um diário pessoal e cartas. Professor de Filosofia na Universidade de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, Salinas faz da escritura resposta ao silêncio que o domina, alinhavando ao relato uma discussão filosófica sobre a vulnerabilidade do sujeito na inexistência do dissenso.

A articulação que o narrador faz entre a dor e da tortura, a violência do estado e a escrita, oferece ao leitor um relato que alcança relevante sentido político de resistência.

[...] eles quase tinham conseguido me quebrar, restando-me agora, como único recurso, como único antídoto e contraveneno, a metralhadora de escrever, o alinhamento das palavras, o arado sobre a folha branca, a inscrição como resposta. É aqui, neste exato momento, que se trava a luta. [...] Hoje, a paisagem é outra, mas as grades, ainda as trago comigo, plantadas duramente na memória. (SALINAS, 1988, p. 102).

O narrador elabora inúmeras perguntas, muitas delas relacionadas a questões éticas, que permanecem sem resposta e, nesse aspecto, está identificado um dos procedimentos que caracteriza todos os testemunhos desde que os relatos adquirem o *status* de gênero. Vale

pontuar, entretanto, que em seu depoimento, Salinas oferece o desnudamento do sujeito sem estratégias que possam colocar em dúvida o discurso apresentado ao leitor. Como nos diz o pesquisador Thiago Dias, “A postura que sustenta a decisão de vir a público, de expor à luz as sombras, revela uma integridade que perpassa toda a narrativa e unifica os estilhaços do retrato [...] Salinas se revela de modo franco [...]” (2017, p. 82).

Memórias do esquecimento, do jornalista Flávio Tavares, publicado em 1999, tem na objetividade o tom dominante da narrativa, mesmo que esta somente se concretize décadas depois dos acontecimentos (o que já pressupõe a sua reconstituição com o auxílio da imaginação). O relato apresenta a militância e a participação na luta armada, prisões e torturas no Brasil dos anos 1960, a libertação e o exílio depois do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, a prisão no Uruguai na década de 1970. “São 30 anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. A cada dia, adiei o que iria escrever ontem. [...] Tornei-me um esquizofrênico da memória e de mim mesmo [...]” (TAVARES, 1999, p. 11), assinala o narrador na primeira página do livro.

O realismo, a verossimilhança e a riqueza de detalhes que atravessam o relato estão aliados à familiaridade com o ofício de escrever, o que se apresenta claramente na atmosfera de terror e insegurança que contamina a narrativa. A busca exaustiva de exatidão é uma das chaves desse testemunho, o que não elimina as feridas, os pesadelos e as recordações persistentes. No último capítulo, por exemplo, o narrador explicita tanto o percurso de reconstrução da própria experiência como reafirma a qualidade de sobrevivente:

Pergunto-me o que me angustiou mais: Ter vivido o que eu vivi, ou ter lembrado, aqui, tudo o que eu quis esquecer? Do que contei, tentei não tirar conclusões e preferi que a narrativa concluísse por si mesma, nessas histórias que não inventei e que foram tão-só refeitas, cosidas no tempo e no espaço, numa fiação paciente e dolorosa.” (TAVARES, 1999, p. 263).

A fragmentação que caracteriza a maioria dos relatos de teor testemunhal também comparece no livro de Tavares, porém, numa tessitura que procura elaborar o trauma organizando coerentemente autobiografia e história, por meio da trajetória de uma militância continuada. O relato está marcado por uma aguda interpretação política e estratégias formais de presentificação da experiência.

Em voz baja (1996), de Alejandra Costamagna, está entre as primeiras narrativas testemunhais publicadas no Chile por um autor da hoje chamada *geração dos filhos*. Tendo o silêncio como estratégia temática e formal de elaboração do relato, a narradora conta a história

familiar da separação dos pais e da ausência do pai, preso e depois exilado, durante sua infância e adolescência. Cabe ao leitor preencher os vazios e estabelecer sentidos.

A narrativa explora a dificuldade de comunicação e transmissão entre as gerações durante a ditadura e coloca em relevo o papel central do silêncio nos regimes repressivos, além de acentuar a percepção sobre a impotência da linguagem, e não sobre seu poder. A densidade do silêncio sugere também um estreito vínculo entre a aceitação da desintegração familiar como situação normal e a anormalidade do regime repressivo tornada regra. Soma-se a isso outra impotência, a condição da criança:

Minha mãe me abraça com força, culpada, e eu pergunto o que acontece. Mas ela diz que não temos idade para entender, que tenha paciência, que um dia eles vão nos explicar tudo.
E nunca somos maiores e não há explicações e o céu estremece, vidros quebrados, cheiro de pólvora, caminhões blindados, pássaros queimando na noite, e meu pai desaparece. (COSTAMAGNA, 2013, p. 35)²².

Sem interlocução e sem qualquer poder de decisão, a narradora procura, como se fosse um detetive, compreender a perturbação das personagens que a cercam, em meio ao silêncio que determina a vida cotidiana e familiar “e subverte, nesse âmbito, a clássica alegoria nacional que se baseia no mecanismo de contar uma história pessoal com o fim de se referir à ‘verdadeira’ história, que acontece fora.” (WILLEN, 2016, p. 212). Nesse aspecto, o golpe e a ditadura estão filtrados nos enunciados e não ocupam o primeiro plano.

É interessante observar que a novela é reescrita e transformada no curto conto “Había una vez un pájaro”, publicado em 2013. Em nota ao final do volume de contos que tem o mesmo título, Costamagna afirma que a intenção na reedição da história foi a de torná-la ainda mais silenciosa.

Operação Massacre, de Rodolfo Walsh, publicado originalmente na Revista *Mayoría* e, depois como livro, em 1957, distancia-se de todos os títulos elencados anteriormente e, mesmo assim, é muito interessante tomá-lo como referência e analisar brevemente suas várias singularidades. Romance, reportagem e denúncia estão entre os adjetivos que podem qualificá-lo, mas trata-se, antes disso, do relato minucioso de um *detetive* que recolheu inúmeros

²² “Mi madre me abraza fuerte, culpada, y yo pregunto qué pasa. Pero ella dice que no estamos en edad de entender, que paciencia, que algún día nos van a explicar todo.
Y nunca estamos en edad y no hay explicaciones y el cielo retumba, vidrios rotos, olor a pólvora, camiones blindados, pájaros ardiendo en la noche, y mi padre desaparece.”

testemunhos para recompor os fatos que resultaram no fuzilamento de 12 homens, sem acusação formal ou julgamento, como resposta a uma tentativa de contragolpe peronista.

Um dos primeiros pontos a destacar é que a obra não está referenciada na última ditadura argentina (1976-1983), mas ambienta-se nos anos turbulentos depois da queda de Juan Domingo Perón, em 1955. Outro aspecto relevante: em suas sucessivas edições, o livro recebeu alguns paratextos (prólogos e textos de atualização) que acabam por revelar a transformação dos pontos de vista do próprio Walsh ao longo do tempo. A esse respeito, assinala-se que a recusa do autor à atuação política no início do trabalho de apuração que resultou em *Operação Massacre*, quando restringia-se a questionar o governo de Perón, modifica-se na medida em a investigação avança, até que ele passa a militar em organizações guerrilheiras e funda uma agência clandestina de notícias. Autor consagrado de contos policiais, seu último texto em vida – *Carta aberta de um escritor à Junta Militar* – é uma denúncia das violências praticadas pela junta militar no primeiro ano de governo. Dias depois de divulgar o texto, em 25 de março de 1977, ele torna-se um desaparecido político.

Cabe, aqui, justificar a razão de valorizar o que consideramos o caráter testemunhal do texto. Para além do documento de denúncia em que se transformou *Operação Massacre*, a escritura revela não apenas o escritor de qualidade, mas reconstitui o antes e o depois de cada uma das vítimas do massacre, detendo-se nas minúcias do acontecimento macabro. Na fronteira entre jornalismo e ficção – a obra está dividida em três partes: as pessoas, os fatos e a prova –, o detetive Walsh, personagem de si mesmo, revela-se “uma personagem revolucionária heroica que busca a ‘verdade’ dos fatos para provar o que realmente aconteceu naquela noite”, aponta a pesquisadora Adriana Clímaco (2016, p. 27). É o próprio narrador quem o afirma, no prólogo da primeira edição:

Escrevi este livro para que fosse publicado, para que agisse, não para que se incorporasse ao vasto número de elucubrações dos ideólogos. Investiguei e relatei estes fatos assombrosos para levá-los ao conhecimento do público da forma mais ampla possível, para que inspirem espanto, para que nunca mais tornem a se repetir. (WALSH, 2010, p. 205-206).

No percurso de desvendamento da elaboração literária do testemunho contemporâneo que orienta esta investigação, a inclusão de alguns relatos canônicos que tematizam as ditaduras latino-americanas cumpre o objetivo tão somente de estabelecer pontos de apoio para, na análise propriamente dita, identificar os procedimentos formais que diferenciam as narrativas sobre o tema publicadas neste início de século. Sobre o gênero, há inúmeras publicações que apresentam sólido elenco de obras nos países que originam as narrativas do nosso *corpus*, como,

por exemplo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), de Eurídice Figueiredo; *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa* (1988), de Renato Franco; *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena* (2016), volumes 1 e 2, de Grínor Rojo, e *Golpes: relatos y memorias de la dictadura* (2016), de Victoria Torres e Miguel Dalmaroni.

Assim, essa breve incursão por algumas dessas narrativas perturbadoras que reúnem, cada uma a seu modo, as principais prerrogativas do testemunho contribui para reafirmar os pressupostos teóricos que, para além do referencial histórico, configuram a substância do testemunho.

3 PREMISSAS E PARADOXOS

As narrativas cujo exame e problematização são objeto deste estudo originam-se em experiências referenciadas nas ditaduras civis-militares que marcaram o continente latino-americano na segunda metade do século XX. Com o objetivo de situar historicamente esses eventos, apontamos, ainda que de forma breve, algumas entre as principais circunstâncias que os determinaram. Os estados policiais que caracterizaram o período, e muitas vezes ultrapassaram o monopólio estatal da violência, são resultado de uma combinação de fatores que desrespeitaram de forma flagrante os direitos humanos e que produziram estatísticas aterradoras de presos, torturados, mortos, desaparecidos e exilados.

As ditaduras que, no período, ocorreram em 19 países da região apresentam como elemento comum as doutrinas de segurança nacional, adotadas por pressões do capital internacional e das elites locais, como estratégia para impor um novo modelo de acumulação de capital. Contribuíram para sua implementação o acirramento de contradições de classe e projetos de reforma social em parte impulsionados pela Revolução Cubana de 1959. No ensaio “Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas” (2008), o historiador Enrique Serra Padrós aponta motivações, procedimentos e consequências desse desenfreado combate de “ideologias estranhas” aos interesses nacionais, que defendiam reivindicações de classes, o que levou à identificação de inimigos internos das nações, ou subversivos, quase sempre associados ao comunismo.

É importante observar que, ao fim da Segunda Guerra Mundial, o cenário da Guerra Fria produziu um reordenamento de poder e de hegemonia em que os Estados Unidos se tornaram a referência de modelo capitalista. Tendo a subordinação das economias periféricas como meta, a orientação foi a de eliminação de manifestações de contestação, privilegiando políticas de contra-insurgência. “Essa opção implicou assumir como meios a força e a violência, utilizadas sistemática e racionalmente com o intuito de aniquilar as diferenças e reestruturar a unidade política, o que foi feito em detrimento do direito e do consenso da negociação política” (PADRÓS, 2008, p. 149).

As ações de terrorismo de estado daí resultantes, que ocorreram em diferentes graus nos países da região, apoiaram-se na ruptura da legalidade para derrotar os movimentos populares organizados que defendiam mudanças estruturais relacionadas à distribuição de riqueza, à organização do trabalho e à construção de espaços políticos. A não observação de normas constitucionais, o uso arbitrário de mecanismos coercitivos legais, a disseminação de práticas de tortura e a ausência de controle judicial permitiram aos aparatos repressivos “[...] a

estruturação de uma violência organizada, de caráter clandestino, múltipla.” (PADRÓS, 2008, p. 173). Esse sombrio panorama é sustentado ainda por uma intimidação coletiva, ou pedagogia do medo, transformada em imposição “anônima e onipresente” nos inúmeros países latino-americanos em que ocorreram regimes de exceção. A esse cenário de terror, amparado no apoio de agências internacionais e em expedientes de colaboração entre os governos ditatoriais, aliou-se a falta de informações e, muitas vezes, a impunidade dos agentes repressivos diante dos crimes.

Esse território de catástrofe aniquilou as instituições democráticas, acentuou a exclusão e a desigualdade, além de alimentar uma cultura do medo a que as narrativas a serem analisadas estão diretamente relacionadas. Estas tomam o fato histórico das ditaduras civis-militares como premissa que subsidia a reelaboração da memória e o testemunho literário.

O *corpus* da pesquisa é composto de produções literárias do sul do subcontinente americano, denominado Cone Sul, especificamente do Brasil, da Argentina e do Chile. Ainda que os três países integrem essa delimitação geográfica e tenham proximidade geopolítica, além de aspectos históricos e econômicos comuns, a escolha das narrativas não pode ser justificada apenas por esse fato. Ela ampara-se em uma seleção entre os muitos relatos de caráter testemunhal que seguem sendo publicados no começo do século XXI, separados por décadas dos eventos que os originaram, e os principais critérios para a sua escolha vão além da singularidade da manifestação literária testemunhal e da sua relação com as ditaduras militares na região.

Buscamos privilegiar, inicialmente, a emergência de relações entre os relatos e os principais conceitos teóricos que embasam o fenômeno do testemunho contemporâneo, sem, entretanto, desmerecer a especificidade de cada uma delas. Assim, temos narrativas que se aproximam pelo fato de apontarem o impacto dos regimes ditatoriais nas relações privadas e coletivas, mas isso se dá no devir de três diferentes dinâmicas familiares, e cada uma delas adota formas particulares para dizer dos acontecimentos e de suas repercussões. Além disso, privilegiamos a abordagem do tema no contexto da violência institucional a partir de diferentes perspectivas – a clandestinidade (Alcoba), a trajetória de transformação (Zambra) e o desaparecimento (Kucinski) – e temos, ainda, a oportunidade de observar os estatutos testemunhais que cada uma delas mobiliza como possibilidade de verificar a sua complementaridade.

Não somos indiferentes ao compromisso ético e político inerente aos relatos, de atualizar um passado fraturado pela violência – e que ainda hoje determina as relações sociais nos países em questão –, porém, o interesse principal da pesquisa é mapear as semelhanças entre as

narrativas para, a partir delas, identificar particularidades nas estratégias autorais e nos procedimentos formais que as caracterizam. Nesse sentido, o que se pretende é inter-relacionar diferentes facetas do mesmo fenômeno, e especialmente a articulação de realidade e imaginação, verdade e ficção, na reconstrução de uma memória particular com implicações coletivas para compreender de forma mais assertiva a poética contemporânea do testemunho.

3.1 A tradição literária latino-americana

Antes de problematizar os pressupostos conceituais a partir dos quais se pretende organizar a análise das narrativas – as categorias da memória, da história e da autoficção –, entendemos que é necessário trilhar um breve percurso que apresente, ainda que tangencialmente, elementos da tradição literária e das transformações que a caracterizaram nos países de língua espanhola e portuguesa na América Latina¹. O escritor e crítico literário uruguaio Ángel Rama (1926-1983) é o principal teórico que nos auxilia nessa tarefa – que, apesar de não ser objeto específico da pesquisa, contribui para a compreensão do cenário que engendra as transformações da manifestação literária na região. De uma forma geral, a apropriação de culturas estrangeiras na literatura latino e hispano-americana e a formação de um cânone domesticado à cultura colonizadora estão entre os principais traços apontados por Rama (2001).

Segundo o crítico, um dos primeiros intelectuais a organizar uma história comum das literaturas e das culturas da América Latina para além dos limites estabelecidos pelo Tratado de Tordesilhas, a dialética que forja a manifestação literária na região é marcada não apenas pela influência do cânone europeu, mas por um complexo jogo entre vanguardas e regionalismos. Apoiando-se no conceito de transculturação, ou seja, a desvinculação de culturas tradicionais para a formação de outra cultura, Rama aponta também o conflito entre passado e presente, entre resgate e projeto para o futuro. Sobre a formação do romance latino-americano, assinala que

Por mais arcaica que tenha sido a situação cultural na qual trabalhou o escritor, sua obra só seria possível se na sociedade na qual ele escrevia se registrasse a fratura que sua criação simbolizava, ou seja, se ela contasse com a

¹ Sobre as primeiras referências ao termo América Latina, temos o poema “Las dos Americas”, do jornalista colombiano José María Torres Caicedo, e a conferência “Iniciativa de la América. Idea de un Congreso Federal de las Republicas”, do intelectual chileno Francisco Bilbao, ambos datados de 1856. Cf. artigo “América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia” (FARRET; PINTO, 2011).

solidariedade que só um grupo social coerente pode proporcionar. Assim, o romance vai se esboçando na América Latina timidamente quando esse circuito, que implica a existência do jornal e da palavra escrita, se articula, ainda que muito debilmente [...]. A partir desse impulso, o romance latino-americano não fará senão que refazer uma história conhecida: a que conta as vicissitudes da estreita relação de um gênero com uma classe social, que é, no começo do século XIX, a burguesia mercantil e de funcionários públicos que será arrasada pela tormenta revolucionária e pela posterior comoção social, mas à qual caberá uma série de acontecimentos quase fortuitos, a condução dos novos países independentes e a submissão a suas regras de imensas populações heterogêneas, que levará mais de meio século para domar. (RAMA, 2001, p. 42).

Dos memoriais descritivos, cartas e crônicas dos conquistadores, que reúnem documentos oficiais e relatos testemunhais sobre as relações coloniais, às narrativas marcadas por identidades regionais, cerca de três séculos depois, os países da América Latina privilegiaram, especialmente na primeira metade do século XVIII, os gêneros da poesia, do ensaio e do relato histórico. Ao contrário da Europa, a região não registra a ascensão do romance no século XIX, afirma Rama, destacando como exceções o brasileiro Machado de Assis e o argentino Eduardo Gutiérrez. A inauguração do romance latino-americano dá-se por meio de recursos do naturalismo e do esteticismo de fins do século XIX, percurso que leva ao realismo do início do século XX.

Rama afirma que o gênero apenas alcança autonomia na região com o surgimento das camadas médias emergentes, estabelecendo uma forma literária que as seduzisse. Nesse sentido, o romance “desenvolveu o critério da verossimilhança; submeteu o maravilhoso ao cotidiano sem, no entanto, prescindir dele; assumiu o ritmo e o tom da leitura privada.” (2001, p. 45). A ampliação do público culto, a partir de 1920, assim como a absorção de invenções poéticas, foi decisiva para que a narrativa latino-americana no gênero romance ganhasse impulso ainda na primeira metade do século XX.

Entre as dificuldades enfrentadas no desenvolvimento da literatura no continente, Rama reflete sobre os principais condicionantes da atividade de produção literária local. Destaca especialmente as questões econômicas, referindo-se ao subdesenvolvimento que limitava a valorização da cultura na região e, conseqüentemente, a atividade criadora. Apenas nos começos do século XX, com a industrialização e o crescimento de investimentos educacionais, ocorre, de fato, uma ampliação do público leitor.

O autor compartilha com Antonio Candido o entendimento de que a literatura é um produto social e de que o sistema literário, amparado nos elementos autor, obra e público, é requisito fundamental para analisar as influências exercidas pelos valores sociais.

Na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três [autor, obra e público], que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. (CANDIDO, 2000, p. 38).

Segundo o crítico brasileiro, a literatura no Brasil está intimamente ligada “ao ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos – a portuguesa – às novas condições de vida no trópico.” (2000, p. 90). Do período colonial ao século XVIII, dominam o cenário literário no país relatos religiosos, registros históricos e administrativos, com traços marcadamente barrocos e restrita circulação. Somente em meados do século XVIII começam a se materializar influências do classicismo francês e do arcadismo italiano, que resultariam no romantismo brasileiro, a partir de 1830.

Rama estabelece, entretanto, diferenciações entre a trajetória do continente no que toca às chamadas literaturas nacionais, questão que “remete à fragmentação política da América Latina por obra dos imperialismos, das oligarquias locais e das falsas estruturas administrativas da época colonial, com o que se criaram precárias e, muitas vezes, arbitrárias estruturas pseudonacionais” (2001, p. 63). Ele observa que, em meio à diversidade verificada no que denomina diferentes “comarcas” latino-americanas – regiões que iriam além de fronteiras nacionais –, merecem ressalva os regionalismos que deram espessura aos processos criativos no continente.

Para o autor uruguaio, o Brasil é uma exceção nesse cenário, não somente pelas dimensões continentais e pela língua própria, mas também devido à decadência de Portugal e à “miscigenação racial original do país, [que] contribuíram fortemente para desenvolver os traços nacionais, instaurando uma literatura das mais [...] autônomas e ‘nacionais’ que o continente já produziu” (2001, p. 65). Destaca, porém, “vislumbres” de organização autônoma no México, especialmente pela influência cultural indígena, e na província argentina de Buenos Aires, nas produções de autores como Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e David Viñas. Apesar desses movimentos incipientes, o pesquisador reafirma o desinteresse das metrópoles em acompanhar a produção cultural das colônias.

De forma geral, as manifestações literárias do continente não escapam de uma “lei especular” em seus processos de criação, que remetem às correntes europeias. Rama considera até certo ponto saudável a “encruzilhada de uma tradição nacional e de uma influência estrangeira” (2001, p. 83). No seu entendimento, a estrutura de sentido é o que irá determinar a

invenção – “O romancista é um aventureiro, um explorador de realidade. Não a recebe consolidada e explicada, não a recebe interpretada, cabe a ele encontrá-la.” (p. 92). As vanguardas dos anos 1920 foram decisivas nesse sentido. Inauguradas em São Paulo e, depois, em Buenos Aires, serão responsáveis por ecos do desejo do novo e apostas no futuro, ainda que referenciadas na efervescência parisiense.

Talvez, paradoxalmente, e por isso mesmo, o romance como elemento de denúncia social, marcadamente presente a partir dos anos 1930, reúne tanto os relatos realistas e fantásticos do colombiano Gabriel García Márquez e do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, como o regionalismo explícito dos brasileiros Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge de Lima e Érico Veríssimo, desenvolvidos ao longo do período de luta contra o fascismo.

Segundo Rama, desde a viagem a Paris do argentino Esteban Echeverría, em 1825, até a ida de Julio Cortázar, em 1953, o fluxo de latino-americanos para a capital francesa foi ininterrupto e “a experiência de alteridade que vivenciaram no contato com a estrutura cultural vanguardista [...] explica o que todos os latino-americanos unanimemente encontraram na Paris dos anos 1920 e 1930: sua distante América Latina.” (2001, p. 119). A partir dos anos 1930, uma nova realidade, marcada especialmente pelo desenvolvimento industrial, promove uma renovação das formas literárias.

As vanguardas e a ascendência do modelo narrativo realista são um marco para novas referências estéticas em todas as regiões da América Latina desde então: “a investigação – por intermédio da literatura – dos tipos humanos que as nostalgias americanas haviam produzido como personalidades originais.” (RAMA, 2001, p. 137). A literatura marcada pela dependência e pela sujeição às metrópoles, encontra, em uma realidade distinta, formas mais complexas de criação.

A partir de 1940, a influência da literatura norte-americana se faz mais presente, levando a um movimento de valorização da prosa, com destaque para escritores como Asturias, Guimarães Rosa e Borges. Com o crescimento das cidades, que ocorre de forma paralela à Segunda Guerra Mundial, o conflito urbano passa a integrar de forma indissociável a produção literária no continente e o diálogo entre um circuito de centros (Buenos Aires, São Paulo, Montevideu e Santiago, entre outros) atenua a perspectiva nacional.

O confronto e a polêmica entre o realismo crítico urbano dos anos de 1940 e 1950 e o regionalismo irão perdurar por algumas décadas, com diferentes impactos em suas formas de transculturação. Três deles são destacados por Rama. Na língua, o idioma tem tanto caráter defensivo como é também prova de independência. Na estruturação literária, buscou-se mecanismos literários próprios, com o propósito de recuperar a oralidade e a narrativa popular.

Um terceiro nível de operação, não menos importante, refere-se à cosmovisão que privilegiou valores e ideologias não baseados em padrões estrangeiros.

No rico percurso histórico construído pelo crítico sobre a manifestação literária no continente, e aqui apenas brevemente referido em alguns de seus pontos principais, uma formulação soa como advertência em relação aos sombrios anos que se avizinhavam: “Os escritores nascidos depois de 1930 na América Latina constituem a geração que ingressou na literatura em meados dos anos 1960 no que chamaríamos o vórtice do vulcão. Entram para a criação quando o edifício está sendo sacudido com violência.” (RAMA, 2001, p. 207).

Como, então, configura-se a literatura latino-americana depois da eclosão dos movimentos ditatoriais? Para responder a essa questão, Renato Franco, em *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa* (1998), remete às *Teses sobre o conceito de história* (1940), de Walter Benjamin, e reivindica uma narrativa da história a contrapelo. A esse respeito, identificamos, a partir da reflexão do sociólogo Michel Löwy (2010), um vínculo da produção literária durante e após os regimes de exceção com a crítica benjaminiana do historicismo cultural e sua vinculação com os vencedores. Isso nos obriga a considerar a unidade contraditória entre civilização e barbárie, assim como a imperiosa necessidade de “escovar a história a contrapelo [...] recusar toda identificação com os heróis oficiais” (n.p.).

Os segmentos intelectuais tornaram-se, em diferentes momentos a partir dos anos 1960, espaços de oposição à ditadura. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2014), o intelectual “de esquerda” pode ser definido “a partir do manejo profissional da palavra e do pensamento” (p. 206). Pesquisadores acadêmicos, docentes no ensino superior, estudantes universitários, jornalistas, militantes, partidários e escritores compõem esse grupo oposicionista ao regime, que, especialmente na literatura, irá expressar a crise social por meio da fragmentação da linguagem e do fluxo narrativo. Retoma-se a narrativa realista, em oposição aos apelos do fantástico e do insólito das décadas anteriores, mas, agora, com uma perspectiva que se assemelha à de um documentário cinematográfico.

Ao reinventar-se, a literatura dos anos 1970 será fortemente marcada por romances-reportagem, narrativas alegóricas, livros de memórias e testemunhos que se inscrevem em uma tendência de representações acerca das experiências sociais. No Brasil, especificamente depois do golpe de 1964, num primeiro momento, dominaram a cena os romances de cunho político e aqueles sobre a vida urbana. O tom de engajamento político e de denúncia social, especialmente comum aos romances-reportagem, mescla o registro objetivo da realidade característico do jornalismo e as representações ficcionais presentes nesse período.

O universo do jornal e o da televisão constituem a verdadeira matéria desse romance que prenuncia as grandes questões experimentadas pela prosa de ficção após a década de 1960: influência do jornal na literatura; [...] tematização do aparecimento e da importância da indústria cultural ou da solidão e do fracasso nas experiências pessoais; registro da mudança na estrutura da experiência social; relato dos conflitos políticos e das lutas de resistência à ditadura; sinais de declínio da subjetividade e da promoção social do esquecimento – o que gerou uma história oficial e, ao mesmo tempo, uma outra, recalcada; uso do diário e da narração fragmentada. (FRANCO, 1998, p. 35).

Muitos dos relatos autobiográficos da época conjugam romance e testemunho, ficção e memória e, em certa medida, dialogam com o conceito de lugar de memória, do historiador Pierre Nora², para quem a memória perdida estimula o interesse por lugares em que ela hipoteticamente se cristaliza, ao contrário da memória viva tradicional. A transmissão das experiências dos regimes de exceção seria, assim, uma forma de assegurar a memória, nas histórias contadas a contrapelo. Além disso, na América Latina, de forma geral, e especificamente no Brasil, o “desprestígio social da palavra diante do poder e alcance da imagem” provocou, nos meios intelectuais, uma revisão de seu papel, o que em um primeiro momento levou ao abandono da literatura pela ação política e, depois, no final dos anos 1970, o retorno a ela, como possibilidade de resistência e crítica.

As experiências da derrota, também denominadas registros do luto pós-ditatorial, marcam o período seguinte, de acelerada modernização dos países, nas manifestações literárias, deixando entrever um claro propósito de lutar contra o esquecimento, a censura e a amnésia histórica. Muitos deles podem ser classificados como romances documentais, em algumas situações com exagerado apelo descritivo, mas também enquanto experimentação e busca de novos procedimentos narrativos, como a montagem e a representação do tempo histórico por meio de recursos de simultaneidade.

Com a restauração dos regimes democráticos, nas décadas de 1980 e 1990, segue ainda o balanço crítico sobre os regimes ditatoriais, agora a partir de um contexto de globalização – e, especialmente na América Latina, de uma modernização conservadora – a que todo o continente é submetido, em que novamente os temas urbanos passam a ter primazia. Isso, entretanto, ocorre sem a preocupação anteriormente marcante das identidades nacionais e, muitas vezes, abordando como temática a vida marginal.

² “Ao tentar conter o desaparecimento definitivo das lembranças, esses ‘lugares’ escolhidos por sua importância transformam-se em espaços híbridos e paradoxais que encarnam a contradição, já que representam ‘não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte’, e preservam uma ‘memória que não mais habitamos’, mas onde ‘palpita ainda algo de uma vida simbólica’.” (NORA, 1993, p. 13-14 *apud* COSER, 2017, p. 235).

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano [...] personagens dessubjetivados são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 33).

Segundo Schollhammer, a ficção do final do século é marcada por um hibridismo literário que reúne elementos audiovisuais e digitais, procedimentos performáticos e hiper-realismo. A categoria da autobiografia domina a cena, mas em manifestações que embaralham propositalmente o referencial biográfico e camadas ficcionais, colocando sob suspeita e instância enunciativa do eu.

No começo do século XXI, narrativas referenciadas nas ditaduras latino-americanas continuam sendo publicadas, e muitas delas adensam o trabalho da composição textual a partir de novas estratégias narrativas, privilegiando reflexões que somente o distanciamento temporal permite. Para além daqueles que vivenciaram diretamente os fatos, os relatos contemporâneos nos apresentam ainda autores de uma nova geração, filhos das testemunhas que experimentaram as convulsões históricas ainda presentes na memória do continente.

3.2 Memória e esquecimento

Uma problemática comum corre através da fenomenologia da memória, da epistemologia da história e da hermenêutica da condição histórica. A pergunta é colocada em sua radicalidade, desde a investigação da face objetual da memória: o que é feito do enigma de uma imagem [...] que se mostra como presença de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade? (RICOEUR, 2007, p. 18).

A advertência que abre o volume *A memória, a história, o esquecimento* (2007), de Paul Ricoeur, expõe o enfrentamento da experiência temporal e da narrativa ao articular a presença tanto da memória como do esquecimento na operação de representação do passado. O filósofo aponta a suspeição da memória a partir da participação inequívoca da imaginação na associação de ideias que caracteriza a composição literária. “A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória.” (2007, p. 26).

A centralidade da questão da memória na atualidade aponta, ao mesmo tempo, tanto no âmbito acadêmico como na esfera social, para a preocupação de preservar o passado do

esquecimento e para a preocupação de buscar esclarecimentos a seu respeito. Tendo a memória como vetor, o que mobiliza o nosso interesse é problematizar as formas de recuperação e simbolização desse passado e, especialmente, as operações que tornam possível permitir sua interlocução com o presente.

As interrogações sobre a refiguração da experiência temporal estão presentes já no pensamento grego. O diálogo platônico entre Sócrates e Teeteto apresenta, na discussão sobre o conhecimento, o bloco de cera e a impressão de imagens (pensamentos e percepções) que podem ser recordados ou esquecidos. Presente de Mnemosíne, mãe das Musas, o bloco de cera da alma a ser tocado pelo sinete, nada mais é do que a memória e, sua mobilização nesse diálogo tem por objetivo colocar em questão a perspectiva enganosa ou falsa que ela pode provocar. A metáfora nos remete, desde então, à ausência, aos rastros e ao esquecimento. Tanto Platão e o bloco de cera, nos diálogos de Sócrates com Teeteto, como as referências de Aristóteles ao registro da impressão, em *De anima* (2012), tomam a anterioridade como motor para o entendimento da representação do passado. A reflexão aristotélica também irá se ocupar dessa problemática ao diferenciar a memória da imaginação, tomar o tempo como referência de anterioridade e contrapor uma mera lembrança (impressão) ao esforço de recordação (busca ativa).

No entendimento de Ricouer,

A suposta ligação entre *eikon* [ícone] e impressão é tida como mais primitiva do que a relação de semelhança com a qual opera a arte mimética. Ou, em outras palavras, há mimética verídica ou mentirosa porque há, entre a *eikon* e a impressão, uma dialética de acomodação, de harmonização, de *ajustamento* que pode ser bem-sucedida ou fracassar. [...] a hipótese – ou melhor, a aceitação – da impressão suscitou, no decorrer da história das ideias, um cortejo de dificuldades que não deixaram de pesar, não somente sobre a teoria da memória, mas também sobre a da história, com outro nome, o de “rastro”. (2007, p. 32; grifos do autor).

Sobre o rastro, conceito caro à pesquisa, algumas observações específicas são válidas. Ricoeur identifica três tipos de rastro: os escritos em suporte material e eventualmente transformados em arquivo, a afecção que resulta do choque de um acontecimento marcante e a manifestação corporal relacionada às neurociências. Mesmo diante da polissemia da palavra, ele destaca a noção do reconhecimento como dado dos sentidos que remete ao rastro. Relacionado ao conhecimento, o que sugere uma lógica de verdade, o reconhecimento, além de promover a identificação, colocando fim à obscuridade, pode ser acompanhado por juízo de valor e representações.

Apesar disso, é flagrante sua fragilidade, como demonstram as tentativas de apagamento tanto em relação à *Shoah* como nas ditaduras latino-americanas, de forma a evitar sua utilização como documento ou prova.

É interessante atentar ainda para a formulação de Levinas, mobilizada por Gagnebin (2006), que entende o rastro como signo de caráter aleatório e não-intencional, que não tem o objetivo de necessariamente significar ou deixar uma mensagem. Nesse sentido, os vestígios aproximam-se dos restos e detritos referidos por Benjamin, e “cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico” (GAGNEBIN, 2006, p. 118) que tenta decifrá-los.

Voltando à fenomenologia da memória, Ricoeur (2007) identifica como eixos de discussão pares de oposições essenciais para analisar a sua estrutura, assim como a do seu avesso, o esquecimento, “sombra da região iluminada da memória”. O primeiro deles contrapõe hábito e memória: ambos apresentam em comum o fato de surgirem a partir de uma experiência anteriormente adquirida. Entretanto, ao contrário da memória, o hábito está vinculado a uma vivência presente, o que o diferencia da memória na profundidade temporal que os afasta. “A memória que repete opõe-se à memória que imagina” (2007, p. 44). O segundo par de opostos é o de evocação e o de busca. Entre a “recordação instantânea” e a “recordação laboriosa”, termos utilizados por Bergson (1896), Ricoeur afirma que a diferença primordial é o aspecto mecânico para a reprodução de uma memória por meio da evocação e o esforço intelectual da busca, este último marcado também por uma afecção, ou dimensão afetiva do esforço.

Ao mobilizar essas duplas de oposições, o autor assinala a complementaridade entre memória e esquecimento, especialmente ao dever de não esquecer, ou dever de memória:

É de fato o esforço da recordação que oferece a melhor ocasião de fazer ‘memória do esquecimento’ [...]. A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento [...] arrancar alguns fragmentos de lembrança ao ‘sepultamento’ no esquecimento. (RICOEUR, 2007, p. 48).

É necessário assinalar que o dever de memória, aí incluídas diferentes estratégias e mecanismos de conservação e lembrança, já é objeto de interrogação desde o século XIX, quando Nietzsche denunciava a “febre histórica” que resulta em excessos de passado na modernidade, tema retomado por Todorov em *Los abusos de la memoria*, conferência proferida em 1992, aspecto sobre o qual nos determos adiante.

Propomos aqui, diante da extensa fenomenologia da memória, um recorte de caráter mais filosófico que neurocientífico para adensar a problematização da representação literária do passado e as questões que perpassam a lembrança e a imagem. Diferencia-se a percepção, ou apresentação pura e simples, da reprodução, ou presentificação indireta, que requer como apoio a imagem lembrada. Nesse aspecto, a operação de “tornar presente” parte da sequência percepção, lembrança e ficção, proposta por Ricoeur.

É indispensável assinalar que, no percurso de um extremo a outro, para se chegar à imagem-lembrança que o autor mobiliza, a atualização da lembrança requer um trabalho de memória, ou exercício de recordação, que permita mostrar o lembrado. Essa informação não é imaginada, mas buscada no passado, ou seja, remete a uma tese de realidade. Porém, ocorre necessariamente no território do imaginário: “[...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando [...] equivale a uma anulação da ausência e da distância.” (SARTRE *apud* RICOEUR, 2007, p. 69).

Esse processo de composição de imagens presente na representação do passado e em sua proximidade com as ciladas do imaginário corrói, de certa forma, a confiabilidade da memória. Mas também configura o exercício de memória que subsidia as narrativas objetos desta investigação.

Essa busca de verdade específica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço de recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. (RICOEUR, 2007, p. 70).

Além do caráter aporético de representação do ausente nas suas relações com o tempo, a história e a imaginação, é muito importante assinalar que a pretensão da memória de fidelidade ao passado nos apresenta também questões de identidade pessoal e coletiva. Essa condição específica merece ser examinada em relação à transmissão da memória: seu caráter individual e sua perspectiva coletiva. A singularidade da memória – “não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro” (RICOEUR, 2007, p. 107) –, o vínculo da consciência em relação ao passado e o sentido de orientação da passagem do tempo são os traços determinantes da individualidade. Santo Agostinho é o precursor dessa tradição do olhar interior e da palavra privada referida no “santuário vasto e sem limites” da memória, assim como nas relações que estabelece entre a memória e o tempo. Nas *Confissões*, obra produzida entre 397 e 401, a teoria do tríplice presente se coloca para explicar o trânsito entre passado, presente e futuro.

Do fluxo do tempo como subjetividade – “a transformação incessante do ‘agora’ em ‘não mais’, e do ‘ainda não’ num ‘agora’” (RICOEUR, 2007, p. 122) – ao uso da primeira pessoa para referir-se a um estatuto plural, a consciência individual não deixa de comandar o exercício da memória. O eixo de compreensão apenas conhece um deslocamento essencial a partir da reflexão de Maurice Halbwachs, que atribui de forma direta a memória a uma instância coletiva: “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (2003, p. 69).

Halbwachs argumenta que a memória individual não é impermeável a lembranças de grupos sociais e, ao contrário, precisa se transportar a pontos de referência externos determinados pela sociedade. O autor faz menção, ainda, à linguagem, que os indivíduos tomam emprestada dos outros – ou seja, palavras e signos reproduzidos no tempo.

Apesar da presença de imagens parciais, de contornos muitas vezes irregulares, comuns nos subterrâneos da memória de cada um, é necessário tomar vestígios e indicações na sociedade para reconstituir o próprio passado, recorrendo a uma realidade objetiva que está além do indivíduo. “A memória coletiva [...] é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana” (HALBWACHS, 2003, p. 109), em oposição à reconstrução histórica, esquematizada e com pretensão de abarcar uma sucessão cronológica mais ampla.

Para além da condição social que determina a memória, Ricoeur está convencido de que o caminho que nos conduz ao reconhecimento – o que pressupõe a fidelidade da imagem do presente à afecção inicial, ou ao próprio acontecimento –, está intimamente vinculado à característica das afecções, “[...] sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância” (RICOEUR, 2007, p. 436). Os estágios do aparecimento, do desaparecimento e do reaparecimento condicionam o reconhecimento, a sobrevida da imagem. Em contraponto a essa ideia, o esquecimento nos apontaria “o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência” (2007, p. 448). O passado não pode ser eliminado e, assim, o esquecimento se vincula a ele como um tendo-sido ao qual está condicionada a lembrança, porque “ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido.” (2007, p. 450).

Nessa relação entre o exercício da memória e o esquecimento, Ricoeur identifica três categorias estreitamente ligadas à elaboração narrativa: a memória reprimida, a memória manipulada e a memória forçada. A memória reprimida está relacionada a feridas e traumas, e remete aos trabalhos de Freud sobre o luto e a melancolia. A função narrativa que ocorre em

decorrência do trabalho de luto³ pode ser construída, tanto em nível individual como coletivo, valendo-se ou não da história oficial, e envolve, por isso, aspectos morais. A esse respeito, Maria Rita Kehl, no prefácio de *Luto e Melancolia*, afirma a importância da elaboração narrativa de “[...] um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem.” (2012, p. 27).

A memória manipulada, território em que são identificados usos e abusos, não prescinde de mediações simbólicas, nas quais é possível identificar tanto índices de manipulação dos dados da realidade como do que Ricoeur chama de “esquecimento comandado”, muitas vezes vinculado a formas institucionais, categoria na qual o autor inclui a anistia. “[...] nada se constitui em obstáculo à ultrapassagem da tênue linha de demarcação entre anistia e amnésia – a memória privada e coletiva seria privada da salutar identidade que possibilita uma reapropriação lúcida do passado e de sua carga traumática.” (2007, p. 462).

A obsessão comemorativa está ligada ao terceiro tipo de memória, a forçada, que carrega consigo o signo do esquecimento e do apagamento do passado com vistas ao recomeço e ao futuro, estando dissociada do sentido verdadeiramente histórico. Políticas excessivamente dedicadas a homenagens, monumentos e celebrações evidenciariam a superioridade de um modelo memorial sobre o modelo histórico, separando-nos da história viva.

Parte-se, enfim, do princípio de que a organização da memória em forma narrativa é marcada necessariamente por operações de caráter seletivo, recursos de variação e codificação, diferentes modos de narrar, supressões e ênfases.

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. (RICOEUR, 2007, p. 455).

O percurso de configuração narrativa – e, aqui, é importante assinalar, nesse que é um dos eixos centrais de interesse da pesquisa – opera uma mediação simbólica entre o passado

³ Trabalho psíquico relacionado à perda, denominado por Freud "trabalho do luto", que consiste numa tarefa lenta e dolorosa para que o eu renuncie ao objeto da perda, dele se desligando, numa transformação que leva à passagem do subjugo para a da superação do objeto da perda.

histórico e sua transmissão e está sujeito a inúmeros deslocamentos que atendem a interesses e conveniências, sejam eles coletivos ou privados. Aponta, enfim, para um processo de construção identitária e de enunciação, tanto de uma comunidade ou sociedade, como de um sujeito, no sentido de narrar a experiência para compreender a si mesmo e aos outros.

Em relação às narrativas das quais nos ocupamos, é válido, ainda, observar que os acontecimentos aos quais se referem os relatos testemunhais afastam-se no tempo, o que, de certo modo, pode afetar a nitidez das lembranças mobilizadas. Isso não impede, no entanto, a obstinação dos autores – testemunhas de diferentes estatutos das ditaduras latino-americanas – em transmitir a sua experiência e buscar interlocutores que se interessem em conhecê-la para além das hierarquias da história oficial.

A esse propósito, é interessante recuperar a formulação de Todorov, em *Los abusos de la memoria*, sobre o valor exemplar das lembranças. Sem negar a singularidade do evento, mas tornando possível seu uso público, o passado pode se converter em princípio de ação para o presente de forma libertadora:

O uso literal, que converte em insuperável o velho acontecimento, em última análise, leva à submissão do presente ao passado. O uso exemplar, ao contrário, permite usar o passado com vistas ao presente, aproveitar as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que hoje ocorrem, e separar-se do eu para ir ao outro. (TODOROV, 2000, p. 32)⁴.

Para o filósofo, é imprescindível estar atento aos usos que se faz do passado, especialmente pelo caráter seletivo que a memória tem como traço constitutivo. A escolha, a apropriação e o destaque conferidos a determinados acontecimentos para compor a história oficial, adverte Todorov, atentam contra o direito de indivíduos e grupos, impedindo o seu acesso ao passado, assim como a políticas de reconhecimento e reparação no presente, e transformam-no, muitas vezes, em objeto encapsulado de celebrações. Por isso, quando propõe o uso exemplar do passado (na chave de luta contra as injustiças do presente) em oposição ao uso literal (na intransitividade que não ultrapassa o acontecimento pretérito), Todorov faz a defesa do direito essencial à memória como interlocução entre passado e presente.

⁴ El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro. Tradução da autora.

3.3 História e verdade

O mito platônico de Theuth e Thamous sobre a invenção da escrita nos permite examinar a hipotética “legitimidade da confiança depositada na capacidade da historiografia de ampliar, corrigir e criticar a memória, e assim de compensar suas fraquezas no plano tanto cognitivo quanto pragmático.” (RICOEUR, 2007, p. 156). Isso ocorre especialmente na articulação das funções de remédio e veneno para a memória em relação à operação narrativa historiográfica e às suspeições que lança sobre as oscilações caracterizadoras do registro dos fatos. Sócrates conta, nos diálogos de *Fedro*, que um sábio do Egito antigo, Theuth, apresenta ao rei Thamous as palavras escritas como remédio para a memória, ao que o rei responde:

[...] tu, sendo o pai das letras, por afeição disseste o contrário do que elas podem. Pois isto, nos que o aprenderam, esquecimento em suas almas produzirá com o não exercício da memória, porque, na escrita confiando, é de fora, por alheias impressões e não por eles mesmos, que se recordam; assim, não para memória, mas para recordação achaste um medicamento. E, da sabedoria, aos teus aprendizes transmites uma aparência, não a verdade. (PLATÃO, 2016, p. 193).

As noções de remédio e veneno estão presentes também na *Segunda consideração intempestiva* de Nietzsche, texto de 1847, com a denominação de utilidade e desvantagem da história para a vida. Na modernidade, o filósofo – considerado, com Marx e Freud, um dos principais hermeneutas da suspeita⁵ – critica o excesso de história, utilizando a metáfora de uma prisão no passado. Ao classificar os modos de reconstituição histórica como monumental, antiquário e crítico, remete, de certa forma, a *Fedro*, sugerindo que a história seria entrave para o passado e veneno para o presente. Nietzsche valoriza, ainda, o esquecimento e defende que ele somente será permitido por meio de uma história crítica e de um aprendizado que privilegia a vida ao invés uma repetição autoritária do passado. “A história monumental ilude por meio de analogias: através de similitudes sedutoras, ela impele os corajosos à temeridade, os entusiasmados ao fanatismo” (NIETZSCHE, 2003, p. 23), afirma, ao reagir contra o poder

⁵ O termo ampara-se na dúvida quanto à consciência e coloca sob suspeita a ideia tradicional de que o sentido e a consciência do sentido podem coincidir. Segundo Freud, Nietzsche e Marx, subjaz a ela “algo latente – o psiquismo inconsciente, a vontade de poder, o ser social – que deve ser decifrado e revelado por detrás de todas as manhas do sentido consciente. Uma nova relação entre o que é patente e o que está latente estrutura agora a consciência e todo o conjunto das suas manifestações simbólicas”. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hermeneutica-da-suspeita/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

simbólico da história monumental e em defesa do impulso a-histórico que permite estabelecer relações com o futuro.

A escrita dos fatos da memória do passado – sua inscrição em suporte material – origina-se, em princípio, no discurso oral. A historiografia tem como ponto de partida o discurso arquivado ou as declarações explícitas das testemunhas. A esse respeito, é válido recuperar os procedimentos adotados por aquele que é considerado o primeiro historiador, Heródoto, no século V a.C. Sem o significado atual de história tal como a conhecemos, seus registros objetivavam mostrar o que viu e pesquisou, privilegiando o crédito às fontes e estabelecendo um corte em relação à tradição mítica como forma de resgatar o passado de gregos e bárbaros e preservá-lo do esquecimento. “É interessante notar que Heródoto [...] não usa a palavra história mas, sim, a palavra logos (discurso) [...] insiste na grande oposição entre logos e *mythos*.” (GAGNEBIN, 1997, p. 17). Sua posição, segundo a autora, é marcadamente a de narrador mediador e imparcial.

Diferente é a prática de Tucídides, sucessor de Heródoto, que recusa os relatos testemunhais e a memória, própria e alheia, como critério para se alcançar objetividade e fidelidade à realidade. Ele inaugura uma recomposição crítica dos fatos, valendo-se de critérios racionais de verossimilhança, da observação da conjuntura política e da verificação. Para ele, “a memória pertence ao *mythodes* e ao engodo. Ela não reproduz fielmente o passado, mas dispõe dele segundo as conveniências do momento presente.” (GAGNEBIN, 1997, p. 29). Ao utilizar a técnica dos discursos contraditórios, esse, que é considerado o primeiro historiador crítico, privilegia a análise política e a reflexão sobre o poder.

O tempo histórico constituído de intervalos e encadeamentos, a combinação entre continuidade e mudança e relações com o conflito qualificam o objeto do historiador na representação de um mundo desaparecido. No exercício de tornar inteligíveis os fragmentos do passado, “a tarefa do historiador é a de se comunicar com os mortos”⁶. Sabemos que esses mortos, assim como os desaparecidos e as vítimas da violência nos regimes de exceção no continente latino-americano, não estarão seguros diante do discurso dos vencedores, como pontuou Benjamin nas Teses.

Da antiguidade clássica ao século XVIII, quando a historiografia apresentava uma conexão mais estreita entre passado e futuro como modelo orientador, à contemporaneidade – passando pelo deslocamento para o futuro e pelas utopias do Iluminismo –, o embate entre história e memória é contínuo. Na busca de um relato possível, “[...] nem sempre a história

⁶ Alberto Luiz Schneider, docente de História da PUC-SP, em conferência durante a jornada “Narrativa e espaços de alteridade”, realizada na PUC-SP em 8 de novembro de 2018.

consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstrução que não coloque em seu centro os direitos de lembrança”, argumenta Beatriz Sarlo (2007, p. 9). A subjetividade que reclama prerrogativas na atualidade tem sido, em parte, incorporada pela produção historiográfica, mas não sem polêmicas.

A modificação da noção de sujeito na contemporaneidade, segundo a autora, é um dos fatores que leva ao que ela denomina neo-historicismo, ou uma febre de reconstituição de vidas marginais, privilegiando uma poética do detalhe, da curiosidade e do concreto. Ao apontar a disputa entre a reconstituição acadêmica e a produção de grande circulação, Sarlo assinala um princípio organizador simplista e unificador, determinado pelo mercado e amparado no “imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem do que como limite.” (2007, p. 13).

As relações aqui estabelecidas entre a verdade e a história tomam como referência orientadora o pensamento de Walter Benjamin, especificamente as teses *Sobre o conceito de história*, texto de 1940. Para o pensador, a exatidão pretendida pela história está comprometida desde seus princípios, uma vez que é por meio de um discurso articulador que se seleciona, classifica e organiza os fatos do passado. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi.’” (BENJAMIN, 2012, p. 243).

Indagar o passado nos leva a analisar tanto a escrita da história, que não foge ao caráter literário, como a memória do historiador, vinculada aos grupos sociais e às relações de poder que compartilha. “A verdade histórica não é da ordem da verificação factual” (GAGNEBIN, 1998, p. 217), o que pode levar ao revisionismo que passa a ocorrer em relação à *Shoah*, a partir dos anos 1980 e, também, a acontecimentos recentes da história brasileira, em que fatos referidos na ditadura de 1964 a 1985, especialmente aqueles relacionados à violação dos direitos humanos, são questionados.

Assim, as dimensões humana e da linguagem que caracterizam a historiografia estão indelevelmente marcadas pela ambiguidade presente na inventividade narrativa que contamina a operação de sua escrita. Da mesma forma, não deixam de remeter ao conceito de “rastros”, ou marcas deixadas pelo passado, também constante na problemática da memória em suas relações entre presença e ausência desde as metáforas gregas do bloco de cera. Clara está, nesse aspecto, a fragilidade tanto da memória como dos rastros e o risco sempre presente de seu apagamento, ameaça intrínseca à tarefa do historiador em busca da reconfiguração do passado e em luta contínua contra o esquecimento e a denegação.

A tese VI de Benjamin nos parece essencial no sentido de estabelecer relações entre passado e presente por meio da história e de compreender a impossibilidade de uma ação neutra do historiador.

Articular o passado historicamente não significa subjuga-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos, o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2012, p. 243-244).

A imagem autêntica do passado à qual se refere Benjamin surgiria no momento mesmo do perigo, em que se torna possível vislumbrar as derrotas anteriores de forma crítica, o que permitiria recusar a tradição da opressão e subverter a ordem, rebelando-se, no presente, contra a história oficial que privilegia reiteradamente os vitoriosos. Somente a luta ininterrupta contra a falsificação do passado e contra a construção histórica alicerçada na ideia de progresso evitaria o massacre contínuo a que são submetidos os vencidos. Essa postura pressupõe, por parte do historiador, não apenas distanciamento, mas uma relação para além da afetividade com os vencedores, o que Benjamin expõe na tese VII como procedimento para “escovar a história a contrapelo”.

Löwy (2005) aponta o duplo significado da expressão. Em seu sentido histórico, ela corresponde à recusa da versão oficial da história; em seu caráter político, evidencia que a história aliada ao progresso leva à repetição da catástrofe e da barbárie. A defesa de Benjamin, nesse sentido, é que ela seja interpretada do ponto de vista dos vencidos e dos excluídos. Soma-se a esse pressuposto benjaminiano, considerar, como diz Jeanne Marie Gagnebin (1998), a amplitude da ação necessária no presente, “de pesquisa simbólica e de criação de significado” como um trabalho de luto.

A distinção que faz Pierre Nora entre história e memória, na introdução do volume *Los lugares de la memoria*, lançado na década de 1980, acrescenta à problematização da história e da verdade uma interpretação que nos interessa explorar. Segundo o historiador francês,

Memória e história: longe de serem sinônimas, tomamos consciência que tudo as opõem. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, do inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, suscetíveis a longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um lugar vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória se acomoda com detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, como operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, tornando-a sempre prosaica. (NORA, 2008, p. 20-21).

A oposição coloca em evidência formas de recepção e interpretação do passado, e dialoga com a crítica que o autor faz à obsessão comemorativa que ganha espaço no século XX. Entretanto, ainda que as diferenças apontadas pelo autor contribuam para melhor divisar os territórios de cada um dos conceitos, consideramos que elas não se anulam nem eliminam a contínua contaminação que um campo exerce sobre o outro, mas reivindicam o entendimento exatamente das relações que estabelecem entre si. Ricoeur virá atenuar a divergência formulada por Nora, assinalando a complementaridade entre memória e história, propondo uma inter-relação entre elas, mas ressaltando que os resgates e lembranças do passado não podem ser separados do que se sabe a seu respeito. Segundo ele, a decisão entre a fidelidade da memória e a verdade da história segue sem palavra final e, ao contrário, orbita a proposição de circularidade, sem prioridade assegurada a um ou a outro. Ressalta-se, por fim, que a interpretação seguirá como traço determinante da investigação da verdade, seja ela histórica (caracterizada pela objetividade do tempo cronológico) ou testemunhal (pautada pela subjetividade do tempo vivido).

3.4 Escritas do eu – da autobiografia à autoficção

O passado que está nas dobras do presente segue vigilante enquanto viverem testemunhas de um tempo decorrido. Não é exatamente obediente à consciência histórica e tampouco se curva somente à vulnerabilidade imaginativa da memória, mas mantém estreito diálogo com ambas. Na construção das escritas de si na contemporaneidade, essa proximidade se desloca e dá lugar a uma motivação performática que evidencia os mecanismos e os artifícios da criação.

Para além da condição narrativa que coloca tanto a história quanto o testemunho diante do mesmo desafio – a dimensão literária, ficcional e retórica que impacta a fidelidade aos fatos –, a autoficção persegue propositalmente um limiar de indistinção entre a realidade e a criação. Essa escrita do eu pautada pela reconstrução arbitrária da memória embaralha os gêneros da autobiografia e do romance, “[confia] a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”, afirma Doubrovsky, criador do neologismo.

É oportuno assinalar, no percurso que nos leva à autoficção, alguns dos principais pressupostos sobre a autobiografia formulados por Philippe Lejeune em 1973. No seu entendimento, autobiografia é uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência e, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (2014, p. 16). A identificação absoluta entre autor, narrador e personagem seria a regra básica para determinar o gênero. No entanto, Lejeune esbarrou no limite do próprio conceito, ao não estabelecer uma diferenciação clara no plano da análise de textos biográficos e de romances. Revisou a análise e propôs o que denominou “pacto autobiográfico”, ou seja, um contrato de leitura no qual o escritor garante, se não uma exatidão histórica impossível de abarcar, a autenticidade da sua narração e a identificação entre autor e personagem. Em estudos posteriores, ele passa a afirmar que a autobiografia é um tipo especial de ficção, em que tanto o “eu” narrado como a realidade que quer designar são criações do autor.

Em resposta a Philippe Lejeune e às possibilidades autobiográficas⁷ elencadas em *O pacto autobiográfico*, Serge Doubrovsky cria, no romance *Fils*, de 1977, o neologismo *autoficção*, ou “ficção de fatos estritamente reais”. À fórmula proposta por Lejeune para a autobiografia (autor = narrador = personagem), Doubrovsky reage com uma possibilidade intermediária que se distingue também da ficção não biográfica: a coexistência de autobiografia e romance no mesmo texto, estabelecendo uma nova relação do sujeito consigo mesmo.

Fonte de inúmeras controvérsias ao longo de quase meio século de existência, a categoria da autoficção acumula um sem-número de definições, que vão de “variante ou ardil autobiográfico” a “autobiografia desenfreada” (Jacques Lecarme), passando por “autofabulação” (Vincent Colonna) e “autobiografia envergonhada” (Gérard Genette), sem estancar exercícios de escritores e teóricos no sentido de esclarecer divergências. Para Philippe

⁷ Em sua investigação sobre as escritas autobiográficas, Lejeune propõe um quadro no qual mostra combinações do pacto autobiográfico com a presença ou não do nome do autor, em que há uma casa vazia, que combina a homonímia entre autor e personagem e pacto romanesco. “Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo*! Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 68, grifos do autor).

Gasparini, falta ainda entendimento sobre o conceito, “se é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (NORONHA, 2014, p. 16). Os autores citados integram o volume *Ensaio sobre a autoficção* (2014), que apresenta também textos de Lejeune e de Doubrovsky.

O apagamento de fronteiras entre o real e a ficção autorreferenciada na primeira pessoa se dá, entre outros, por meio de procedimentos como duplos enunciativos, máscaras, pistas falsas, comentários, subtextos e estratégias especulares, não sem conflito. A hesitação provocada pela ambiguidade desse simulacro e da presença real do autor empírico em um texto pretensamente ficcional faz com que a operação da escrita substitua a veracidade pela subjetividade.

As escritas de si, na acepção de produção em primeira pessoa que performa a noção de sujeito, remetem a distantes tradições do Ocidente. Podemos tomar Agostinho como autor da primeira obra referida como biográfica – *As Confissões* –, no século IV, apesar das formas da correspondência já terem registros históricos desde os séculos I e II. O conhecimento de si orienta o registro escritural, mas, já nos começos desse tipo de relato, para além da constituição de um sujeito, identifica-se o propósito de mostrar-se. Ao contrário do dogma cristão que movia Agostinho, e que articulava a subjetividade, a culpa e a verdade em busca da transcendência, a partir do Renascimento, a escrita de si adota como eixo um sujeito que descarta a submissão a modelos preestabelecidos. Montaigne e os ensaios produzidos no século XVI são uma referência emblemática dessa manifestação, mas já trazem em seu projeto um indivíduo que se autoriza a valorizar a experiência pessoal como condição para a análise de diferentes temas.

Na modernidade, o sujeito em crise adota como orientação uma consciência reflexiva. Na produção literária, não mais se revela uma franqueza desinteressada, a eloquência renascentista ou o individualismo romântico. O deslocamento desse sujeito tem uma de suas primeiras referências no questionamento de Nietzsche, no século XVIII, ao *cogito* cartesiano, à falsa instância do pensar e sua falibilidade enquanto pressuposto de verdade. Ao retomar essa reflexão, a formulação de Foucault sobre a verdade a apresenta como elemento constitutivo de um jogo histórico, que se relaciona tanto com práticas subjetivas como com mecanismos de poder.

O sujeito que chega ao século XX traz, assim, na bagagem, uma crise moral e social, a descrença na autoridade da igreja e um eu múltiplo a conjugar dinâmicas de forças contraditórias. É esse sujeito cindido que, na expressão estética, depara-se com nova crise, agora da representação, e com a ruptura da autoridade autoral. Foucault e Barthes assinalaram, nos anos estruturalistas de 1960 e 1970, essa perda de nitidez e espessura da figura autoral. A

dessacralização do autor dá lugar à linguagem, à função autor, a criações intervalares, em última instância, a uma fratura.

No final do século passado e início do XXI, a reivindicação de lugares de fala e do nome próprio engendram um novo projeto: a autoficção, que propõe um contrato de subjetividade diferente. Ao contrário do modelo autobiográfico, os novos relatos recusam a reprodução da história do autor de forma linear e sustentam a superioridade da verdade da criação literária sobre a verdade histórica. Essa operação [...] avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo” (DOUBROVSKY, 1977, n.p.) apoia-se em paradoxos e não deixa de apresentar dificuldades teóricas, como, por exemplo, a oposição entre ambiguidade e hibridez, ficcional e fictício, apontada por Jean-Louis Jeannelle.

O crítico Philippe Gasparini (2014) aponta uma visada referencial que caracteriza, na atualidade, não mais a exclusiva análise interna dos textos, mas diferenças que devem ser buscadas também no território da recepção, necessariamente mediadas pelas noções de sujeito, identidade, verdade e sinceridade. O que ele entende como uma “mutação cultural” evidenciaria uma nova concepção do eu em suas formas de expressão na sociedade contemporânea, alicerçando-se, agora, em um duplo contrato de leitura, amparado pela ambiguidade e pela aura de mistério evocadas pelo nome autoficção.

A autorreferência da primeira pessoa, sem compromisso com a cronologia, a linearidade e a verificabilidade, assinala, segundo Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* – o retorno do autor e a virada etnográfica (2007), novas perspectivas de questionamento da identidade, caracterizadas não só pela crítica do sujeito e pelo proposital embaralhamento da verdade, mas especialmente pela cultura da espetacularização.

Objeto de renovadas polêmicas, o neologismo configura o que se pode chamar mentir-verdadeiro, ao conjugar escrita referencial e escrita ficcional numa operação marcada por estratégias de ambiguidade. Além do princípio contraditório que a justifica, pois a narrativa que poderia ser considerada autobiográfica recebe o nome de romance, Doubrovsky assinala que “Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças trucadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

Na reflexão de Vincent Colonna, o proposital desmascaramento do autor desmonta os dispositivos da representação, valendo-se do conteúdo para realçar a enunciação. Ele refere o

procedimento refletor do *mise en abyme*⁸ como uma das estratégias disseminadoras de ressonâncias, muitas vezes díspares, marcantes na autoficção:

[...] sempre [tem] algo de especular: ao pôr em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é signatário, o escritor provoca, quer queira, quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer. (2014, p. 55).

A “palavra-valise” autoficção – que ainda desafia pretensões teóricas mais assertivas sobre o conceito – parece mais se adequar a arbítrios particulares desse e daquele autor que adota como projeto o embaralhamento e a deformação por meio de artifícios do que a um gênero ou projeto literário definido. Alia-se a esse estatuto plural e suas amplas prerrogativas o fato de que, historicamente, na reconstituição do passado, a decifração mobiliza inúmeros atributos, especialmente ao considerarmos a subjetividade constitutiva dessa elaboração e o valor simbólico do rastro duradouro materializado nas escritas de rememoração do eu.

Distância, tempo real e ficção implicam um abismo, assegura Llosa, como fatos e palavras em uma mesma tentativa de significação. A mentira da ficção é registro dos fantasmas que recuperam o tempo perdido em simulacro. “Por isso a literatura é, por excelência, o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias que com frequência constituem inexactidões flagrantes ou mentiras históricas.” (LLOSA. 2004, p. 19).

A narrativa autoficcional toma como premissa essa mesma elaboração artística, e faz jogo duplo com o real, mas evidencia, entre a matéria ficcional e o real, um indivíduo necessariamente atrelado à noção de sujeito histórico. Segundo Doubrovsky, “[...] a autoficção se inscreve no funcionamento simbólico da própria escrita [...] ilustra o despedaçamento irremediável do referido sujeito.” (2014, p. 117-118).

Atualizações e novos estudos sobre a autoficção nas últimas décadas ampliam não apenas o alcance dessa modalidade híbrida de escritura, mas o debate sobre novas possíveis classificações e interpretações. No intervalo entre a autobiografia e o romance, multiplicam-se, assim, as práticas da autoficção e sua proposital manipulação do verdadeiro e do falso em diferentes gradações, apontando para a subversão dos princípios miméticos, com a mobilização de elementos fictícios nos relatos autobiográficos e a presença autoral na ficção. Nesta pesquisa,

⁸ Conceito referido por Lucien Dällenbach, em 1977, como espelho interno à obra que reflete a totalidade do relato por meio de reduplicação e realce da imagem refletida.

interessa-nos investigar a denominação comum às produções autoficcionalis da escrita de si que elege como procedimento determinante a invenção sobre o sujeito histórico biográfico.

A tensão inaugurada pelo proposital deslocamento quando o que se tem é um referencial histórico reelaborado, leva-nos a indagar como a poética do testemunho se atualiza na contemporaneidade, nas escrituras referenciadas em experiências limítrofes, marcadas pelo arbítrio e pela violência e, ao mesmo tempo, autoficcionais. Uma das principais interrogações nesse sentido está dirigida aos impactos da experimentação ficcional do eu nas narrativas e à consequente dissimulação de verdades biográficas ou históricas. Da mesma forma, interessa refletir sobre como esse procedimento interfere na aderência dos relatos de teor testemunhal deste início de século ao testemunho clássico, identificando aproximações e diferenças entre eles. A partir desse percurso, será possível delimitar o que se poderia chamar uma poética singular nos testemunhos contemporâneos que tomam as ditaduras latino-americanas como referencial histórico e se autointitulam romances.

4 ANÁLISE DAS OBRAS

As narrativas de teor testemunhal produzidas na América Latina neste século, referenciadas no cenário ditatorial do século passado, não se inserem no modelo de *testimonio* que passou a integrar o perfil literário da produção no continente, especialmente nos países hispano-falantes, a partir da década de 1960. O conceito de testemunho canônico estende-se desde os textos em que há a elaboração de um discurso alheio, quase sempre apresentando a voz de subalternos e marginalizados – como, por exemplo, no livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Elizabeth Burgos-Debray, sobre a violência contra os indígenas na Guatemala –, até as obras de caráter jornalístico a partir de relatos de testemunhas e material de arquivo, como *Operação Massacre* (1957), de Rodolfo Walsh. A categoria é integrada por uma extensa gama de relatos autobiográficos de diferentes matizes sobre experiências de violência referenciadas nos regimes ditatoriais latino-americanos, além de narrativas alegóricas e reportagens romanceadas sobre o período, para além desses exemplos emblemáticos.

Essas narrativas clássicas, marcadas pelo compromisso político em contraponto à história oficial, mas amparadas em fontes de informação verificáveis e documentos, não prescindem, porém, desde o seu surgimento, das tensões entre o fictício e o factual, entre literariedade e literalidade, linguagem poética e prosa referencial que, enfim, caracterizam a quase totalidade dos relatos de teor testemunhal. Entretanto, ao contrário desse modelo, a produção testemunhal recente nos apresenta clara reelaboração do referente histórico e vale-se de procedimentos como a não linearidade, a fragmentação e o proposital embaralhamento entre real e ficcional, desnudando, nas escritas em primeira pessoa, a crise de identidade do sujeito contemporâneo. Como assinala a pesquisadora Valéria de Marco (2004), é possível identificar duas tendências relacionadas à concepção da literatura de testemunho: “Uma, a hegemônica, [...] produção dos sobreviventes, [que] recusa qualquer aproximação à ficção [...] nega-se a considerá-la à luz da estética. A outra, ao contrário, privilegia em seu exercício crítico as questões de natureza literária.” (MARCO, 2004, p. 57).

Para além da estreita relação entre testemunho e verdade, emerge na produção testemunhal da contemporaneidade uma dicção singular para dizer o cotidiano privado que escapa à grande história¹, em oposição ao discurso hegemônico e amparada em um forte apelo subjetivo. A transgressão ao modelo canônico relaciona-se diretamente com uma transformação

¹ Ver *Escritos sobre a história*, de Fernand Braudel (Perspectiva, 2013), em que o historiador francês apresenta o conceito de longa duração histórica e o caráter evanescente dos acontecimentos.

da percepção estética e “[...] se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos.” (GINZBURG, 2012, p. 57). Na escritura sobre a explosividade e o impacto dos acontecimentos históricos de violência passam a se inscrever as vontades do sujeito e percepções marcadamente individuais como possibilidade de revisitar aspectos e elementos da estrutura social do passado que escapam à produção acadêmica.

Crítica do autoritarismo e forma de resistência são alguns dos entendimentos sobre essa produção referenciada nos regimes de exceção que integram a história do continente latino-americano, escritura também caracterizada por uma dimensão ética e de indignação. Em relação à vertente ficcional que integra essa literatura, segundo o historiador e sociólogo Fernando Perlatto, ela “[...] possibilita lançar, via imaginação, novos olhares, perspectivas e interpretações sobre terrenos e territórios, sobretudo subjetivos, [...] como as produções acadêmica e a memorialística não têm condições de fazer.” (PERLATTO, 2017, p. 727). Para os pesquisadores Dalcastagnè e Vecchi, na apresentação do volume “Literatura e Ditadura” da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, “a literatura constitui um campo privilegiado para repensar certo tipo de memória em risco” (2017, p. 11), considerando-se as contínuas disputas de memória, interpretações conflitantes e iniciativas negacionistas.

A literatura e a cultura podem configurar-se, assim, como um espaço cultural de enorme potência em relação aos restos, aos despojos, às ruínas e às destruições do passado, proporcionando uma monumentalidade alternativa que, em tempos de comemorações declamatórias ou de embates ideológicos, torna-se indispensável resgatar. (DACAstagNè; VECCHI, 2017, p. 12).

A dificuldade de acesso a arquivos e documentos é outro elemento sensível que contribui, em parte, para a compreensão do caráter ficcional de muitas das narrativas do período, como destaca Eurídice Figueiredo, no volume *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), ao sugerir que estamos lidando com uma produção que, muitas vezes, adquire o status de “suplemento aos arquivos” e “história rasurada” (p. 29).

É necessário pontuar, ainda, que as escrituras de teor testemunhal do *corpus* desta pesquisa estão amparadas em histórias familiares, o que poderia sugerir um contraponto em relação aos grandes relatos literários que enfocam períodos históricos mais amplos e comunidades territoriais e sociais. Nesse aspecto, consideramos que a escolha de tomar o evento cotidiano como espelhamento do acontecimento histórico em seu caráter privado e subjetivo

seria, mais que uma chave que descortina o singular em universal, um compromisso ético também com a construção coletiva da história da barbárie.

4.1 *La casa de los conejos*

La Plata, Argentina, 1975. Em 5 de setembro foram sequestrados, brutalmente torturados e fuzilados oito jovens militantes do Partido Socialista de los Trabajadores, pela Aliança Anticomunista Argentina (Triple A), grupo paramilitar que atuava antes da instalação da ditadura. Eles se dirigiam a uma fábrica ocupada por trabalhadores em conflito para oferecer um fundo coletado em solidariedade. Os corpos apareceram no dia seguinte às margens do rio de La Plata e em descampados da região.²

Laura Alcoba principia *La casa de los conejos* (2008) com uma carta à militante política Diana, já morta, afirmando, quase 30 anos depois de exilar-se, “[...] se, por fim, faço esse esforço de memória para falar sobre a Argentina dos Montoneros, a ditadura e o terror, da altura da menina que eu era, não é tanto para lembrar, mas para ver se consigo, afinal, de uma vez por todas, esquecer um pouco” (p. 12)³. O resgate da memória a partir desse paratexto conjuga, na idade adulta, além da perspectiva infantil inerente à recuperação do passado, a atualização do vivido.

Esse primeiro marco temporal é forte indicativo do testemunho, porém, ao mesmo tempo em que apresenta ao leitor uma provável leitura referencial da narrativa, desestabiliza o contrato de leitura que a condicionaria, por assinalar que a aproximação e a organização dos acontecimentos se dá a partir “da altura da menina que eu era”. Diante desse esclarecimento e da ambiguidade por ele provocada, o leitor já se depara, nas primeiras páginas, com a possibilidade da recriação ficcional dos fatos.

A narrativa apresenta a história de um *superstes*, testemunha que viveu a experiência e, ainda que orbitando as engrenagens da clandestinidade indiretamente, é um sobrevivente que narra, de forma privilegiada, o estar muito próximo do centro dos acontecimentos. O relato se

² Ver *Herramienta*. Revista de debate y crítica marxista. Disponível em: <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2256>. Acesso em: 15 abr. 2020. La Izquierda Diario. Disponível em: <http://www.laizquierdadiario.com/Que-fue-la-Masacre-de-La-Plata>. Acesso em: 15 abr. 2020.

³ “[...] si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.” Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

dá a partir do olhar de uma menina de sete anos, filha de militantes montoneros⁴, sobre a violência e a clandestinidade na ditadura argentina (1976-1983).

A última ditadura argentina começou em 24 de março de 1976 – com um golpe das Forças Armadas que destituiu a então presidente María Estela Perón – e se estendeu até dezembro de 1983. Para se legitimar, a Junta Militar que passou a governar o país adotou a Doutrina de Segurança Nacional, que combatia a subversão como inimigo interno, sendo responsável por ações de terrorismo, sequestros e assassinatos. No período, foram contabilizados 364 centros clandestinos de detenção e extermínio em território argentino⁵.

Entre 1975 e 1978, foram mortas e desaparecidas cerca de 30 mil pessoas, segundo a Comissão Nacional de Desaparecidos do país, número apontado com base em correspondência entre militares argentinos e chilenos na Operação Condor – aliança de colaboração entre os governos militares da América Latina e os Estados Unidos. O regime também foi responsável pelo sequestro de cerca de 500 bebês, nascidos em centros de detenção clandestina ou capturados junto a militantes e entregues a famílias de militares.

A narrativa de *La casa de los conejos* começa no ano de 1975 e apresenta o medo e a morte como presenças contínuas na vida da menina, que tem seu cotidiano afetado, na clandestinidade, também pelas mudanças constantes de endereço. Sob a fachada pública de uma criação e venda de coelhos, em uma das muitas casas onde ela vive com a mãe nesses anos, esconde-se uma rotativa que produz informativos do grupo militante Montoneros. Apesar de não somente testemunhar no sentido canônico, a narrativa traz um indicativo claro de seus pressupostos, no paratexto inicial da autora, carta dirigida a Diana Teruggi, uma mulher grávida por quem a protagonista se afeiçoa no convívio de poucos meses.

Vou *invocar* enfim toda aquela loucura argentina, todos aqueles seres arrebatados pela violência. Me decidí porque muitas vezes penso nos mortos, mas também porque agora sei que não há que se esquecer os vivos. Mais ainda: *estou convencida de que é imprescindível pensar neles. Esforçar-se por dar-lhes, também a eles, um lugar.* (ALCOBA, 2008, p. 12; grifos nossos)⁶.

⁴ Organização político-militar argentina, de caráter urbano, vinculada ao Peronismo, especialmente ativa durante o último governo de Juan Domingo Perón (outubro de 1973 a julho de 1974) e a ditadura militar que o sucedeu. Ver <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/montoneros>.

⁵ Ver Memória e resistência. Disponível em: http://www.usp.br/memoriaeresistencia/?page_id=239. Acesso em 15 out. 2020.

⁶ “Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos un lugar.”

Cabe interrogar o sentido da primeira palavra em destaque, que pode significar apenas recorrer a, mas também guarda proximidade com a busca de auxílio ou súplica, o que nos sugere a partilha da história a ser contada, partilha que se faz com mortos que já não podem dar testemunho. O segundo trecho grifado aponta o esforço de nomear, dar cor e contorno ao acontecimento do passado, oferecer um lugar no tempo às personagens – mortas ou vivas – que o povoaram e seguem impactando a vida no presente.

Na carta, é informado ao leitor que narrar torna-se “imperioso” a partir de uma visita da autora ao local dos acontecimentos quase 30 anos depois de deixar o país. “Comecei a recordar com muito mais precisão do que antes, quando só contava com a ajuda do passado.” (ALCOBA, 2008, p. 12)⁷. A reflexão mobiliza, nesse caso, não apenas a recordação, mas coloca em destaque o seu avesso, o esquecimento, que também é um fio condutor ao que se passou antes da transformação em memória. Aqui, deparar-se com o que se julgava esquecido torna-se motor para desencadear o impulso narrativo, ou seja, memória e esquecimento se interpenetram e se complementam.

Relembrando as palavras de Ricoeur, “[...] o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância” (2007, p. 436); e é nos jogos de distanciamento e aproximação que ocorre o reconhecimento, ou a sobrevivência das imagens. Ao contrário da experiência histórica, o passado, na narrativa de Alcoba surge como reaparição, fantasma marcado pelo signo da duração, de uma experiência tornada mais viva na memória da narradora depois do retorno ao local dos fatos.

É essencial observar, em relação ao relato, um aspecto particular: o fato de que o narrador amplia o alcance da vida subjetiva da menina, por mobilizar também os afetos do grupo de adultos que a cerca, e, nesse sentido, explora os limites da memória e da consciência exclusiva do sujeito da rememoração, ultrapassando-os. Para além das lembranças individuais e da indagação sobre a própria identidade, ocorre o que podemos chamar reconstrução de uma memória coletiva, que entrelaça diferentes histórias.

Isso ocorre por meio da seleção de imagens para a composição de um mosaico da vida na clandestinidade; escolha que descarta a linearidade e, ao mesmo tempo, privilegia, para além do eu que narra, os outros que o circundam: a mãe, os avós, tios, e os companheiros de luta dos pais da menina. Um exemplo dessa operação é que a protagonista recebe as informações sobre os fatos quase sempre com a mediação dos adultos: “Minha mãe finalmente decide me explicar, em linhas gerais, o que está acontecendo.” (ALCOBA, 2008, p. 14)⁸. Além da percepção da

⁷ “Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado.”

⁸ “Mi madre se decide finalmente a explicarme, a grandes rasgos, lo que pasa.”

menina, o ponto de vista dos adultos se insinua ao longo da história, ou seja, a narração é continuamente atravessada por outras vozes, convocando fragmentos dispersos, e são esses acontecimentos avulsos e singulares entrelaçados as peças que engendram a tessitura maior do relato.

A narrativa, no entanto, é conduzida pela percepção infantil, o que configura um eixo importante a ser problematizado. A esse respeito, Gagnebin (2013) aponta algumas mediações que determinam a qualidade desse tipo de narração. Ao refletir sobre a “Infância Berlinense”, de Walter Benjamin, a autora assinala as principais mediações que sobre ela atuam: a questão temporal, a espacial e a perspectiva infantil, categorias que contribuem para esta análise, na medida em que dialogam diretamente com o relato de Alcoba.

A mediação temporal nos apresenta a expectativa infantil no passado e, também, o entendimento do adulto no ato da escritura, de confirmação ou de fracasso diante do que se esperava quando criança. Essa categoria de mediação permite identificar na narrativa especialmente a alternância entre os tempos de enunciação e o tempo dos acontecimentos propriamente ditos, ou seja, a dinâmica entre o antecipar e o retroceder que faz parte da relação entre a infância lembrada e a sua atualização.

Em relação ao espaço, a escritura se dá a partir do exílio na França, distância que também opera sobre a reconstrução do vivido, pois a memória do lugar sobre o qual se escreve acontece a partir de outro espaço. Somente ao final da narrativa, a protagonista voltará a La Plata, mas sem fazer referência às ruas, às praças floridas e aos carrosséis da infância. O foco é o lugar onde viveu: “Nos fundos da casa, onde ficavam os coelhos e a tipografia, só há ruínas do que eu conhecia. Ruínas e escombros. Nada mais.” (ALCOBA, 2008, p. 128)⁹. O excerto nos sugere a ideia de que a memória construída por meio de rastros que são espacial e temporalmente distantes foi erguida sobre ruínas, que recobram densidade no discurso e sustentam a narrativa.

Por último, em relação à mediação da perspectiva infantil, a ingenuidade da criança adquire uma dimensão decisiva na narrativa quando confrontada com a realidade adulta, seja pelas tolices ou imperfeições inerentes à vivência infantil, seja pelos mal-entendidos relacionados à significação mesma das palavras, seu desconhecimento, afirmação ou negação.

Sobre essa *verdade* infantil tantas vezes desconsiderada ou desvalorizada no mundo adulto, muito da narrativa em *La casa de los conejos* é atravessada por situações desse tipo,

⁹ “En la parte de atrás de la casa, allí donde se encontraban los conejos y la imprenta, no quedan sino ruinas de lo que yo había conocido. Ruinas y escombros. Nada más.”

desde a incompreensão do significado de uma palavra até a difícil interpretação de reações dos adultos.

- O que você faria? Responda, merda!

Há uma boa resposta para essa pergunta, estou convencida. Como todos os problemas, este também tem solução. Mas não consigo nem pensar. Minha cabeça parece uma enorme bola vazia. Já não sei, na verdade, nada mais.¹⁰ (ALCOBA, 2008, p. 101; grifos nossos).

Nesse episódio, em que é encontrado, no agasalho escolar herdado pela menina, o nome e o sobrenome de um tio, ela é pressionada a apresentar uma estratégia para driblar sua eventual descoberta por estranhos, mas não alcança elaborar resposta. Ao desconhecimento de possibilidades, alia-se a pressão para que saiba como agir em situações-limite.

Conjugadas, as três categorias de mediação contribuem não apenas para estabelecer aproximações em relação ao sujeito que narra e suas escolhas, mas materializam a presença das dimensões individual e coletiva na história contada. A reelaboração do passado é filtrada, sim, pela perspectiva do adulto que narra, mas se tece na voz infantil e não prescinde das vozes daqueles com quem a protagonista conviveu na infância. Ainda que biográfica – especificamente caracterizada pela identidade entre autor, narrador e personagem, segundo Lejeune (2008) –, a narrativa é apresentada como recorte, e não está dada uma unidade que encerre o começo ou o fim da vida da protagonista, mas aberturas para devires sociais e políticos, já referidos no esforço para dar um lugar não somente aos mortos, mas também aos vivos.

Deparamo-nos, nesse aspecto, com os territórios da infância, mas também com os mortos que a habitam e que seguem insepultos na memória da narradora adulta. “A lembrança do passado *desperta* no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta.” (GAGNEBIN, 2013, p. 89; grifo da autora). Infere-se que o testemunho narrativo é uma dessas ações e que, apesar da marca das incertezas do sujeito, das hesitações do seu percurso e dos desdobramentos históricos da experiência que oferece à interpretação, apresenta-se como possibilidade de, novamente, interrogar os eventos de violência que constituíram sua história individual e a vida coletiva e, conseqüentemente, ressignificá-los.

¹⁰ “- ¿Qué hubieras hecho? ¡Contesta, mierda!

Existe una buena respuesta para esta pregunta, estoy convencida. Como todos los problemas, éste también tiene una solución. Pero no consigo siquiera pensar. Siento mi cabeza como una enorme bola vacía. Ya no sé, en verdad, más nada.”

A epígrafe que abre o volume – “Uma lembrança, meu amigo, só vivemos antes ou depois” (ALCOBA, 2018, n.p.)¹¹ –, do escritor francês Gérard de Nerval, sugere a oscilação que tensiona a narrativa, construção testemunhal, mas em que a biografia da autora se mostra marcada pela experiência da desumanidade ditatorial como um divisor temporal e como estrutura formal que organiza o relato.

Sobre os indicadores autoficcionais em *La casa de los conejos* (publicado na Argentina na categoria de romance, com o subtítulo *Petite histoire argentine*), está dada a identidade nominal entre a autora e a narradora-personagem e, como evidenciado na quase totalidade das narrativas de si, o eu que nos conta a história se reinventa na distância. É válido observar, como elemento adicional da interface entre o referencial e o autorreferencial especialmente a alusão à obra *Los del '73*. Memoria montonera – reunião de testemunhos de militantes, publicada em 1998 –, presente do pai à protagonista já adulta: “Aqui se fala sobre a casa onde você morava com sua mãe.” (ALCOBA, 2008, p. 124)¹². O livro menciona o enfrentamento armado ocorrido no endereço da casa dos coelhos, onde depois viria a funcionar a Casa de la Resistencia Diana Teruggi, fundada pela avó do bebê desaparecido¹³, a filha de Diana Teruggi e Daniel Mariani, Clara Anahí. Mas, como apontado pela própria narradora, nos relatos sobre a casa dos coelhos, restam muitas perguntas não respondidas.

Cabe destacar, em princípio, a forma como se dá o diálogo entre testemunho e ficção no relato de Alcoba. A necessidade do registro ficcional para reformular a experiência de trauma dialoga com a exigência de verossimilhança que comanda a possibilidade de transmissão. Não se estão inventando imagens, mas construindo imagens de um real que resiste à representação, como por exemplo, na visita da menina ao pai que está na prisão.

Formávamos um grupo extraño no pátio luminoso da prisão de La Plata. Lado a lado, em plena luz do sol, parecíamos ter marcado um encontro para uma espécie de comemoração; mas foi um encontro muito particular, porque quem usava azul não podía mais sair. (ALCOBA, 2008, p. 26)¹⁴.

No testemunho, o compromisso com o “real” problematizado por Seligmann-Silva (2003) solicita o seu redimensionamento, o que se materializa, aqui, na tensão instaurada pela

¹¹ “Un recuerdo, amigo mío, sólo vivimos antes o después.”

¹² “Acá se habla de la casa donde viviste con tu madre.”

¹³ María Isabel Chorobik de Mariani, ou Chicha Mariani, mãe de Daniel, foi uma das fundadoras do grupo *Abuelas de la Plaza de Mayo*, organização criada em 1977 com o propósito de localizar crianças desaparecidas durante a ditadura argentina.

¹⁴ “Formávamos un grupo extraño en el patio luminoso de la cárcel de La Plata. Unos al lado de otros, a pleno rayo del sol, parecíamos habernos dado cita para algún tipo de conmemoración; pero era una reunión muy particular, porque aquellos que vestían de azul ya no podrían salir.”

sugestão simbólica de um episódio comemorativo em oposição à realidade da liberdade cerceada. Podemos perceber, nesse registro por meio de índices e formas oblíquas, um mecanismo recorrente na composição de teor testemunhal, em que a matéria bruta que o originou comparece na narrativa, mas de forma muitas vezes indireta, tensionando o que se diz e o que se cala.

Nessa narrativa, marcada pela alternância de vozes narrativas, uma singular operação também nos remete à proximidade entre construção testemunhal e ficcionalização: o deslocamento da escrita realizado desde as margens. A engrenagem pronominal que caracteriza o relato de Alcoba reúne *eus*, *tus* e *eles*, apresentando-nos subjetividades e oposições entre as pessoas gramaticais. A transferência da palavra ao outro, que passa a ser também narrador, configuraria

“[...] uma espécie de escorregamento da primeira à terceira pessoa, em que alguém transfere a palavra a outro, para que este outro narre uma experiência que não pode ser contada pela testemunha ocular. [...] Escuta-se a verdade na passagem das vozes. Porque na palavra do outro a minha história também vai ser implicada. O outro também testemunha o meu relato.” (BINES, 2012, p. 211).

O eu necessariamente atrelado ao tu e ao ele pontua e, ao mesmo tempo, embaralha a posição do sujeito, estabelecendo uma mediação reflexiva em que a primeira pessoa se multiplica na terceira pessoa, ou seja, a identidade narrativa expressa no enunciado tende a se propagar na enunciação. Infere-se que esse é exatamente o lugar da ficção, recuo do sujeito e deslocamento que apresenta o outro no lugar de uma enunciação pessoal, em que a voz é tomada de empréstimo.

Em alguns momentos da narrativa, essa operação coloca-se de forma clara, como quando a menina diz a uma vizinha que seus pais não têm sobrenome e a ação de Diana é decisiva para esclarecer o mal-entendido.

- O que você disse a ela é tão incrível que, por isso, fui capaz de inventar uma explicação confiável. Eu disse a ela que seus pais tinham acabado de se separar e que, com certeza, essa era a sua maneira de expressar sua tristeza e sua angústia. Pobre. Ela parecia muito comovida em me ouvir. Eu também. E, acima de tudo, aliviada. E, aliás, dá-me uma grande segurança que Diana pôde ter imaginado, para mim, um drama normal de infância. (ALCOBA, 2008, p. 70)¹⁵.

¹⁵ “- Lo que vos le dijiste es tan increíble que por eso mismo pude inventar una explicación creíble. Le dije que tus padres acababan de separarse y que seguramente ésa era tu manera de expresar tu tristeza y tu angustia. La pobre. Parecía muy conmovida al escucharme.

Na transferência da palavra à voz alheia, a narradora faz do atravessamento da própria voz pela fala dos outros nova qualidade de testemunho, no qual comparecem outras perspectivas de verdade, não apenas a infantil. Essa ciranda de vozes nos faz retornar à questão da identidade narrativa. Tem-se tanto a história contada do ponto de vista da criança, por meio do discurso sobre a violência intolerável dos anos de 1975 e 1976, como também a atualização da experiência pela mulher adulta, na tentativa de reconstrução da memória.

“Eu, eu entendi até que ponto ficar quieto é importante.” (ALCOBA, 2008, p. 18)¹⁶. A enunciação clara das exigências a que está submetida a menina, como observa a pesquisadora Andrea Carral, no artigo “Volver a la casa de los conejos” (2012), nos apresenta um “eu duplicado [...] apresentado ao leitor como uma imagem espelhada ao mesmo tempo igual e diferente: é a colocação no texto de um confronto que liga a alternância entre memória e esquecimento com as oscilações de uma identidade conflitante” (p. 101)¹⁷. Nessa busca pelo nome próprio – “[...] nome que foi por muito tempo carregado com temor, que era sentido como uma ameaça” (PELLER, 2009, n.p.)¹⁸ –, inferimos que a escritura opera simultaneamente como manutenção, reconquista e reafirmação da identidade, mesmo considerando-se que essa identidade oscila entre o contingente e o imaginário.

A superposição de vozes narrativas, porém, torna mais complexa e embaralhada a articulação de silêncios e recordações, como se observa em outro trecho: “Oh, eu sei que tive medo, agora recordo perfeitamente, senti como se tivesse caído em uma armadilha.” (ALCOBA, 2008, p. 69)¹⁹. Na atualização da memória, tanto os tempos verbais que assinalam o embate de temporalidades como a afirmação da identidade e o eco de outras vozes confluem para uma escritura impregnada de rastros.

Yo también. Y sobre todo, aliviada. Y por cierto me da una gran seguridad que Diana haya podido imaginar, para mí, un drama infantil normal.”

¹⁶ “Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante.”

¹⁷ “‘yo’ duplicado [...] que se presenta ante el lector como una imagen en espejo a un tiempo igual y disímil: es la puesta en texto de una confrontación que liga la alternancia entre memoria y olvido con los vaivenes de una identidad en conflicto.”

¹⁸ “[...] nombre que fue mucho tiempo cargado con temor, que era sentido como una amenaza.”

¹⁹ “Oh, yo sé que tuve miedo, ahora lo recuerdo perfectamente, sentí como se hubiera caído en una trampa.”

4.1.1 Afetos que constroem o cotidiano na exceção

É interessante assinalar que, dos 18 capítulos numerados que compõem a narrativa, apenas dois são iniciados com registro de local e data. No primeiro capítulo (depois do paratexto-carta para Diana), a inscrição “La Plata, Argentina, 1975” (ALCOBA, 2008, p. 13), embora pouco específica, parece indicar tão somente o local e o início da história. As primeiras palavras do relato – “Tudo começou quando minha mãe me disse [...]” (p. 13)²⁰ – nos mostram uma sutil variação do “Era uma vez...” para dizer do desejo da menina de ter uma vida normal. Nesse mesmo capítulo, a pequena Laura é instruída pela mãe sobre a condição de perigo da clandestinidade em que viviam e os cuidados a observar.

Já o capítulo de número 13, aberto com a inscrição “La Plata, Argentina, 24 de março de 1976” (p. 95), assinala o golpe militar na Argentina e a chegada ao poder da junta militar chefiada pelo general Jorge Rafael Videla, com o início do denominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Na casa dos coelhos, a narradora acompanhava algumas discussões dos militantes e ouvia comentários sobre o noticiário político. Assim, tão logo desperta – o golpe aconteceu durante a madrugada –, a menina Laura quer saber quem assume o poder:

No meu caso, estava ansiosa para saber qual dos candidatos a ditador que havíamos considerado havia vencido o jogo.
- Na verdade, todos os três. Videla, Massera e Agosti. Cada um representa uma força: exército, marinha e força aérea. E as coisas foram divididas.
Já se sabia que Isabel Perón havia perdido o controle do governo, que os militares estavam mexendo os pauzinhos, que eram eles os culpados dos assassinatos e desaparecimentos. Que Isabel não passava de uma marionete ridícula. (ALCOBA, 2008, p. 95)²¹.

Ao longo do capítulo, a narradora traça, de certa forma, o entendimento que os militantes montoneros de então tinham sobre a situação política do país, já mergulhado em uma espiral de violência muito antes do golpe propriamente dito e alude aos planos sobre como a situação seria tratada no informativo que ali era impresso.

Ao final do relato, sem numeração, é narrado o episódio da destruição da casa onde a menina viveu, assim como referidos acontecimentos mais recentes, especialmente sobre uma

²⁰ “Todo comenzó cuando mi madre me dijo [...]”

²¹ “Em mi caso, yo estaba ansiosa por saber cuál de los candidatos a dictador que habíamos barajado había ganado la partida.

- En realidad, los tres. Videla, Massera y Agosti. Cada uno representa una fuerza: ejército, marina y fuerza aérea. Y se han repartido las cosas.

Ya se sabía que Isabel Perón había perdido el control del gobierno, que los militares manejaban los hilos, que eran ellos los culpables de los asesinatos y las desapariciones. Que Isabel no era más que un fantoche ridículo.”

visita da autora à Argentina e ao local, com a observação “Paris, março de 2006” (p. 134), ao final. A escolha dessa marcação espaciotemporal específica corrobora a presença e a negociação entre diferentes eventos, assim como o caminho identitário conflituoso, pontuado por instantâneos de aprendizagem, tanto no passado como no presente.

A casa dos coelhos é o que os argentinos chamavam *embute* durante a repressão, o que significa um esconderijo secreto de documentação subversiva. Sobre a palavra, é interessante observar que a narradora dedica um pequeno capítulo à interpretação do vocábulo, referindo tanto a ignorância infantil sobre o significado como sua existência linguística pouco conhecida na atualidade.

No endereço que dá nome ao livro vivem a pequena Laura, sua mãe e outros três militantes. O local esconde uma gráfica clandestina, assim como armas e documentos, e a norma é um silêncio imposto, que acompanha a infância da narradora. “Depois os momentos de calma se tornaram mais raros. O medo estava em toda parte. Sobretudo nesta casa. Eu já não conseguia acreditar que os coelhos brancos poderiam nos proteger.” (ALCOBA, 2008, p. 109)²².

Toda a narrativa é pontuada por marcas afetivas dos acontecimentos, pelos rastros de inscrições e *afectos* que permaneceram no espírito da protagonista, que duraram para além do escoamento do tempo. O conceito formulado por Deleuze (2010) contribui para compreender o ponto de partida e de desenvolvimento do relato, na definição que o filósofo faz de afecto como expressividade poética que surge da sensação. Tomando Spinoza e seu postulado sobre a permanência mnemônica dos resíduos dos encontros ao longo da existência, assim como a potência de ser afetado, Deleuze sugere que a literatura transforma a sensação em arrebatamento ao permitir que ela escape da domesticação e adquira intensidade na sua singularidade.

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem. [...] Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto reciado, sua luta sempre retomada. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 208-209).

²² “Después de los momentos de calma se volvieron más raros. El miedo estaba en todas partes. Sobre todo en esta casa. Yo ya no conseguía creer que los conejos blancos pudieran protegernos.”

A afecção presente no período de vida relatado é o disparador do afecto materializado na narrativa por meio da operação estética. Infere-se, a esse respeito, que ela se constrói na tentativa de dar aos sentimentos, já repertoriados em tantos testemunhos do período, a oportunidade de experimentar, diante da perturbação provocada pelos acontecimentos do passado, nova possibilidade de endereçar ao presente uma abertura, ou outra qualidade de sensibilidade para revisitar a história oficial por meio do relato de eventos cotidianos marcados pela exceção.

Antes de chegar à casa onde se passa a maior parte da história, a menina transita entre a casa de avós e tios, muda de escola e de endereço algumas vezes. Destaca-se a referência a indistintas praças, onde espera por encontros com a mãe e outros militantes. É em uma dessas praças que o olhar infantil descortina, na narrativa, um expediente singelo que nos parece assemelhar-se à distorção da realidade que se insinua na tradução das experiências de violência de que está cercada, como na brincadeira em que a pequena cria certo alheamento, a que podemos também denominar *refúgio* ou resistência diante da vida real:

O que eu gosto em franzir a testa nesses banhos de luz é que começo a perceber as coisas de maneira muito diferente. Eu gosto especialmente do momento em que as coisas ficam borradas e parecem perder volume. Quando o sol brilha intensamente, como hoje, posso chegar ao ponto em que tudo se transforma mais rapidamente e me vejo no meio de imagens planas, como presas a uma lâmina de luz. Pela pressão somente das minhas pálpebras, eu consigo fazer o mundo voltar e às vezes até esmagá-lo contra esse fundo luminoso. (ALCOBA, 2008, p. 29-30)²³.

Tanto no expediente infantil como na rememoração adulta, a pretensão de borrar a realidade objetiva nos leva a inferir o desdobramento das incertezas que confrontam qualquer tentativa de narração de contornos bem definidos, como se a própria escritura se transformasse em vertigem desorientadora.

Sob emoções como ansiedade e medo, observando o manuseio de armas e explosões de cólera, a criança sabe que “[...] eu não devo dizer nada. As pessoas não sabem que a nós, somente a nós, nos forçaram a entrar em guerra.” (ALCOBA, 2008, p. 16)²⁴. O ingresso

²³ “Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se dibuja y parecen perder volumen. Cuando el sol brilla intensamente, como hoy, puedo llegar más rápido a ese punto en que todo se transforma y yo me encuentro en medio de imágenes planas, como pegadas a una lámina de luz. Por la sola presión de mis párpados, consigo hacer que el mundo retroceda y a veces, incluso, aplastarlo contra ese fondo luminoso.”

²⁴ “Yo no debo decir nada. La gente no sabe que a nosotros, sólo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra.”

compulsório no mundo dos problemas adultos não é recordado com sentimentalismo ou queixas e a perda da ingenuidade revela-se aos poucos, a cada novo sobressalto.

Um episódio esclarecedor, nesse sentido, é uma conversa com a vizinha, em que está em questão o nome da protagonista.

Eu lhe respondi: ‘Laura’. Eu só disse ‘Laura’ porque sei que essa é a única parte do meu nome que me deixam conservar. Em seguida me perguntou: ‘Laura de quê?’. E na verdade não recordo nada do que veio depois. Devo ter entrado em pânico porque sei muito bem que sobre a minha mãe há um pedido de captura, e que estamos esperando que nos deem um sobrenome novo e documentos falsos. Eles também procuram por mim, será? (ALCOBA, 2008, p. 68)²⁵.

O movimento relacionado à identidade revela-se, nesse excerto, tensionado pela condição clandestina em que vive e pelo medo de colocar a todos em perigo. “Qual é, ao fim e ao cabo, meu nome?” (p. 68)²⁶. A violência de estado avulta no relato do cotidiano da criança, desde a simples menção a seu nome e, ao mesmo tempo, permite mensurar a dimensão de seu impacto na coletividade.

Esse cotidiano pouco convencional – o pai preso, as mudanças constantes e os períodos longe da mãe – revela-se mais opressor na medida em que avança a convivência na nova casa, os informativos montoneros começam a ser produzidos e distribuídos, como se fossem compotas de coelhos embaladas para presente, e, enfim, ocorre o golpe militar. Acontecimentos esparsos vão delineando, aos poucos, a onipresença da violência e sua aderência à vida das pessoas que cercam a protagonista. Diana é apoio e presença sensível, enquanto a mãe da menina trabalha na gráfica. Laura deixa de frequentar a escola por razões de segurança, passa a estudar em casa com o apoio de Diana. Em determinado momento, inventa um jogo de palavras cruzadas com a intenção de nomear a realidade ao redor. Além de materializar no corpo do texto o resultado da invenção – que transforma em ícone as linhas que se atravessam no passatempo –, a seleção infantil das forças afetivas em jogo apresenta o entendimento assertivo da criança sobre as informações e a tensão política do momento ditatorial, produzindo certo assombro no leitor:

²⁵ “Yo le respondí: ‘Laura’. Yo sólo dije ‘Laura’ porque sé que esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar. En seguida me preguntó: ‘Laura qué’. Y en verdad, no recuerdo nada de lo que vino después. Debo de haber entrado en pánico, porque yo sé muy bien que sobre mi madre pesa un pedido de captura, y que estamos esperando que nos den un apellido nuevo y documentos falsos. ¿A mí también me buscan, acaso?”

²⁶ “¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?”

HORIZONTAIS

Do verbo “ir”.

Imitadora fracassada e odiada.

Do verbo “dar”.

Pátria ou...

		V	A				
		I	S	A	B	E	L
		D	A	R			
M	U	E	R	T	E		
		L		E			
		A					

VERTICAIS

Assassino.

Casualidade.

Literatura, música

(ALCOBA, 2008, p. 115).

Como assinala Anna Forné, no artigo “La memoria insatisfecha em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba” (2010), as palavras cruzadas misturam a vida de fora e a vida de dentro da casa. No exercício, uma palavra forma-se por coincidência: azar (ainda que grafada de forma incorreta, com “s”), o que na opinião da menina tem significado particular, tanto pelo fato de a palavra ter surgido de forma casual como por representar a realidade das pessoas na casa clandestina.

Nesse aspecto, é válido observar que o relato acentua o fato de que, na infância, o entendimento da relação arbitrária entre significante e significado carrega consigo muito de subjetivo, assim como a aprendizagem relacionada à descoberta, exploração e apropriação de sentidos, o que o jogo de palavras proposto pela menina nos apresenta de forma clara. A criança pensa, processa, dá nome às coisas e situações, deixa-se atravessar por elas. No relato de Alcoba, vale assinalar, que o espectro da morte acentua uma particularidade na comparação com outras composições narrativas do ponto de vista infantil: aqui não se faz uma referência à usual perspectiva na infância de trajetória para o futuro, mas se expressa a possibilidade de perda da vida em toda a sua concretude, à espreita no cerco imposto pela clandestinidade e pelo regime de terror da ditadura argentina.

Da mesma forma que as demais narrativas em análise, *La casa de los conejos* evidencia a distância entre o tempo do vivido e o tempo da escritura e o hiato entre eles seria o que Forné denomina “memórias insatisfeitas”, ou a reinterpretação dos sentidos do passado, em seus desdobramentos ambíguos, na comparação com os elementos referenciais:

[...] a narração é organizada simultaneamente como um movimento inverso de abordagem dos traços materiais do passado, a fim de alterar a identidade quebrada do personagem-narrador. Esse retorno ao passado em busca da própria identidade se realiza por meio de [...] uma tarefa de memória realizada a partir das evidências do arquivo histórico e completada por meio da imaginação. Essas tensões entre o passado e o presente e entre o real e o

imaginário são produzidas através de um processo de ficção, tanto do sujeito que conta sua própria história quanto dos materiais reciclados das memórias que ressuscitou na fronteira entre realidade e ficção. O que ele se propõe a representar não é mais (apenas) o que é dado, o que é conhecido, fixo – memórias claras ou eventos documentados –, mas empreende uma jornada intelectual de pesquisa por meio do poder criativo da palavra que, no entanto, retira do material documental. (FORNÉ, 2010, p. 67)²⁷.

Inferimos que esses momentos na escritura de Alcoba estão relacionados a lembranças que não desapareceram totalmente, mas que também não são completa ou facilmente acessíveis, uma vez marcadas indelevelmente pelo medo e pela hostilidade do trauma, como se a criança e suas vivências permanecessem na vida psíquica do adulto. Daí a busca ativa aos sentidos do vivido e, também, de expectativas não cumpridas que, embora não possam mais ser transformadas no presente, adquirem a perspectiva de uma nova consciência, de si, dos outros e da história. Por essa razão, a transfiguração literária dos enunciados autorais assume caráter essencial na narrativa, que se presta tanto ao testemunho como à autoficção, ainda que os procedimentos autoficcionais que a constituem sejam algo velados, muitas vezes restritos às interpretações que a menina faz dos acontecimentos ou à encenação de si mesma. O entendimento sobre a necessidade de estratégias e disfarces ao caminhar pela rua é uma passagem que mostra a recuperação da consciência infantil pela narradora já adulta.

Aprendi a esconder esses atos de prudência sob o disfarce de um jogo. Vou em frente dando três pequenos saltos, depois bato palmas e de repente me viro, pulando com os pés juntos. Entre a casa de minha avó e a de seu irmão Carlitos, tenho tempo para fazê-lo cerca de dez vezes, verificando que ninguém nos descobriu e está nos perseguindo. (ALCOBA, 2008, p. 24)²⁸.

O mesmo se dá em relação ao silêncio indispensável à condição de filha de militantes clandestinos procurados pela polícia ou por grupos de extermínio de extrema direita:

²⁷ “[...] la narración simultáneamente se dispone como un movimiento inverso de acercamiento a las huellas materiales del pasado con el fin de enmendar la identidad rota del narrador-personaje. Este retorno al pasado en búsqueda de la propia identidad se realiza por medio de [...] una labor de la memoria emprendida a partir las evidencias del archivo histórico y completada por medio de la imaginación. Estas tensiones entre el pasado y el presente y entre lo real y lo imaginario se producen por medio de un proceso de ficcionalización tanto del sujeto que narra su propia historia como de los materiales reciclados de recuerdos resucitados en la frontera entre la realidad y la ficción. Lo que se propone representar ya no es (únicamente) lo dado, lo conocido, lo fijo —los recuerdos nítidos o los acontecimientos documentados— sino que se emprende un viaje intelectual de búsqueda por medio del poder creativo de la palabra que, no obstante, arranca del material documental.”

²⁸ “Aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos. Entre la casa de mi abuela y la de su hermano Carlitos, tengo tiempo de hacerlo unas diez veces, comprobando, así, que nadie nos ha descubierto y nos persigue.”

Já me explicaram tudo. Eu entendi e vou obedecer. Não vou dizer nada. Nem mesmo se eles [...] me machucarem. Nem mesmo se eles torcerem meu braço ou me queimarem com ferro. Nem mesmo se eles enfiarem as unhas nos meus joelhos. Eu, eu entendi até que ponto ficar quieto é importante. (ALCOBA, 2008, p. 18)²⁹.

Esses *fragmentos da infância* remetem a uma espécie de arqueologia da memória, que recicla e dá vida a imagens sobreviventes ao mesmo tempo em que reflete sobre elas, opera sua montagem e remontagem, presentificando-as na narrativa por meio da criação ficcional.

É interessante observar que o relato, escrito décadas depois dos fatos narrados (quando a autora já vivia exilada na França por longo tempo), tem como amparo bem definido o cotidiano de parte de sua infância em La Plata, quando acompanhava a mãe. Mais que isso, é importante ressaltar que a menina orbita um circuito de células de militância clandestina, ou seja, a história sobre a ditadura argentina é contada desde as margens das ações da repressão na maior parte do relato para, somente ao final, aproximar-se, sem que a protagonista esteja presente, da reconstituição do ataque que vitimou as pessoas com quem conviveu.

Ao longo da narrativa, a trama social de silêncios da clandestinidade na qual se move a criança está presente nos gestos autorais que exploram situações aparentemente avulsas, como quando uma amiga da mãe aponta a importância do batismo da menina e, juntas, resolvem realizar um ritual simbólico para batizá-la.

A senhora convence minha mãe de que é urgente batizar-me. Eu não sabia que não o era. Para dizer a verdade, jamais havia me perguntado sobre isso. [...] A senhora diz que Deus não se encontra somente nas igrejas. Acredita que qualquer um poderia inclusive perguntar-se se Ele está *ainda* nas igrejas; sim, com tudo o que está acontecendo, se pode senti-Lo mesmo ali, em sua casa. Essa ideia as faz rir muito, parecem considerá-la uma piada excelente. Eu também rio diante da ideia de um Deus sem casa, errante, um pouco como nós agora. (ALCOBA, 2008, p. 37; grifo da autora)³⁰.

Dos afetos do passado, permanecem as imagens que constituem e alinhavam a escritura. Depois do *batismo* a menina afirma: “Sinto uma paz extraordinária. Ele respondeu, então, Ele

²⁹ “A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque [...] me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me queman con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante.”

³⁰ “La señora convence a mi madre de que es urgente bautizarme. Yo no sabía que no lo estaba. [...] La señora dice que Dios no se encuentra solamente en las iglesias. Cree que uno podría preguntarse incluso si Él está *todavía* en las iglesias; si con todo lo que está pasando, Él puede sentirse aún allí, en Su casa. Esta idea las hace reír mucho, parecen considerarla una broma excelente. Yo río también ante la idea de un Dios sin hogar, errante, un poco como nosotros ahora.”

me aceitou [...] saio da água sentindo-me bastante mudada.” (p. 39)³¹. Grande parte do relato, porém, tem como foco o medo permanente, seja no trajeto que cumpre poucas vezes em visita ao pai detido, seja nas eventuais idas à padaria para verificar se há operações militares perto de casa. Insinua-se uma maturidade precoce e a determinação de não desapontar os adultos, mas o custo dessa atitude resulta em uma dificuldade continuada ao longo da vida para lidar com a memória traumática, dificuldade essa já expressa na carta à Diana e que resulta na decisão de contar a história a partir do momento em que “narrar se tornou imperioso” (ALCOBA, 2008, p. 12).

Nas relações entre infância, memória e afeto, o entrelaçamento entre esses territórios é buscado em referências do passado, mas que se organizam em enunciação presente. Sobre esse aspecto, infere-se que a carga afetiva evocada na recordação é também uma forma de leitura da vida social e das construções sociais históricas, que transfiguram a experiência, extraindo dela, mais que sensações, aprendizados.

4.1.2 Para saber você tem que imaginar³²

A ideia que dá título a esta parte da pesquisa – acompanhada, na abertura de um dos capítulos do livro *Imágenes pese a todo*, da frase “Para recordar você tem que imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 55) – tem como suporte um estudo sobre Auschwitz a partir de imagens fotográficas dos campos e o inimaginável do genocídio judeu. A obra é contundente, e nela o filósofo aponta questões sobre a irrepresentabilidade do terror. Aqui nos interessa, de forma mais específica, o duplo regime da imagem referido por Didi-Huberman, que conjuga tanto a verdade como a obscuridade.

Como já observado, a imagem é indissociável da memória, uma vez que permite a sua recuperação e, muitas vezes, torna-se origem da enunciação. Ao mesmo tempo, a imagem conjuga tanto o ato de saber como o de recordar. Entre os inúmeros adjetivos que a acompanham – fragmento, recorte, luz, sombra e montagem –, interessa-nos, aqui, pensar o que não está à vista, como nas imagens dos campos de concentração de que se ocupa Didi-Huberman. A imagem introduz na narrativa o oculto, isto é, suspensões e silêncios que escapam. Paradoxalmente, onde parecem faltar as palavras, é na imaginação suscitada pela montagem

³¹ Yo siento una paz extraordinaria. Él ha respondido, entonces, Él me acepta [...] salgo de agua sintiéndome ya bastante cambiada.”

³² Frase de abertura do volume *Imágenes pese a todo*, de Georges Didi-Huberman (Barcelona: Paidós, 2004, p. 17).

imagética que principia o contorno da realidade, podemos dizer uma quase montagem do tempo.

Apesar de seus claros-escuros, as imagens presentes na narrativa de Alcoba oferecem acesso ao acontecimento, com reenquadramentos e perspectivas capazes de confrontar a inexatidão do testemunho. As imagens não alcançam dissipar a falta de nitidez da reconstituição, mas ampliam a ressonância imaginativa que suscitam em instantâneos. Um episódio em especial de *La casa de los conejos* merece exame particular com o auxílio dessa referência: a participação do engenheiro responsável pelas obras que abrigariam, na casa, o espaço da gráfica clandestina.

A personagem “o engenheiro” (sempre referido sem nome próprio), que projeta o embute, tem presença constante na casa enquanto era construído e camuflado o cômodo atrás da parte destinada à criação dos coelhos, onde ficava a rotativa que imprimia o principal informativo do grupo montonero. Nas ocasiões de acompanhamento e inspeção da obra, ele chegava sempre de olhos vendados, pois somente o casal que morava na casa, a menina, sua mãe e outro militante conheciam o endereço. O engenheiro despertava a curiosidade de Laura com suas explicações:

Um dispositivo técnico complexo protegido por supostas mostras de negligência [...]

- O embute estará melhor protegido se os meios para o pôr em funcionamento, o mecanismo de abertura, digo, ficam à vista de qualquer um. Genial, não? A ideia me ocorreu enquanto lia um conto de Edgar Allan Poe: nada esconde melhor que a *evidência excessiva*. [...] esse cabo que mandei deixar à vista é a melhor camuflagem. (ALCOBA, 2008, p. 56; grifos nossos)³³.

A fala do engenheiro refere-se a uma imagem que se quer proposital e descuidadamente visível como estratégia para não ser descoberta. A intertextualidade expressa na alusão ao conto “A carta roubada” – policial de Poe sobre um caso do detetive Dupin –, o preferido do engenheiro, além de chave para, ao final do relato, decifrar uma possibilidade sobre o desbaratamento da célula militante na casa onde a menina viveu, coloca em cena outro jogo de claros e escuros. No texto de Poe, o jogo de adivinhação sobre os caracteres de um mapa, reúne desatenção e escala, aspectos que serão decisivos na operação policial que põe fim ao embute. Estabelece também, de certa forma, uma relação muito próxima com o jogo da escritura nos

³³ “Un dispositivo técnico complejo protegido por supuestas muestras de negligencia [...] – El embute estará mejor guardado si los medios para ponerlo en funcionamiento, el mecanismo de apertura, digo, quedan a la vista de cualquiera. ¿Genial, no? La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva [...]. Ese cabletero grosero que mandé dejar a la vista es el mejor camuflaje.”

seus propósitos de interrogar a memória para mapear ações e afetos na história da sobrevivência clandestina e da morte noticiada dos militantes, assinale-se, jogo nem sempre assertivo, mas pontuado de suspensões.

O conto de Poe retorna como enigma nas páginas finais do livro, no último capítulo da história, que condensa tanto a saída da menina do país como sua volta à Argentina muitos anos depois e seu encontro com a avó da filha de Diana, desaparecida quando era bebê depois do ataque à casa. “Tudo isso continuou girando na minha cabeça. De volta a Paris, corri para um antigo volume de Edgar Allan Poe e reli ‘A carta roubada’” (ALCOBA, 2008, p. 131)³⁴. É interessante assinalar, a esse respeito, que a nova leitura do conto preferido do engenheiro facilita o reencontro com a memória borrada, agora para iluminar as circunstâncias desconhecidas da traição que resultou na destruição do embute.

Ao mesmo tempo em que acentua de forma inequívoca a dualidade temporal que caracteriza toda a narrativa, esse capítulo estabelece novas referências factuais. Ao ler o relato *Los del '73. Memoria montonera*, é quando Laura, já adulta, se dá conta do encadeamento dos fatos que levaram ao ataque e à brutal invasão da casa pelas forças militares, que resultaram na morte de Diana e de outras seis pessoas. Na sequência dessa leitura, ela retoma o conto de Poe, o que permite confrontar o enigma e, conseqüentemente, considerar a provável traição do engenheiro com o jogo de imagens falsas. O apoio de suportes materiais torna-se decisivo para a montagem do episódio que a menina não viveu.

A evidência excessiva que escapa ao olhar voltado para o detalhe nos devolve a interpretação de Didi-Huberman sobre a duplicidade das imagens.

Você tem que restringir o ponto de vista sobre as imagens, não omitir nada da totalidade da substância da imagem, inclusive para interrogar-se sobre a função formal de uma zona na qual “não vemos nada”, como se diz equivocadamente diante de algo que parece não ter valor informativo como, por exemplo, uma zona de sombras. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 69).

Em *La casa de los conejos*, as imagens recuperadas no último capítulo mostram-se capazes de promover tanto o reconhecimento da casa pelo engenheiro em voos de helicóptero sobre La Plata como de negar a existência de um bebê no local destruído (bebê que é a filha de Diana, Clara Anahí, nunca encontrada pela avó). A pesquisadora Andrea Carral sugere que a narradora constrói, então, “a figura do traidor como contrapartida à figura do desaparecido, que

³⁴ “Todo esto siguió dando vueltas en mi cabeza. Ya de vuelta a París, me precipité sobre un viejo volumen de Edgar Allan Poe y releí La carta robada [...]”.

tem, na pessoa de Clara, sua manifestação talvez mais extrema.” (2012, p. 103)³⁵. Para a escritora, entretanto, essa relação está enredada na dificuldade de organizar as próprias memórias, uma vez que, depois de deixar a Argentina, em 1976, “as informações me chegaram em retalhos, com conta-gotas, ao longo dos anos e de maneira bem confusa.” (ALCOBA, 2008, p. 124)³⁶.

Nas últimas palavras do relato, resta a crença na vida de Clara, que provavelmente desconhece sua verdadeira paternidade, e na “evidência excessiva” que deve ser seu sorriso, tal como o da mãe: “[...] estou segura, Diana, que [Clara] tem seu sorriso luminoso, sua força e beleza. Isso também é uma evidência excessiva.” (ALCOBA, 2008, p. 134)³⁷.

É relevante observar que a autora reivindica o caráter ficcional da obra, mesmo que esta seja amparada em matéria autobiográfica e apresente claros marcos referenciais e testemunhais. A esse respeito, é válido assinalar que ela escreve de fora, no tempo, em outro país e em outra língua. Sobre o título original – *Manèges: Petite histoire argentine*, Alcoba afirma, em entrevista, que

Manège significa tio, ruazinha ou carrossel e evocava o universo infantil. Por outro lado, evoca movimentos um tanto obsessivos, a maneira como as imagens que se tinha em mente se voltavam repetidamente, provavelmente relacionadas ao tempo traumático. Ao mesmo tempo, é um jogo de palavras. Manège significa manobra, manipulação em francês, e há uma alusão a um elemento de intriga. (PAPALEO, 2010, n.p.)³⁸.

A relação entre a experiência traumática e a persistência dos fantasmas, mortos ou vivos, instaura, na manifestação literária, uma vez mais, novas perguntas, expressas em narrativa que busca uma aproximação capaz de dizer a realidade – ou a verdade – do vivido. Ainda que o tempo auxilie nos processos de construção da memória, *La casa de los conejos* desnuda, na primeira década deste século, a fixação coletiva que ainda convulsiona a Argentina na relação com as histórias de uma das mais sangrentas ditaduras do continente latino-americano.

³⁵ “[...] la figura del traidor como la contrapartida de la del desaparecido que tiene, ne la persona de Clara, su manifestación quizá más extrema.”

³⁶ “[...] las informaciones me han llegado en retazos, con cuentagotas, a lo largo de los años y de manera bastante confusa.”

³⁷ “[...] estoy segura, Diana, que [Clara] tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva.”

³⁸ “Manège significa tío vivo, calesita o carrusel, y evocaba el universo infantil. Por el otro lado, evocaba los movimientos un poco obsesivos, la manera en que las imágenes que tenía en mente giraban sobre sí mismas de manera repetitiva, que tiene que ver probablemente con el tiempo traumático. Al mismo tiempo, es un juego de palabras. Manège significa en francés maniobra, manipulación, y ahí hay una alusión a un elemento de la intriga.”

La casa de los conejos é a primeira narrativa que integra a *Trilogía de La casa de los conejos*, lançada em maio de 2020. No segundo livro, *El azul de las abejas* (2015), a menina Laura deixa a Argentina para viver com a mãe em um subúrbio de Paris e explora as relações entre a língua materna e o aprendizado do francês, ampliando a reflexão sobre lacunas e silêncios. Em *La danza de la araña* (2017), a pré-adolescente Laura relata, por meio de assídua correspondência com o pai ainda preso, a descoberta da literatura e a apreensão das perspectivas do cárcere e da liberdade por meio da história de uma tarântula e de seu dono.

Ainda que nosso objeto seja apenas a primeira das três narrativas, infere-se que permanece na produção de Alcoba a memória imagética da experiência, assim como o propósito de articular a partir dela uma poética de teor testemunhal. Entendemos, a partir dessa escritura permanentemente em construção, o resgate continuado da experiência no registro literário como possibilidade de reparação ao passado, numa relação que sugere uma dívida com os mortos e, com os vivos, e a necessidade de saldá-la, agora não mais nos modelos anteriores de denúncia ou reivindicação do testemunho clássico, mas como reordenamento da própria subjetividade para melhor compreender.

4.2 *Formas de voltar para casa*

Santiago, Chile, 1985. Três corpos são encontrados degolados nas proximidades do aeroporto Pudahuel. São identificados como o professor Manuel Guerrero e o chefe do Departamento de Documentación y Archivos da Vicaría de la Solidaridad³⁹, José Manuel Parada, sequestrados na via pública em 28 de março diante de transeuntes, e o publicitário Santiago Nattino Allende, detido na noite de 27 de março⁴⁰. Os três haviam contribuído para a checagem do testemunho do agente da repressão Andrés Antonio Valenzuela Morales à imprensa⁴¹.

No período entre os terremotos mais potentes que ocorreram no Chile nas últimas décadas – em 1985 e em 2010 –, o olhar e as impressões de um menino nos anos finais da ditadura de Pinochet transformam-se na escritura melancólica de um adulto que revisita a infância e a adolescência na escritura de um livro dentro do livro. *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, publicado no Brasil em 2014, explora o percurso de formação do

³⁹ Organização católica que prestava assistência social e legal a detidos e pessoas que sofriam violações de direitos humanos por parte de agentes da ditadura.

⁴⁰ Biblioteca Nacional de Chile. *Memória Chilena*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98137.html>. Acesso em: 11 mar. 2020.

⁴¹ Do romance de Nona Fernández. Ver FERNÁNDEZ, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago: Random House, 2019.

escritor como eixo norteador da narrativa, e o faz, de certa forma, alinhavando essa tessitura ao procedimento chamado *mise en abyme*⁴² como caminho para desvelar as transformações pelas quais passa o país e interrogar a herança do passado que ele acompanhou como “personagem secundário”. De observador na infância a autor-protagonista no presente, o narrador reflete sobre a memória em ato de escritura.

Voltar para casa é o *leitmotiv*⁴³ do romance, possibilidade e, ao mesmo tempo, interrogação que assombra o protagonista até a última página da narrativa, desde o menino que se perde dos pais na primeira cena do livro ao adulto que vaga pelos escombros de Santiago ao final da história. É na órbita desse movimento pontuado de incertezas e revisitado em inúmeras circunstâncias – hesitação que segue sem ser decifrada, tanto na relação com os pais como no relacionamento afetivo, na trajetória do escritor e no conflito com a história recente do Chile – que o narrador nos dá a conhecer sua formação e as relações que estabelece com a memória e com a história.

É válido pontuar que a narrativa principia quando a ditadura chilena já contava mais de uma década – o golpe que destituiu o presidente socialista Salvador Allende aconteceu em 11 de setembro de 1973 – e o regime totalitário já havia substituído a Constituição de 1925 por um novo conjunto de leis, ainda vigente no país (legislação questionada em recente movimento popular no ano de 2019, depois objeto de plebiscito e atualmente em discussão pelo parlamento com participação popular).

Sob o comando do general Augusto Pinochet, a ditadura civil-militar se estendeu até 1990 e fez do Chile o grande experimento do neoliberalismo econômico no século XX: livre mercado, austeridade nas contas públicas, forte desestatização e desindustrialização, redução brutal de gastos sociais e privatização da saúde e da previdência. Nos primeiros meses do regime, com forte atuação da Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), mais de 80 mil pessoas foram detidas por razões políticas e sucessivas comissões de investigação apontam que 40 mil pessoas foram atingidas por violações de direitos humanos, entre desaparecidos, executados, torturados e presos políticos.

Testemunho oblíquo em relação às formas clássicas do gênero, *Formas de voltar para casa* atualiza o passado ditatorial chileno valendo-se de um relato em que se sugere a memória pessoal e o cotidiano familiar do autor-narrador-protagonista – apesar de apontado como

⁴² Conceito já referido, formulado por Lucien Dällenbach, em 1977, como espelho interno à narrativa, que reflete a totalidade do relato por meio da sua reduplicação, com destaque para a imagem refletida.

⁴³ Termo de autoria do crítico musical Hans von Wolzogen (1848-1938) que significa motivo condutor; inicialmente aplicado à ópera, como tema melódico ou harmônico.

ficcional —, mas que está claramente espelhado na matriz social e na herança coletiva do país. As referências históricas à ditadura são flagrantes, porém, também a desesperança do presente político do país, com menções diretas à primeira gestão de Michelle Bachelet (2006-2010) e à eleição de Sebastián Piñera em seguida. Soma-se a esse ruído de fundo uma trama que percorre e coloca em oposição diferentes passados e heranças, memória real e inventada, tempos e distâncias, e uma dicção autorreferencial que inocula a desconfiança no leitor que tem a expectativa de encontrar um testemunho canônico. A recuperação da memória usual no testemunho clássico é, agora, construída por meio do percurso notadamente marcado pela educação sentimental⁴⁴ do protagonista, no qual se embaralham outras histórias.

O romance tem quatro capítulos: "Personagens secundários", "A literatura dos pais", "A literatura dos filhos" e "Estamos bem". A estrutura do texto se complexifica ao atentarmos para o fato de que o segundo e o quarto capítulos podem ser lidos como o diário de um escritor, enquanto o primeiro e o terceiro apresentam um romance em construção dentro do livro. O leitor depara-se, na mesma narrativa, com as categorias de romance e diário, que estabelecem um diálogo entre si, modificando e complementando um ao outro.

No primeiro dos quatro capítulos do volume, "Personagens secundários", aos nove anos, o menino conhece Claudia por ocasião do terremoto de 1985 e, a seu pedido, passa a vigiar o vizinho Raúl, oficialmente "tio" da amiga. Sobre a história do país, tem-se como um dos primeiros índices a referência ao ditador Pinochet, apresentado como um "[...] personagem da televisão que conduzia um programa sem horário fixo, e eu o odiava por isso, pelos aborrecidos pronunciamentos em cadeia nacional que interrompiam a programação nas melhores partes." (ZAMBRA, 2014, p. 18). O capítulo "A literatura dos pais" inaugura a reflexão sobre o livro dentro do livro, a que o adulto professor e escritor se dedica, depois de um casamento desfeito, referindo presente e passado ao mesmo tempo. Em "A literatura dos filhos", novo giro apresenta o romance com Claudia e a história da infância da amiga, o tempo das perguntas, as experiências de uma geração que conviveu com a ditadura entre o medo e a indiferença. No último capítulo, "Estamos bem", o escritor volta às indagações estéticas, à escritura do romance e de registros no diário.

Aqui, nos interessa observar que os tempos verbais pretérito imperfeito e indicativo qualificam o estatuto da história dentro da história e seu espelhamento, assim como permitem

⁴⁴ Referência ao romance *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, publicado em 1869. Tal como em *Formas de voltar para casa*, o romance de Flaubert, que promoveu o surgimento da expressão romance de formação (*Bildungsroman*), estabelece relações tanto com a educação sentimental do jovem protagonista como com os acontecimentos históricos da época.

jogar luz sobre os afetos da infância e seus itinerários até a transformação na idade adulta. Inclusive as marcas tipográficas são diferentes entre os trechos da história que o narrador está escrevendo (capítulos 1 e 3) e os diários desse mesmo escritor (capítulos 2 e 4). Nos capítulos “A literatura dos pais” e “A literatura dos filhos”, por exemplo, cenas se repetem com tênues variações, como se o propósito do narrador oscilasse entre assegurar a sua autenticidade ou demarcar sutilezas de sentido. “Também havia mudanças na casa de meus pais. Fiquei impressionado sobretudo ao ver na sala um móvel novo para livros.” (ZAMBRA, 2014, p. 73) e “Fico surpreso ao ver na sala um móvel para livros. Está repleto” (p. 119) são trechos que materializam esse procedimento.

Ao mesmo tempo em que alinhava a percepção infantil e um “tom anestesiado” ou um “dizer em voz baixa” – como bem assinala o escritor argentino Alan Pauls em paratexto da edição brasileira – no ato de lembrar/registrar, Zambra filtra os acontecimentos do passado articulando de forma contínua a relação entre a realidade e o ofício literário.

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa *penumbra*. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. (ZAMBRA, 2014, p. 54; grifo nosso).

Destaca-se a “penumbra” a que se refere o narrador como importante indicador do estatuto da testemunha que produz o registro. O significado apontado pelo dicionário Houaiss – ponto de transição da luz para a sombra – sinaliza a condição ímpar do testemunho do menino, criança que não viu de forma clara o que acontecia, ou não tinha discernimento suficiente para compreender; e que viveu, assim, às margens do fato histórico da ditadura, como personagem secundário da trama. Ou seja, o narrador coloca-se em uma condição diversa daquelas preconizadas nos conceitos de *testis*, termo que identifica aquele que assistiu a um acontecimento e pode atestar sua veracidade na condição de terceiro, e *superstes*, o que viveu a experiência e dela pode dar testemunho, questão sobre a qual nos deteremos adiante.

Para esse narrador, personagem central que, simultaneamente, orbita o cenário da volta do Chile à democracia e administra a distância temporal entre o passado e o presente, voltar para casa é uma metáfora da tentativa de compreensão da história dos pais e do país, e estar perdido pressupõe busca, retorno ou encontro. Voltar para casa, sair de casa, encontrar legitimidade, contar a própria história, regressar de uma guerra, voltar ao romance, cobrir a

cara, mostrá-la são expressões que se multiplicam no romance para dizer de um movimento incessante, que nos remete tanto à origem e ao passado – a casa da infância, a história fraturada do país – como ao entendimento, à identidade ou a projetos de futuro. É possível voltar para casa? O narrador não oferece resposta, apenas acena com o que chama “ofício estranho, humilde e altivo, necessário e insuficiente”, que é o de escritor, como possibilidade de seguir.

Em relação a essa ideia ou argumento dominante na tessitura do romance, é possível inferir as marcas da inquietude que dirigem as indagações sobre a origem do mundo, do ser, verdades e imperfeições, mito e razão, tempo e história. “Somos criaturas sedentas e empenhadas em voltar para casa, para um lugar que nunca podemos conhecer”, afirma Steiner, em *Gramáticas da criação* (2003, p. 28). Da teologia à filosofia, a incompletude talvez seja a aproximação menos equivocada para a procura incessante inerente à condição humana.

Na novela, perdas, resgates e regressos têm um fundo histórico que nos situa no tempo; uma apreensão amortecida dos anos ditatoriais, oposição de famílias apolíticas e outras perseguidas, caminhadas por praças quase vazias e pessoas cabisbaixas, para desembocar em um presente desesperançado. A articulação do passado em *Formas de voltar para casa* não equivale a sua descrição, mas a um inventário de rastros de idas e vindas entre a casa dos pais, a escola, ruas e bairros de Santiago, outros endereços onde o narrador morou, laços afetivos, a escritura de um romance, interrogações, angústias e a história decorrida ao longo da sua experiência privada. Às referências factuais somam-se memórias subjetivas, sem afirmar verdades indiscutíveis e, ao contrário, pontuando imprecisões e lacunas.

É importante apontar a observação do filósofo Sergio Rojas sobre a narrativa de Zambra, no artigo intitulado “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena” (2015), no aspecto que destaca sobre seu teor testemunhal: “A cotidianidade rememorada opera na narração como se se tratasse antes de tudo de recordar que se esteve *lá*. Como recordar esse *lá*? O *lá* pretérito é o significante ausente em torno do qual se articula essa escritura.” (p. 252; grifos do autor)⁴⁵. Esse movimento autoral não apenas toma o particular como principal elemento para a composição do universal, mas explicita o objeto ausente. É como se somente a escala individual e a concretude do cotidiano fossem capazes de devolver sentido à desordem que a intensidade e o transbordamento dos acontecimentos históricos imprimiram à vida.

⁴⁵ “La cotidianidad rememorada opera en la narración como si de lo que se tratara fuese ante todo de recordar que se estuvo *ahí*. ¿Cómo recordar ese *ahí*? El *ahí* pretérito es el significante ausente em torno al cual se articula esta escritura”. Com exceção dos excertos de *Formas de voltar para casa* (2014), todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

Para o filósofo, a voz do narrador é a resposta a uma demanda que a ultrapassa: a de ter que contar a história, o que explica o recurso à memória no lugar da história, mesmo a partir de uma memória secundária e de uma infância povoada de fantasmas imprecisos. A testemunha, nesse caso, perde a condição de fonte primária, o que já a condena, de certa forma, ao fracasso, uma vez que os acontecimentos dão lugar a lembranças pessoais. “Assim, o passado é disseminado nas histórias de indivíduos, uma memória plural em que a obra de ficção não é uma deturpação da verdade, mas sua condição de possibilidade.” (ROJAS, 2015, p. 242)⁴⁶.

A testemunha, no relato, por pouco ou nada saber do que ocorria no país – “Que é que você sabe dessas coisas? Nem tinha nascido na época de Allende. Era uma criança naqueles anos. Muitas vezes escutei essa frase.” (ZAMBRA, 2014, p. 128) –, acaba por estabelecer um jogo paradoxal com o gênero do testemunho. Nessa condição, o narrador agora atua mais como intérprete, ou seja, na acepção de *árbitro* – forma de testemunho que Benveniste opõe a *testis*, por incorporar não apenas a audição, mas o julgamento –, com o efeito de oferecer ao leitor uma nova perspectiva sobre o que teriam sido aquelas imagens afetivas na infância e como elas se transformaram ao longo do tempo.

O romance nos oferece diferentes perspectivas de observação crítica que acabam por se entrelaçar na composição. Revela, por exemplo, nova face do fenômeno da autoficção e coloca em cena outro procedimento refletor além do *mise en abyme*, por meio da ficção de uma autoficção na história que o escritor-personagem está produzindo. Isso ocorre na medida em que os pontos de vista do narrador nas histórias paralelas acentuam a perspectiva do espelhamento ou duplicação.

Na reflexão já referida de Vincent Colonna, esse desmascaramento do autor, em algum momento tornado o sujeito da história pretensamente ficcional, desmonta os dispositivos da representação, valendo-se do conteúdo para realçar a enunciação, o que ocorre por meio do mecanismo de duplicação e reflexos.

Apesar de não registrar seu nome como personagem nas páginas do romance, Zambra oferece ao leitor inúmeros indicativos biográficos, espaciais e temporais, alternando a cena de uma das ditaduras mais longas da América Latina, o conflito entre as gerações que viveram o período e a dificuldade em articular memória individual e coletiva. Ao assinalar, na narrativa, a presença marcante do estatuto de leitores e escritores, “[...] a vida dos que cresceram à espreita dos adultos, rastreando, interpretando, decifrando os signos do grande romance que seus pais escreviam” (PAULS, 2014, n.p.), sugere, ainda, o sentimento infantil de estar “a salvo da

⁴⁶ “Entonces el pasado se disemina en las historias de los individuos, una memoria plural en que el trabajo de la ficción no es una tergiversación de la verdad, sino su condición de posibilidad.”

história” e, ao mesmo tempo, a sua impossibilidade, traço marcante dos relatos testemunhais contemporâneos produzidos pelos filhos daqueles que viveram a experiência.

Sobre o que especialmente a crítica literária chilena e argentina convencionou denominar relatos de filiação ou literatura dos filhos – relatos testemunhais vinculados à experiência ditatorial produzidos pelas gerações dos anos 1970 em diante – é necessário pontuar alguns aspectos. O conceito surge a partir de uma resenha de 2009 do próprio Zambra, intitulada “La literatura de los hijos”, em que ele assinala a inequívoca relação entre as escrituras dos autores nascidos no começo da ditadura e a história de seus pais antes do alcance de autonomia criativa vinculada à própria história. Sua afirmação, entretanto, deve ser compreendida no contexto específico desse texto, resenha que faz do livro *Correr el tupido velo* (2009), de Pilar Donoso, sobre sua conflituosa relação com o pai adotivo, José Donoso, reconhecido escritor chileno. A imagem destacada na crônica de Zambra é a de uma filha fazendo anotações “às margens” dos diários do pai como tentativa de reconhecer a própria história.

No artigo “Dictadura, memoria y escuela: la compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández” (2020), Felipe Baeza aponta a apropriação da metáfora literatura dos filhos e sua apressada adoção na condição de conceito como procedimento simplificador da crítica. No seu entendimento, a denominação literatura dos filhos é apenas uma aproximação panorâmica da verdadeira problemática entre a história (*history*) que está na experiência dos pais e as histórias (*stories*) que os filhos irão contar a partir dessa matriz.

Isso será reforçado pelo próprio Zambra em *Formas de voltar para casa*, outro livro lido com capricho pela crítica, pois omite, por conveniência, alguns pontos chave para compreender o procedimento de recuperação da memória que o escritor utiliza: “Nós, crianças, entendíamos subitamente que não éramos tão importantes. Que havia coisas insondáveis que não podíamos nem saber nem compreender.” (BAEZA, 2020, p. 210)⁴⁷.

A etiqueta literatura dos filhos vem sendo utilizada na última década para classificar inúmeras publicações autobiográficas e autoficcionais em toda a América Latina, sendo adotada em outros países da região de forma generalizada e, muitas vezes, até mesmo leviana. Isso ocorre porque não se problematiza as dificuldades e impossibilidades de enunciação dos pais

⁴⁷ Esto lo reforzará el mismo Zambra en *Formas de volver a casa*, otro libro leído a antojo por la crítica, debido a que omite, para conveniencia, ciertos lugares clave para comprender el procedimiento de recuperación de memoria que usa el escritor: “Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender”.

que conviviam diretamente com os regimes ditatoriais – traço predominante nos relatos testemunhais – e a consequente limitação da matriz herdada pelos filhos, que, em verdade, devido à própria ignorância dos fatos quando eram crianças, irão construir seus projetos literários tomando como suporte as recordações inventadas, truncadas e incompletas herdadas dos pais.

Essas considerações sobre a noção de literatura dos filhos nos oferecem a oportunidade de propor outra forma de abordagem, que privilegia a especificidade da linguagem literária sem, necessariamente, vinculá-la de forma classificatória e redutora aos testemunhos que a antecedem. Assim, ainda que o ponto de partida da escritura de Zambra em *Formas de voltar para casa* (como, em parte, na de Alcoba em *La casa de los conejos*) seja referenciado no discurso de seus pais – vale dizer, já atravessado pelas dificuldades do testemunho, marcado por lacunas e silenciamentos –, o que emerge no relato é o lugar periférico de enunciação. Este, sim, o espaço de construção da narrativa contemporânea do testemunho.

4.2.1 A vida dos outros na escritura

O narrador de *Formas de voltar para casa* explora deliberadamente sua condição de suspeito, tanto ao referir sua própria história, da infância à idade adulta, quanto ao mostrar o processo criativo do livro que está escrevendo. Em uma análise sobre obras contemporâneas – *Pelas margens. Representação na narrativa brasileira contemporânea* (2011) –, Regina Dalcastagné aborda a condição de falibilidade dos narradores, assinalando: “desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção. E cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos.” (p. 40). É o que afirma o narrador no romance:

Não sei muito bem por onde avançar. Não quero falar de inocência nem de culpa: não quero mais do que iluminar alguns recantos, os recantos onde estávamos. Mas não estou seguro de fazer isso bem. Sinto-me próximo demais daquilo que conto. Abusei de algumas lembranças, saqueei a memória, e também, de certo modo, inventei. Estou de novo em branco, como uma caricatura do escritor que contempla impotente a tela do computador. (ZAMBRA, 2014, p. 61).

Ao revelar os artifícios da própria escritura, o narrador mostra também as incertezas da realidade rememorada, na qual a subjetividade da criança e do adolescente que ele foi já é outra, editada no presente narrativo do romance e, por isso mesmo, sujeita a enganos permanentes.

Além disso, apesar do compartilhamento da história com seus contemporâneos, apesar do recordar juntos, é preciso decifrar as descontinuidades, resolver sentidos de rupturas singulares que estilhaçaram a cotidianidade.

A escritura sobre a amiga Claudia – que o narrador qualifica como “a história da minha geração” (ZAMBRA, 2014, p. 90) – deixa entrever as dúvidas que o assaltam na reconstituição das ameaças e da opressão dos anos da ditadura. Filho de uma família indiferente, ou neutra, à situação política durante o governo de Pinochet, ele retorna sempre ao sentimento de culpa por não ter sofrido como os demais. “De todos os presentes eu era o único que provinha de uma família sem mortos, e essa constatação me encheu de uma estranha amargura [...]”⁴⁸ (p. 98). Nesse aspecto, é interessante observar que o sentimento de comunidade que participa do resgate da memória não elimina a inquietude em relação à vivência do passado e, mais, coloca em evidência o desconforto em reconstruir o percurso de uma vida que não viveu. “[...] não queria ou não me atrevia a contar a sua história. Não era minha. Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história.” (p. 99).

O cotidiano do menino de Maipú que se perdia em caminhadas pelas ruas de nomes fantasiosos do bairro faz referências superficiais ao período ditatorial e isso tampouco se transforma a partir da tarefa de espiar Raúl, pai da amiga, que vivia na clandestinidade, o que o protagonista somente viria a saber muito tempo depois. A cotidianidade capaz de dizer o acontecimento histórico está aí, em aparente normalidade – “O centro de Santiago nos recebia com bombas de lacrimogêneo, mas não levávamos pedras e sim tijolos de Baldor ou Ville ou Flaubert.” (ZAMBRA, 2014, p. 56). O romance nos parece, assim, uma busca incessante, nas idas e vindas entre as histórias que tece, do lugar do próprio narrador. É na pretensa banalidade, mas também nas contingências do cotidiano revisitado que são indiciadas as fissuras do poder ditatorial e, ao mesmo tempo, as interrogações que atormentam um narrador esquartejado entre a suposta desconstrução do passado para compreender o presente e um horizonte de escassas respostas.

No livro que ele escreve sobre a história de Claudia, “perigos numerosos, perigos enormes e imprecisos” (p. 102), os sobressaltos que marcaram a infância da amiga, relatados depois de seu retorno ao Chile, já adulta, seguem roçando de forma tangencial o horror da

⁴⁸ É curioso observar que esse fragmento integra, com sutis variações, também o segundo romance do escritor, *A vida privada das árvores* (2013), lançado originalmente em 2007, para dizer sobre o sentimento do protagonista Julián.

ditadura chilena. Exemplo simbólico é a lembrança da menina sobre um show do comediante mexicano Chespirito no Estádio Nacional em 1977:

Muitos anos mais tarde Claudia soube que aquele dia tinha sido, para seus pais, um suplício. Que a cada minuto pensaram no absurdo que era ver o estádio cheio de gente rindo. Que durante todo o espetáculo eles tinham pensado apenas, obsessivamente, nos mortos. (ZAMBRA, 2014, p. 114).

O Estádio Nacional está entre os mais destacados lugares de memória na cidade de Santiago em relação à ditadura no Chile, pelo uso de suas instalações como prisão improvisada nos primeiros meses do governo de Pinochet. Considerado um dos maiores e mais emblemáticos centros de detenção no início da ditadura, cena de prisões, torturas e execuções, pelo estádio passaram mais de 40 mil pessoas consideradas opositoras do regime de Pinochet e estima-se que cerca de 400 militantes lá tenham sido mortos.

Outras indicações temporais e espaciais que remetem à ditadura pontuam a narrativa, mas também estão presentes oposições explícitas entre pontos de vista, como no embate com o próprio pai, quando o narrador revela o prosaico da fala de que

Pinochet foi um ditador e tudo mais, matou algumas pessoas, mas pelo menos naquele tempo havia ordem. [...] Não posso evitar perguntar a meu pai se naqueles anos ele era ou não pinochetista. Eu perguntei isso centenas de vezes, desde a adolescência, é quase uma pergunta retórica, mas ele nunca admitiu – por que não admitir, penso, por que negar durante tantos anos, por que continuar negando? Meu pai guarda um silêncio áspero e profundo. (ZAMBRA, 2014, p. 123-124).

A propósito das interpretações colocadas em confronto, a também escritora chilena Alejandra Costamagna, no artigo “*Formas de volver a casa: la rebelión de los hijos*” (2015), afirma que, apesar de ter a mesma referência de espaço e tempo (a ditadura chilena), as variações da escrita atendem a novas exigências na contemporaneidade.

[...] são duas “estruturas de sentimentos”, [...] que absorvem e exalam – cada uma a sua maneira, com suas próprias ferramentas, vozes e sensibilidades – os materiais de seus respectivos contextos de produção. Onde havia corpos apinhados, agora haverá um espaço vazio; a comunidade de resistência dos anos 80 será agora um deslocamento solitário e desolado. Vemos que a linguagem retumba como um eco diferenciado, uma vibração aguda dos processos sociais dinâmicos. As necessidades expressivas de cada sujeito a cada momento definirão o tom para novas formas discursivas, sempre

volúveis, sempre à procura das palavras certas para representar uma realidade escorregadia.” (COSTAMAGNA, 2015, n.p.)⁴⁹.

A escritora sugere, ainda, que na literatura pós-ditatorial, e em especial nos relatos denominados de filiação, a interpretação do cotidiano da infância envereda pela quase espionagem dos pais, situação referida por outro escritor, o argentino Patricio Pron, no romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018), publicado originalmente em 2011, como no excerto:

[...] compreendi pela primeira vez que todos nós, filhos dos jovens da década de 1970 teríamos que desvendar o passado de nossos pais como se fôssemos detetives, e que nossas descobertas seriam parecidas demais com um romance policial que preferiríamos não ter comprado [...] seria trair suas intenções e suas lutas [...]. (PRON, 2018, p. 113-114).

A leitura que Costamagna, também autora de narrativas de teor testemunhal, como *Em voz baja* (1996), faz do romance de Zambra insinua uma interpretação no mínimo curiosa sobre os relatos produzidos pela geração nascida nos anos a partir da década de 1970, que ela sugere ser um ato de *desescrever*, como o esvaziamento de uma história que nunca acaba. Mas, ao mesmo tempo, uma “infância e uma voz em *off* que ansiavam por ser uma memória quando eu crescesse [...] legítima e própria. [...] passado do fundo do espelho da família e presente que rastreia e desdobra a narrativa.” (COSTAMAGNA, 2015, n.p.)⁵⁰. Essa desescritura configura, assim, a chave do trabalho de memória realizado: trazer as imagens e os ruídos quebradiços do passado para a linguagem, com todas as dificuldades que isso implica.

O desdobramento da escritura de Zambra para dizer o cotidiano nos remete também ao entendimento de Maurice Halbwachs sobre a “bagagem de lembranças históricas” ou “memória tomada de empréstimo” (2003, p. 72) que as pessoas alimentam enquanto memória individual. O autor adverte, ainda, sobre seu caráter não isolado e acabado:

⁴⁹ “[...] son dos ‘estructuras del sentimiento’ [...] que absorben y exudan – cada uno a su manera, con herramientas, voces y sensibilidades propias – las materias de sus respectivos contextos de producción. Donde hubo cuerpos apiñados, ahora habrá un espacio vacío; la colectividad en resistencia de los años ochenta ahora será un desplazamiento solitario, cabizbajo. Vemos que el lenguaje retumba como un eco diferenciado, una vibración aguda de los dinámicos procesos sociales. Las necesidades expresivas de cada sujeto en cada tiempo marcarán así la pauta de nuevas formas discursivas, siempre volubles, siempre al acecho de las palabras adecuadas para representar una realidad escurridiza.”

⁵⁰ “infancia y una voz en *off* que añoraba ser un recuerdo cuando grande [...] un recuerdo propio, legítimo. [...] pasado como una astilla hundida en lo profundo de los espejos familiares, y un presente que rastrea y va desarrollando la narración.”

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Ao confrontar as observações de Costamagna e de Halbwachs, infere-se que o escritor chileno produz uma superposição de memórias, tomando tanto as referências sociais que a amparam como subvertendo o discurso para alcançar nova expressão, o que ocorre no procedimento do narrar a si próprio, suas inquietações e indecisões, e ampliar as ressonâncias da enunciação na fala de outros. Nessa operação, potencializa, ainda, a multiplicação dos reflexos narrativos que caracterizam o *mise en abyme*: a dimensão especular faz com que enunciados e enunciações se encaixem para dar lugar a novas inscrições, duplicações que ampliam a profundidade narrativa. Da mesma forma operam os indícios de suspeita sobre os dados referenciais que sustentam o romance.

A história da amiga, por exemplo, nos coloca diante de uma dessas facetas de duplicação: as personagens Claudia e Eme (a ex-mulher cujo nome remete à personagem de *Madame Bovary*, de Flaubert) tocam-se não apenas pelo vínculo afetivo que o narrador tem com ambas, mas transitam pelo romance na mesma demarcação dos blocos de capítulos, os do livro em construção e os do diário do escritor. Serão a mesma personagem, que serve a diferentes propósitos de criação? O narrador responde: “[...] Eme. Graças a ela encontrei a história para este romance.” (ZAMBRA, 2014, p. 53).

É interessante, nesse sentido, resgatar uma declaração do próprio Zambra sobre seu processo criativo:

Interessa-me o vínculo entre eu e os outros. Essa barreira que se move todo o tempo. Nenhuma experiência é totalmente pública. Nenhuma experiência é totalmente privada. Quero explorar esse limite. Acredito também que na narrativa está demasiado instalada a ideia de ‘ficção’, mas eu venho da poesia, que tem uma relação mais completa com a ficção. Chega um momento em que se preocupar com a fronteira entre ficção e realidade é irrelevante. Às vezes, me pergunto: Para que inventar? Para me proteger? Mas de quê? Isso nasce da ideia de ficção como ‘mentira’. É quase impossível falar sem ficcionalizar. Talvez se coloque demasiada ênfase numa ideia simplificada de realismo, como se não passássemos várias horas do dia sonhando. (2015, n.p.)

Os elos entre público e privado, cotidiano familiar e grande história, ficção e realidade, diferentes gerações, passado e presente estão dados pelo próprio autor e inferimos que a

arquitetura criativa de Zambra nesse volume indica suas escolhas: mais que oposições binárias, perspectivas de ressonância e duplicação de instâncias complementares. O eu e o outro interrogam-se, concordam e divergem numa composição dialética com o objetivo de ir além da herança histórica e social para criar nova possibilidade de dicção e enunciação.

4.2.2 Outros sentidos: intertextos e metáforas

Inerente à linguagem, a intertextualidade – a partir do conceito clássico formulado por Julia Kristeva, de que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64) – está presente em *Formas de voltar para casa* em apropriações ora explícitas, ora disfarçadas.

As epígrafes que abrem o volume são exemplares, a começar pela citação de Walter Benjamin em *Rua de mão única* (2012), publicado originalmente em 1928: “Agora sei caminhar; não poderei aprender nunca mais.” (ZAMBRA, 2014, n.p.). O paratexto nos remete, de forma clara, ao entendimento de Benjamin sobre a percepção infantil e a transformação, ou projeção que os sentidos adquirem com a experiência adquirida ao longo da vida. Já a citação de Romain Gary – “Em vez de gritar, escrevo livros” – sinaliza a literatura como possibilidade de interrogar zonas cinzentas da realidade e da subjetividade, ultrapassando a experiência para além do elenco de fatos que sustentam a narrativa.

Livros, músicas, filmes, autores e personagens são mobilizados com regularidade no romance. As referências nominais ao romance *Madame Bovary*, na recordação sobre os truques dos tempos de estudante, especialmente nas fantasias do menino sobre a filha da protagonista Emma, Berthe Bovary, também personagem secundária, espriam-se pela narrativa, alcançando até a ex-mulher do narrador, nomeada Eme. “[...] o melhor que fiz nestes anos foi beber muitíssima cerveja e reler alguns livros com devoção, com estranha fidelidade, como se neles pulsasse algo próprio, uma pista sobre o destino.” (ZAMBRA, 2014, p. 54). Em quase quatro páginas de comentários sobre o livro de Flaubert e suas personagens, o narrador fala de uma importante memória da adolescência, o Instituto Nacional, conceituada instituição de ensino de segundo grau, conhecida por formar parte expressiva da intelectualidade e da classe dirigente política do Chile dos séculos XIX e XX.

Tenho certeza de que aqueles professores não queriam nos entusiasmar, e sim nos desiludir, nos afastar para sempre dos livros. Não gastavam saliva falando sobre o prazer da leitura [...] Supõe-se que eram bons professores, mas na

época ser bom era pouco mais do que conhecer os manuais. (ZAMBRA, 2014, p. 55).

A esse respeito, é válido recuperar a observação de Baeza (2020) sobre a escola como um dos poucos espaços que permitem aos autores contemporâneos apreender as referências mais assertivas sobre o período ditatorial, por meio de um processo social e cultural para construir um passado comum, no qual não eram apenas expectadores.

O elenco de referências mobilizado no romance é vasto, de escritores a cantores populares, como El Puma, ou o venezuelano José Luis Rodríguez, ainda hoje querido pelos chilenos mais velhos. Autores nascidos nos anos de 1940 a 1960, como Isabel Allende, Hernán Rivera Letelier, Carla Guelfenbein, Pablo Simonetti e fascículos da *Revista Ercilla* (boletim literário em 1933 que depois se transformou em uma espécie de almanaque) compõem a biblioteca dos pais, leitores pouco assíduos.

São ainda citados Patricio Guzmán e a emblemática série *La batalla de Chile*, documentário premiado que aborda o período pré-golpe, o governo de Salvador Allende e o golpe militar. O cinema e a literatura japonesa também comparecem no inventário de autores, com referências, por exemplo, ao diretor e roteirista Yasujirō Ozu, que tem a relação entre gerações como um dos temas centrais de sua obra, e ao Nobel de literatura Yasunari Kawabata, cuja obra é caracterizada pelo estilo subjetivo. São citados fragmentos de poemas do chileno Enrique Lihn, cuja vida foi marcada pela militância política de esquerda e a produção literária, pela antipoesia e pelo tom ensaísta, além de um trecho da escritora italiana Natalia Ginzburg, a argentina Hebe Uhart e a mexicana Josefina Vicens. Os rascunhos de poemas que o narrador ensaia no diário sugerem o estilo breve de Ezra Pound, única influência assinalada abertamente em entrevistas de Zambra.

Merecem destaque as “aparições” de escritores contemporâneos do autor no romance, como Rodrigo Olavarría, Alejandra Costamagna e Diego Zúñiga, o que sugere certo tipo de identificação relacionada à geração dos “filhos” que na atualidade escrevem sobre o período ditatorial pautados por um inesgotável desconforto que ele imprime ao presente.

[...] o poeta Rodrigo Olavarría veio me ver. Nos conhecemos pouco, mas nos une uma espécie de confiança prévia e recíproca. Gosto que ele me dê conselhos. Agora que penso no assunto, houve um tempo em que todo mundo dava conselhos. A vida consistia em dar e receber conselhos. Mas de repente ninguém quis mais conselhos. Era tarde demais, tínhamos nos enamorado do fracasso, e as feridas eram troféus [...]. (ZAMBRA, 2014, p. 66-67).

A esses ecos explícitos, ou referências-fonte, somam-se alusões indiretas, num jogo ininterrupto de ressonâncias, vestígios e reescrituras, idas e vindas alternadas. Como num palimpsesto, reescreve-se o já dito, insinuam-se não ditos e as infinitas relações que hão de guardar entre si. “Quando crescesse eu ia ser uma lembrança.” (ZAMBRA, 2014, p. 80), destaca o autor num dos poucos versos de sua autoria que considera bom.

Sobre a metáfora da casa que dá título ao volume, infere-se que ela se estende e ultrapassa as margens do desterro em mais de um sentido. Que casa seria essa? À evidência da casa paterna como referência, somam-se outras perspectivas, como já assinalado: o passado, a ditadura, a infância e, de forma muito particular, também a literatura. É interessante atentar para as palavras de Paul Ricoeur, que nos auxiliam na compreensão do conceito de metáfora para além das relações de semelhança dos sentidos figurados:

A suspensão da função referencial direta e descritiva é apenas o inverso, ou a condição negativa, de uma função referencial mais dissimulada do discurso, que de certo modo é liberada pela suspensão do valor descritivo dos enunciados. É assim que o discurso poético traz para a linguagem aspectos, qualidades, valores da realidade que não têm acesso à linguagem diretamente descritiva e só podem ser ditos por intermédio do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transcrição regrada das significações usuais de nossas palavras. (RICOEUR, 2010, p. 3).

A prosa de Zambra, que muitas vezes se assemelha a um poema – na seleção cuidadosa do vocabulário e na delicadeza da construção sintática –, faz, por isso mesmo, transbordar a função referencial direta. Entretanto, essa arquitetura se revela de forma acentuada na complexidade da construção metafórica dos sentidos na trama para além das formas discursivas. Em relação a esse propósito autoral, percebe-se que o deslocamento de sentidos no romance propriamente dito pode ser identificado não apenas no uso de palavras ou expressões, mas especialmente no conjunto da operação narrativa, ou seja, na estrutura mesma da história, ou no que Ricoeur denomina “agenciamento de incidentes”. As possibilidades ou formas desse retorno à casa, quase nunca apontadas diretamente, como indicações ou manual de instruções, acompanham e amplificam a interrogação permanente do narrador, como se fossem ensaios para a vida presente, germes para um encontro futuro.

É interessante observar que a companhia inevitável do passado no presente permeia não apenas esse romance, mas é um traço marcante na produção literária de toda uma geração de herdeiros das ditaduras latino-americanas. Um fragmento do romance *La dimensión desconocida* (2016), da autora chilena Nona Fernández, contemporânea de Zambra, aponta esse

sentimento de forma enfática: “Cenas [...] que sempre estiveram muito próximas, logo atrás de mim. Talvez por isso eu as considere parte da minha história. Nasci com elas instaladas no corpo, incorporadas a um álbum de família que não escolhi nem organizei.” (p. 65)⁵¹. No texto de Zambra, melancolia e ternura contaminam o dizer dessa herança, o que, entretanto, não dissipa a intensidade do afeto que expressa, mas, ao contrário, acentua o efeito metafórico de casa.

[...] eis o que sentia Claudia quando era pequena: que aconteciam coisas estranhas, que conviviam com a dor, que guardavam com dificuldade uma tristeza longa e imprecisa, e no entanto era melhor não fazer perguntas [...]. Depois veio o tempo das perguntas. A década de noventa foi o tempo das perguntas [...] eu me sentava durante horas a falar com meus pais, perguntava-lhes detalhes, obrigava-os a recordar, e repetia depois essas lembranças como se fossem próprias; de uma forma terrível e secreta, procurava seu lugar naquela história. (2014, p. 109-110).

A recuperação do passado histórico e da infância vividos no papel de personagem secundária, aí incluído o contato distanciado e, ao mesmo tempo, próximo, com as violações e os silenciamentos impostos pelo regime ditatorial, é compulsória. Talvez possamos chamá-la, também, de obsessiva, como exigência para seguir vivendo – *habitat* sem o qual as referências emocionais e sociais do presente se desmancham, esvaziando sentidos e entendimento, e impedindo, inclusive, a possibilidade de pensar o futuro. Esse traço dominante na escritura de *Formas de voltar para casa* é o eixo central do conjunto da obra de Zambra e, em particular, do livro *Meus documentos* (2013), em que toma a adolescência e a escola como percurso de desvendamento ou ressignificação da experiência ditatorial.

De forma diversa, em *Formas de voltar para casa* é construída outra metáfora, a que tem a literatura como sustentação. Mais que refúgio, a escritura torna-se alicerce e alimento para indagar a realidade oblíqua com que se depara o narrador. A esse respeito, Ricoeur assinala, em *Tempo e narrativa* (2010), que as operações de mediação entre a experiência e o discurso, em sua intrínseca relação com o tempo, determinam a condição humana. “O tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo.” (p. 93). Nesse aspecto, a refiguração produzida pela literatura, mais que duplicação de presença, instaura o espaço de ficção, o *como se*, os símbolos e a linguagem que, enfim, conferem significado à experiência humana do mundo.

⁵¹ “Escenas [...] que siempre han estado cerca, pisándome los talones. Quizá por eso las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé.”

Sem arbitrar uma perspectiva única, o romance vale-se da literatura para indagar essa condição histórica, em suas relações de proximidade e de afastamento com os acontecimentos. Desde os títulos dos capítulos e o pertencimento de pais e filhos a diferentes referências literárias, passando pela construção de uma autoficção, é a permanência no território da literatura como objeto de conhecimento do mundo e de si o que ampara o projeto autoral, resultando, ainda, em uma inventividade que ultrapassa o aspecto meramente semântico.

No discurso metaliterário, ganham espaço o cânone abandonado (a já referida biblioteca dos pais) e o que é preservado e cultivado, aí incluídos nomes do começo do século XX, como, por exemplo, Lihn, e autores contemporâneos. Por meio desse expediente, o narrador apresenta, uma vez mais, os caminhos da sua formação, como leitor e como escritor.

Nesse emaranhado de sentidos que permeia o romance, há que destacar, uma vez mais, a reflexão contínua a respeito do ato da escritura, sugerindo uma segunda linguagem como possibilidade:

Recordamos, mais propriamente, os ruídos das imagens. E às vezes, ao escrever, limpamos tudo, como se desse modo avançássemos para algum lado. Deveríamos simplesmente escrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais. Por isso mentimos tanto, afinal. Por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro ilegível e genuíno que traduzimos, que traímos pelo hábito de uma prosa passável. (ZAMBRA, 2014, p. 144).

A interrogação do autor e o enfrentamento da fragilidade da memória – de imagens e ruídos – supostamente recuperada brindam-nos com rastros transformados esteticamente, não sem questionamento da operação. Ao mesmo tempo em que desnuda os mecanismos de criação, o narrador não prescinde da determinação de desvendar o ocultamento do real que estava no não entendimento da criança que foi. Nesse percurso, justificar a validade da memória do ocorrido já não é o mais importante; porém, como no testemunho clássico, ganha relevo transmitir a experiência da fratura e convidar o leitor para partilhar o esforço de recolher e (re)interpretar os fragmentos do passado.

4.2.3 Bifurcações e linhas de fuga do eu testemunhal

No território que chamamos terceira margem, por transgredir o pacto ficcional e, também, o pacto referencial, além de embaralhá-los no que Lejeune chama pacto indireto – conjugação de contratos opostos de narração –, a verdade que se apresenta na escritura em

Formas de voltar para casa não pertence somente ao âmbito referencial, como já apontado. A elaboração estética do eu que narra e os ecos subjetivos que permeiam o romance são decisivos para compreender o estatuto da testemunha na narrativa, que viola e desestabiliza o cânone do gênero, pela impossibilidade de coincidir com a acepção de *testis* e de *superstes*, já que quem narra não é mais uma testemunha privilegiada. Entretanto, a estrutura binária que opõe realidade e fantasia é, além de traço estrutural do romance, eixo que alimenta outras bifurcações e superposições de sentidos. O narrador, já sob suspeição pela presença autobiográfica do autor empírico no texto ficcional e pelas apropriações particulares que faz do passado, acaba por multiplicar trilhas de interrogação da própria condição do sujeito.

Num exercício permanente de autorreflexão, o sujeito da modernidade tem a si mesmo como anterioridade, para depois relacionar-se com o mundo, produzir representações e estabelecer propósitos até tornar-se, enfim, um funcionário do real, no sentido de revisor de símbolos e códigos, leitor de realidades e agenciador de representações. Desde o cogito cartesiano e da invenção de si mesmo ao estatuto de se relacionar com as próprias representações, o homem se dá conta de que naufragaria no caso de uma imersão na experiência, que apenas se torna possível quando constituída em linguagem.

Ao afirmar que “É estranho, é tolo pretender um relato genuíno sobre algo, sobre alguém, sobre qualquer um, até mesmo sobre si próprio. Mas é necessário também.” (ZAMBRA, 2014, p. 141), o narrador descortina esse olhar para o mundo, a condição de um *suposto* sujeito de juízos de realidade que toma o mundo como objeto, como nos mostra Jean-Luc Nancy em *¿Um sujeito?* (2014). A produção de realidade se dá, assim, a partir de um sujeito que está fora do mundo e que tem, desde o germe da própria reflexão, a biografia invadida pelo acontecimento histórico e a linguagem alterada pela desumanidade da experiência. Também na citação de um trecho de Romain Gary – “Não sei falar do mar. A única coisa que sei é que o mar me livra imediatamente de todas as minhas obrigações. Cada vez que o contemplo me converto num afogado feliz.” (p. 145) – o narrador, depois de incontáveis incursões ao longo da narrativa sobre a impossibilidade de afirmar algo sobre si mesmo, remete a essa mesma problemática, do sujeito que tem a necessidade de compreender e significar, ser de linguagem que é. De que forma isso comparece na narrativa? A análise nos leva a inferir que as linhas de fuga traçadas a partir de um eu testemunhal conflitivo e a multiplicação de bifurcações estão entre os principais procedimentos utilizados no romance para enfrentar a condição de sujeito sem certezas.

Esse sujeito que está no vórtice do testemunho contemporâneo já não o faz nas pegadas das narrativas autobiográficas lineares que o antecederam, mas tensiona a verdade referencial

ao mobilizar as ambiguidades e fantasias do eu. Da mesma forma, coloca em evidência a fragilidade da memória em relação à experiência, própria e dos outros. Em *Formas de voltar para casa*, as categorias de que nos ocupamos conceitualmente nesta pesquisa – testemunho, memória, história, verdade e autoficção – são articuladas de forma incomum, valendo-se de inúmeras bifurcações que nos levam a admitir mais que uma leitura única, ou seja, potencializam a polissemia não apenas de palavras ou expressões, mas uma polissemia que penetra na própria arquitetura da narrativa. Além disso, as bifurcações vão além da indecisão do sujeito, inserindo outras perspectivas de sentido na narrativa.

Destacamos uma situação específica entre elas com o propósito de mostrar o desdobramento de índices que, nesse caso específico, apontam para a divisão do Chile até os dias atuais: a oposição entre as classes sociais e a topografia urbana.

O episódio em que o menino e a amiga comentam sobre o nome de ruas nos apresenta como a exploração toponímica ilustra essa divisão. Enquanto o endereço dele fica em uma travessa de nome Aladim, na vila onde mora a menina as principais avenidas têm os nomes Lucía Godoy Alcayaga e Nefalí Reyes Basoalto. São nomes de pessoas reais, diz a menina. Talvez desconhecidos mesmo para muitos dos chilenos, esses nomes indicam os célebres poetas Gabriela Mistral e Pablo Neruda, pseudônimos dos ganhadores do Prêmio Nobel. No artigo “Los nombres de la realidad. Autoficción em *Formas de volver a casa*” (2017), Alexandra Galindo aponta a inversão operada no detalhe: “[...] os nomes ‘absurdos’ não são qualificados pela realidade ou irreabilidade, mas pela falta de raízes na história, enquanto os nomes reais [...], com os pseudônimos pelos quais foram substituídos, têm raízes históricas fictícias” (n.p.)⁵².

Esse episódio tem lugar no primeiro capítulo, ou seja, na história que o narrador está escrevendo, mas ganha relevo no diário do escritor, quando ele relaciona a paisagem do bairro da infância, Maipú, à do bairro onde vive na idade adulta, este traçado por “Ruas com nomes de pessoas, de lugares reais, de batalhas perdidas e vencidas, e não aquelas travessas de fantasia, aquele mundo de mentira em que crescemos rapidamente.” (ZAMBRA, 2014, p. 62). Nesse sentido, é interessante observar que a topografia urbana de Santiago, mais explorada nos capítulos do diário, demarca de forma bastante evidente a divisão entre as classes sociais, acirrada no pós-ditadura. As pequenas casas como as de Maipú – “ideia chilena de vila [...] sonho da classe média, mas de uma classe média sem ritos, sem enraizamento.” (p. 150) –, por

⁵² “[...] los nombres ‘absurdos’ no se califican por su realidad o irreabilidad, sino por su falta de arraigo en la historia, mientras que los nombres reales [...] con los pseudónimos por los que fueron sustituidos, tienen un ficticio arraigo histórico.”

exemplo, comuns em bairros de classe média ou com menor poder aquisitivo, situam-se geograficamente quase sempre no sentido oposto ao dos bairros nobres, mais próximos da cordilheira, onde vive e transita o narrador na idade adulta.

Nas caminhadas que o então adolescente fazia no bairro a oeste de Santiago, a paisagem de “[...] casas novas, construídas de repente, como que obedecendo a uma urgência [...]” dialoga com os habitantes, “[...] adultos [que] brincavam de ignorar o perigo: brincavam de pensar que o descontentamento era coisa de pobres e o poder, assunto dos ricos, e ninguém era pobre nem rico, pelo menos não ainda, naquelas ruas, naquela época.” (ZAMBRA, 2014, p. 19-20). Essa estrutura binária, determinada pelo poder aquisitivo, persiste e amplia-se com o regime de exceção, que reduziu o acesso gratuito das classes médias e populares a serviços sociais, como saúde e educação, por exemplo. No Chile da atualidade, os resultados do plebiscito realizado no final de 2020 sobre a mudança da constituição do país (aprovada em 1980) mostram que as regiões centrais da metrópole, que rejeitaram a proposta, são as que concentram a maior riqueza da capital e do país.

A constituição herdada de Pinochet, para os mais de 80% que votaram a favor da reforma⁵³, está na base das desigualdades que dão continuidade à fratura que divide o país, social e geograficamente, por fomentar o modelo de privatização de serviços básicos e impedir mudanças estruturais para o exercício de direitos sociais.

Não menos expressiva como índice de ruptura no romance, a oposição política entre o narrador e seus pais comparece em diferentes momentos da narrativa, como já assinalado anteriormente. Em alguns momentos, há um acento de incerteza na leitura que o narrador faz da geração anterior, que é ainda acompanhado de autocrítica e nova interrogação sobre a própria geração do autor: “Pensei: meus pais têm cara de quê? Mas nossos pais nunca têm cara realmente. Nunca aprendemos a olhá-los bem.” (ZAMBRA, 2014, p. 16); em outros, uma clareza melancólica sobre o conflito:

Os pais abandonam os filhos. Os filhos abandonam os pais. Os pais protegem ou desprotegem, mas sempre desprotegem. Os filhos ficam ou partem. E tudo é injusto, sobretudo o rumor das frases, porque a linguagem nos agrada e nos confunde, porque no fundo queríamos cantar ou pelo menos assobiar uma melodia, caminhar por um lado do palco assobiando uma melodia. Queremos ser atores que esperam com paciência o momento de entrar no palco. E o público foi embora faz tempo. (ZAMBRA, 2014, p. 70).

⁵³ Resultado do plebiscito realizado em 25/10/2020. Ver <https://www.dw.com/pt-br/chilenos-decidem-a-favor-de-nova-constituicao-por-ampla-maioria/a-55395944>. Acesso em: 5 dez. 2020.

A desilusão, ou descrença, expressa nesse fragmento aponta para uma deriva, devir sem contornos, numa projeção fabulatória que, além de fabricar um não vivido, sugere nova ruptura, agora apontada para expectativas não cumpridas. Nesse embate geracional, a conexão entre passado e presente está colocada em evidência, como se o presente dirigisse perguntas ao passado e as respostas já estivessem contaminadas por um ponto de vista definido, que tensiona a herança dos traumas em variadas formas de apropriação, conferindo-lhes nova feição estética.

Para além das indagações dirigidas à experiência dos pais, a narrativa é, assim, atravessada pela busca de compreensão de si e do outro, que está não apenas nas relações afetivas (familiares e amorosas), mas na forma como se constrói o exame de diferentes vínculos e pertencimentos, com amigos e pares, com instituições e convenções como a escola e o poder político.

O já citado espelhamento das personagens Eme e Claudia é um dos fatos narrativos que pode ser analisado também como uma bifurcação e tentativa de expressar, na criação literária, uma duplicação que extrapola o vínculo afetivo da experiência para projetar elementos da vida real. Claudia, a personagem do livro que o narrador escreve, comparece como representação de Eme, a mulher com quem foi casado. Nesse caso específico, uma vez mais o procedimento suscita no leitor a hesitação entre fato e ficção. É curioso observar que há, nessa e em outras situações, movimentos sutis do narrador para dissipar as dúvidas e, muitas vezes, esse procedimento é tecido de forma proposital, como escolha autoral dirigida a ampliar a ressonância das lacunas que ele próprio desmascara ao longo do romance.

Aqui e em outros testemunhos contemporâneos, inicialmente caracterizados pelo distanciamento em relação às ditaduras latino-americanas, aí incluído certo afastamento da dor e do trauma, o passado não é descrito, mas rearticulado a partir de uma memória sempre subjetiva. A pretensão do testemunho canônico de oferecer uma resposta simbólica clássica às experiências do passado e verdades indiscutíveis não mais comparece e a narração possível é muito mais uma sobra do discurso histórico do que qualquer representação tradicional, linear e completa. A rememoração das vítimas e dos mortos – e, por que não dizer, a expectativa de reparação que a acompanha –, essa sim, segue permeando os relatos, reverberando o sofrimento que teve lugar no passado e que não cessa de assombrar os sobreviventes.

O passado que demanda direitos sobre o presente por não estar contido na história oficial e seu tratamento estético nos relatos contemporâneos aponta para a falta de sentido das situações de exceção e, por consequência, para o fracasso inscrito em toda e qualquer tentativa de representação. Abre-se, assim, ao mesmo tempo como abismo e como tarefa: encontrar o

sentido das lutas pretéritas, ainda que a individualidade histórica seja uma abstração e a verdade conservada na ausência da coisa se revele apenas como a verdade do sujeito.

4.3 K. Relato de uma busca e *Os visitantes*

Brasil, 1974. Memorando da Agência Central de Inteligência (CIA) norte-americana, datado de 11 de abril, destinado ao secretário de Estado dos EUA Henry Kissinger, informa que o então presidente brasileiro Ernesto Geisel autorizou a continuidade da execução de opositores políticos, depois de ser informado de que 104 pessoas já haviam sido assassinadas pelo Centro de Informações do Exército (CIE) no ano anterior⁵⁴.

A perseguição aos opositores do regime ditatorial brasileiro, a eliminação dos corpos das vítimas e a impossibilidade do luto são os eixos do turbilhão que convulsiona a escritura de Bernardo Kucinski em sua estreia na ficção, com *K. Relato de uma busca* (2011). A trajetória do senhor K., pai da professora de química da Universidade de São Paulo, Ana Rosa Kucinski, militante política da Ação Libertadora Nacional (ALN) desaparecida em 1974, juntamente com o marido Wilson Silva, em condições ainda hoje não esclarecidas pelas autoridades, e a busca agônica que ele empreende alinhavam a estrutura híbrida do romance.

A recriação literária do drama familiar é intercalada por episódios referenciados em fatos históricos do período reconstruídos ficcionalmente, em um percurso que se apresenta de forma diversa do testemunho clássico. Em *K.*, o caráter híbrido da narrativa configura-se a partir de um primeiro confronto com as formas canônicas do gênero, por ultrapassar o relato do vivido e recriar episódios do passado de alguma forma já apresentados na historiografia. Acrescente-se a essa diferença, a ausência da testemunha privilegiada e dos estatutos de *testis* e *superstes*, pois o narrador não reúne os elementos da visualidade ou da vivência da experiência. O narrador transmite a história de um outro, o pai, e, mesmo tendo participado indiretamente dos acontecimentos, está alinhando a esse corpo narrativo principal diferentes acontecimentos, muitos deles estranhos a qualquer memória dos fatos.

Desde a capa do volume, a letra K do título oferece uma multiplicidade de interpretações: K pai, K filho, K autor ou, ainda, K Kafka. Separadamente ou em conjunto, esses significados dialogam com a história a ser contada. No percurso do pai-narrador, o senhor

⁵⁴ Office of the Historian. Memorandum from Director of Central Intelligence Colby to Secretary of State Kissinger. April, 11, 1974. Disponível em: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76ve11p2/d99?platform=hootsuite>. Acesso em: 16 jan. 2020.

K. encarna o enfrentamento do trauma de violência, a busca de respostas e a elaboração da memória e do luto. Já a recuperação da história familiar pelo irmão-autor nos apresenta um projeto literário orientado não apenas pela reformulação do trauma em escritura, mas pelo trabalho de imaginação e de criação estética, que se materializa na conjugação de dados referenciais e ficcionais. Além dessas perspectivas, observa-se uma alusão aos labirintos do absurdo e da burocracia característicos da obra de Franz Kafka, e a burocracia estatal assume, aqui, o sentido claro de violação de direitos. A palavra relato do título nos sugere, ainda, o peso do real na apresentação do fato que constitui o eixo do romance.

O paratexto assinado pelo autor – “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.” (KUCINSKI, 2014, n.p.) – sugere, já no começo do volume, a ambiguidade do projeto literário e o embaralhamento de fatos reais e ficcionais, assim como a voz do narrador. O romance está dividido em 29 fragmentos. “As cartas à destinatária inexistente” e “Post Scriptum”, abertura e fecho da narrativa, são grafados em itálico e datados de 31 de dezembro de 2010, sem assinatura, demarcando a voz do autor empírico – “Nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos” (KUCINSKI, 2011, p. 11). A esse respeito, é válido pontuar que a voz do narrador transita entre diferentes estatutos, sendo relativamente claro o posicionamento autoral (Kucinski, irmão de Ana Rosa) nos paratextos de abertura e encerramento do volume. Nesses trechos, vale assinalar, uma voz testemunhal legítima emerge.

K. conduz 15 dos fragmentos da narrativa, narra em terceira pessoa, num relato pungente de perplexidade e desapontamento, revolta, tristeza e culpa, muitas vezes por meio do discurso indireto livre. Outros fragmentos, em primeira pessoa e distribuídos ao longo do volume, intercalam ao percurso do narrador histórias relacionadas tanto ao desaparecimento de Ana Rosa como a situações aparentemente avulsas: a ação de um policial que faria desaparecer também a cadela do casal; as falas do delegado de polícia Fleury, disposto a atormentar as famílias dos desaparecidos com pistas falsas; o relato do sogro de Ana Rosa sobre a perda do filho; o desabafo da amante do delegado Fleury à mãe de um desaparecido.

Como fossem contos breves, novos fragmentos em terceira pessoa, também distribuídos de forma aleatória ao longo do romance, apresentam a história de personagens nem sempre relacionados diretamente à trama principal do desaparecimento e da busca empreendida pelo pai, mas ilustrativos em relação às dimensões e ao alcance da repressão, como um militante que roubava livros subversivos; os pensamentos de um militar caçado; os traumas da faxineira da casa clandestina de detenção em Petrópolis, no Rio de Janeiro; um agente infiltrado em um grupo revolucionário; a reunião que resultou na expulsão da professora de química da universidade por abandono de função. Além disso, há duas cartas: uma assinada por A. (Ana

Rosa), endereçada a uma amiga, e outra de um militante a um companheiro, que, em tom de autocrítica, assinala os erros da luta armada.

A disposição desses fragmentos, que apresenta uma versão não oficial dos fatos ao longo do romance, à revelia do percurso do pai que procura a filha desaparecida, prescinde de organização temporal, o que contribui para desvelar um labirinto de distâncias e, ao mesmo tempo, encena múltiplas vozes, estratégia com o objetivo de confrontar e embaralhar os pontos de vista das personagens. Essa escolha autoral na montagem do romance, convoca, no nosso entendimento, a atenção do leitor para as propositais lacunas disseminadas no texto, vazios que contribuem, se não para a compreensão de acontecimentos e significados do período ditatorial, ao menos para lançar dúvidas e indagar o discurso oficial que normaliza os arbítrios e a violência da história recente do país.

Do apagamento dos rastros da violência, do terror e do desaparecimento inerentes ao período ditatorial no Brasil à projeção de um futuro sombrio, referido tantas vezes na narrativa por meio do tempo verbal conjugado no futuro, a escritura de Kucinski ilumina feridas presentes e estabelece pontes entre o antes, o agora e o depois. No primeiro fragmento do volume – “As cartas à destinatária inexistente” –, esse expediente é marcante:

O carteiro *nunca saberá* que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. [...] O nome no envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade, *será* o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos *será*, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos. (KUCINSKI, 2014, p. 12; grifos nossos).

É possível apontar, nessa abertura do romance, a demarcação do presente, ou um parâmetro para a definição das demais referências temporais que orientam o projeto estético do livro. Assim como nesse trecho, a narrativa é pontuada pela associação do tempo verbal no futuro e advérbios de negação, operação que se repete em outros momentos: “A destinatária *jamais aceitará* a proposta.” (KUCINSKI, 2014, p. 10); “[...] a lista dos duzentos e trinta e dois torturadores que *jamais serão punidos*” (p. 27; grifos nossos). “É um futuro negado”, assinala a pesquisadora Lua Gil da Cruz (2017, p. 45) sobre as repetidas alternâncias verbais que indicam tanto a ausência de Ana Rosa como a impunidade dos agentes repressivos.

O uso da primeira pessoa para apresentar os vínculos familiares que ligam esse narrador e a personagem ausente, assim como o destaque tipográfico da letra cursiva, nos remetem à presença autoral para além dos umbrais da narrativa, e sugerem também uma forma de

aproximação com o leitor. Vale assinalar que o dado histórico objetivo da supressão dos corpos durante o regime está lá, e é o que provoca o assombro do narrador – “[...] como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas?” (KUCINSKI, 2014, p. 9).

É válido recuperar aqui, algumas informações sobre a ditadura brasileira, na qual a figura do desaparecido político começa a ser recorrente na década de 1970. A estatística oficial relacionada à ocultação de cadáveres de presos mortos – em um processo que dificultava a identificação dos corpos, com práticas como quebra da arcada dentária e decepção das falanges, esquartejamento, incineração ou imersão em ácido – apenas torna-se conhecida em 2014, por meio de relatório produzido pela Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁵⁵, que aponta 210 pessoas na condição de desaparecidas. A tortura que antecede o estágio do desaparecimento e continua depois dele está baseada na combinação de três condições: humilhação, dor extrema e ruptura da sanidade mental.

Sob o comando de sucessivos governos militares, a ditadura civil-militar brasileira foi instaurada em 1º de abril de 1964 com o golpe que derrubou o governo democraticamente eleito de João Goulart e terminou em março de 1985, quando José Sarney assumiu a presidência. Nesses 21 anos, o regime produziu 17 atos institucionais, dissolveu o congresso, substituiu a constituição de 1946 e criou um código de processo penal que suprimia liberdades civis e direitos políticos e permitia a prisão e o encarceramento de suspeitos sem revisão judicial. Vigilância, censura, coação, detenção, tortura e desaparecimento estão entre os procedimentos normalizados no projeto contra a ameaça comunista que justificou a violência em todas as suas formas.

Realizado pela união de forças militares e interesses do grande empresariado, latifundiários e empresas estrangeiras instaladas no país, o golpe revogou leis e decretos do governo anterior, impôs um arrocho salarial e reprimiu as organizações sindicais. A Lei de Segurança Nacional então adotada ampliou de forma arbitrária o poder presidencial e, com o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, extinguiu o direito a *habeas corpus* e estabeleceu o julgamento por tribunais militares. Mobilizações estudantis e populares foram violentamente reprimidas e as prisões ultrapassaram a marca de milhares de pessoas. Em uma situação caracterizada pelos militares como de guerra revolucionária, a legislação imposta a partir de 1969 previa prisão perpétua e banimento, além da censura prévia à imprensa e à cultura.

⁵⁵ Comissão Nacional da Verdade. Ver <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>. Acesso em: 13 fev. 2020.

A partir de 1976, a Lei de Segurança Nacional foi revista e o AI-5 revogado em 1979, mesmo ano da publicação da Lei da Anistia. A reabertura política começa com intensas greves operárias no ABC paulista, diante de uma inflação que superava os 70% ao ano, chegando a 99% em 1982, e, nesse período, setores militares contrários à abertura promoviam ações terroristas. Com a vitória da oposição nas urnas, ganha apoio popular a campanha “Diretas Já”, marcada pelas maiores manifestações populares registradas na história do país. O Relatório final da Comissão Nacional da Verdade apontou 434 pessoas mortas e desaparecidas durante a ditadura e responsabilizou 377 agentes da repressão. Segundo a organização não governamental Human Rights Watch⁵⁶, mais de 20 mil pessoas foram torturadas no período.

Em *K. Relato de uma busca*, a história do pai de Ana Rosa é o eixo que acaba por iluminar regiões obscuras da ditadura no mosaico de vozes e enunciações que se desdobram para além dos passos do senhor K. à procura da filha desaparecida. O drama familiar dos Kucinski abre-se para outras contingências, revelando o trauma coletivo da sociedade brasileira durante o período ditatorial e depois dele, e valorizando o “compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”, como destaca Seligmann-Silva no artigo “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” (2008).

4.3.1 Passado que não cabe na história

Com Roberto Vecchi, inferimos que a restituição simbólica – obrigada pela eliminação dos corpos das vítimas e pela impossibilidade do trabalho de luto – pode ser reformulada na criação literária. Ao problematizar essa reformulação do biográfico no plano ficcional, o romance não prescinde da medida do real, mas dela se alimenta para construir uma restituição do passado. “Isto permite assumir a literatura e a ficção como um território potencial de restituição efetiva e afetiva para tecer uma memória pública dos desaparecidos políticos [...], dos traumas repressivos dos anos do autoritarismo militar.” (VECCHI, 2014, p. 133).

Em relação a esse aspecto – e diante do esgotamento da matriz narrativa histórica, caracterizado pela tarefa cada vez mais difícil de organizar um volume de informações que cresce de forma avassaladora –, o enfrentamento que se estabelece na dimensão literária se dá entre o passado da história e o passado da memória. Esse passado que volta ao presente na escritura de Kucinski está marcado pela tarefa de fazer justiça ao que aconteceu. Se o estatuto narrativo da história comporta uma ordem de desaparecimento e esquecimento ao estabelecer

⁵⁶ Human Rights Watch. Ver <https://www.hrw.org/pt/americas/brasil>. Acesso em: 13 fev. 2020.

relações de sentido entre os acontecimentos, a narrativa em *K.* assume, em contraponto, a falta de sentido da catástrofe, além da demanda por direitos, cobrança de uma dívida provocada pela violência constituinte da ditadura civil-militar brasileira. Esse lugar de memória e essa busca de reparação inscritos no romance configuram o lugar das vítimas, dos mortos que habitam o presente. Essa memória se abre, então, como um abismo de negatividade, e, ao mesmo tempo, como tarefa para buscar o sentido das lutas pretéritas e da violência estatal inerente à cultura ditatorial.

Como o sujeito dessa memória elabora, na contemporaneidade, um relato que possa confrontar a invisibilidade histórica dos mortos? Na problematização das estratégias do testemunho desse romance, começamos pelo estatuto do narrador e sua implicação subjetiva no enunciado narrativo, que justapõe diferentes formas de diegese uma vez que a narrativa é composta por um mosaico de vozes e perspectivas, e de idas e vindas no tempo. Todas as categorias da diegese estão presentes, considerando-se as diferenças já apontadas entre os fragmentos que compõem o romance. O narrador personagem e protagonista, narrador autodiegético na figura do pai, carrega consigo as ressonâncias autobiográficas do autor empírico, mas a narração não se faz em primeira pessoa, apesar de deixar entrever as nuances do sujeito no discurso indireto livre.

Já os narradores em primeira pessoa do singular são observadores, homodiegéticos, em sua visão subjetiva e parcial dos fatos. Vale mobilizar um desses episódios como informação não disponível em documentos e nos relatos históricos, mas que a ficção desnuda de forma verossímil. No capítulo “A abertura”, o delegado Fleury⁵⁷ encena a *distração* das famílias dos desaparecidos com pistas falsas, admitindo os expedientes da ciranda repressiva e sua própria participação: “Me deram carta branca, que era para acabar com os comunistas, não deram? Acabei com eles, não acabei? Então que não encham o saco.” (KUCINSKI, 2014, p. 69). Fogaça, Mineirinho e Rocha são personagens fictícios (detento e funcionários da burocracia repressiva, respectivamente) que executam as tarefas determinadas pelo delegado para desviar a atenção do senhor K., com informações falsas sobre o paradeiro da filha e envio simulado de correspondência. Existem depoimentos reais e documentos sobre os ardis da repressão para confundir as famílias dos desaparecidos, mas, no romance, eles comparecem recriados pelo narrador, orbitando uma personagem real, o delegado.

⁵⁷ Sérgio Fernando Paranhos Fleury foi delegado do Dops a partir de 1968. Considerado um dos repressores mais notáveis do período, é acusado de chefiar esquadrões da morte na periferia de São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970, além do envolvimento em episódios de sequestro, tortura e assassinato durante a ditadura militar. (Memórias da Ditadura. Disponível em: <http://memoriasdadtadura.org.br/biografias-da-ditadura/delegado-fleury/>. Acesso em: 25 jan. 2021).

Nas histórias avulsas contadas em terceira pessoa – quase sempre com o intuito de ampliar o panorama da época, sem, no entanto, estarem relacionadas com o eixo da história do desaparecimento da filha do senhor K. – surge um novo estatuto, o do narrador heterodieético, que está fora do relato e tem domínio sobre o universo do significado. No capítulo “O livro da vida militar”, o narrador vale-se do discurso cruzado de opinião e descrição, no inventário de um militar aposentado, para tecer comentários sobre normas e práticas nas forças armadas, e trazer à tona comportamentos que extrapolam os manuais de conduta da instituição.

Além desse embaralhamento dos estatutos narrativos que, mais que enquadrar circunstâncias diversas, é o que promove o enfrentamento de pontos de vista, uma das operações visíveis no texto é a utilização de diferentes perspectivas de duração temporal. Isso ocorre depois do primeiro fragmento do volume, claramente enunciado no presente, para justapor saltos de tempo, cenas com riqueza de detalhes, anacronias e uma profusão de lacunas, em sua maioria provocadas pelas sucessivas rupturas da linearidade entre os capítulos.

A articulação dos eventos em uma narrativa, ao contrário da sucessão linear encontrada na escritura histórica, é caracterizada por uma disposição geralmente singular dos acontecimentos, o que cria diferenças entre o tempo da história e o tempo da narrativa, como apontado por Genette (1995). Da mesma forma, o conceito de velocidade narrativa define distinções entre o tempo do discurso e o tempo da história. Em *K.*, essas operações integram a narrativa com regularidade, contribuindo para um deslocamento contínuo na articulação de passado e presente.

Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a autometamorfose, lenta e controlada. O pai que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinado a fotografia ampliada no topo do mastro, mas os olhares de simpatia escassearão. [...] Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. (KUCINSKI, 2014, p. 90).

A antecipação do tempo da história na narrativa, aí incluídos grandes saltos temporais, está entre as passagens de duração assinaladas por Genette. Nessas alterações, revelam-se comuns no romance especialmente as categorias de cenas, mas também de pausas e elipses. Há detalhes descritivos que traduzem, no capítulo “A queda do ponto”, a angústia do casal Ana Rosa e Wilson antes da detenção, cena construída com riqueza de informações. Já os deslocamentos na trajetória do senhor K., muitas vezes amparados em alusões temporais – “[...] quando as semanas viram meses [...]” (KUCINSKI, 2011, p. 90) –, parecem buscar em sua

organização cronológica uma tentativa de estruturação linear do relato, mas esta é implodida pela invasão inesperada de outros relatos, estes atemporais, pode-se dizer.

A irregularidade constitutiva da narrativa de Kucinski – seja pela presença de múltiplos narradores, pela multiplicidade temporal ou pelo experimento textual que os articula – nos obriga a enfrentar um passado que não passa, a presença da ausência, “enigma comum à imaginação e à memória”, como pontua Ricoeur (2007, p. 28). Cabe interrogar, a esse propósito, os sentidos latentes na memória dos vivos sobre os mortos insepultos e o trauma que persiste ao longo do tempo para os sobreviventes. À história oficial que suprime passados e sentidos para além do encadeamento e das relações causais que a constituem sobrevive uma memória convulsionada pela perda e pela culpa, mas que insiste em resistir.

A verdade conservada na ausência está amparada mais na memória do que na informação referencial, como nos aponta o capítulo “Um inventário de memórias”, em que o pai busca, nas fotografias da filha, uma reconstituição da sua vida adulta. Ao se dar conta da própria ignorância a respeito da vida da filha, depara-se com “situações e cenários que nunca imaginara”: “K. ergue as fotografias uma a uma e as examina com vagar, vestígios preciosos, pedaços da vida da filha. [...] K. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. Algumas até parecem querer contar uma história.” (KUCINSKI, 2014, p. 114-115). Abertura para a perspectiva de ficcionalização – preencher o vazio do que se desconhece –, mas como interpretar o que são apenas vestígios?

O real que está no instantâneo das imagens, que as relaciona ao tempo e ao espaço em que foram capturadas, mostra, paradoxalmente, o que foi e o que não é mais, dialoga tanto com a presença como com a ausência. Ao mesmo tempo, para o pai que examina as fotos, essa dualidade resulta em uma mistura de visibilidade e invisibilidade, o que se vê registrado no papel e o que apenas insinua-se e pode alimentar a memória. A sensação de fantasmagoria que o surpreende diante das fotos não deixa de referir também o apagamento da presença da filha, desde a ignorância paterna sobre sua vida clandestina até a ignorância afirmada pelo estado ditatorial sobre seu paradeiro. A verdade que se imprime nessa situação é a do desconhecimento, da culpa e do desamparo diante de algo que não pode mais ser recuperado, mas que não cessa de atormentar o sobrevivente.

Esses fragmentos de verdade e a tentativa do protagonista de recuperar a história, como no episódio das fotos, nos levam a inferir uma outra escolha autoral importante: a totalidade pela parte, característica das obras artísticas. Ao percurso do pai alinhavam-se episódios, como se integrassem um mosaico que apresenta ao leitor a justaposição de diferentes acontecimentos ocorridos nos porões da ditadura, a exemplo dos expedientes dos agentes da repressão,

mensagens, cartas, relatos de danos. Como assinala Schollhammer, no artigo “A história natural da ditadura” (2015), essa “estrutura arquivista” cumpre a tarefa de preencher o vazio deixado pelo desaparecimento das pessoas, reunindo não apenas vestígios da história, mas também lacunas e silêncios, “são restos textuais resgatados de um arquivo real ou imaginário” (p. 43). À narração tradicional do testemunho, Kucinski responde como procedimentos de montagem como forma de preencher os vazios da experiência.

Para além do entendimento de Schollhammer sobre a dimensão crítica que esse procedimento confere à literatura, inferimos que a operação tem também como propósito ampliar o acontecimento privado, em suas dimensões reais ou imaginárias, para criar sentidos que configurem uma visão panorâmica outra do passado coletivo no presente. Ao reconfigurar “restos” dos quais não se ocupa a narrativa histórica, o romance faz novas perguntas ao leitor sobre o passado obscuro que escapa ao relato oficial e, ao mesmo tempo, interroga o coletivo pelo privado. Atualiza, no presente, perguntas e respostas negadas pelas autoridades no período da ditadura, e que ainda hoje constituem recusas do estado em relação à história recente do país (vale observar que, desde 2019, o governo brasileiro tem questionado e cancelado processos de anistia de vítimas da ditadura, atuando no sentido de reverter políticas de reparação).

A reconstituição fictícia e lacunar que permeia o testemunho em *K.* se legitima em camadas de referências e reconstituições que nos levam à impossibilidade característica do gênero em representar a violência da perseguição política, da eliminação dos corpos e da impossibilidade do luto. Para simbolizar o trauma de maneira inteligível, a língua precisa encontrar formas estruturais e temporais de composição que ultrapassem a representação em crise, exigência para alcançar a realidade ética e moral que estão no vórtice do relato.

Aos poucos K. foi se dando conta de que havia um impedimento maior. Claro, as palavras sempre limitavam o que se queria dizer, mas não era esse o problema principal; seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. (KUCINSKI, 2014, p. 136).

A esse respeito, é válido recuperar a formulação de Seligmann-Silva no volume *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (2005), sobre o caráter da escrita *après-coup* nas escrituras testemunhais, “... [texto que] só existe numa ‘dupla’ temporalidade, [que] ‘se dá’ de modo sempre ‘retardado’ e nunca definitivo.” (p. 105). Ou seja, não é o caráter realista da representação o que a determina, mas sua condição traumática, que pressupõe a reorganização do vivido, uma vez que a experiência não foi simbolizada em sua totalidade.

Como exemplo complementar para explicitar as condições dessa escrita, Seligmann-Silva aponta o polêmico relato de Binjamin Wilkomirski – *Fragmentos*. Memórias de uma infância 1939-1948 –, publicado em 1995. Na época, o livro foi considerado um dos mais emblemáticos testemunhos sobre a *Shoah*, e depois desmascarado, o que levou o crítico a apontar a necessária articulação de texto e contexto, de questões éticas e morais.

A força dessa obra advém justamente do fato de ela ser fictícia: as pessoas que realmente passaram pelas situações que o autor descreve [...] esses autênticos sobreviventes, justamente são incapazes de narrar com tanta precisão os detalhes do ‘olhar da medusa’. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 378).

No romance *K.*, Kucinski conjuga diferentes formas de representação, tanto a escrita *après-coup* apontada por Seligmann, que escapa à ideia de imitação, como também o sentido tradicional de *mimesis*, na reconstituição das histórias avulsas que integram o conjunto de textos breves do volume, para ilustrar de forma imaginária a catástrofe constituinte dos métodos repressivos. Entretanto, na peregrinação do pai e na sua busca por uma lápide para o corpo desaparecido da filha, o autor vale-se especifica e especialmente do conceito de ‘real’ no qual avulta a impossibilidade de apresentar a cena traumática tal como ela ocorreu. A interminável tarefa do narrador, nesse aspecto, é dar forma linguística a experiências que extrapolam, muitas vezes, a verossimilhança, ou seja, superar a mera representação da realidade e buscar uma reformulação estética para construir o real.

4.3.2 Testemunho: estatuto plural

No livro, a operação de construção do real ocorre em associação com diferentes categorias de testemunha, o que complexifica sua análise. Desde o primeiro capítulo, “Sorvedouro de pessoas”, o pai que procura a filha desaparecida no período da ditadura brasileira nos confronta também com o passado do imigrante judeu, sua militância política na Polônia, antes da Segunda Guerra e a história das vítimas da *Shoah*. Nesse testemunho outro dentro da mesma narrativa, o senhor K. é um *superstes*, que rememora, nas situações enfrentadas a partir do desaparecimento da filha, episódios da própria experiência. A conversa com um delegado de polícia marca o começo dessa superposição de experiências – “Sem perceber, K. retomava hábitos adormecidos da juventude conspiratória na Polônia.” (KUCINSKI, 2011, p. 18); procedimento que se repete na visita ao Instituto Médico Legal, ao ver as fotografias dos indigentes – “Nem na época da guerra na Polônia deparara com rostos

tão maltratados e olhos tão arregalados de pavor.” (p. 19) – e depois de ouvir relatos em uma reunião de familiares de desaparecidos com o arcebispo de São Paulo – “Até os nazistas que reduziavam suas vítimas a cinzas registravam os mortos.” (p. 23). Mais que estabelecer paralelos, o narrador nos apresenta episódios em que ocorre uma quase reencenação de fatos da juventude do senhor K.:

Lembrou-se subitamente de outra escadaria em outros tempos, em Varsóvia, igualmente em mármore e também no estilo neoclássico, que ele galgara aos saltos, ainda jovem e valente, para indagar o paradeiro de sua irmã Guita, presa num comício do partido que ajudara a fundar [...]. Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada sobre os escombros da memória. [...] foi solto na condição de emigrar [...] Sua irmã, Guita, cinco anos mais velha, não tivera a mesma sorte. Morreu tuberculosa no frio da prisão.

A imagem repentina de Guita puxou a do delegado que o expulsara do topo da escadaria de Varsóvia aos gritos de que sua irmã nunca fora presa, de que teria fugido para Berlim, isso sim, com algum amante.

Ainda pensava em Guita quando chegou ao general, que o recebeu de maus modos. Mandou-o sentar com rispidez. Reclamou que ele estava espalhando na comunidade judaica acusações pesadas e sem fundamento contra os militares. E se sua filha fugiu com algum amante para Buenos Aires? O senhor já pensou nisso? (KUCINSKI, 2011, p. 36-37).

Na busca pela filha desaparecida, os familiares do senhor K. vítimas do antissemitismo, também mortos insepultos, emergem na memória: passado que não passa, que não é honrado de forma satisfatória por nenhuma memória oficial e que potencializa o desastre.

Em relação ao estatuto testemunhal, a narrativa vai além do relato da testemunha privilegiada, *superstes*, ao apresentar fragmentos que mobilizam um elenco plural de acontecimentos que orbita a trama principal. A categoria da testemunha no sentido etimológico de *testis* é flagrante em muitos dos capítulos que intercalam o percurso do pai. Destacamos, aqui, o capítulo “A terapia” (em que uma faxineira relata sua experiência em um local de detenção clandestina) como exemplo de narrativa amparada na condição de testemunha que viveu, como expectador, os acontecimentos.

O sinal trocado em relação à acepção de *testis* – por se tratar de um relato construído a partir da imaginação – não invalida, nesses casos, o ponto de observação a partir do qual se constrói a narrativa. A faxineira Jesuína tem uma relação de proximidade com o acontecimento, narra o que viu, apresenta seu depoimento, na conversa com a terapeuta, como terceiro, ou seja, está amparada no paradigma da visualidade, sabe por que viu.

Tinha essa garagem virada para os fundos, parecendo um depósito de ferramentas; levavam os presos para lá e umas horas depois saíam com uns sacos numa caminhonete [...]. A garagem não tinha janela, e a porta estava trancada com chave e cadeado. Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue. (KUCINSKI, 2011, p. 130-132).

Para além desses dois estatutos essenciais, temos um narrador que afirma resistência e crítica, ao inventariar fatos, indícios e especulações como forma de atualizar a denúncia do passado que não cabe na narrativa histórica oficial, como exigência do seu direito à voz no presente, tentativa reiterada de construir uma resposta simbólica. A reflexão que atualiza de forma crítica a história para além da recuperação do passado, ao propor a sua articulação com o presente para desvelar as marcas do autoritarismo e da violência que persistem ainda hoje, evidencia uma terceira condição de testemunha, o *auctor* (aí consideradas as atualizações críticas que apontam para o caráter de *árbitro*).

Essa terceira categoria etimológica nos remete à intervenção em relação ao ato de outro para lhe conferir um complemento de validade. Distanciamento, seleção e trabalho literário fundado no real são os marcadores formais nesse tipo de testemunho, responsável pela operação estética para transmitir o acontecimento.

É importante, enfim, observar que outro “cadáver insepulto” comparece na narrativa: a língua iídiche, na qual o senhor K. escreve e obtém reconhecimento literário. Já nas primeiras páginas do relato, o narrador faz associações diretas entre a língua e a tragédia que se anuncia:

E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, descolado em política? Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? Quem sabe? Que importa o iídiche? Nada. Uma língua-cadáver, isso sim, que eles pranteavam nessas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos. (KUCINSKI, 2011, p. 13-14).

As referências à língua pontuam toda a narrativa e quase sempre estão associadas à culpa que atormenta o senhor K., dedicação que “[...] somava mais culpas à sua culpa.” (KUCINSKI, 2011, p. 45). Entretanto, apesar do desconforto que o narrador imprime à íntima relação de K. com o iídiche, é em uma das passagens relacionadas ao idioma que emerge a insuficiência da linguagem para dizer sobre a busca agônica que move o protagonista e o desejo de transmissão dos acontecimentos em escritura.

Era como se faltasse o essencial: era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. (KUCINSKI, 2011, p. 135).

A tragédia vivida pelo senhor K. nos revela, assim, o caráter incomensurável não apenas da supressão da vida, da perda, da busca e do sofrimento comum a elas na contingência do drama familiar relacionado ao desaparecimento, mas também a insuficiência da linguagem para transmitir a catástrofe, além, certamente, da necessidade do registro do que está excluído da narrativa histórica. Também por isso, inferimos que a estrutura composicional e a consequente complexidade da narrativa de Kucinski, no embaralhamento de diferentes situações amparadas na ditadura brasileira e das memórias subjetivas do narrador, dos silêncios e lacunas que as intercalam, configura-se mais que abertura ao leitor para reflexão e consciência crítica sobre a catástrofe impressa no passado recente do país, pouco divulgada ou até mesmo denegada na atualidade. As escolhas formais – com destaque para a montagem da narrativa, as elipses e a negatividade, entre outras – nos oferecem, mais que a supressão da vida e dos corpos, a supressão de sentidos que caracteriza a narração da violência e do trauma. Da mesma forma, está clara a recusa ao esquecimento, individual e coletivo, que agora se manifesta em uma narrativa erguida em ruínas, nas sobras do discurso histórico, desarmônica e alheia a ilusões.

4.3.3 Referências espaciais e literárias

À referência histórica que ampara o romance e ao trabalho arquivista do autor para compor a trama somam-se outros elementos verificáveis: a cartografia da busca, as referências bibliográficas e seu componente intertextual.

O desaparecimento de Ana Rosa ocorreu na cidade de São Paulo e é a partir de novo inventário, agora espacial, que a narrativa nos apresenta um elenco de territórios demarcadores da busca empreendida pelo pai. Os bairros do Bom Retiro, onde funciona o comércio do senhor K., e da Pompéia, suposto último endereço de Ana Rosa, o campus da Universidade de São Paulo, a Cúria Metropolitana, o Clube Militar, o Clube Hebraica e um Quartel da Polícia Militar são indicações que integram as andanças do senhor K. em busca de informações sobre o paradeiro da filha. O percurso inclui ainda as cidades de Nova York e do Rio de Janeiro. As

referências se multiplicam, com menções à Polônia e Palestina, à Portugal da Revolução dos Cravos e à cidade fluminense de Petrópolis, numa cartografia tecida de angústia.

Esses marcadores situam não apenas os passos do pai, mas apresentam espacialmente importantes lugares e instituições de memória relacionados à ditadura brasileira, como é o caso da Cúria Metropolitana de São Paulo, do Clube Militar, a sede da Anistia Internacional e o endereço conhecido como Casa de Petrópolis, local clandestino de detenção, tortura e morte. São referências que apontam para as circunstâncias históricas nas quais se insere o relato, configurando importante mapa real para além dos elementos ficcionais que compõem a trama.

O capítulo “As ruas e os nomes” é emblemático nesse sentido, por trazer ao relato uma reflexão sobre a forma como o poder instituído se relaciona com seus “heróis” ou personagens históricos. Ao acompanhar o evento que dá o nome da filha e de outros 46 desaparecidos políticos a ruas em um loteamento na periferia do Rio de Janeiro, o senhor K. passa a observar os nomes das ruas por onde passa. Depara-se, então, com indignação, com nomes como General Milton Tavares de Souza, do DOI-CODI⁵⁸, e Artur da Costa e Silva, presidente de 1967 a 1969, em avenidas de importância em grandes centros urbanos. “O problema, reflete K., é quando o personagem é herói para uns e vilão para outros.” (KUCINSKI, 2011, p. 163).

Em relação à intertextualidade, as epígrafes que abrem o volume são sintomáticas do que está por vir. A citação de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: Veredas* (1956), anuncia a tensão que congestiona a narrativa: “Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.” (KUCINSKI, 2011, n.p.). Jogo de possíveis significados relatados, a citação caminha com o narrador lado a lado na tarefa de alinhavar o relato da busca do pai às situações que em torno dele orbitam e abrir diálogo com o leitor sobre os sentidos do que se conta. Não se oferece verdades cristalizadas e inquestionáveis.

Já a epígrafe retirada de *A terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto – “Acendo a história. Me apago a mim. No fim desses escritos, serei de novo uma sombra sem voz.” (n.p.) –, nos remete à autoria difusa característica do romance e à alternância entre as referências factuais acompanhadas de perto pelo autor e a liberdade ficcional na elaboração do discurso do narrador. Mas também sinaliza que não está esgotada a matéria que originou o relato e que, na passagem

⁵⁸ O DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) foi criado em 1969 como órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante a ditadura. Seu primeiro comando foi exercido pelo General Milton Tavares de Souza, no governo de Emílio Garrastazu Médici.

entre o real e o simbólico, restam as marcas deixada pela memória de um indivíduo em desapareção e uma construção social.

Autores e teóricos de esquerda também são citados ao longo da narrativa, como Carlos Marighela (um dos fundadores da Ação Libertadora Nacional e autor de poemas e de textos políticos como o *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*), Debray, Nietzsche, Marx e Engels, Caio Prado e Celso Furtado, além do escritor Graciliano Ramos (que inspira o nome da cadela do casal desaparecido, Baleia) e Milan Kundera. Também integram esse elenco autores em iídiche, com destaque para o rabino, filósofo e poeta Moses Ibn Ezra, que assina a única epígrafe de abertura de capítulo: “Que poderiam eles fazer-te que já não tenham feito?” (KUCINSKI, 2011, p. 69).

Chamam-nos a atenção em especial duas referências presentes no capítulo “Sobreviventes, uma reflexão”: o filme *A escolha de Sofia* (1983), de Alan J. Pakulae, e o livro *O processo* (1925), de Franz Kafka. Ao refletir sobre “o transtorno tardio do sobrevivente” (KUCINSKI, 2011, p. 166), a melancolia e a culpa por ter falhado para impedir a tragédia, o senhor K. desnuda a obsessão em revirar o passado para identificar erros e equívocos, minúcias e justificativas. Como Joseph K. e Sofia, o senhor K. segue aniquilado pela culpa por algo que não consegue nomear. Além disso,

O “totalitarismo institucional” exige que a culpa alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento de indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar e não como tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois. (KUCINSKI, 2011, p. 169).

Apesar de esparsas, essas referências e associações contribuem para ampliar a subjetividade das personagens, como, por exemplo, na citação do cineasta Luis Buñuel na carta de Ana Rosa a uma amiga, em relação ao filme “O anjo exterminador”, num paralelo com a motivação da luta armada em um momento em que as chances já se revelavam exauridas, mas os militantes não conseguiam escapar de seus propósitos iniciais da luta contra o regime.

A cartografia móvel, que também guarda relações com a transformação temporal, e a intertextualidade reforçam, assim, o caráter arquivista da narrativa e a organização que ela confere à recuperação da memória, operando, de certa forma, por meio da leitura de semelhanças aristotélica para potencializar a visibilidade artística na relação com o trauma.

4.3.4 Bem-vindos de volta ao abismo, leitores

Kucinski não disse tudo o que queria dizer no emblemático *K. Relato de uma busca*⁵⁹. Entretanto, o novelo kafkiano e a negatividade presentes no romance anterior e no volume de contos *Você vai voltar para mim* têm outra máscara em *Os visitantes* (2016). Acerto de contas às avessas, a narrativa legitima o enigma da presença da ausência de Ana Rosa Kucinski com nova qualidade de perguntas. Agora, são personagens indiretamente citadas, mobilizadas ou simplesmente afetadas de alguma forma pela narrativa *K.* os fantasmas que vêm assombrar o autor-narrador-protagonista.

O confronto com as personagens do romance anterior coloca em cena não apenas a retomada ficcional do testemunho da história, mas, especialmente, o processo de criação artística e as escolhas que o caracterizam. Entre o *corpus* desta pesquisa, *Os visitantes* é o livro em que se manifesta de forma mais acentuada a categoria da autoficção.

A narrativa acentua propositalmente o embaralhamento entre autor empírico, autor-criador e narrador no desfile de vozes e personagens a exigir respostas e explicações sobre a veracidade dos fatos. O escritor do romance *K.* agora é narrador e personagem da novela *Os visitantes*, mas apresenta continuamente índices que confundem esse estatuto, ora afirmando, ora negando ressonâncias autobiográficas, porém, encarnando ao longo do volume as instâncias de narrador e, ao mesmo tempo, de personagem. Dúvida e desconfiança estão presentes tanto na arquitetura do livro, como nos enunciados. “Eu sou escritor, faço ficção, faço arte. Ele protestou: Então não faça arte com pessoas que podem ser identificadas nem com episódios que todo mundo sabe que aconteceram, faça ficção mesmo, inventada.” (KUCINSKI, 2016, p. 73).

Partindo do inevitável espelhamento que a narrativa produz na referência contínua ao romance *K.*, a novela de 2016 afirma-se uma quase retradução do mesmo referencial histórico, o desaparecimento da militante política Ana Rosa, que segue sem túmulo, sem permitir o luto aos seus familiares e amigos e a rememoração. O autor rebela-se contra o esquecimento, mas agora o faz em nova chave, a da autoficção – “palavra-teste, palavra-espelho, que nos devolve as definições que lhe atribuímos” (GASPARINI, 2014, p. 218), que ultrapassa a primeira e clássica definição do criador do neologismo, Doubrovsky, de “ficção de fatos estritamente reais”, multiplicando os índices borrados entre o real e a fabulação. Entretanto, seria leviano afirmar que a novela privilegia o caráter unilateral que caracteriza e pauta as escrituras do eu,

⁵⁹ Dos sete livros de ficção publicados pelo autor, quatro têm como *leitmotiv* a cena da ditadura civil-militar brasileira: *K. Relato de uma busca* (2011), *Você vai voltar para mim e outros contos* (2014), *Os visitantes* (2016) e o recém-lançado *Júlia, nos campos conflagrados do Senhor* (2020).

considerando-se que a narrativa se abre para um cortejo de interlocutores, quase sempre em desacordo com os pontos de vista do narrador na encenação de si mesmo. Ao mesmo tempo, formula, sempre no tempo presente, novas perguntas aos leitores.

A senhora sobrevivente de Auschwitz, uma amiga da irmã, o ex-colega de jornal e um pesquisador estrangeiro, entre outras personagens, assemelham-se a consciências autorais no exame de suas próprias falhas, sejam elas relacionadas ao processo de criação ou à reconstituição de fatos históricos. Soma-se a esse panorama a difícil recuperação dos escombros do passado e o confronto entre a verdade do sujeito e a história oficial, isto é, de uma memória que não abandona o compromisso entre a experiência individual e a coletiva. Tudo isso embalado pela autorreferência à tarefa do escritor, reiteradamente explorada na narrativa.

Cada episódio do cortejo de 11 visitantes, cuja identidade transita entre a ficcionalidade e o registro civil verificável, deixa clara a intenção autoral de revelar os mecanismos que engendram a produção narrativa, o que ocorre não apenas no próprio discurso, mas também por meio do estatuto do narrador, que se nomeia um escritor ansioso diante da repercussão sobre o romance publicado anteriormente, dado que não corresponde aos fatos, uma vez que *K.* alcançou rapidamente notoriedade de crítica e público após sua publicação. Repete-se, com ligeira variação, o paratexto do livro anterior – “Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2016, n.p.) –, agora sem assinatura, invocando um duplo pacto de leitura, amparado na ambiguidade e na aura de mistério evocadas pelo nome autoficção.

A começar pelas epígrafes, a narrativa já insinua o limiar em que se inscreve: escritura de difícil classificação, que reúne a ressonância de referências históricas por meio de um elenco de vozes conduzidas pelas escolhas de um autor-narrador-protagonista sob suspeita. “Desçamos e confundamos a língua deles, para que um não entenda o que o outro fala”, do Gênesis, e “Os fatos são escassos, as palavras numerosas.”, do autor israelense S. Y. Agnon, são prenúncios de que estamos prestes a retornar ao mito bíblico de Babel, ou seja, afirmações categóricas seriam, em princípio, inadequadas. O território da incerteza manifesta-se tanto no que anunciam as epígrafes como na enunciação ora afirmativa, ora contraditória e, ao mesmo tempo, refratada em diferentes vozes.

Para colocar em evidência os fatos que marcaram o desaparecimento e a supressão dos corpos da professora Ana Rosa Kucinski e de seu marido Wilson Silva, o narrador explora, na novela, a contestação, pelos visitantes, do narrado anteriormente e se aproveita de cada oportunidade para afirmar o caráter ficcional da obra *K.* Têm-se um registro alicerçado no referencial histórico, mas que não cessa de remeter à recriação imaginativa da memória.

A quebra do contrato de ilusão evidencia-se em inúmeras passagens. “A maioria dos outros capítulos inspirou-se em alguma medida em fatos, essa carta não, ela foi imaginada por mim da primeira à última linha.” (KUCINSKI, 2016, p. 46), afirma o narrador à sétima visitante sobre o último capítulo de *K.*, que traz a carta de um militante político a um companheiro exilado criticando o prosseguimento da luta quando o aparato repressivo da ditadura esmagava qualquer vestígio de resistência com renovados episódios de violência, morte e desaparecimento.

Mas é a indistinção propositalmente arquitetada pelo autor entre realidade e criação o que chama a atenção de forma específica na narrativa. Se em um dos capítulos, o narrador afirma à interlocutora – que questiona os pensamentos atribuídos aos acadêmicos que votaram pela expulsão da professora de química por abandono de função, quando ela havia sido sequestrada pelo aparato do regime – “Minha senhora, estamos falando de uma vida!” (KUCINSKI, 2016, p. 56), no capítulo seguinte, ouve de um dos visitantes “será que a sua fabulação não foi longe demais?” (p. 63). Cabe assinalar que, no romance *K.*, no capítulo “A reunião da Congregação”, a mensagem está devidamente registrada: “Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião, podemos apenas imaginar.” (KUCINSKI, 2011, p. 152).

O indecível que paira sobre a narrativa borra as fronteiras entre fato e ficção de forma que não seria mais um quebra-cabeças no qual fosse possível encaixar peças e completar uma imagem na totalidade, mas um enigma de distante solução, como aponta Eurídice Figueiredo:

[...] os visitantes, que batem a sua porta, povoam seus sonhos, lhe telefonam, enviam e-mails, podem ser tomados por figuras espectrais que despertam as inquietações éticas e estéticas do autor. Trata-se de uma cerimônia teatralizada que não supõe uma verdade unívoca. (2017, p. 138-139).

O testemunho, nesse caso, envereda por uma trilha ainda mais vertiginosa que as narrativas clássicas do gênero e as novas poéticas que surgem contemporaneamente na América Latina em sua relação com as ditaduras, porque potencializa as suspeitas sobre a verdade do narrado. Ao revisitar o desaparecimento político, a supressão dos corpos e a violência institucional que os engendra, a narrativa explora deliberadamente a imaginação como possibilidade de criar novos sentidos diante do esquecimento, esforça-se por lembrar, esquadrinha situações em minúcias, oferece novas perspectivas para um passado que permanece em aberto, ou seja, mobiliza a responsabilidade do leitor na tarefa de inferir sentidos.

Em *Os visitantes*, o código que reflete sobre si mesmo é uma das formas narrativas que configuram esse lugar literário contemporâneo de fala, convite ao leitor para embarcar na travessia que é tomar o entendimento do passado como perspectiva possível e plural para a ressignificação do presente, resgatando a dimensão humana do conflito. A resposta estética ao passado, na primeira pessoa do relato, configura, no caso dessa novela, uma forma singular de enfrentamento da subjetivação na contemporaneidade, especialmente pela proposta de um novo pacto com o leitor, ou a aposta em percepções ambíguas que extrapolam os limites da própria ficção.

O autor-narrador-personagem revisita o romance anterior, dissecando as feridas que não se curaram e muitas das perguntas que formulou seguem sem resposta, ou seja, afirma a ficção, mas também reafirma dúvidas e lacunas factuais, abrindo espaço para o não-dito. Uma vez mais, há um corpo insepulto, do qual não se sabe as condições da morte; novamente, a tarefa que se impõe é a de revolver um passado que demarca indefinidamente o presente.

Para além da imaginação, Kucinski valoriza na novela o esforço ampliado da recordação, ao articular necessariamente o relato com a obra anterior. Essa busca ativa, que Ricoeur (2007) chama *recordação laboriosa*, nada tem de mecânica e, ao contrário, está intrinsecamente marcada tanto por uma dimensão afetiva como por um dever de memória, ou resposta ao esquecimento que acompanha a história dos desaparecidos políticos brasileiros. Nesse aspecto, vale reforçar a faceta da memória como esquecimento, ou a tentativa de arrancar significações do que restou soterrado entre as lembranças espontâneas. Isso se dá, ainda, na afirmação do compromisso em articular o vivido individualmente à memória construída pela coletividade. E, aqui, cabe pontuar que a revisão do processo de demissão da professora Ana Rosa pela Universidade de São Paulo, por exemplo, só foi oficializada em 2014, cerca de 40 anos depois do seu desaparecimento.

É interessante observar que o autor também faz da novela um espaço de autocrítica para acertar contas consigo mesmo e esclarecer questões mal resolvidas, deslizes ou equívocos que integram o romance anterior, como no embate com a primeira visitante, sobrevivente do campo de Auschwitz, que refuta o “erro muito feio” de que os alemães registravam todos os mortos:

Procurei contemporizar. Expliquei que os escritores às vezes se valem de fatos reais para criar uma história, e podem até torcer os fatos, para dar mais força à história. Ela protestou: torcer os fatos?! Daqui a pouco o senhor escritor vai negar o holocausto! E brandiu a bengala de modo ameaçador. (KUCINSKI, 2016, p. 13).

O encontro leva o narrador a refletir sobre o que antes considerava “licença poética” e admitir que “Com razão a velha me chamara de ignorante.” (KUCINSKI, 2011, p. 13). O mesmo ocorre em relação ao roteirista de TV e ex-colega de trabalho do narrador, quinto visitante, citado no romance como delator: “O que você sabe sobre a tortura? Nada! Absolutamente nada! Pensei: mais um que me chama de ignorante. E com razão.” (p. 35).

Para além da reparação de responsabilidades, dois episódios chamam a atenção pela forma direta como sugerem o ponto de vista do autor-narrador: a conversa com a sétima visitante, que acredita na autenticidade da carta do militante, e a transcrição de uma entrevista de um agente da repressão, no capítulo “*Post Mortem*”, que encerra o volume.

Sobre a carta – “Um texto que inventei da primeira à última linha!” (KUCINSKI, 2016, p. 44) –, o narrador confessa à interlocutora que “Foi a expressão do meu desgosto por não terem mandado parar aquela loucura, imagine quantas vidas teriam sido poupadas. Esse capítulo do livro é o meu manifesto.” (p. 46). O confronto entre a fabulação e o propósito autoral que se apresenta nesse fragmento parece escapar à fórmula clássica da autoficção, ao demarcar territórios de contornos definidos entre o eu que cria e o narrador que se manifesta política e eticamente.

No fechamento do volume, uma entrevista transcrita cita nominalmente Ana Rosa e Wilson Silva, afirmando que seus corpos foram incinerados. O entrevistado, ex-delegado de polícia Carlos Batalha, pode ser identificado como Cláudio Guerra, em depoimento para o livro *Memórias de uma guerra suja* (2012), segundo apontamento de Eurídice Figueiredo (2017, p. 142). Nos interessa, a respeito, assinalar a expressão da emoção do narrador: “Fui tomado por um sentimento indizível, algo parecido a uma mágoa profunda, mas mais que isso. Não me senti capaz de escrever com minhas próprias mãos o que ouvi.” (KUCINSKI, 2016, p. 77).

Ultrapassada a capacidade da linguagem para conferir significado à emoção, é no território intervalar da escritura, para além do imbricamento entre fato e ficção característico da categoria da autoficção, que o narrador se movimenta para registrar a perda, a dor, o aniquilamento. Nesse lugar e nesse tempo intermediários do limiar, como nos aponta Gagnebin (2014), a literatura ainda é um domínio privilegiado, apesar de o passado naufragar linguisticamente enquanto houver mortos insepultos. Na relação que a filósofa estabelece entre o conceito de limiar benjaminiano e a obra de Kafka, uma reflexão mais nos interessa, por sugerir uma estreita aproximação com a escritura de Bernardo Kucinski: “[...] um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar.” (p. 45).

Nesse sentido, é válido observar que Kucinski, em sua tardia, mas profícua, produção literária, tem a narrativa de teor testemunhal como um eixo de relevo. Assinalamos que, para além de ser a ditadura brasileira o elemento estruturante de quatro de suas sete produções ficcionais (lembrando que no volume *A nova ordem*, de 2019, as referências ao regime militar também são expressivas), a obra do autor recusa rótulos e classificações formais na arquitetura composicional que caracteriza as narrativas, por apostar na exploração e na ruptura de fronteiras. Mais que em fronteiras, ele inscreve a obra em passagens e limiares, oferecendo não apenas a separação entre territórios muitas vezes opostos, como o da realidade e o da ficção, o do testemunho e o da criação puramente artística, o da verdade e o das crenças, o do público e o do privado, mas misturando-os em outra qualidade de relação, intervalar e indefinida, em que se abandona a estabilidade de um gênero ou categoria literária para privilegiar a hesitação que paira sobre a reformulação do passado de violência e trauma.

5 POÉTICA SINGULAR

A relação entre história e ficção – objeto de interrogação desde a Antiguidade – adquire, na contemporaneidade, perspectivas outras pelas formas do deslocamento entre fato e ficção que passam a caracterizar as produções recentes, especialmente no testemunho. A terceira margem à qual já nos referimos para caracterizar o território intervalar da linguagem, na representação e na transmissão, comparece também no enfrentamento entre o ficcional, a imaginação e o histórico. A coexistência temporal de passado e presente que assombra os testemunhos contemporâneos surge como espectro que irá determinar novos procedimentos formais na escritura.

No território literário – que, sabemos, não é estático –, o testemunho contemporâneo segue produzindo histórias de vítimas e de lutas, mas, agora, ultrapassa modelos de permanência e repetição por assimilar valores e comportamentos diferentes dos adotados pelas gerações que o antecederam. A releitura da história alinhavada a um novo padrão de indagação do eu, que já não interpreta o passado nos mesmos moldes dos relatos testemunhais clássicos, impacta o gênero e sugere diferentes devires nas narrativas. Para além desses confrontos, os testemunhos contemporâneos reinventam possibilidades de leitura que extrapolam os contratos autobiográficos e referenciais, propondo aos leitores perspectivas alternativas de relacionamento com o narrado que superam a noção de verdade para criar um “desassossego empático”, nas palavras de LaCapra, “dimensão afetiva desejável na indagação” (2005, p. 97)¹.

As aproximações e os distanciamentos entre o modelo canônico de testemunho e os relatos testemunhais da atualidade nos mostram que a poética que os caracteriza é, também ela, fugidia entre limites e fronteiras. Esse território de transição, fluxo e contrafluxo que se revela nas escrituras do nosso *corpus* é tanto de ordem espacial como temporal, porque conjuga separações, mas especialmente lugar e tempo intermediários, como nos diz Gagnebin, no ensaio “Entre a vida e a morte” (2014): “[...] indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (p. 37). Para explorar essa poética que, aqui, vamos chamar de poética limiar, articulamos a seguir o arcabouço teórico e a análise das narrativas do *corpus*, estabelecendo como eixo, desde já, a interrogação da característica limiar que as circunscreve. É válido destacar que, tanto no agenciamento temporal como no transbordamento dos sujeitos narrativos, pautados pelas contradições inerentes à mediação da linguagem, as narrativas realizam-se na tensão e na ruptura instaurada por uma certa decomposição biográfica que se

¹ “[...] una dimensión afectiva deseable de la indagación.” Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

manifesta tanto na encenação de um eu consciente das suas fraturas identitárias, como no imperioso desejo de resgatar a violência não dialogada e os desaparecimentos sobre os quais paira a angústia da morte.

5.1 Temporalidades como dobra contemporânea

O inacabamento que caracteriza o romance na modernidade tem no tempo um fator determinante das suas formas de habitar a fronteira entre fato e ficção, história e literatura. Nas narrativas deste *corpus*, a simultaneidade de diferentes tempos para dizer o *quê* passado leva a uma relação muito particular na qual se apresentam lado a lado o antes e os novos olhares que o transformam no presente. “No tempo lento da memória traumática, o presente é constituído pela busca e pelo enfrentamento de um passado fantasmagórico, assim como pela expectativa negativa de um futuro como repetição potencial da violência histórica”, assinala Turin, no artigo “A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo” (2018, p. 70). A esse respeito, é válido pontuar que a relação das narrativas com o presente estabelece, para além da manifestação estética, uma dimensão ética e política que não pode ser ignorada, porque atualiza o fato histórico das ditaduras na proposição de novas leituras dos eventos.

As formas de habitar o tempo presente na contemporaneidade estão situadas em além-fronteiras temporais que abrem a perspectiva de um movimento contínuo de negatividade, pelo risco, sempre potencial, da repetição da catástrofe, além de acentuar a incompletude dos sujeitos no infundável processo de elaboração simbólica do trauma. E é nessas dobras temporais que as narrativas se constituem, pois o passado adquire força ativa de intervenção no presente em oposição à passividade que caracterizaria a anterioridade. É como se mortos, vítimas e injustiças pretéritas recobrassem vida.

A “menina clandestina” que acompanhou a escalada da violência nos primeiros anos da ditadura argentina invoca uma morta para narrar, fantasma que resiste ao desaparecimento. Kucinski é assombrado pela *amnésia coletiva* em uma espiral narrativa na qual Ana Rosa não pode ser sepultada. Alejandro Zambra não cessa de se remeter à escritura como ato de “permanecer, habitar esse tempo, conviver com esses anos” (2014, p. 53). O tempo de dor e desencanto enunciado transita entre tempos, passados e memórias, descompassados em relação à historicidade dos eventos.

A particularidade do relato contemporâneo de testemunho mostra, assim, a coexistência do narrar *com e para* os mortos e do narrar *com e para* os vivos. Nas dobras do tempo que

alicerçam essa narrativa, naufragam as certezas e as oposições binárias entre real e ficção; passado e presente passam a ser relativizados. Como diz Beatriz Sarlo,

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a do seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (2007, p. 25).

O referente que originou os relatos está lá, nas vizinhanças do acontecimento, mas muitas vezes está suspenso, porque os fatos ficaram no passado e o que se constitui no presente passa a ser uma construção discursiva. O narrador de *Formas de voltar para casa* discorre reiteradamente sobre encontros possíveis com o que chama “renovar votos com o passado”, como, por exemplo, na ponte que estabelece entre a infância e a idade adulta por meio da escritura.

Na época não sabíamos os nomes das árvores ou dos pássaros. Não era necessário. Vivíamos com poucas palavras e era possível responder a todas as perguntas dizendo: não sei. Não achávamos que isso fosse ignorância. Chamávamos de honestidade. Depois aprendemos, pouco a pouco, os matizes. Os nomes das árvores, dos pássaros, dos rios. E decidimos que *qualquer frase* era melhor que o silêncio. (ZAMBRA, 2014, p. 59; grifos nossos).

Mas não há nada de aleatório no que as narrativas oferecem aos leitores contemporâneos e, ao contrário do uso de “qualquer frase”, as interrogações que fazem são, muitas vezes, partilhadas, especialmente quando os narradores não estão seguros sobre as próprias interpretações.

As gradações que passam a caracterizar o tempo vivido, tempo construído narrativamente e o tempo presente remetem à já citada reflexão sobre a problemática do tempo, da memória e do esquecimento, e acentuam a tensão entre lembrança involuntária e esforço de recordação. Uma vez mais, os rastros surgem como elemento de destaque na composição das múltiplas temporalidades em que habitam as narrativas. Com Ricoeur (2007), acreditamos que isso se dá nas formas de acomodação que cada narrador vai encontrar para imprimir sentido às afecções presentes relacionadas às experiências passadas de violência e trauma.

Entre o reconhecimento e a representação literária, os dados dos sentidos e a razão que interroga, a fantasia criadora toma esses vestígios para tornar visível o lado de lá do invisível, da catástrofe que impactou e ainda impacta os sujeitos que a experienciaram e aqueles que convivem com suas consequências. Tanto no passado como no presente, as narrativas mostram

que não há uma fórmula decifradora das estruturas do real e de seus rastros, mas uma composição de claros-escuros na invenção do verdadeiro que permanece vivo na memória, especialmente em relação aos mortos insepultos.

É importante observar que o fato das narrativas se distanciarem no tempo dos acontecimentos que as originaram acrescentam novo ingrediente à questão, por permitir outros olhares reflexivos em relação tanto à bagagem da memória como à versão oficial dos fatos. Essa distância narrativa, entretanto, ao invés de contribuir para a reconfiguração do passado, amplia o desequilíbrio da organização temporal, por romper e desestabilizar a hegemonia arquivista da história oficial. Como, em sua grande narrativa, a história está pontuada pela exclusão dos vencidos, essa retomada do fato privado nos relatos dos quais nos ocupamos está marcada por um viés crítico mais acentuado, agora voltado para a atualidade, o que, em certa medida, dialoga com o propósito benjaminiano de escovar a história a contrapelo e, também, de conferir a ela legitimidade. Isso vai se revelar no trabalho incessante dos narradores de confrontar filtros e mediações temporais com o propósito de realizar pesquisa simbólica e criação de significado, como já mencionado a partir da reflexão de Gagnebin (1998).

Se nos testemunhos das ditaduras latino-americanas produzidos no século passado a proximidade e o calor dos embates contaminam as narrativas, agora, a reconstrução que se faz do passado, décadas depois do que ocorreu, está mobilizada especialmente para interpretar disfarces e manipulações ambientadas nos anos que se seguiram aos fatos. Em *K.*, um trecho do texto “Sobreviventes, uma reflexão” nos dá a medida da subsistência da perda, mas agora em chave que articula o período ditatorial e acontecimentos que tiveram lugar nos anos seguintes:

[...] também as indenizações às famílias dos desaparecidos – embora mesquinhas – foram outorgadas rapidamente, sem que eles tivessem que demandar, na verdade antecipando-se a uma demanda, para enterrar logo cada caso. *Enterrar os casos sem enterrar os mortos, sem abrir espaço para uma investigação.* Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma *determinada forma de lidar com a história*. (KUCINSKI, 2014, p. 168; grifos nossos).

As formas de lidar com a história estão tecidas pelo imbricamento de tempos e inscrevem-se nas narrativas pela onipresença dos espectros que os constituem, no passado, no presente e nos intervalos entre suas fronteiras. É importante assinalar, especialmente no caso de Kucinski, como as dobras temporais estabelecem diferenças também no embate entre o público e o privado: o passado de trauma que não passa para uns, tornando-se objeto de

escavação contínua e que, ao mesmo tempo, é desconhecido ou indiferente para tantos. Por isso, o relato envereda ainda por uma outra forma temporal, a da recepção, que não é objeto específico desta investigação, mas que merece ser destacada como um elemento que também interfere na sua construção narrativa.

No capítulo “As cartas à destinatária inexistente”, que abre o volume *K.*, por exemplo, o inventário das perdas nos mostra claramente esse movimento e o corte que dele emerge:

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um *Dybbuk*², sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos. (KUCINSKI, 2014, p. 10).

O narrador, que nesse excerto assume o estatuto de autor, informa que quase 40 anos depois do desaparecimento de Ana Rosa, a chegada ininterrupta de correspondências é uma evidência da vida que segue normalmente – pautada pela indiferença daqueles que não viveram situações-limite e, especificamente nesse caso, pela automatização comum a instituições como bancos de dados, organizações financeiras e sistemas postais –, mas não cessa de remeter à dor e à violência sofrida por alguns. Para estes, o tempo é outro, tanto em sua dimensão pretérita como presente. Nos leitores, esse mesmo tempo trabalhado esteticamente pode, por meio das narrativas, despertar reflexões e assumir significação diversa da estabelecida pelos compêndios de história.

Também na novela *Os visitantes*, a questão do desaparecimento é retomada em inúmeros momentos, desdobrando os tempos intermediários, em uma tentativa, inclusive, de classificá-los: “Na minha memória nunca sei o que aconteceu antes e o que aconteceu depois. Ela, que entende de tudo, disse: Isso se chama memória atemporal. E serviu o café.” (KUCINSKI, 2016, p. 41).

O movimento entre diferentes tempos surge também na narrativa de Alcoba, quando, por exemplo, ela se vê às voltas com a palavra *embute*.

A partir do momento em que comecei a mergulhar no passado – apenas na minha mente no início, tentando encontrar uma cronologia ainda confusa, colocando em palavras as imagens, os momentos e os fragmentos de conversa que permaneceram em mim – foi aquela palavra o primeiro elemento sobre o qual me senti obrigada a investigar. Aquele termo tantas vezes dito e ouvido,

² Na mitologia judaica, o Dybbuk é a alma insatisfeita que se cola a uma pessoa, em geral para atormentá-la. A palavra vem do hebraico *Devek*, que significa “cola”. Referência presente no rodapé da página 10.

tão inextricavelmente ligado àqueles fragmentos da infância argentina que tentei redescobrir e *restaurar*, e que nunca havia encontrado em nenhum contexto. (ALCOBA, 2008, p. 47; grifo nosso)³.

A restauração aludida em *La casa de los conejos* é a mesma que persegue os diferentes narradores que vimos estudando, seja em relação à semântica ou à sintaxe, seja em relação às formas de recordação de um acontecimento. E, muitas vezes, como sublinha a própria narradora, neste caso, pode acontecer de também uma palavra se revelar desaparecida dos registros, espectro a mais que tensiona o relato. A recomposição é, dessa forma, atravessada pelo tempo da experiência, da transição, do agora e mesmo da escritura. Está rompida a oposição pura e simples entre passado e presente para inaugurar inúmeras possibilidades de habitar as transformações e nuances que a recuperação do vivido estabelece, territórios sem certezas categóricas pelo movimento mesmo que o determina.

No capítulo “A literatura dos filhos”, em *Formas de voltar para casa*, o narrador oferece, nas palavras da personagem Claudia, um percurso possível de reconstituição da história do trauma, alinhavando os percalços do tempo, mas também afetos e impressões.

Aprender a contar sua história como se não doesse. Isso foi, para Claudia, crescer: aprender a contar sua história com precisão, com crueza. Mas é uma armadilha colocar a coisa desse modo, como se o processo terminasse um dia. Somente agora sinto que posso fazê-lo, diz Claudia. Tentei durante muito tempo. Mas agora encontrei uma espécie de legitimidade. [...] Esperava um encontro carregado de silêncios, uma série de frases soltas que depois, como fazia quando criança, sozinho, teria que juntar e decifrar. Mas não, pelo contrário: Claudia quer falar. [...] em vez de honrar silenciosamente esses mortos eu experimentava a necessidade imperiosa de falar. (ZAMBRA, 2014, p. 93).

Ao mesmo tempo em que contribui para esclarecer algumas direções no pantanoso terreno da memória e de seu resgate temporal, suscita novas indagações, ao mobilizar a categoria da legitimidade. Seria o tempo um elemento capaz de legitimar as narrativas contemporâneas do trauma no embaralhado mosaico de antes, durante e depois? Inferimos que a instabilidade temporal, mais que recurso explicativo ou justificativa para a legitimidade dos relatos é um de seus elementos constitutivos e acaba por tornar-se argumento narrativo. Isso se dá na disposição de todos os narradores de explorar as fraturas e lacunas identificadas na

³ Desde el mismo instante en que empecé a hurgar con el pasado – sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí – fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tanta veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún contexto.

arqueologia do passado que ampara as histórias de cada um dos núcleos familiares impactados direta ou indiretamente pelas ditaduras.

A esse primeiro imbróglio soma-se outro que também diz muito sobre as narrativas contemporâneas do trauma. A metáfora da arqueologia nos ajuda a compreender não apenas os deslocamentos temporais, mas também a examinar outra qualidade de impasse presente na poética testemunhal neste começo de século. Sem reduzir ou dissipar as incertezas e a impressão de que se caminha em terreno minado, deparamo-nos com narradores que também estão a escavar a verdade do próprio sujeito que narra a história.

5.2 Releituras da história e do eu

As personas literárias que nos conduzem pelas narrativas testemunhais contemporâneas sobre as ditaduras latino-americanas – especialmente aquelas publicadas neste século – refutam o apagamento histórico das vítimas dos regimes de repressão. Mas é preciso destacar que o fazem com ruminações de sujeitos em torno dos quais não há um eu coerente, não há uma unidade. Ao contrário, os narradores contemporâneos do trauma potencializam a implosão das certezas e acentuam os duplos e as divisões do sujeito. E admitem, vez ou outra, que muitas das projeções que fazem são arbitrárias e até mesmo fantasiosas.

Para aprofundar a reflexão sobre o sujeito que se permite reler a história a partir da sua perspectiva particular, retomamos a formulação de Jean-Luc Nancy em *¿Un sujeto?* (2014) como percurso para explorar a subjetividade da memória, aspecto central no processo de penetrar nas camadas mais profundas das narrativas. Na tentativa de tradução e reconfiguração do vivido, em que estão em disputa narrativas conflitantes, o sujeito coloca-se como forma de compreensão da experiência do mundo, ou seja, de subjetivação. Ao estruturar a experiência em narrativa, imprime a ela suas vontades, sua escala individual de percepção. Como afirma Jean-Luc Nancy, o sujeito desse conhecimento se relaciona com suas próprias representações e sua experiência transforma-se em linguagem, em um juízo da realidade que toca necessariamente a negatividade.

[...] a verdade, como diz Hegel, não perde nada do que deve ser conservado. Essa verdade conservada na ausência da coisa é a verdade do sujeito. E ao final do movimento que se inicia com essa negatividade da linguagem está o sujeito, que atravessando toda a negatividade, a da história, a de todas as

formas de experiência torna-se ele mesmo, o eu, colocando-se absolutamente no fundo de sua própria operação. (NANCY, 2014, p. 47)⁴.

Esse ser que se diz de múltiplas maneiras e produz realidades tem, nas narrativas deste estudo, a biografia invadida pelo acontecimento histórico, como já referido na análise de *Formas de voltar para casa*, em que o narrador admite a tolice de “pretender um relato genuíno sobre algo, sobre alguém, sobre qualquer um, até mesmo sobre si próprio.” (ZAMBRA, 2014, p. 141). O cotidiano e a sua aparente normalidade são desestabilizados pelo evento histórico e, nesse contexto, refletir sobre a experiência vivida, especificamente no caso de eventos traumáticos, torna-se possível somente se o olhar que as investiga é externo, ou seja, de um suposto sujeito que observa o mundo de fora, atento às ressonâncias entre passado e presente e entre o singular e o universal, um sujeito que olha para a própria experiência e a recria literariamente como uma segunda vida.

Nos relatos, mesmo a referencialidade da qual se vale o eu que organiza a história, a partir da própria experiência, é insuficiente para assegurar sua autenticidade porque o movimento que a orienta é o da figuração literária. Assim, os gestos que mostram as estratégias de recuperação ficcional da memória acabam por erodir as fronteiras entre a representação literária e o vivido, assinalando os paradoxos entre testemunho e ficção e apontando para a desconstrução do modelo autobiográfico clássico.

Laura Alcoba, por sua vez, mescla a recordação e a própria suspeita sobre sua veracidade, como no episódio em que visita o pai na prisão e é orientada pelos avós:

Se te perguntar algo, você diz a mesma coisa: que estava em um lugar que você não sabe como é ou onde fica, com pessoas que você não sabe o nome, e que elas te deixaram na nossa porta, nada mais. Mas seria melhor, é claro, se ninguém perguntasse nada.

De qualquer forma, entendo que se alguém, na prisão, me fizer perguntas, não poderei voltar para a casa dos coelhos. Parece-me que estou com medo. Não sei. De qualquer forma, é apenas uma das muitas coisas sobre as quais não tenho certeza. (ALCOBA, 2008, p. 88)⁵.

⁴ “[...] la verdad, como dice Hegel, no pierde nada de lo que debe ser conservado. Esa verdad conservada en la ausencia de la cosa es la verdad del sujeto. Y al final del movimiento que comienza con esta negatividad del lenguaje está el sujeto, que atravesando toda la negatividad, la de la historia, la de todas las formas de experiencia deviene sí mismo, el sí mismo, poniéndose absolutamente en el fondo de su propia operación.”

⁵⁵ “Si te pregunta algo a vos, vos le decís lo mismo: que estabas en un lugar que nos sabes cómo es ni dónde queda, con gente que no sabes cómo se llama, y que te dejaron en nuestra puerta, nada más. Pero sería mejor, claro, que nadie preguntara nada.

Como sea, comprendo que en el caso de que alguien, en la cárcel, me haga preguntas, no podré volver a la casa de los conejos. Me parece que tengo miedo. No sé. En fin, es una más de las tantas cosas de las que no estoy segura.”

O procedimento recorrente nos remete à reflexão de Todorov quando aponta a “excessiva carga emocional” (2000, p. 6) do que está relacionado a um passado totalitário, que leva à desconfiança dos próprios narradores em suas tentativas de dissipar as dúvidas antes de fazer juízos de valor. Ao mesmo tempo, a regularidade da autocrítica seria uma forma de aproximação com o leitor por sugerir uma postura de sinceridade.

Na narrativa de Zambra, já o movimento entre referente e ficção é contínuo, o que, inclusive, pode ser justificado pela metáfora literária que serve de alicerce ao romance e, por consequência, pelo fato de a trama remeter à escritura de um livro dentro do livro. Uma das passagens que amplia as suspeitas é quando afirma “Gosto muito que meus personagens não tenham sobrenomes. É um alívio.” (ZAMBRA, 2014, p. 51). Essa pista nos leva a observar que, em diferentes momentos da narrativa, os nomes próprios são eludidos, como no caso dos pais e da irmã, enquanto noutras são revelados com nome e sobrenome, como é o caso de sua fala sobre os amigos poetas. São índices que permitem identificar o que parece uma estratégia a mais de ocultamento e exposição, minúcia que joga com os signos de identificação e renova o embaralhamento entre biográfico e ficcional.

Seguem, no relato, as insinuações nesse sentido: “Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la.” (ZAMBRA, 2014, p. 63); “É melhor não ser personagem de ninguém, digo. É melhor não aparecer em nenhum livro.” (p. 78); “O que nos une é o desejo de recuperar as cenas dos personagens secundários. Cenas razoavelmente descartadas, que no entanto colecionamos sem cessar.” (p. 115). Nesse ir e vir entre infância, adolescência e idade adulta, o eu e a identidade do narrador estão em deslocamento, diluindo-se e tomando a identidade dos outros de empréstimo. E uma melancolia persistente não permite afirmar a completude desse que conta a história, mas amplifica os claros-escuros, transitando entre nostalgia e desencanto, e fazendo desses estados o motor que movimenta o processo da criação estética sem acabamento definido.

Kucinski envereda por caminho diverso e *K.* talvez seja, neste *corpus*, o único texto em que a narrativa não está permanentemente suspensa pela dúvida do narrador no decorrer do relato. Tanto nos fragmentos conduzidos pelo senhor K. como nos relatos avulsos de outras personagens que orbitam as engrenagens do sistema repressor, a advertência inicial do autor de que “Tudo [...] é invenção, mas quase tudo aconteceu.” (KUCINSKI, 2014, n.p.), está validada. O despedaçamento do sujeito em *K.* irá se revelar especialmente no percurso do pai e nas descobertas que vai fazendo sobre a filha desaparecida, na dor e na culpa que a ausência coloca em posição privilegiada, assim como nos questionamentos que o afligem ao longo da busca empreendida, levando-o, inclusive, ao próprio passado de ativista judeu. Isso não elimina,

porém, que diferentes narradores se questionem sobre a própria identidade ou certezas, também colocando em xeque o acabamento do eu que enuncia.

Deve ser levado em conta, ainda, o fato de que o conjunto da narrativa é emoldurado por dois capítulos de clara autoria de Kucinski (inclusive grafados em itálico, como já assinalado, a imitar um padrão de letra cursiva), nos quais ele desnuda o *eu* autor da rememoração. No nosso entendimento, esses textos reafirmam a posição do sujeito e o propósito da criação estética como resistência, além de acentuar o caráter ético da narrativa em oposição ao regime totalitário do Estado brasileiro.

O movimento é radicalmente oposto na novela *Os visitantes*, em que a categoria da autoficção torna-se protagonista na trama, a começar pelo próprio autor-narrador e sua performance sobre a recepção do romance anterior. No jogo literário complementar que estabelece em relação à *K.*, toda a matéria que sustenta a narrativa está amparada na primeira obra ficcional do autor e é flagrante o embaralhamento entre o real e o imaginado. Com raras exceções, os 11 visitantes têm apenas críticas a fazer, o que oferece ao narrador a oportunidade de se justificar, de redimir-se ou, ao menos, tentar explicar imprecisões e falhas.

Todos os capítulos fazem referência à recepção de *K.* e a ficção que o narrador-autor atribui ao romance é reafirmada a cada novo questionamento, tanto por ele como pelos visitantes: “[...] você sabe como isso acontece, você também é escritor, o personagem ganha vida própria.” (KUCINSKI, 2016, p. 36), “Essa parte do livro é factual, não é ficção e está errada. [...] tomar uma fabulação por um documento?” (p. 41-44). Agora, as armadilhas do eu tornam-se convite para uma performance que irá navegar na história da catástrofe, imprimindo a ela as cores do espaço interior do narrador, tomado de assalto de forma recorrente pela presença da ausência de Ana Rosa e da fatura literária, passado que não passa.

Sobre o eu que narra, é necessário resgatar a reflexão de Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), em que a autora problematiza a legitimidade dos narradores do testemunho e as operações que sustentam as escrituras contemporâneas sobre os regimes ditatoriais na América Latina.

Mudaram os objetos da história – a acadêmica e a de grande circulação –, embora nem sempre em sentidos idênticos. De um lado, a história social e cultural deslocou seu estudo para as margens das sociedades modernas, modificando a noção de sujeito e a hierarquia dos fatos, destacando os pormenores cotidianos articulados numa poética do detalhe e do concreto. De outro, uma linha da história para o mercado já não se limita apenas à narração de uma gesta que os historiadores teriam ocultado ou ignorado, mas também adota um foco próximo dos atores e acredita descobrir uma verdade na reconstituição de suas vidas. (SARLO, 2007, p. 11-12).

Sarlo denomina guinada subjetiva o “reordenamento ideológico e cultural” que pauta os relatos de teor testemunhal contemporâneos, apontando como consequência disso a validação dos direitos e da verdade da subjetividade. Assim, a primeira pessoa que narra ganha credibilidade e os testemunhos públicos adquirem *status* de ícone na reconstituição do passado. A autora indaga, entre outras coisas, sobre a conservação da experiência no relato e da garantia da primeira pessoa para captar o sentido da experiência. Adverte que, assim como a autobiografia, o testemunho não tem unidade de experiência e tempo, ou seja, não se pode afirmar de forma categórica a existência de relação entre o eu do texto e o eu da experiência. Mobilizando as reflexões de Paul de Man e de Derrida, Sarlo afirma: “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura.” (2007, p. 33), e pondera que todo discurso, aí incluído o testemunho, não pode ser inabordável e demanda interpretação.

A questão aqui não é refutar a importância e o valor dos testemunhos em seus usos públicos, especialmente em processos judiciais como os ocorridos na Argentina e no Chile para punir os responsáveis pela violência dos regimes, mas dirigir a eles um olhar crítico que considera seu estatuto de discurso, e possa identificar os embates e paradoxos que habitam seu território. Nesse sentido, a transformação do sujeito na contemporaneidade é decisiva porque ajuda a compreender que estamos lidando com um imaginário social ávido pela reconstrução do passado, movido pela curiosidade sobre experiências que substituem hipóteses por certezas. Experiências que, como assinalou Walter Benjamin (2012), há muito se tornaram escassas.

Estamos diante, então, de sujeitos que constroem sentidos, identidades e verdades para suas experiências como forma de, em princípio, se afirmarem como sujeitos. E isso só é possível com o trabalho de imaginação. Entretanto, apoiamo-nos em Sarlo quando afirma que

As narrativas de memória, os testemunhos e os textos de forte inflexão autobiográfica são espreitados pelo perigo de uma imaginação que se instale ‘em casa’ com firmeza demais e o reivindique como uma das conquistas da tarefa da memória: recuperar o que foi perdido pela violência do poder, desejo cuja inteira legitimidade moral e psicológica não é suficiente para fundamentar uma legitimidade igualmente indiscutível. (2007, p. 45).

Os narradores que trazemos como referência têm consciência desse impasse e, para dissipar as desconfianças e assegurar a credibilidade em relação à história que contam, apostam no expediente de mostrar as incertezas do eu, compartilhando com o leitor as lacunas e as hesitações que fazem parte da reconstrução da experiência. Por isso, é válido pontuar o afastamento do fazer literário da reconstrução histórica, especialmente pelas relações afetivas

que atravessam a atividade estética, ou seja, é a experiência fraturada do sujeito que está em cena, numa parceria entre memória e vestígios, tal como afirma o narrador de *Formas de voltar para casa* em um trecho já citado: “Recordamos [...] os ruídos das imagens. [...] essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais.” (ZAMBRA, 2014, p. 144) ou a voz da sua ex-mulher, Eme, quando diz: “Agora entendemos tudo. Mas sabemos pouco. Sabemos menos que antes [...]” (p. 151).

Também em *La casa de los conejos*, na parte que antecede o primeiro capítulo, a narradora mobiliza as dúvidas que pairam sobre contar a própria história:

Tinha que esperar até ficar sozinha, ou quase.
Esperar até que os poucos sobreviventes não fossem mais deste mundo ou esperar ainda mais para ousar evocar aquele breve pedaço de infância argentina sem medo de seus olhares e de uma certa incompreensão que eu acreditava inevitável. O que você ganha removendo tudo isso? E ficava impressionada só com a perspectiva de ter que explicar. (ALCOBA, 2008, p. 11)⁶.

O excerto remete ao embaralhamento de mais de um sujeito na enunciação: o eu presente que volta à cena do passado na qual era outro, no caso de Alcoba, uma menina de sete anos, e um eu que está atrelado a outras personagens e à imagem que estas fazem dele. Essa multiplicidade de sujeitos conduz a outro dos paradoxos referidos na exposição dos pressupostos conceituais que nos orientam e ganha relevo na viagem de reconfiguração da experiência do passado: o evidente deslocamento entre individual e coletivo.

Como assinalou Halbwachs, não se pode dizer o privado sem se remeter aos grupos sociais. Assim, a memória individual que subjaz a construção literária está necessariamente vinculada à coletividade, mas, ao mesmo tempo, os critérios que utiliza para selecionar os acontecimentos não deixam de ser subjetivos. Observamos que o fato de a memória individual comandar a reconstituição do passado, segundo suas conveniências ou crenças, não pode ser apontado como um aspecto que diferencia os testemunhos contemporâneos dos relatos anteriores. A diferença é que, agora, a presença real do autor empírico está atrelada à categoria da ficção, o que singulariza as publicações mais recentes, por substituir a veracidade pela subjetividade.

⁶ “Debía esperar a quedarme sola, o casi.

Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitable. ‘¿Qué ganas removiendo todo aquello? Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar.’”

Uma vez mais, *K.* é a única narrativa entre as obras do *corpus* em que o narrador principal, o senhor K., não compartilha com o autor o mesmo nome. Aliás, como já observado, o relato ainda acrescenta ao turbilhão que convulsiona o desaparecimento de Ana Rosa um mosaico de vozes em testemunhos às avessas sobre a cena ditatorial brasileira. Mas, em relação às outras narrativas, pode-se afirmar que ultrapassa o gênero autobiográfico ao admitir arbítrios e performances particulares no agenciamento do eu que recodifica o passado. Como já assinalado, *Os visitantes* o fará de forma mais radical, esgarçando as correspondências e multiplicando as ambiguidades. Porém, *La casa de los conejos* e *Formas de voltar para casa* também exploram a hibridez, o ficcional e o fictício.

A diferença mais marcante que permite afirmar o distanciamento dessas escrituras dos testemunhos tradicionais é que os narradores duvidam da própria imagem no espelho e fazem disso argumento discursivo para afirmar o referencial no qual se originam as narrativas e decifrar os sentidos das experiências.

5.3 Encontro entre texto e intérprete

Tanto o desequilíbrio entre diferentes temporalidades como a multiplicidade e o transbordamento dos sujeitos narradores são características que contribuem para provocar estranhamento no leitor. Inferimos que seu principal resultado é erodir a hegemonia e a ordem falsamente sustentadas pela história oficial e, pela singularidade dos recursos de articulação dos acontecimentos, ampliar a dimensão crítica em relação ao narrado. A literatura contemporânea referida nos regimes ditatoriais latino-americanos nos apresenta como uma de suas principais chaves de construção a formulação de perguntas e a reflexão sobre a historicidade da experiência humana diante da violência e da morte. Por consequência, dialoga de forma estreita com a própria recepção.

Ainda que o objeto desta investigação não seja explorar aspectos da recepção das obras do nosso *corpus*, é indispensável assinalar que as narrativas materializam o desejo ou a intenção que contamina todos os relatos de sobreviventes de catástrofes: ser ouvidos, ter sua experiência compartilhada. Isso se dá com diferentes nuances e gradações, mas acentua sua implicação política nas lutas do presente porque, mesmo em um mundo que não voltará a ser o que era, a repetição da violência segue à espreita. Mas, para *transmitir* isso aos leitores, o pacto agora é diverso daquele que orientava os relatos autobiográficos testemunhais das últimas décadas do século passado e a veracidade toma para si as tintas de uma forma retórica, rompendo com a

representação mimética para colocar em curso as transformações pelas quais passa o realismo na contemporaneidade. Ou seja, o sentido único é substituído pela contínua construção do real.

Revisitamos Juan José Saer e Karl Erik Schollhammer como caminho para aclarar os embates travados entre ficção e real e articular o que aqui chamamos encontro entre texto e intérprete enquanto relação que as narrativas contemporâneas do testemunho suscitam em relação aos contratos de leitura. Em seu artigo “O conceito de ficção”, publicado originalmente em 1997, em volume de mesmo título, Saer adverte:

Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal. (2012, p. 321).

Para o escritor e crítico argentino, a ficção – que ele denomina “antropologia especulativa” (SAER, 2012, p. 324) – há que ser compreendida no enlace entre empírico e imaginário e não se separa da matéria que a origina, uma vez subordinada ao que se apresenta como real. Já Schollhammer, no artigo “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”, sugere que o experimentalismo do século passado – que buscava primordialmente um distanciamento reflexivo, por meio da apresentação de seus mecanismos ficcionais e, nas últimas décadas do século, a intensificação da negatividade –, dá lugar, neste início de século, a uma estética de caráter mais afetivo. Segundo o pesquisador, mais que provocar efeito, os relatos contemporâneos operam por meio de “singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas” (2012, p. 138), apostando na coexistência de realidade e representação e convocando a sensibilidade do sujeito leitor por meio de uma “dimensão comunitária e participativa” (p. 138).

Articulando as duas proposições – a de Saer, de que a literatura é uma crítica do que se apresenta como real e não tem como objetivo a transformação das estruturas sociais, e a de Schollhammer, de que a performance vai ocupar o lugar da representação de sentidos por meio dos afectos e perceptos referidos por Deleuze –, inferimos que, nas narrativas contemporâneas coexistem esses diferentes modos, pois revelam tanto a análise da própria experiência transformada em prática discursiva como o imperativo de se relacionar com o mundo. A particularidade que as caracteriza é, agora, é o fato de não haver qualquer tipo de acomodação do sujeito que apreende e reconstitui a experiência do passado; as desorganizações e fragilidades estão expostas na ordenação dos referentes, os sentidos únicos, recusados. Nesse

inacabamento que talvez seja uma de suas marcas mais flagrantes, deparamo-nos com uma construção permanente do presente.

O realismo com o qual lidamos nas narrativas testemunhais da contemporaneidade aponta para a performance da reconstrução do passado e, ao mesmo tempo, evidencia as marcas do devir deleuziano, da sua mutação e transformação. Os relatos deixam de ser uma mera representação do vivido e renunciam à unidade coerente do eu para subsistir na depuração das sensações e, conseqüentemente, nos perceptos que criam, projetando outras potências sobre o mundo e sobre o presente. Para além dos lugares de poder que determinam a nossa subjetividade, a força de deslocamento que agora se imprime no discurso adquire, segundo Deleuze (2010), a capacidade de se conectar com a potência de rebelião dos homens.

Essa aventura poética que ultrapassa as barreiras da narrativa puramente histórica admite as próprias falhas para se instalar em outro lugar, onde possa habitar também o leitor. Ela não é cópia do real, pois vai além das convenções da verossimilhança e toma o discurso mesmo como objeto.

“Um dia desses essa casa não vai mais me receber. Queria habitá-la de novo, ordenar os livros, mudar os móveis de lugar, arrumar um pouco o jardim. Nada disso foi possível.” (ZAMBRA, 2014, p. 51). A maneira como o narrador de *Formas de voltar para casa* apresenta o inventário de perdas nos dá a medida de quanto a organização do discurso aguça a sensibilidade, cria nova dinâmica entre o eu e o mundo, e convoca o leitor para partilhar a experimentação e o desassossego.

Voltamos para casa e é como se regressássemos de uma guerra, mas de uma guerra que não terminou. Penso que nos convertemos em desertores. Penso que nos convertemos em correspondentes, em turistas. É isso o que somos, penso: turistas que alguma vez chegaram com suas mochilas, suas câmeras e seus cadernos, dispostos a passar muito tempo fatigando os olhos, mas que de repente decidiram voltar e enquanto voltam respiram um longo alívio. (ZAMBRA, 2014, p. 131).

A aproximação com o leitor revelada no excerto está fora da domesticação do modelo referencial, mas também é diversa do simulacro. Tampouco o discurso apela para o choque do realismo traumático em seu propósito de radicalizar violências e criar uma estética negativa que rompe as anestésias do espetáculo cultural que habita o contemporâneo, mas oferece outra perspectiva de acesso, ou realismo afetivo, nas palavras de Schollhammer (2012).

Não é nosso interesse classificar de forma mais criteriosa a tipologia do realismo praticada nas narrativas do *corpus*, mas estabelecer algumas aproximações e diferenças com as

práticas testemunhais anteriores que nos auxiliem na compreensão do impacto que a dicção contemporânea exerce sobre o leitor. Por isso, destacamos, ainda que brevemente, as categorias do realismo performático e do realismo indexical, também elencadas por Schollhammer, que comparecem nas obras do *corpus*.

O realismo performático – que, de forma geral, caracteriza toda criação estética – está no movimento impresso no percurso de Kucinski nas duas obras aqui em análise. Em *K.*, ao alinhar episódios da busca do senhor K. pela filha desaparecida a capítulos supostamente avulsos à trama, o narrador potencializa a possibilidade de transformar o fictício em real para o leitor e cria novas realidades a orbitar o sofrido percurso do pai, como quando apresenta o depoimento da amante do delegado Fleury ou o sofrimento da faxineira da casa de Petrópolis. Já os jogos e a encenação presentes em *Os visitantes* nos parecem, em relação à performatização do autor-narrador, ultrapassar os pressupostos da categoria da autoficção, por criar novos referenciais que mobilizam continuamente a dúvida do leitor, interrogando-o quando à interpretação não apenas do narrado, mas do passado que o inspira. A imprecisão calculada que está nas informações ambíguas oferecidas pelo narrador convocam, de forma quase especular, o leitor, por tornar instáveis os territórios do real e da ficção. Resulta dessa operação, uma crescente responsabilidade do intérprete na articulação do narrado e do passado que a ele serve de referência.

Laura Alcoba, por sua vez, ao longo de *La casa de los conejos*, coloca sob suspeita o relato testemunhal canônico por alicerçar o relato em uma identidade infantil e fragilizada pelo distanciamento temporal, mas, ao mesmo tempo, imprime a ele uma riqueza de detalhes referenciais que cria efeitos de presença e de realidade. O medo, para citar uma das emoções que acompanha a menina nos anos da infância relatada, deixa de ser apenas um sentimento para transformar-se em atmosfera constitutiva da narrativa, ou percepto, na linguagem deleuziana (2010).

Já nos esperava uma mulher, acompanhada de uma menina, mais ou menos da minha idade. Eu nunca a tinha visto antes, mas sorri para ela e ela respondeu ao meu sorriso. Ela provavelmente estava em uma situação semelhante à minha. Mas, em qualquer caso, apenas seu olhar me bastou para entender que ela também vivia com medo. E o medo seria o mesmo depois, eu sabia, e enquanto aquilo durasse, mas como me confortava ver aquela outra garota. Foi como se naquele dia, entre nós duas, durante um trecho da estrada, tivéssemos carregado o peso do medo juntas. (ALCOBA, 2008, p. 110)⁷.

⁷ “Ya estaba esperándonos una mujer igualmente acompañada de una nena, más o menos de la misma edad que yo. Nunca la había visto antes, pero le sonreí y ella respondió a mi sonrisa. Estaba probablemente en una situación semejante a la mía. Pero en todo caso, sólo su mirada me bastó para comprender que ella vivía también en el

Mas não apenas o realismo performático – e sua contínua produção de sentidos e relações afetivas – comparece, em maior ou menor grau, no discurso de todos os nossos narradores. A presença de variados índices é outro dado que extrapola a representação para “produzir o efeito do ‘isso foi’, central na definição do ‘efeito do real’ [...] uma individuação absoluta do momento, uma exaltação da contingência pura num signo que não tem sentido e que opera uma suspensão da referencialidade [...]” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 141). Nesse sentido, identifica-se a presença de diferentes índices reais nas narrativas, que muitas vezes substituem o modelo descritivo. São especialmente nomes próprios, cartografias, citações, romances, filmes e músicas, como já assinalado na análise das obras, embaralhando a relação entre ficção e documento e, outra vez mais, apontando possíveis significações e sentidos para o leitor além do modelo da mera representação.

Essa estética que intercala arte e realidade envolve diretamente o sujeito leitor, deixando sob sua responsabilidade uma espécie de montagem, já que não temos mais um sentido único nas narrativas. A leitura exige o enfrentamento do texto e sua interpretação porque as certezas estão colocadas em questionamento diante de uma violência que desestabiliza a ordem social e das várias contradições não resolvidas. A mediação da linguagem e do imaginário no real ficcionalizado não se oferece, assim, ao leitor como uma narrativa a ser simplesmente *consumida*, mas exige que ela seja pensada. Não é apaziguadora e, ao contrário, na maioria das vezes, pode tornar-se desconcertante. “Já nem sei mais onde está a verdade e onde está a mentira.” (KUCINSKI, 2014, p. 49), diz Ana Rosa, na carta a uma amiga.

Cabe agora ao leitor unir as ruínas e os rastros constitutivos das narrativas para alcançar algum significado potencial ou conhecimento alternativo do passado e preencher os vazios deixados pela narrativa histórica. Inferimos que, mesmo não havendo coincidência entre a experiência e a escrita, dada a irredutibilidade entre mundo e linguagem, a reflexão crítica sobre lutas, mortos e sobreviventes está lançada, quase como enfrentamento diante do dissenso que inexistiu nos períodos ditatoriais, como de resto em todos os eventos extremos.

Uma vez mais, mobilizamos a reflexão de Saer e sua recusa às determinações ideológicas e à crença ingênua no poder da literatura para a transformação das estruturas sociais, para observar que a tradução das experiências presente nas narrativas do nosso *corpus* guarda

miedo. Y el miedo sería el mismo después, yo lo sabía, y por todo el tiempo que aquello durara, pero cómo me confortó ver a aquella otra niña. Fue como si aquel día, entre las dos, durante un tramo del camino, hubiéramos cargado juntas con el peso del miedo.”

não um caminho de solução, mas um potencial de sobrevivência e resistência ética diante do negacionismo e do revisionismo. É o uso presente dos restos do passado o que se materializa nas narrativas de enfrentamento dos silêncios e dos fracassos impostos pela barbárie. Diferentemente da sacralização que torna a memória estéril, criticada por Todorov em *Los usos de la memoria*, a narrativa que apresenta seu próprio fracasso diante do leitor enquanto restituição fiel do passado, também é a que oferece oportunidade para retomar a relação esquecida com vítimas e carrascos e, a partir daí, dar novo uso aos restos das experiências de violência, violência que, enfim, não pode ser a última palavra da história.

Nas dobras entre verdade e ficção da literatura contemporânea sobre as ditaduras latino-americanas, encontramos, assim, o leitor, pilar na tríade preconizada por Antonio Candido (2000), como possibilidade de articulação da sintaxe simbólica entranhada nas narrativas. Os pactos exclusivamente ficcionais ou referenciais e os contratos de leitura deles decorrentes restam suspensos e a empatia suscitada pelas narrativas agora dialoga não apenas com o desejo de espetacularização da intimidade, comum no comportamento contemporâneo, mas abre perspectivas na partilha da interrogação do eu em crise, como nos diz Diana Klinger: “[...] cada versão do *outro* é também uma construção do *eu*.” (2012, p. 72; grifos da autora).

As novas perspectivas de olhar para o passado também são um elemento disparador do interesse do público pelas narrativas, e o desconhecimento e a perplexidade diante da violência dos acontecimentos históricos não podem ser desprezados nesse elenco de razões que orbitam a recepção das obras de caráter testemunhal. Essas observações não pretendem estabelecer uma jurisprudência do leitor – até porque não dispomos de elementos para isso –, mas colocar em curso um exercício sobre as possibilidades que estão na singularidade das relações entre texto e intérprete.

Ainda que o sujeito leitor não seja movido conscientemente pelas hermenêuticas da suspeita, está, como já assinalado, movido pela expectativa de deciframento, estimulado pela relação “escondido-narrado” assinalada por Ricoeur (2007) e, suspeitamos, também por alguma curiosidade mórbida em relação a aspectos ou interditos que a narrativa histórica, com poucas exceções, explora. Esse leitor *detetive*, que junta fragmentos na penumbra, depara-se com mudanças de registro, novos enquadramentos e fluxos associativos. Tem, enfim, na obra, imagens que acionam seu imaginário e o colocam diante da exigência de uma participação mais ativa. Além de interpretar os próprios desejos, o intérprete da escritura depara-se com outros valores de verdade registrados na circularidade do tempo dos relatos, novos sentidos para o desconhecido, e acaba por transformar-se, de certa forma, em coautor, superando a passividade característica daquele que lê uma história linear e acabada.

As narrativas testemunhais contemporâneas, pelas particularidades apresentadas, são quase como um convite para que seus coautores – leitores que tomem nas mãos o fio da meada – sigam na construção da tessitura interrompida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As interrogações que a literatura latino-americana faz sobre o uso extremo da violência como dispositivo de poder e os eventos traumáticos daí resultantes impactam de forma acentuada a manifestação estética relacionada aos discursos da memória desde a eclosão dos regimes repressivos que marcaram o continente na segunda metade do século passado. O percurso empreendido nesta pesquisa buscou explorar a figuração do que parece irrepresentável, suas principais características formais e os eixos de interrogação do discurso testemunhal ao longo do tempo como subsídio para a análise das transformações que caracterizam a poética contemporânea do gênero no começo deste século. A partir da articulação do exame dos gestos escriturais em quatro romances – *La casa de los conejos* (2008), da argentina Laura Alcoba, *Formas de voltar para casa* (2014), do chileno Alejandro Zambra, e *K. Relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016), do brasileiro Bernardo Kucinski – e dos pressupostos teóricos sobre o fenômeno do testemunho, a memória e o esquecimento, a história e a subjetividade, identificamos procedimentos formais que sinalizam a atualização do gênero, como o transbordamento do sujeito enunciador, a coexistência de temporalidades e um novo contrato de leitura.

Memória, história e ficção são a essência da fabulação no testemunho desde suas manifestações clássicas. Porém, na contemporaneidade, a operação literária que as conjuga vai além do modelo canônico e, no confronto entre testemunho e ficção, coloca em jogo estratégias outras na reconfiguração do passado, especialmente a categoria da autoficção. Os paradoxos que caracterizam o fenômeno do testemunho desde suas primeiras manifestações permanecem no corpo das escrituras mais recentes sobre as ditaduras, porém, novos arranjos estéticos apontam para uma poética que impacta e transforma o gênero na forma contemporânea do romance.

Se, em um primeiro momento, a investigação norteava-se pelo possível comprometimento da pretensão de verdade das narrativas pelo aporte ficcional e autoficcional que as determina, considerando-se que todas elas tomam o referencial histórico como objeto, essa indagação cedeu lugar à percepção de que a verdade agora está no ato mesmo da escrita e no diálogo que ela estabelece com a história oficial e a fragilidade da memória. A recuperação da experiência e sua transmissão aos leitores contemporâneos deixa de buscar um sentido único para os acontecimentos do passado, recusa certezas e compartilha com os leitores novas possibilidades de interpretação de fatos e lutas pretéritas.

Para responder às interrogações sobre a potência da poética testemunhal contemporânea na transmissão da experiência, tendo como perspectiva a reconstituição do passado por sujeitos narrativos que reivindicam a verdade da subjetividade, identificamos, na análise das narrativas, que a chave poética está em uma elaboração simbólica tecida por rastros e na qual comparecem tanto a ficção como a autoficção. É essencial destacar que o gesto testemunhal pós-ditatorial não elimina ou invalida nenhum dos elementos do testemunho canônico – o poder do estado no gerenciamento da vida humana levado ao extremo, a insuficiência da linguagem, a singularidade dos acontecimentos e a relação que ela estabelece entre privado e coletivo –, porém, mobiliza um cortejo de restos descartados pela história oficial como possibilidade de reformulação.

Uma advertência já sinalizada ao longo da análise também merece ser reafirmada como condição para a apresentação dos resultados alcançados na investigação: a de que o conceito de real mobilizado está estreitamente relacionado ao simbólico, ao imaginário e a um real que resiste à simbolização. Na essência da operação que orienta os narradores do *corpus*, esse real configura-se elemento estruturante para compreender como a poética do testemunho se atualiza e, conseqüentemente, a importância central adquirida pela realidade do texto em oposição à representação de sentidos.

No decorrer da pesquisa, três categorias de estruturação formal das narrativas do *corpus* delinearam-se como determinantes para estabelecer aproximações e diferenças na poética testemunhal deste século em relação às narrativas do gênero que as antecederam: as relações singulares entre o agenciamento de temporalidades na recuperação da memória; a performance do sujeito enunciador nas relações metatextuais e intertextuais que estabelece e a abertura interpretativa que oferecem aos leitores como nova possibilidade de reflexão sobre a história oficial. São categorias que não respeitam fronteiras entre si e, ao contrário, interpenetram-se na tessitura discursiva.

A primeira delas – a coexistência de temporalidades – apresenta os deslocamentos autorais nas formas de habitar as fronteiras e limiares entre fato e ficção, história e literatura, por meio da simultaneidade de tempos que integram as narrativas. No processo de reelaboração simbólica de um trauma que parece não conhecer fim, o gesto testemunhal de transitar entre fantasmas e rastros do passado e a negatividade potencial que eles agregam ao presente imprime aos relatos um importante caráter ético e político na atualização do fato histórico das ditaduras. O esforço ativo de memória que subsidia a operação de reconfiguração da experiência temporal, segundo Ricoeur (2007), não apenas potencializa a problemática entre rememoração e imaginação, mas também aponta para a preocupação de preservar o passado do esquecimento.

Nesse aspecto, mobiliza um elenco de rastros e elementos de sobra do discurso histórico, conferindo a eles sobrevida e latência no presente. Isso se dá sem a afirmação de autoridade pelos narradores, mas na oferta aos leitores de nova oportunidade para a busca de sentidos, como num exercício de decifração, a exemplo do método preconizado pelas hermenêuticas da suspeita.

Esse aspecto está intimamente relacionado à segunda categoria identificada nas narrativas pós-ditatoriais mais recentes publicadas na América Latina, que também assinala seu distanciamento dos relatos clássicos: a centralidade da primeira pessoa na recuperação da memória e os deslocamentos autorais do referente histórico à imaginação criadora. A reinvenção do sujeito fraturado que emerge da experiência traumática vivida no passado passa necessariamente por uma abertura importante no diálogo com os leitores, ao propor pactos de interpretação que não criam sentidos únicos e, ao contrário, provocam e convidam a revisitar a experiência histórica e a experimentar novas formas de compreensão. O que ocorre não é a redução do real a sua ficção literária, aspecto sobre o qual incide a advertência de Seligmann-Silva (2008), mas o aporte ficcional como condição para que a escrita possa se materializar. Colocadas de forma clara pelos narradores dos quatro romances, a suspeita sobre a falibilidade da memória e a ilusão da consciência de si, além do compartilhamento dos mecanismos que engendram a escrita, são decisivos para romper a “cristalização inabordável” do discurso testemunhal referida por Sarlo (2007), propondo sua reinterpretação.

Tal procedimento leva-nos à terceira categoria, que aqui denominamos novo contrato de leitura ou convite à coautoria, isto é, um diálogo contínuo com o leitor, no qual se admite a vulnerabilidade dos sujeitos narradores com vistas também à autenticação literária da escritura testemunhal. Não se trata mais de afirmar a identidade e a credibilidade da testemunha, mas de desnudar a construção discursiva rasurada, também ela testemunha na transmissão da experiência traumática de sofrimento, desumanização e morte. A oposição entre os contratos opostos de narração autobiográfica e ficcional anuncia e formaliza o paradoxo e a região intervalar em que se inserem as narrativas, fazendo da tensão estabelecida por essa contradição território e impulso.

A autoficção é o elemento que performa um especial distanciamento entre as narrativas em análise e os testemunhos canônicos, especialmente por meio de dissociações e deslocamentos do eu autoral, identidades múltiplas, embaralhamento entre referência e autorreferência, comentários e duplos enunciativos – procedimentos ausentes nos testemunhos clássicos. A modalidade autoficcional acentua ainda a metatextualidade e aponta para a prevalência da construção narrativa como eixo legitimador da verdade por, segundo

Dobrovsky (1977), valorizar a “aventura da linguagem”. A reformulação do referente operada nesse sentido atualiza os gestos e a gramática narrativa testemunhais, transformando a enunciação em perspectiva alternativa ao modelo canônico.

É necessário pontuar que, para além de mobilizar um vasto conjunto de pressupostos teóricos, um desafio adicional marca singularmente a trajetória desta pesquisa: o propósito de atentar para as especificidades de cada uma das narrativas do *corpus*, suas histórias, tons e contextos, apesar do fato comum das ditaduras civis-militares que as relaciona. Cada uma delas aponta para o devir de dinâmicas familiares que, em suas particularidades, revelam diferentes impactos do fato histórico das ditaduras não somente nos vínculos intrafamiliares, mas também nas relações coletivas.

Retomando a afirmação de Saer (2012), que subordina a manifestação estética ao real mais como crítica do que como intencionalidade de intervenção nas estruturas sociais, é essencial, porém, atentar para a relação que o literário determina entre o homem e o mundo e a reflexão que descortina no desvendamento das relações entre passado e presente. Aspecto característico dos testemunhos de todos os tempos, esse movimento que desloca o fato individual para a esfera comunitária amplia o alcance das narrativas, e não o faz apenas pela atribuição da instância coletiva indissociável da memória, como apontado por Halbwachs (2003), mas ganha nova expressão no caráter performático que assume na contemporaneidade, ao oferecer uma riqueza de detalhes que dialoga com a curiosidade ávida da sociedade do espetáculo atual pela reconstituição pormenorizada do que é privado.

Apresentadas essas reflexões, cumpre-nos apontar como cada um dos autores do *corpus* transforma o gênero do testemunho, adere a ele ou dele se distancia.

La casa de los conejos é a narrativa que mais se aproxima do gênero clássico, apesar de também apresentar a forma híbrida marcada pela dualidade temporal. Além da singularidade de narrar a experiência a partir da perspectiva infantil, aos resíduos da memória, a sobrevivente Laura adiciona um questionamento do nome próprio que demarca exemplarmente a crise do sujeito narrador. No romance, avultam as referências imagéticas que atravessam a composição do passado, o que amplifica as marcas da ausência e o trabalho de resgate dos acontecimentos. Merece destaque a atmosfera de medo e de morte que contamina o relato da vida da menina argentina na clandestinidade, dando lugar à identificação, pela protagonista, de um conjunto de vozes e afetos que ampliam a relação entre indivíduo e coletividade.

Formas de voltar para casa potencializa a tensão entre dados referenciais e ficcionais na recuperação da infância e da adolescência nos anos finais da ditadura chilena, e propõe um jogo de claros-escuros e paralelos por meio do espelhamento que traz a escritura de um livro

dentro do livro, no qual têm forte apelo as metáforas com a casa e com a literatura, assim como a intertextualidade. O registro dos procedimentos de produção textual espreita cada passo do narrador-protagonista, num percurso que explora tanto a falibilidade da memória e a incapacidade de desvendar a si mesmo como a herança borrada das violências do regime. Esse traço estrutural do romance evidencia um estatuto testemunhal que se distancia da condição de sobrevivente e de testemunha para valorizar a posição de intérprete, exercício presente em toda a narrativa e que vai além do esforço de compreensão dos pais e do país, pelas interrogações deixadas sem resposta e as ressonâncias encobertas entre passado e presente.

O romance *K. Relato de uma busca* traz novo elemento para desestabilizar o testemunho canônico: o acréscimo, à história do desaparecimento de Ana Rosa, de episódios ficcionais e personagens avulsos que orbitam a engrenagem do sistema repressivo, tornando clara a ambiguidade do projeto literário. Assim, a multiplicidade de pontos de vista oferecida ao leitor desestabiliza a condição pura do testemunho e cria um vertiginoso jogo de negatividade, além da particularidade, que o diferencia dos demais, de que o narrador vivencia os percalços de uma busca, mas não testemunha os fatos da supressão do corpo da filha. Nesse sentido, o romance desnuda tanto o enfrentamento do trauma quanto a busca de respostas e o trabalho de luto, pontuando a narrativa de desespero e culpa.

É em *Os visitantes* que os artifícios narrativos se multiplicam, na mesma medida que as suspeitas despertadas no leitor sobre o fato histórico e a ficção. A novela, na qual, entre as obras do *corpus*, mais visivelmente está mobilizada a categoria da autoficção, retoma o testemunho ficcional da história relatada no romance anterior e amplifica as interrogações sobre o desaparecimento político. Mas, nesse aspecto, o faz de forma diversa até mesmo do modelo contemporâneo das escritas de si, colocando, na companhia do autor empírico, também autor-criador e narrador, um elenco de personagens que não deixa de apontar para a recriação imaginativa da memória.

Se todas as narrativas aderem ao testemunho nos preceitos que determinam sua forma clássica, ao mesmo tempo o ultrapassam, por colocar em cena atributos de criação que não comparecem no gênero canônico. Vale dizer que o fato de serem denominadas romances já demarca uma diferença no contexto do gênero testemunhal, o que perpetua a aporia formulada por Adorno (2003) sobre a impossibilidade do narrar na modernidade diante de um mundo convulsionado por conflitos de toda ordem em que a imparcialidade do narrador está comprometida. Nesse sentido, a poética contemporânea do testemunho escava a perspectiva histórica ao adensar o particular como possibilidade de enfrentamento e resistência à opressão, subvertendo as regras que pautam a historiografia e a grande história como objeto de interesse.

A região intervalar em que se inscrevem as escrituras testemunhais contemporâneas não mais se alimenta do controverso conceito da verdade amparada em documentos e arquivos. Reivindica a verdade da construção estética como alternativa à reprodução descritiva da violência desmedida, ao dissenso negado e às feridas que seguem impactando o presente. Reivindica a condição humana de narrar. A eleição do conflito – entre a memória suspeita e a recuperação dos restos, entre o eu e o nós, entre os tempos dissonantes do passado e as contingências do presente, entre as normas estritas da gramática e da lei – como razão e *lócus* para o exercício estético dialoga, por fim, com a premissa benjaminiana (2012) de tomar as ruínas do passado e recusar a história dos vencedores para fazer da ressonância das lutas passadas centelha que possa iluminar o presente.

A experiência inscrita nessa poética testemunhal vai além do confronto entre o vivido e o contado, também vai além do enfrentamento de silêncios e tropeços, porque sugere outra possibilidade de decifração do que escapa e dos sentidos que apenas se insinuam. Convoca os leitores a uma rebelião de afetos que, como assinala Deleuze (2010), transborda “o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada”.

REFERÊNCIAS

I. *Corpus da pesquisa*

ALCOBA, Laura. **La casa de los conejos**. Tradução Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

KUCINSKI, Bernardo. **K**. Relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **Os visitantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

II. Gerais

ALCOBA, Laura. **Trilogía de La casa de los conejos**. Tradução Leopoldo Brizuela, Mirta Rosenberg e Gastón Navarro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021. (no prelo).

ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. O arquivo e a testemunha. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1997.

AGUIAR, Flávio; GUARDINI, Sandra T. Vasconcelos (Org.). **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Tradução Rachel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio latino-americanos).

AMARO, Jaime. La poética del fragmento: escritura y estructura en *Formas de volver a casa*. **Árboles y rizomas**, Santiago, v. 1, n. 1, enero-junio 2019. p. 97-110. Disponível em: <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/rizomas/article/view/3758>. Acesso em: 9 jan. 2020.

ANDERSSON, Luciane Maria Said. **As cadeias da humanidade são feitas de papel**. O testemunho da ditadura civil-militar no romance *K*. 2014. 204f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Ciência da Literatura, Rio de Janeiro.

ARISTÓTELES. **De anima**. Apresentação, tradução e notas Maria Cecília Gomes dos Reis. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis** – A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução Equipe Perspectiva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos).

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 2).

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BINES, Rosana Kohl. Infância, palavra de risco. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Escritas da violência**. O testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 207-216.

BURGOS-DEBRAY, Elizabeth. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**. Ciudad del México: Siglo XXI, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade** – Estudos de Teoria e história Literária. 8. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. Literatura, espelho da América?. **Remate de Males**, Campinas, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635995/3704>. Acesso em: 01 dez. 2018.

CANDIOTTO, Cesar. Foucault: uma história crítica da verdade. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 29, v. 2, p. 65-78, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/trans/v29n2/v29n2a06.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2020.

CARRAL, Andrea Cobas. “Volver a la casa de los conejos”. In: **Literatura y representación en America Latina**. Diez ensayos críticos. Buenos Aires: NJ Editor, 2012. p. 95-104.

CASTRO, Eneida Cristina Corrêa de. **O peso do corpo ausente**. Estratégias narrativas em *K*. – Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski. 2014. 99f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

CASTRO, Lorena Amaro. Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. **Literatura y Lingüística**, Santiago, n. 29, 2014, p. 109-129.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 5 jan. 2020.

CLÍMACO, Adriana Ortega. Operação Massacre: jornalismo, ficção e história. **Cadernos Neolatinos**, Rio de Janeiro, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/view/9725>. Acesso em: 10 jan. 2021.

COLBY, W. E. Memorandum from Director of Central Intelligence Colby to Secretary of State Kissinger. **Office of the Historian**, Washington, Foreign Relations of the United States, 1969–1976, Volume E–11, Part 2, Documents on South America, 1973–1976. Document 99. Disponível em: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76vol11p2/d99?platform=hootsuite>. Acesso em: 16 jan. 2020.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

COSER, Stelamaris. Lugares de memória. In: GONZÁLES, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Org.). **Em torno da memória: conceitos e relações**. Porto Alegre: Editora Letra1, 2017. p. 233-243.

COSTAMAGNA, Alejandra. **Em voz baja**. Santiago: LOM Ediciones, 1996.

COSTAMAGNA, Alejandra. **Había una vez un pájaro**. Santiago: Editorial Cuneta, 2013.

COSTAMAGNA, Alejandra. *Formas de volver a casa: la rebelión de los hijos*. **Proyecto Patrimonio**, Santiago, n. 10, 2015. Disponível em: <http://letras.mysite.com/azam171215.html>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CRUZ, Lua Gill da. **(Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial**. 2017. 190f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas.

DALCASTAGNÈ, Regina; VECCHI, Roberto (org.). Literatura e ditadura. Apresentação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>. Acesso em: 15 jan. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo (Org.). **Pelas margens**. Representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, 2004. p. 45-68. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_rtttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 jan. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS, Thiago. *Retrato Calado* de Luiz Roberto Salinas Fortes como ação política. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 2, n. 31, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/142072>. Acesso em: 8 dez. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

DONOSO, Pilar. **Correr el tupido velo**. Santiago: Alfaguara, 2009.

DOUBROVSKY, J. S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. **Topoi**, v. 12, n. 23, jul.-dez. 2011, p. 30-42. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi23/topoi23_a02_america_latina.pdf. Acesso em: 25 out. 2018.

FERNÁNDEZ, Nona. **Mapocho**. Santiago: Editorial Planeta, 2002.

FERNÁNDEZ, Nona. **La dimensión desconocida**. Santiago: Handom House, 2016.

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

FILHO, Antônio Gonçalves. Escritor Alejandro Zambra usa a autoficção para entender o passado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,alejandro-zambra-usa-a-autoficcao-para-entender-o-passado,1710005>. Acesso em: 3 abr. 2020.

FONTELA, Orides. **Poesia reunida** [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FORNÉ, Anna. La memoria insatisfecha em *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. **El hilo de la fábula**, Santa Fe, n. 10, 2010. p. 65-74. Disponível em: https://www.academia.edu/11942743/La_Memoria_Insatisfecha_en_La_casa_de_los_Conejos_de_Laura_Alcoba. Acesso em: 13 jan. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: MOTTA, M. B. (Org.). **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. (Coleção Ditos & Escritos).

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas).

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FUENTEALBA, Felipe Bastías. La escritura constituyente en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra. **LL Journal**, v. 14, n. 2, may 2017. Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2017/05/12/bastias/>. Acesso em: 9 jan. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Proj. História**. São Paulo, nov. 1998.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e cesura. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-114.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Tradução Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GALINDO, Alexandra Saavedra. Los nombres de la realidad. Autoficción en *Formas de volver a casa*. **La Palabra**, Tunja-Boyacá, n. 30, enero-junio, 2017, p. 93-106. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318096916_Los_nombres_de_la_realidad_Autoficcion_en_Formas_de_volver_a_casa. Acesso em: 8 abr. 2020.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? *In*: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. Ed. Lisboa: Veja, 1995.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HANCIAU, Nubia. Dever de memória. In: GONZÁLES, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Org.). **Em torno da memória: conceitos e relações**. Porto Alegre: Editora Letra1, 201. p. 95-104.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. O breve século XX. 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IGNÁCIO, Valéria Gomes. **O gesto autoral e o testemunho em Memórias do cárcere**. 2015. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo.

IGNÁCIO, Valéria Gomes. O paradoxo contemporâneo que articula verdade e autoficção no testemunho. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 16, n. 1, 2018. p. 170-182.

IGNÁCIO, Valéria Gomes; BASTAZIN, Vera. Testemunho latino-americano: novas estratégias da narrativa contemporânea. **Fronteiras**, São Paulo, n. 20, 2018. p. 46-62.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LA CAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Tradução Elena Marengo. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LECARME, Jacques. Autoficção : um mau gênero? In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

LEVI, Primo. **A trégua**. Tradução Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

MARTÍNEZ, Gema. **La metaficción en Formas de volver a casa: posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo**. Monografia. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía

y Humanidades. 2013. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113084>. Acesso em: 9 jan. 2020.

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA. **Projeto Memória e Resistência na América Latina**. ECA-USP. Disponível em: <http://paineira.usp.br/memresist/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Portal Memórias da Ditadura**. Instituto Vladimir Herzog. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MERCIER, Claire. Una derrota literaria: narrando la dictadura chilena. **Intersticios sociales**, Zapopan, n. 11, 2016. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642016000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 9 jan. 2020.

NANCY, Jean-Luc. **¿Um sujeto?** Tradução L. Felipe Alarcón. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHANIAN, M. A morte da testemunha. Para uma poética do ‘resto’. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Escritas da violência**. O testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 13-49.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Conexões, 20).

NORA, Pierre. **Los lugares de la memoria**. Tradução Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PADRÓS, Enrique Serra. “Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas”. In: FICO, Calos et al. **Ditadura e democracia na América Latina**: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 143-178.

PAPALEO, Cristina. Laura Alcoba: un libro sobre vivos y muertos. **DW**, 2010. Disponível em: <https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055-0>. Acesso em: 25 maio 2020.

PELLER, Mariela. La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. **Question**, Buenos Aires, n. 22, 2009.

PEREZ, Diego Cardoso. **O narrador**: considerações sobre a obra de Alejandro Zambra. 2018. 105f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n.

62, 2017. p. 721-740. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v30n62/0103-2186-eh-30-62-0721.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

PLATÃO. **Teeteto Crátilo**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: Ed. UFPA, 2001.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

POE, Edgar Allan. **A trilogia Dupin**. São Paulo: LGE, 2005.

PRON, Patricio. **O espírito dos meus pais continua a subir na chuva**. Tradução Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Posfácio de Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**. Ensaios de Hermenêutica. Tradução M. F. Sá Correia. Porto: Rés Editora, 1989.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. A intriga e a narrativa histórica. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMP Martins Fontes, 2010.

ROJAS, Sergio. Profunda superfície: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. **Rev. chil. lit.**, Santiago, n. 89, p. 231-256, abr. 2015. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000100012&lng=es&nrm=iso. Acesso em 9 jan. 2020.

ROJO, Grínor. **Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena**. ¿Qué y cómo leer? v. 1. Santiago: LOM ediciones, 2016.

ROJO, Grínor. **Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena**. Quince ensayos críticos. v. 2. Santiago: LOM ediciones, 2016.

SAER, Juan José. La selva espesa de lo real. In: SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 267-271. Disponível em: <https://rialta.org/saer-la-selva-espesa-de-lo-real/>. Acesso em: 29 set. 2020.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução Luís Eduardo Wexell Machado. **Fronteiras**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/12992>. Acesso em: 8 dez. 2020.

SAER, Juan José. **La grande**. S.L.: Rayo Verde Editorial, 2017

SALINAS, Luiz Roberto Fortes. **Retrato Calado**. São Paulo: Marco Zero, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Debora Duarte dos. “**Un mundo más allá del mío**”: violencia e inocencia em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba. 2014. 203f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

SANTOS, Debora Duarte dos; GASPARINI, Pablo. En el embute del francés: sobre *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, 2015. p. 277-290. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2015000200277&lng=en&nrm=isso. Acesso em: 13 jan. 2020.

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

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: *Testis, superstes e árbitro*. **Literatura e autoritarismo**, Santa Maria, n. 32, jan-jun 2019. P. 5-18.

SELIGMANN-Silva, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-Silva, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82. 2008.

SELIGMANN-Silva, Márcio. A literatura de testemunho e a afirmação da vida. **IHU on-line**, São Leopoldo, n. 344, set. 2010. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3534&secao=344. Acesso em: 19 jun. 2018.

SELIGMANN-Silva, Márcio. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan/jun 2010.

SERRÃO, Raquel de Araújo. Ditadura e testemunho: uma realidade na literatura latino-americana. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, n. 6, v. 1, p. 55-66, jan./jul. 2014. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/248/231>. Acesso em: 1 dez. 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A história natural da ditadura. **Lua Nova**, São Paulo, n. 96, p. 39-54, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n96/0102-6445-ln-96-00039.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2020.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.39, jan./jun. 2012. p. 129-150. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182012000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 15 ago. 2020.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**. São Paulo: Globo, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

TORRE, María Elena. Recordar para entender. IX CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, **Anais...** La Plata, 3 a 5 junho de 2015.

TORRES, Victoria; DALMARONI, Miguel. **Golpes**: relatos y memorias de la dictadura. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

TURIN, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. **Artcultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 55-70, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41252>. Acesso em: 7 jan. 2020.

VARGAS LLOSA, M. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VECCHI, Roberto. “O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 133-149, jan./jun. 2014.

VECCHI, Roberto. Catástrofe identitária e autoritarismo militar: revocalizações literárias. **Iberoamericana**, América Latina - España - Portugal, Berlim, v. 16, n. 62, p. 43-51, mayo-agosto 2016.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

WALSH, Rodolfo. **Operação massacre**. Tradução Hugo Mader. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLEM, Bieke. Narrar la frágil armadura del presente. La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego. **Interférences littéraires / Littéraire interférenties**, Leuven, n. 13, junio, 2014, p. 53-67. Disponível em: <https://biblio.ugent.be/publication/4217607/file/5722528.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2020.

WILLEM, Bieke. El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y “Había una vez un pájaro”. **Letras Hispanas**, v. 12, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6550878>. Acesso em: 13 jan. 2021.

WILKOMIRSKI, Benjamin. **Fragmentos**: memórias de infância 1939-1948. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de volver a casa**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

ZAMBRA, Alejandro. **A vida privada das árvores**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAMBRA, Alejandro. **Meus documentos**. Tradução Miguel Del Castillo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.