

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Literatura e Crítica Literária

Priscila Simeão Silva Maduro

**QUANDO A FORMA RESISTE: O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS
CONTINUA A SUBIR NA CHUVA, DE PATRICIO PRON, E A
RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS**

São Paulo
2021

Priscila Simeão Silva Maduro

**QUANDO A FORMA RESISTE: O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS
CONTINUA A SUBIR NA CHUVA, DE PATRICIO PRON, E A
RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2021

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Maduro, Priscila Simeão Silva

Quando a forma resiste: O espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron, e A resistência, de Julián Fuks / Priscila Simeão Silva Maduro. -- São Paulo: [s.n.], 2021.

101p ; cm.

Orientador: Maria Rosa Duarte de Oliveira.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Literatura. 2. Autoficção. 3. Resistência. 4. Ditadura. I. Oliveira, Maria Rosa Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Priscila Simeão Silva Maduro

**QUANDO A FORMA RESISTE: O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS
CONTINUA A SUBIR NA CHUVA, DE PATRICIO PRON, E A
RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo, 11 de março de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira – PUC-SP

Dra. Diana Irene Klinger – UFF-RJ

Dra. Maria Aparecida Junqueira – PUC-SP

Conceito Final: _____

A Alicia Raquel Burdisso, Martha María Brea e a todas as vítimas do terrorismo
de Estado que, tocando o fundo, não puderam voltar para contar.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação generosa, respeitosa, dedicada e afetuosa. Sobretudo, pela amizade sincera.

À coordenação e às professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelas aulas que engrandeceram o meu percurso.

Às professoras Dra. Maria Aparecida Junqueira e Dra. Diana Klinger, pela leitura generosa e pelas contribuições fundamentais à pesquisa.

Ao Reinaldo, meu maior incentivador.

*Como fazer a história dos povos? De onde falar a palavra dos sem-nome, a
escritura dos sem-papéis, o lugar dos sem-teto, a reivindicação dos sem-
direitos, a dignidade dos sem-imagens? Onde achar o arquivo daqueles de
quem não se quer consignar nada, daqueles cuja memória mesma, às vezes,*

se quer mudar?

Didi-Huberman

enver-
gonhada a-
goniada
avexada
-envergoncorroída de
imo-abrasivo re-
morso-
a pátria
(como ufanar-se da?)
apátrida
pranteia os seus des-
possuídos párias-
pátria parricida:

que talvez só afinal a
espada flamejante
tória cha-
mejando a contravento e
afogueando os
agrossicários sócios desse
fúnebre sodalício onde a
morte-marechala comanda uma
torva milícia de janízaros-ja-
gunços:
somente o anjo esquerdo
contrapelo com sua
multigirante espada po-
derá (quem dera!) um dia
convocar do ror
nebuloso dos dias vin-
douros o dia
afinal sobreveniente do
justo
ajuste de
contas
Haroldo de Campos

RESUMO

MADURO, Priscila Simeão Silva. **Quando a forma resiste**: O espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron, e A resistência, de Julián Fuks. Orientadora: Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2021. 101f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A literatura latino-americana transformou-se em lugar de memória importante para refletir sobre as ditaduras militares que marcaram os países dessa região. Esse discurso é constituído por fendas de uma história ainda em via de elaboração e que demanda a criação de novas possibilidades de reconstrução do passado. Vislumbra-se uma geração pós-ditatorial de escritores que viveram a sua infância na ditadura e que resistem ao discurso oficial de opressão. Esta pesquisa busca refletir acerca dos dispositivos poético-literários de que lançam mão *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018), de Patricio Pron, e *A Resistência* (2015), de Julián Fuks, como modos de resistência. A resposta proposta é a de que as obras resistem pela estratégia da autoficção e da potência como presença da privação nas lacunas do discurso. Acrescenta-se, no romance de Pron, a atividade de anarquivamento, que desintegra o arquivo. Em Fuks, a obra é concebida por meio de uma memória inventada, intercalada com eventos apoiados no real. A pesquisa aqui realizada tem como pressupostos teóricos os estudos de Raul Antelo e Márcio Seligmann-Silva a propósito da atividade de anarquivamento, as reflexões de Diana Klinger acerca das estratégias literárias de autoficção e os pressupostos de Giorgio Agamben a respeito de potência. As considerações finais mostram que ambos os romances confirmaram a hipótese levantada, mostrando que resistem pelos dispositivos da autoficção, da potência, do anarquivamento e ficcionalização da memória.

Palavras-chave: ditadura; resistência; potência; autoficção; Julián Fuks; Patrício Pron.

ABSTRACT

MADURO, Priscila Simeão Silva. **Quando a forma resiste**: O espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron, e A resistência, de Julián Fuks. Orientadora: Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2021. 101f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Latin American literature has become an important place of memory to reflect on the military dictatorships that marked the countries in this region. This discourse is filled with cracks in a history that is still in the process of being prepared and that demands the creation of new possibilities for rebuilding the past. There is a glimpse of a post-dictatorial generation of writers who were brought up under the dictatorship and who resist the official discourse of oppression. This research seeks to reflect on the poetic-literary devices they betake in Patricio Pron's *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018) and Julián Fuks' *A Resistência* (2015) as ways of resistance. The proposed answer is that the works resist for the strategy of autofiction and potency as the presence of deprivation in the discourse gaps. To Pron's novel, add the anarchiving, which disintegrates the archive. In Fuks, the work is conceived through an invented memory, interspersed with events supported by reality. The research carried out here has as theoretical presuppositions the studies of Raul Antelo and Márcio Seligmann-Silva regarding the anarchiving, as well as Diana Klinger's reflections on autofiction literary works and Giorgio Agamben's assumptions regarding potency. The final considerations show that both novels confirm the raised hypothesis, showing they resist through the devices of autofiction, potency, anarchiving and fictionalization of memory.

Keywords: dictatorship; resistance; potency; autofiction; Julián Fuks; Patricio Pron.

SUMÁRIO

TORTUOSAS FISSURAS DE UM TEMPO – UMA INTRODUÇÃO.....	10
1. AUTOFICÇÃO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA	
1.1 Vejo ou invento: limiar entre a vida e a ficção.....	23
1.2 O retorno do eu na contemporaneidade: a autoficção.....	31
1.3 Escombros imateriais: memória, narração e história.....	36
1.4 Nem ir, nem ficar: aprender a resistir.....	45
2. UM QUEBRA-CABEÇA INACABADO EM <i>O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA CHUVA</i>	
2.1 Dezenas de peças soltas: anarquivamento e resistência.....	53
2.2 A forma de um imenso friso: escrita e resistência.....	64
3. MEMÓRIA INVENTADA EM <i>A RESISTÊNCIA</i>	
3.1 Resistir pela ficção.....	72
3.2 Inescritos: o ter-lugar da resistência.....	81
UM PASSADO QUE NÃO PASSA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	88
REFERÊNCIAS.....	95

TORTUOSAS FISSURAS DE UM TEMPO – UMA INTRODUÇÃO

A literatura latino-americana transformou-se em lugar de memória importante para refletir sobre as ditaduras militares que marcaram os países dessa região. Nos anos 60 e 70, o continente presenciou a ascensão e a consolidação de regimes autoritários, e seus escritores, desde então, procuram produzir obras que, direta ou indiretamente, constroem representações do contexto autoritário em que viveram.

A memória e a história possuem caminhos que se cruzam, mas que também se bifurcam, e, por seletiva que é, a memória impõe que seja contextualizada. A Argentina, cujo regime de opressão é referência histórica no corpus desta pesquisa, viveu uma repressão sem precedentes sob o regime militar entre os anos 1976 e 1983, período de poder e impunidade do Estado absoluto, que prendeu, torturou e assassinou milhares de pessoas, ao mesmo tempo que criou um discurso que justificasse essa repressão. À narrativa geral de quem denunciava as desapareições de pessoas na Argentina opôs-se uma narrativa oficial do governo, que as negava.

Pouco antes da redemocratização do país, o governo militar divulgou uma interpretação oficial do chamado Processo de Reorganização Nacional no “Documento Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo”, no qual assumia a violação de direitos humanos como erros eventuais cometidos em um contexto de terror:

As ações assim desenvolvidas foram a consequência de apreciações que foram efetuadas em plena luta, com a cota de paixão que o combate e a defesa da própria vida geram, em um ambiente tingido diariamente de sangue inocente, de destruição e diante de uma sociedade em que o pânico reinava. Neste cenário, quase apocalíptico, foram cometidos erros que, como sucede em todo conflito bélico, puderam ultrapassar, às vezes, os limites do respeito aos direitos humanos fundamentais, e que estão sujeitos ao juízo de Deus em cada consciência e à compreensão dos homens. (JUNTA MILITAR ARGENTINA, 1983, s.p., tradução nossa)¹

¹ “Las acciones así desarrolladas fueron la consecuencia de apreciaciones que debieron efectuarse en plena lucha, con la cuota de pasión que el combate y la defensa de la propia vida genera, en un ambiente teñido diariamente de sangre inocente, de destrucción y ante una sociedad en la que el pánico reinaba. En este marco, casi apocalíptico, se cometieron errores que, como sucede en todo conflicto bélico, pudieron traspasar, a veces, los límites del respeto a los derechos humanos fundamentales, y que quedan sujetos al juicio de Dios en cada conciencia y a la comprensión de los hombres.” (JUNTA MILITAR ARGENTINA, 1983, s.p.)

O Estado articulou uma teoria unidimensional da realidade, criou um discurso unificado e dedicou-se a eliminar toda oposição, a fim de controlar a proliferação de sujeitos ativos e fazer valer o fundamento sustentado de verdade incontestável. Dessa maneira, para dizê-lo com Beatriz Sarlo, houve uma situação de verdade única, “na qual não há interpretações, mas interpretação, de modo que a pluralidade e inclusive a ambiguidade dos sentidos sociais estejam subordinadas à verdade presente no discurso de origem.” (SARLO, 2014, p. 64, tradução nossa)². O relatório produzido pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), intitulado *Nunca Más*, descreve de forma minuciosa a repressão e o desaparecimento de cerca de nove mil pessoas, divulgado em 10 de dezembro de 1983, sob o governo de Raúl Alfonsín:

[...] a luta contra os “subversivos”, com a tendência que tem toda caça às bruxas ou aos endemoniados, havia sido convertida em uma repressão enlouquecidamente generalizada, porque a alcunha de subversivo tinha um alcance tão vasto como imprevisível. [...] Todos, na sua maioria, inocentes de terrorismo ou sequer pertenciam a grupos combatentes da guerrilha, porque estes lutavam e morriam na batalha ou suicidavam antes de entregar-se, e poucos chegavam vivos nas mãos dos repressores. (CONADEP, 2015, p.13, tradução nossa)³

O relatório, ao explicitar a abrangência do termo subversivo, coloca em evidência, desse modo, a falácia do discurso oficial que consistia em que apenas os membros das organizações políticas que praticavam atos terroristas foram perseguidos. As repressões violentas, conforme explica a chamada “Teoría de los dos demonios”, eram justificadas por discursos que tentavam repartir equitativamente a responsabilidade pelos acontecimentos entre o governo militar e a guerrilha revolucionária. O discurso oficial militar era taxativo ao afirmar que a Argentina estava em guerra:

² “Asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación, a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se pliegue a la verdad presente en el discurso de origen.” (SARLO, 2014, p. 64)

³ “[...] la lucha contra los ‘subversivos’, con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada, porque el epíteto de subversivo tenía un alcance tan vasto como imprevisible. [...] Todos, en su mayoría, inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque éstos presentaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse, y pocos llegaban vivos a manos de los represores.” (CONADEP, 2015, p. 13)

A república Argentina, a partir de meados da década de 60, começou a sofrer a agressão do terrorismo, que, empregando a violência, tentava efetivar um projeto político destinado a subverter os valores morais e éticos compartilhados pela imensa maioria dos argentinos. [...] Roubo de armas, assaltos a bancos e a outras instituições, sequestros, extorsões e assassinatos em escala crescente, fizeram que a opinião pública tomasse consciência da ação criminosas das três agrupações terroristas mais poderosas: forças armadas revolucionárias, exército revolucionário do povo e Montoneros. [...] A nação estava em guerra [...]. (JUNTA MILITAR ARGENTINA, 1983, s.p., tradução nossa) ⁴

Ou seja, a repressão e as execuções, muitas ocorridas em via pública, eram justificadas por comunicados oficiais como sendo um enfrentamento das forças armadas contra extremistas armados e perigosos para a sociedade, caracterizando, assim, um discurso oficial maniqueísta. Havia, também, por parte da sociedade civil, uma tentativa de justificar e naturalizar a violência dos militares contra os “subversivos”. No entanto, esse era um discurso vacilante, porque era sabido que muitos dos sequestrados e desaparecidos não tinham qualquer vínculo com a guerrilha, muitas vezes sequer com a militância política de oposição.

A teoria dos dois demônios, apesar de nunca ter sido enunciada como tal, foi amplamente utilizada pelos meios de comunicação, intelectuais e militantes políticos de esquerda no período pós-ditatorial na Argentina para criticar o discurso oficial, que sustentava a relação de ação e reação entre guerrilha e repressão estatal. Repressão, importante ressaltar, defendida pelos militares como legítima e necessária:

Fizemos a guerra com a doutrina nas mãos e com ordens escritas dos superiores. Jamais tivemos a necessidade, tal como nos acusam, de formar organismos paramilitares. Nossa capacidade e nossa organização legal são mais que suficientes para combater as forças irregulares. Ganhamos, e é isso que não nos perdoam. (RIVEROS, 1983, p. 170 *apud* CALVEIRO, 2013, p. 89)

Nesse sentido, segundo o discurso oficial, a causa da situação de terror vivida na Argentina foi a subversão, combatida legalmente. O periodista

⁴ “La República Argentina, a partir de mediados de la década del ‘60, comenzó a sufrir la agresión del terrorismo que, mediante el empleo de la violencia, intentaba hacer efectivo un proyecto político destinado a subvertir los valores morales y éticos compartidos por la inmensa mayoría de los argentinos. [...] Robos de armas, asaltos a bancos y otras instituciones, secuestros, extorsiones y asesinatos en escalada creciente, hicieron que la opinión pública tomara conciencia de la acción delictiva de las tres agrupaciones terroristas más poderosas: fuerzas armadas revolucionarias, ejército revolucionario del pueblo y Montoneros. [...] La nación estaba en guerra [...]” (JUNTA MILITAR ARGENTINA, 1983, s.p.)

Rodolfo Walsh (cuja filha foi sequestrada e morta pela ditadura militar aos 26 anos, em 1976) escreveu uma carta aberta⁵ à Junta Militar quando se completava um ano do golpe (em 1977), que denunciava a versão oficial de que os atos de horror praticados pela ditadura correspondiam, na mesma medida, aos atos de horror praticados pelo terrorismo de esquerda: a Junta Militar, segundo Walsh, “não é o árbitro justo entre ‘dois terrorismos’, mas a fonte mesma do terror que perdeu o rumo e somente pode balbuciar o discurso da morte.” (WALSH, 2016, p. 231, tradução nossa)⁶. No mesmo ano, Walsh foi sequestrado, e seu nome compõe a vasta lista de desaparecidos argentinos.

Seja pela crença incutida na sociedade sobre a existência de uma guerra contra um inimigo perigoso, por orgulho nacional, preguiça mental ou silêncio cúmplice, os responsáveis pela situação que aterrorizava o país foram muitos, conforme relata Pilar Calveiro, pesquisadora e sobrevivente dos campos concentracionários argentinos:

“Nós, os argentinos, somos direitos e humanos”, esse foi o lema que a Junta Militar lançou como resposta à campanha internacional de denúncia. Esse lema, que poderia ser repudiado, teve, porém, certa ressonância; aparecia em publicações e em adesivos colados nos carros ou em casas da classe média. Até mesmo sua estrutura revela essa esquizofrenia social que optou por desconhecer a gravíssima e óbvia violação dos direitos humanos, fazendo disso não mais um conceito, e sim duas noções separadas e diferentes. Todas essas cumplicidades, em alguns casos, ou o silêncio, em outros, tornaram possíveis a existência e a multiplicação da política desaparecedora. (CALVEIRO, 2013, p. 138)

Contam-se milhares de vítimas sequestradas e assassinadas por sua oposição à ditadura militar. O relatório da CONADEP desmente a hipócrita tentativa de rotular a prática sistemática de tortura e desaparecimento de pessoas como excessos excepcionais praticados por subalternos, oportunamente investigados pelas autoridades. Os atos de terror foram sistemáticos e extensivos. Também sistemáticos, conforme relatado pela CONADEP, foram os sequestros de bebês, levados no momento da detenção de suas mães ou

⁵ Rodolfo Walsh enviou a carta, datada de 24 de março de 1977, a diversos jornais locais e estrangeiros. No entanto, a carta não foi publicada. Em 25 de março de 1977, Walsh foi sequestrado e desaparecido pela ditadura. A carta passou a integrar, como apêndice, a reedição do seu importante livro *Operación Masacre*, pela editora De la Flor.

⁶ “[...] la Junta que ustedes presiden no es [...] el árbitro justo entre ‘dos terrorismos’, sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte”. (WALSH, 2016, p. 231)

no momento do nascimento em cativeiro. Segundo informe das Abuelas de Plaza de Mayo (2021), organização criada em 1977 por oito mães de desaparecidos políticos com o objetivo de localizar e restituir a suas famílias legítimas todos os bebês desaparecidos, cerca de 500 bebês foram sequestrados e doados ou vendidos a familiares e amigos dos militares. Até o momento, 130 bebês foram recuperados.

Como resultado da pressão feita pelos militares, após a transição para a democracia, o presidente Alfonsín promulgou a Lei de Ponto Final em 1986 e aprovou a Lei de Obediência Devida em 1987 para eximir todos os oficiais de patentes inferiores de processos judiciais. Em 1989, já eleito o presidente Menem, todos os oficiais das forças armadas e membros da guerrilha foram perdoados, e compensações financeiras foram concedidas às vítimas da ditadura. A fim de combater a impunidade, punir os responsáveis e restituir a identidade das vítimas sequestradas e desaparecidas pelas Forças Armadas, foi fundada em 1995 a organização de direitos humanos Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS). Também em 1995, Adolfo Scilingo, capitão reformado da Marinha, confessou publicamente que a Marinha tinha lançado corpos de sequestrados políticos de aviões sobre o Atlântico em 1976 e 1977. A partir de 2003, todas as leis de anistia foram declaradas inconstitucionais. Muitos processos civis e criminais foram instaurados contra oficiais. Muitos foram condenados. No entanto, o direito não esgota a questão, porque nenhuma história transita em julgado.

A narração histórica da ditadura militar é constituída por fendas e seu discurso é perpassado por contradições, ambiguidades e incertezas. Afinal, como narrar totalmente o horror, se as testemunhas cabais não voltaram para contar suas experiências? Primo Levi, sobrevivente dos campos de extermínio nazistas (espelhos dos genocídios que vieram depois), afirmou que a história dos campos foi contada por aqueles que não viveram totalmente a experiência, não “tatearam seu fundo”. Aqueles que seriam as testemunhas integrais dos extermínios não voltaram para narrar ou “então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão.” (LEVI, 2016, p. 12). Também no genocídio argentino, as verdadeiras testemunhas não voltaram

para narrar, porque foram lançadas ao mar ou jogadas em “tumbas” desconhecidas até hoje por seus familiares. Tal como Antígona, na tragédia de Sófocles, os familiares foram privados de saber a localização dos corpos e, por isso, ficaram impossibilitados de fazer o luto pela morte:

Aqueles que não conseguimos enterrar, os *desaparecidos*, não são somente fonte de tristeza e de indignação porque não podemos lhes prestar uma última homenagem. Não sabemos como morreram nem onde estão seus restos – e isso nos impede, a *nós todos*, mesmo que especialmente a seus familiares e amigos, de poder viver melhor no presente. (GAGNEBIN, 2010, p. 185, grifo da autora)

Por essa ausência de corpos e pela impossibilidade do testemunho cabal, não é possível elaborar o passado de modo conclusivo. Esse inacabamento histórico abre um campo de possibilidades para os escritores que não buscam narrar diretamente e integralmente os fatos, mas aspiram à condição do inacabamento e fazem da fenda do discurso histórico um dispositivo poético-literário.

Partindo-se do pressuposto de que os regimes ditatoriais constituem uma história ainda em via de elaboração e da necessidade de criação de novos pontos de vista e novas possibilidades de passado, vislumbra-se uma geração pós-ditatorial de escritores que viveu sua infância na ditadura militar. Nas narrativas objeto desta pesquisa, a história dos filhos constitui-se por uma série de vozes que se entrelaçam e que remetem não apenas a suas experiências individuais, senão também à memória coletiva. Assume-se que o passado que se recorda por meio das escrituras não traz e substitui o já acontecido até o presente, mas reconstrói feitos inacabados, que devem ser reparados no futuro.

O discurso praticado pela geração que lutou a guerra contra o totalitarismo responde, sobretudo, a uma necessidade política e ideológica. Inflado pela percepção da realidade social, esse discurso busca oferecer mais certezas do que levantar hipóteses. Discurso fomentado pela condição de vítima, cujo relato busca testemunhar a experiência vivida sob o chumbo da ditadura militar e reivindica verdade e justiça. Sem a pretensão de verdade referencial, a literatura dos filhos propõe, de modo diverso, um modelo discursivo que aspira à perspectivação e à pluralidade discursiva, dispensando

noções totalizantes desde um lugar fronteiro entre realidade e imaginação, de modo a resistir ao silêncio e reconstituir vozes perdidas. Para dizê-lo, uma vez mais, com Sarlo,

[...] a literatura propõe seu conteúdo de verdade sob a forma da figuração. Não reconstrói uma totalidade a partir dos *disiecta membra* da sociedade (objetivo talvez impossível), mas, sim, propõe uma série de explicação, constelação de sentido, que suscitam leituras diferentes e alternativas da ordem do real, segundo uma pluralidade de regimes discursivos e de estratégias de ocultamento. (SARLO, 2014, p. 73, tradução nossa)⁷

Na contramão de um sentido totalizante e de uma verdade incontestável dos discursos oficiais da repressão, a nova geração de romancistas escreve relatos nos quais reabre a história com lacunas e questionamentos, problematiza as condições de memória e submete o passado à interrogação constante, “esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada no presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado que não passa.” (GAGNEBIN, 2010, p. 185).

Herdeiros dos traumas familiares, são escritores cujas memórias, sempre abertas, são “trabalhadas pela imaginação, por sonhos e pesadelos, por recortes do esquecimento ou insistências de percepções, matizes, perfumes ou ruídos impossíveis de apagar.” (TORRES, 2016, p. 10, tradução nossa).⁸ Essa geração de filhos faz mais do que uma revisitação ao passado: evitando narrar diretamente os fatos, focaliza a lacuna desse tempo cujo sentido lhe escapa. Relata a dificuldade de encontrar um sentido, inclusive, para as motivações de luta da geração dos seus pais, dificuldade essa em “ultrapassar o hiato entre o desempenho dos pais no ambiente doméstico e a figura desprendida do herói que busca transformar o mundo.” (FIGUEIREDO, 2020b, p. 38).

⁷ “[...] la literatura propone su contenido de verdad bajo la forma de la figuración. No reconstruye una totalidad a partir de los *disiecta membra* de la sociedad (empresa quizás imposible), pero sí propone cursos de explicación, constelaciones de sentido, que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento.” (SARLO, 2014, p. 73)

⁸ “[...] trabajados por la imaginación, por los sueños y las pesadillas, por los recortes del olvido o las insistencias de percepciones, matices, perfumes o ruidos imborrables.” (TORRES, 2016, p. 10)

Desconfiada e hesitante diante da dimensão incerta do passado da geração de seus pais, impossível de assimilar por completo e, por isso mesmo, submetido a questionamentos constantes, a geração dos filhos cria possibilidades outras de passado, que escapam à categoria de verdade e resistem ao discurso oficial ditatorial e, algumas vezes, ao próprio discurso da geração que a antecedeu, problematizando, inclusive, o gênero de memória. Ao evidenciar um distanciamento entre a sua geração e a geração dos pais, os filhos buscam, nesses relatos, a sua própria identidade.

Ao contrário do discurso autoritário – que fecha o fluxo de significados ao tentar fixar uma verdade indiscutível –, o discurso literário das obras aqui estudadas propõe uma prática de significados abertos e é, por esse motivo, resistência. Por esse paradigma, a pergunta que norteia essa pesquisa é: como atuam os dispositivos poético-literários de que se apropriam os dois romances na elaboração literária das fissuras do discurso histórico do período ditatorial como forma de resistência ao discurso autoritário? A resposta que aqui se sustenta é que as obras resistem por meio da estratégia da autoficção e da potência como presença da privação nas lacunas do discurso. A escrita ocupa o espaço de potência e/ou privação do ato poético e que não cede, portanto, à transitividade de uma comunicação pragmática, criando-se outra possibilidade de passado. Acrescente-se, no romance de Pron, a atividade de anarquivamento como resistência estética, que desintegra o arquivo ao submetê-lo às novas possibilidades de reconfiguração, na contramão de um sentido totalizante e de uma verdade incontestável dos discursos oficiais. Em Fuks, concebe-se a obra por meio da ficcionalização da memória.

A resistência (2015), do escritor brasileiro Julián Fuks, vencedora do prêmio Jabuti de 2016, aborda a ditadura argentina pelo viés da viagem, do exílio e da dupla identificação com os dois países – Argentina e Brasil. Doutor em Literatura pela USP e autor de *Procura do romance* (2012) e *A ocupação* (2019), entre outras obras, Fuks traz seu alter ego Sebastián com o propósito de contar a história do seu irmão mais velho, adotado pelos pais na Argentina no período da ditadura militar e que ele desconfia ter sido retirado de uma mãe sequestrada pelo regime. Cabe aqui esclarecer que a dúvida plantada acerca

da origem do irmão não passa de um recurso ficcional, uma vez que seus pais, militantes de esquerda e contrários ao regime, não teriam recebido o bebê dos militares. Os pais fogem com o bebê para o Brasil, onde têm mais dois filhos: Julián e uma menina.

O romance não esconde apoiar-se na biografia do autor, apesar de esbarrar, todo o tempo, na intangibilidade da tarefa de narrar. A partir dessa dificuldade em contar a história, Fuks concebe o livro por meio de uma memória inventada, intercalada com eventos apoiados no real. A obra aborda a resistência em várias direções, como a do irmão diante da família, a dos pais na luta contra um regime de opressão e a do próprio escritor, ao narrar uma história que resiste em ser narrada.

O argentino Patricio Pron, doutor em Filologia Românica e eleito pela Revista Granta como um dos 22 melhores jovens escritores da língua espanhola, é autor, entre outras obras, de *Nadadores muertos* (2001), *El vuelo magnífico de la noche* (2002), *Una puta mierda* (2007), *El comienzo de la primavera* (2008), *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2011), *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016) e *Mañana tendremos otros nombres* (2019). O contexto histórico da ditadura militar Argentina já aparece no seu romance de 2001, *Nadadores muertos*, narrativa cômica sobre a linguagem, mas que também pode ser lida como uma alegoria da desaparecimento de pessoas durante o regime ditatorial.

Seu romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018) relata a volta do narrador-personagem, autoexilado na Alemanha, à Argentina por motivo de grave doença do seu pai. As cenas passam-se no hospital, onde o pai está internado e impossibilitado de se comunicar, e na casa da família do narrador-personagem. A partir de uma pasta encontrada pelo narrador no arquivo do pai, em que estão compiladas informações sobre o desaparecimento e morte do irmão de Alice Raquel Burdisso, desaparecida pelo regime militar argentino, desdobram-se possibilidades de investigar o passado dos pais e do próprio país. O protagonista constata, desse modo, que cabe aos filhos reconstituir a própria história familiar, o passado e até mesmo construir uma possibilidade outra desse passado como detetives dos pais que

são, e buscar um sentido para a vida dessa geração que lutou contra a ditadura militar.

Gravita sobre ambas as obras o duplo movimento entre o vivido e o ato escritural presente, acompanhado por um gesto permanente de reflexão sobre o narrado. A escritura não é puramente um projeto narrativo ligado à memória no sentido de arquivo ou testemunho, mas problematiza o próprio gênero de memória testemunhal por meio de recursos estético-ficcionais, mostrando-se consciente desses procedimentos que propõe. Inscreve-se, assim, nessas narrativas uma busca pela conciliação entre a autonomia do objeto estético e a reapropriação da memória. Há, em ambas as obras, a busca pela resistência aos discursos dominantes, porém, não por meio da reconstituição da “verdade” sobre os acontecimentos passados, mas sim pela investigação mais subjetiva a partir do microcosmo familiar, cujo objetivo é, sobretudo, abrir outras possibilidades de passado, pois, aquilo que foi ou não foi pode, agora, ser de outro modo pelo presente da escritura, nesse limiar entre a história e a ficção. Trata-se, dessa forma, de assumir o passado como potência e não como necessidade e determinação em relação ao presente (AGAMBEN, 2007).⁹

Importa observar as formas de resistência e de quais dispositivos¹⁰ lançam mão para resistir as autoficções *O espírito dos meus pais...*¹¹ e *A resistência*, que compartilham possibilidades e limites do dizer de um narrador que desliza entre os gêneros da ficção e da autobiografia, revelando que há aquilo que se diz e, por sua vez, não se pode e/ou não se quer dizer, criando-se a necessidade de ficcionalizar-se o vivido.

A fortuna crítica dos romances situa-os no âmbito das autoficções (TALA, 2012; LOGIE, 2015; SILVA, 2017), uma vez que há, neles, relatos nos quais dados autobiográficos e históricos justapõem-se a elementos ficcionais.

⁹ Afirma Giorgio Agamben, nas páginas finais de *Estâncias*, o seguinte: “Portanto, nesta perspectiva, precisamente, é séria a relação com o passado que não o transforma simplesmente em necessidade, mas que sabe repetir a sua possibilidade – inclusive e sobretudo a possibilidade de não ser (ou de ser de outra maneira), ou seja, a contingência.” (2007, p. 252).

¹⁰ A palavra “dispositivo” é usada aqui segundo a definição de Giorgio Agamben, que retoma e amplia a definição dada por Michel Foucault. Dispositivo, segundo Agamben, refere-se a “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

¹¹ Devido à extensão do título do romance, usaremos, neste estudo, tal abreviação.

Os escritores focalizam e ressignificam o passado, colocando em tensão o registro documental com a liberdade da ficção. Gravita sobre as obras o duplo movimento do vivido e do escrevível, acompanhado por um gesto permanente de reflexão sobre a escritura.

Depois das investigações centradas em refletir sobre essas narrativas a partir da categoria de autoficção, tem-se indagado sobre o processo manejado pelos escritores de recordar, narrar e escrever suas histórias familiares desde a posição de filho (FIGUEIREDO, 2020b). A partir da chave interpretativa da pós-memória, analisa-se ambos os romances sob o conceito de narrativas de filiação, ou seja, o autor busca na vida dos seus familiares (pais e/ou avós) uma história que possa levá-lo a compreender a sua própria vida. Dessa forma, há um movimento das narrativas de filiação inverso ao das genealógicas, porque caminham do presente para o passado de seus ancestrais (FIGUEIREDO, 2020a). Esse movimento em direção ao passado pode levar o autor a deparar-se com documentos oficiais, matérias de jornal, informativos policiais, possibilitando, por essa razão, que a narrativa crie um inventário da violência.

Ao questionamento constante acerca do exercício de escritura, os narradores de ambos os romances aqui investigados não aspiram a criar verossimilhança, a não ser a da impossibilidade do relato (TALA, 2012). Destaca-se, então, como consequência mais relevante dessa impossibilidade, a desestabilização do contrato de ficção. Se há, nos romances, um narrador impossibilitado de reconstruir uma memória que não seja por meio dos procedimentos ficcionais, também há um questionamento do narrador acerca dos limites da ficção. As obras, questionando-os durante o processo mesmo de sua escritura, resistem em ser romances memorialistas e de testemunho, ainda que indireto, da ditadura militar. Existe nelas, assim, um gesto de resistência a esses gêneros literários.

A articulação entre literatura e resistência, do ponto de vista temático, foi objeto de estudos críticos sobre o romance de Fuks (HAISKY, 2018). No entanto, interessa-nos especialmente a resistência como forma estética no próprio ato de narrar, dominado pelos vazios e pelas potências de negação e

conduzido por um narrador que se apropria das referências biográficas sem renunciar ao exercício ficcional. O romance resiste, desse modo, tanto a ser apenas autobiografia quanto a constituir-se somente como memória testemunhal.

Ponderadas essas perspectivas, percebe-se que a crítica não se debruçou o suficiente sobre os dispositivos poético-literários de resistência, tendo abordado a resistência especialmente como tema nas obras investigadas. Interessa aqui a forma desse narrar, que assume as fissuras da história. Para tanto, buscaremos, no primeiro capítulo deste estudo, refletir acerca dos conceitos teóricos centrais desta pesquisa – autoficção, memória e resistência –, na tentativa de apontar e discutir as estratégias de resistências nas obras pós-ditatoriais que compõem o nosso corpus. No primeiro subitem do capítulo um, “Vejo ou invento: limiar entre a vida e a ficção”, focalizaremos o estudo acerca das escritas do eu, uma vez que há, nos romances aqui investigados, a justaposição de dados autobiográficos e históricos com elementos ficcionais.

Em “Escombros imateriais: memória, narração e história”, buscaremos refletir sobre a narração dos filhos, que rememoram a lembrança da geração dos seus pais, assumindo que o passado, que se recorda por meio das escrituras dessa memória, não traz nem substitui o já acontecido até o presente, mas que, sobretudo, reconstrói feitos inacabados e até mesmo cria possibilidades outras de passado. Dedicar-nos-emos, também, ao estudo do passado assumido como potência e não como necessidade e determinação em relação ao presente, isto é, nesse lugar fronteiro entre realidade e imaginação, aquilo que foi ou não foi pode, agora, sê-lo de outro modo pelo presente da escritura (AGAMBEN, 2007).

O entrecruzamento entre literatura e resistência será estudado em “Nem ir, nem ficar: aprender a resistir”, quando refletiremos sobre as diversas direções inscritas na palavra resistência e sobre a sua relação com a arte. Abordaremos, também, os pressupostos de Deleuze e Agamben acerca do ato de criação, potência e impotência, fundantes para refletir sobre a constituição do ato criativo, que é, também, um ato de resistência.

“Um quebra-cabeça inacabado em *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*”, segundo capítulo deste estudo, trará a análise do romance de Patricio Pron, no qual há um limiar que abriga o arquivo, disposto entre o conjunto do que já foi dito e o não-dito, submetido à atividade de anarquivamento, que o anarquiza e abre caminhos para novas reconfigurações.

O último capítulo, “Memória inventada em *A resistência*”, será dedicado à análise da obra *A resistência*, de Julián Fuks, narrativa que tem como foco o irmão adotivo do narrador-autor, a partir do qual a história da ditadura militar argentina, dos pais e do exílio crescem pelas beiradas. Buscar-se-á compreender como essa memória reconstruída por meio de recursos ficcionais pode funcionar como estratégia de resistência aos discursos dominantes.

Em “Um passado que não passa: algumas considerações”, compararemos as diferenças e semelhanças entre os dispositivos de resistência estética e crítica de ambos os romances em relação ao contexto opressor do regime ditatorial na Argentina e os modos dessas obras pós-ditatoriais reforçarem o papel da literatura em resistir ao silêncio, ainda que por meio dos seus vazios silenciosos.

1. AUTOFICÇÃO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

1.1. Vejo ou invento: limiar entre a vida e a ficção

Nas últimas décadas, especialmente a partir dos anos 80, a literatura tem experimentado uma reconfiguração da subjetividade marcada pela proliferação de narrativas em primeira pessoa e uma “volta do real” em narrativas que abandonam a distância da realidade e propõem um encontro com ela nas formas que privilegiam a mescla entre o real e o ficcional. Acrescente-se a isso o fato de, nessas “escritas de si”, a narrativa ser o lócus do próprio acontecimento e, nesse sentido, é na performance do aqui e agora do ato de escrever/ler que se dá um outro tipo de encontro significativo.

A primazia da subjetividade, segundo Leonor Arfuch (2018), conquistou espaço na reflexão das ciências sociais e humanidades em simultaneidade com mudanças importantes das sociedades contemporâneas, que se manifestam tanto na vida cotidiana, em termos de comportamentos e hábitos, quanto na sua relação com a política. Convém, porém, antes de examinar o retorno do sujeito na contemporaneidade, pensar como ele desapareceu de cena.

A busca por uma obra impessoal e objetiva assumiu a frente das preocupações de escritores como Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad, no fim do século XIX, conforme nos aponta Maria Lúcia Dal Farra (1978) em *O Narrador Ensimesmado*. O método considerado mais eficaz para alcançar essa objetividade seria a utilização do narrador em terceira pessoa, para evitar que a figura do autor e seu ponto de vista aparecessem no romance. A preferência pela terceira pessoa dramatizada, em detrimento de um narrador em primeira pessoa, como procedimento que constrói a objetividade da obra, vem do equívoco, segundo Dal Farra, de relacionar a voz do narrador com a voz do autor real. No entanto, segundo a autora, “a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel.” (1978, p. 19). Nesse sentido, o narrador, em primeira ou em terceira pessoa, é sempre um ser ficcional tal como as demais personagens criadas pelo autor. São todos regidos, tal qual uma orquestra de músicos é regida por um maestro, por uma ótica maior, que abarca aquela mais restrita do narrador, que foi chamada por Booth de “autor-implícito”.

A partir da década de 1960 e início de 1970, essa problematização do vínculo direto entre o eu autorial e o eu biográfico atinge seu auge. Roland Barthes, em 1968, anunciava a morte do autor ao afirmar que a escritura é a destruição de toda voz e de toda origem: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2012, p. 57). Ou seja, segundo Barthes, quem enuncia no romance é a linguagem, não é o autor, que morre quando a escritura começa. Desse modo, não há um autor que precede o texto.

A propósito dessa relação particular entre o autor e o texto, Michel Foucault, em uma palestra apresentada em 1969 intitulada “O que é um autor”, aprofunda a problematização dessa relação, quando afirma: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer.” (FOUCAULT, 2018b, p. 35).

Se as décadas de 60 e 70 decretaram a morte do autor, as que se seguiram viram o autor “ressuscitar” com a restauração da primazia desses sujeitos outrora expulsos de cena. O *eu* ganha, a partir de então, nova autoridade narrativa ao testemunhar uma vivência particular e produzir escrituras de dimensão mais subjetiva. Trata-se de uma reconfiguração que estabelece uma série de relações entre a obra e a sua exterioridade.

Essa relação entre o romance e seu exterior abre espaço para refletir a propósito dos romances realistas do século XIX, nos quais o real estava inscrito por meio de descrições minuciosas, que tinham a função de trazer autenticidade ao relato. Obtido por meio de uma linguagem sobretudo referencial, esses romances almejavam a concretude, ainda que ilusória, do real que queriam retratar. Buscava-se a representação objetiva na narrativa. Nas obras contemporâneas, de outro modo, o que se opera é uma inserção de elementos da própria vida do autor na história narrada. Os relatos são construídos a partir da própria vivência do autor-narrador. Arte e vida, portanto, passam a ser inseparáveis. Daí que a subjetividade que incide no relato altera o paradigma representativo adotado pelos romances realistas do século XIX. A dimensão realista dessa realidade abarcada, na contemporaneidade, estará

veiculada ao valor que o sujeito dá a ela. Há, portanto, uma incorporação subjetiva dessa realidade expressada.

A revalorização da subjetividade, que coloca o sujeito em lugar privilegiado dentro da narrativa, ajuda a pensar nas possibilidades de encontro do autor com o narrador e com o objeto da narração nas chamadas “escritas de si”. Desaloja-se, assim, o sujeito para fora de si, estabelecendo-se, nessa abertura ao mundo e ao outro, uma relação constitutiva com o exterior.

A reflexão sobre a relação entre a obra e a sua exterioridade abre espaço para se pensar os entrelaçamentos entre objetividade e subjetividade, ficção e verdade que suscitam as “escritas de si”.¹² A propósito desses entrelaçamentos, parecem-nos pertinentes as pressuposições do argentino Juan José Saer, no ensaio “O conceito de ficção” (2012), no qual se repensa a formulação de que a verdade, na narrativa biográfica ou autobiográfica, sustenta-se por uma recusa absoluta de elementos ficcionais. Ao contrário, defende o argentino que, ademais de o conceito de verdade ser, em si mesmo, incerto, ela não é necessariamente o contrário de ficção e da sua suposta expressão duvidosa do subjetivo. Não se escreve ficção, segundo ele, para tergiversar a verdade, mas para colocar em evidência a complexidade dessas noções e das fronteiras incertas que separam esses polos. A ficção, que mescla, inevitavelmente, o imaginário e o real, propõe uma infinidade de possibilidades de tratamento para o real, quando se lança ao inverificável, e reduzi-la ao que é verificável é empobrecê-la. Por estar no limiar entre o imaginário e o real – opostos que não se excluem –, a ficção mantém-se à distância “tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso”,

¹² Cabe aqui estabelecer um parêntese e refletir a propósito desses entrelaçamentos a partir do contexto histórico e social das narrativas aqui estudadas. Falar em entrelaçamentos e não em dicotomias parece-nos pertinente, porque sociedades como as latino-americanas não são facilmente dicotomizáveis. Reflexões a partir desse lugar demandam um ir além de aproximações binárias ou dicotomias estanques. Para ficarmos em um exemplo dentro do contexto ditatorial argentino, pensar a categoria do torturador a partir de lógicas binárias contribui para a reiteração do estereótipo de que torturadores eram todos monstros, não homens comuns. Recusar reflexões a partir dessa lógica – que é a do totalitarismo – possibilita-nos assumir uma responsabilidade difusa, ainda que em diferentes níveis, de toda a sociedade. Ao negar a concepção desse *outro* como alguém absolutamente diferente de nós e desprovido de qualidades humanas, ele se torna mais real. Por terem sido os agentes desaparecedores pessoas comuns, pertencentes à mesma sociedade que nós, a situação de horror vivida na ditadura militar argentina foi possível e é passível de repetição.

sendo um tratamento específico do mundo e, muitas vezes, o modo mais apropriado para tratar situações complexas (2012, p. 4). Essa formulação da ficção como tratamento específico do mundo e como criadora de infinitas possibilidades de real leva Saer a afirmar que ficção é, portanto, uma antropologia especulativa, porque revela um campo de possibilidades humanas.

A distinção que está colocada por Saer entre ficção e mentira é uma problemática a qual também se dedica Rancière (2009), quando postula que essa diferenciação entre a ideia da ficção e a da mentira define a especificidade da categoria de representação artística. As artes, segundo ele, tal qual para Saer, não fingem para enganar, senão que ficionam para elaborar estruturas inteligíveis. Afirma Rancière que

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2009, p. 58)

Aí reside, para Rancière, a soberania estética da literatura: ao propor um determinado arranjo material dos signos, isto é, a sua ordenação literária, empresta um novo sentido àquilo que se pretende narrar, tornando irrelevantes as fronteiras entre a razão dos fatos e da ficção. Por isso, Rancière afirma: testemunho e ficção pertencem ao mesmo regime de sentido.

A propósito dessas chamadas “escritas de si”, Foucault (2018a), a partir de um fragmento de *Vita Antonii*, texto do teólogo asceta Atanásio sobre a escrita espiritual, mostra de que forma ela constitui o próprio sujeito. Mostra Foucault que, desde a Antiguidade Greco-romana, escrever para si e para os outros consiste em um importante exercício de “adestramento de si por si mesmo” – a *askesis*. Essa escrita de si aparece de duas formas nos séculos I e II: os *hypomnemata*, uma espécie de livro de vida, constituído por coisas lidas, ouvidas ou pensadas, e a correspondência. Os *hypomnemata*, segundo Foucault, não constituíam narrativas de si mesmo, uma vez que visavam captar o que já foi dito, “reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (2018a, p. 137).

Nesse sentido, a partir da escrita de fragmentos de discursos lidos ou escutados, o sujeito estabelece uma relação de si consigo mesmo, a fim de realizar um exercício de consciência, que o leve a se corrigir no futuro.

O segundo tipo de “escrita de si”, a correspondência, que consiste em um texto destinado a outra pessoa, também pode servir como exercício pessoal, uma vez que lemos aquilo que escrevemos. Nesse sentido, em razão do próprio gesto da escrita, a correspondência, por constitui um manifestar-se a si próprio e aos outros, atua, também, em quem a escreve, que se faz “presente” a quem se dirige. Portanto, escrever, diz Foucault, é “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” (2018a, p. 150). A escrita de si, desse modo, para o filósofo, surge como um modelo a seguir pelo indivíduo-autor que, ao pôr-se nessa escrita, abre-se ao olhar do outro e faz-se presente a quem se dirige, com quem estabelece uma reciprocidade de olhar e de exame.

Essa presença privilegiada do sujeito na contemporaneidade é percebida em gêneros diversos que não apenas os canônicos. Leonor Arfuch definiu como “espaço biográfico” o lugar que contempla esses gêneros multifacetados que têm, como aspecto comum, a primazia da voz e o relato vivencial da experiência do autor:

A que chamamos “espaço biográfico”? Em minha definição, não somente ao conjunto de gêneros como tais – biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências – mas, também, a sua enorme expansão contemporânea em formas híbridas, estilos e suportes de mais variada espécie: a entrevista, o testemunho, a autoficção, a novela biográfica, o show televisivo, o documentário subjetivo, inúmeras práticas das artes visuais e, certamente, a crescente revelação de si nas redes sociais. (ARFUCH, 2018, p. 62-63, tradução nossa)¹³

O “espaço biográfico” definido por Arfuch não somente agrupa os gêneros discursivos com aspectos em comum, mas estabelece uma trama entre esses gêneros para que seja possível analisar a subjetividade na contemporaneidade. Além da dimensão subjetiva dessas narrativas que

¹³ “¿A qué llamamos ‘espacio biográfico’? En mi definición, no solamente al conjunto de géneros consagrados como tales – biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencias – sino también a su enorme expansión contemporánea en formas híbridas, estilos y soportes de la más variada especie: la entrevista, el testimonio, la autoficción, la novela biográfica, el show televisivo, el documental subjetivo, innumerables prácticas de las artes visuales y por cierto, la creciente mostración de sí en las redes sociales.” (ARFUCH, 2018, p. 62-63)

compõem o espaço biográfico, há o retorno do real como matéria prima literária, esgarçando os limites na literatura e revisando as fronteiras entre realidade e imaginação, produzindo-se um entrelaçamento entre esses polos.

Nas narrativas em primeira pessoa percebe-se, desse modo, que as diferenças entre autor e personagem, assim como as diferenças entre realidade e ficção, vão se borrando. Há, nesse sentido, uma maior correspondência entre autor, narrador e personagem, alterando a questão da referencialidade para a literatura, que participa da vida ou faz com que ela, a materialidade cotidiana da vida mesma, transforme-se em matéria literária.

Mesmo nas narrativas que compõem esse “espaço biográfico”, cabe questionar, no entanto, essa correspondência entre autor e narrador-personagem. Sylvia Molloy afirma (1996), a partir de Paul de Man, que a figura que rege uma autobiografia é a prosopopeia, uma vez que o autor, ao escrever sobre si mesmo, “em um esforço sempre renovado e sempre falido” (1996, p. 11), dá voz àquele que não fala, à figura que está ausente, dotando-a de uma máscara textual. Escrever autobiografias é, para a escritora argentina, uma tarefa impossível, porque pretende narrar a história desse sujeito que não existe senão no presente da enunciação. Acrescente-se, a essa impossibilidade da tarefa de se escrever autobiografias, o fato de serem, segundo Molloy, sempre uma “reapresentação” (1996, p. 15), porque é um voltar a contar, uma vez que a vida, que serve como referencial a essa narrativa, já é, por si só, construção narrativa:

A vida é sempre, necessariamente, relato: relato que contamos a nós mesmos, como sujeitos, por meio da rememoração; relato que ouvimos contar ou que lemos, quando se trata de vidas alheias. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros – entendendo por referência uma alusão ingênua a uma “realidade”, a fatos concretos e verificáveis – é, em certo sentido, formular mal a questão. (MOLLOY, 1996, p. 16, tradução nossa)¹⁴

Para a escritora, a autobiografia consiste, não na reprodução dos acontecimentos, que já são, em si mesmo, relatos, mas na articulação, por

¹⁴ “La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros – entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una ‘realidad’, a hechos concretos y verificables – es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión.” (MOLLOY, 1996, p. 16)

meio da linguagem, que faz o “eu” textual dos eventos vividos e rememorados por um sujeito ausente colocado no texto. Mesmo que o autor escreva uma autobiografia, ele já estará, nesse sentido, fora do universo representado, pois, já se encontrará fora da unidade tempo-espço do acontecimento. O sujeito colocado em narração já é, pois, outro.

Philippe Lejeune (2008) debruçou-se sobre os aspectos da autobiografia e sobre as discussões que suscitam esse gênero, como a sua relação com a biografia e o romance autobiográfico. Para ele, autobiografia é um relato retrospectivo em prosa no qual o autor real ocupa-se de sua própria existência, em particular da história de sua personalidade (2008, p. 14). Para que a autobiografia exista, diz Lejeune, é necessária uma identificação do autor com o narrador e a personagem. A presença do autor dá-se na narrativa fundamentalmente, segundo ele, pela assinatura do enunciador. Ou seja, há uma identificação necessária do nome do autor com o nome do narrador-personagem (2008, p. 15). Obras que não possuem tal correspondência seriam romances autobiográficos: “[...] textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la.” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

No entanto, Lejeune esbarrou no limite de seu conceito, que não estabelecia uma diferenciação clara entre a autobiografia e o romance autobiográfico no plano de análise textual. Por essa fragilidade conceitual, o estudioso propôs o que denominou de “pacto autobiográfico”, que seria uma forma de contrato entre o autor e o leitor por meio do qual o escritor garante, se não uma exatidão histórica impossível de abarcar, a autenticidade da sua narração e a identificação entre o autor e a personagem: “o pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, desta identidade.” (2008, p. 26). E afirma, ainda, que identidade não é o mesmo que semelhança, mas um fato imediatamente apreensível pelo leitor.

Anos mais tarde, Lejeune fez um retorno crítico a seus estudos sobre a autobiografia e admitiu a insuficiência do pacto para vincular uma narrativa ao gênero autobiográfico, uma vez que o leitor pode adotar diferentes maneiras de leitura, diversas daquelas sugeridas pelo próprio texto. Afirma, ainda, que as

fronteiras entre o romance autobiográfico e a autobiografia são incertas e fazer uma distinção categórica entre esses tipos de textos é um empreendimento praticamente impossível. Há um paradoxo no gênero autobiográfico, segundo Lejeune, que consiste na busca por um discurso verídico ao mesmo tempo que tenta ser uma obra de arte. Portanto, a autobiografia, para ele, é necessariamente um tipo especial de ficção, na qual tanto o sujeito narrado como a realidade que se busca retratar são criações do autor.

Essa problematização acerca da (não) identificação do autor e narrador-personagem aponta, desse modo, para a possibilidade de toda narrativa, ainda que crie correspondências com o real, ser ficcional. A esse propósito, parece-nos pertinente voltar a Leonor Arfuch, quando ela afirma que, ainda que se busque representar um sujeito na autobiografia, essa construção não é totalmente diferente da de uma personagem literária:

A ideia de “retrato”, que percorre as biografias clássicas, é pertinente a respeito: por mais que se respeitem certas características, a figura será outra, segundo as artes do pintor, o gesto, a ênfase, o tom, a cor... E por mais que se afirme como síntese do verídico, apoiada em documentos, é também um produto da imaginação e das coordenadas de uma época. Que outra coisa poderia ser se não há modo de aproximar-se sequer de uma totalidade chamada “vida real”? (ARFUCH, 2018, p. 45, tradução nossa)¹⁵

Para Arfuch, se não há como abarcar a totalidade do que se chama vida real, tampouco há como abarcar a totalidade de uma pessoa que se pretenda retratar, pois, ela não terá absoluta correspondência com a personagem criada, mesmo que se almeje restaurar a vida por meio da narração. Ainda que seja inegável que haja uma presença do autor na obra e que a narrativa traga elementos de sua própria vida, todo relato será, também, ficção. Portanto, se assumimos que toda autobiografia é também ficção, flexibilizam-se os limites do gênero autobiográfico, reformulado em autoficção. As autoficções estão, nesse sentido, situadas em umbrais pouco definidos entre ficção e realidade, autor real e autor textual, memória e invenção.

¹⁵ “La idea del ‘retrato’, que recorre las biografías clásicas, es elocuente al respecto: por más que se respeten ciertos rasgos la figura será otra según las artes del pintor, el gesto, la luz, el énfasis, el tono, el color... Y por más que se plantee como síntesis de lo verídico, apoyada en documentos, es también un producto de la imaginación y de las coordenadas de una época. ¿Qué otra cosa podría ser si no hay modo de acercarse siquiera a una totalidad llamada ‘vida real’?” (ARFUCH, 2018, p. 45)

1.2. O retorno do eu na contemporaneidade: a autoficção

Foi o romancista francês Serge Doubrovsky que formulou o termo “autoficção” em 1977, ainda que escritas autoficcionais já fossem práticas antes disso. O seu romance *Fils*, cuja personagem tem o nome do próprio autor, é batizado, por ele, de “autoficção”, porque ficcionaliza acontecimentos reais. No ensaio “O último eu” (2014), Doubrovsky revisita a noção de autoficção e afirma que não há verdadeira oposição entre autobiografia e romance, uma vez que “as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa.” (2014, p. 121-122). Para o teórico, assim, toda autobiografia é, também, ficção: o sujeito que narra cria uma ficção de si mesmo. A vida que se rememora e que se conta, segundo ele, é uma vida reinventada. (2014, p. 123).

Diana Klinger (2006; 2008), partindo do pressuposto de Doubrovsky, amplia o estudo acerca da autoficção e reformula o seu conceito. Destaca que, apesar de possuir traços em comum com escritas literárias anteriores, a autoficção é uma característica das práticas contemporâneas:

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. (KLINGER, 2006, p. 51-52, grifos da autora)

Nesse sentido, na autoficção, segundo Klinger, não há que se estabelecer uma associação do relato com uma verdade prévia, porque o sujeito que narra já não cabe no real, mas o excede pelo recurso da ficção, propondo uma outra noção de verdade. Não se trata, portanto, de uma ficcionalização da experiência autobiográfica. O sujeito que fala, na autoficção, extrapola o biográfico. Para a autora, a autoficção não se relaciona, tampouco se desvincula, do seu referente extratextual, mas é uma categoria que cria um “mito” do escritor, no limiar entre “mentira” e “confissão”, também capaz de criar subjetividade:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivência do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2008, p. 23)

Na autoficção, para Klinger, a escrita cria um sujeito por meio de uma operação performática: busca-se, não o sujeito real, impossível de abarcar, mas a sua encenação. “Verdade”, na autoficção, reside “na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto de recepção de sua obra.” (2006, p. 54). Nesse sentido, pode-se pensar a autoficção a partir da noção de performance do autor, de uma “dramatização de si” (2006, p. 56), que não implica identidade entre o sujeito que fala e aquele colocado como objeto na narração, mas um sujeito que se divide entre realidade e ficção, autor e narrador-personagem por meio da criação ficcional.

Pensando na identidade autoral a partir do conceito de performance, isto é, do “caráter teatralizado da construção da imagem do autor” (KLINGER, 2006, p. 57), o sujeito posto na narrativa é sempre construção, portanto, sempre ficcional. Não existe, para Klinger, um sujeito prévio do qual o narrado seja cópia. Existe, ao contrário, uma construção teatral de uma personagem, que é o autor. Interessa, pois, na autoficção, não uma suposta verdade originária do sujeito, mas o efeito de sua presença na narração. Desconstrói-se mesmo a noção de original.

A concepção de performance vinculada à categoria da autoficção está relacionada, para Klinger, à própria desconstrução da noção de representação. É também Jeanne Marie Gagnebin (2014) que nos ajuda a pensar a propósito dessa desconstrução do caráter representacional da palavra escrita. A autora debruça-se sobre a representação e a transmissão dos discursos escritos, ao lançar mão do diálogo *Fedro*, de Platão. Gagnebin reflete sobre as dualidades que despontam no texto do filósofo grego, como escrita e transmissão, palavra escrita e palavra oral, original e cópia (2014, p. 20). Em *Fedro*, Platão reflete, com desconfiança, a respeito da passagem do discurso oral à sua inscrição física – o discurso escrito –, que, ao presentificar um ausente – que é, portanto, incapaz “de se defender nem de se proteger a si mesmo” (2000, p. 123) –, é pura indeterminação.

Platão formula, nesse sentido, uma linha fronteira, porém, bem delimitada, entre realidade e ilusão, verdade e mentira, ao colocar em xeque a atividade mnemônica da escrita. Nas palavras de Gagnebin a propósito da formulação de Platão, o texto escrito é “duplamente signo: signo do som e signo daquilo que o som designa.” (2014, p. 21). A palavra escrita duplica aquilo que já existe no discurso oral.

Essa incapacidade mimética da palavra escrita formulada por Platão, em razão da distância intransponível que separa o signo da coisa referenciada, possibilita-nos estabelecer uma correlação com a metáfora dos mapas do Império, do conto “Sobre o rigor da ciência”, criada pelo argentino Jorge Luis Borges; mapas que coincidem, precisamente, com a realidade que buscam apresentar:

[...] os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da cartografia, as Gerações Seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos [...]. (BORGES, 1999, p. 117)

A partir da alegoria dos mapas, o escritor argentino, ao trazer uma apresentação que coincide precisamente com a realidade que quer retratar, anula a distância entre a palavra e o seu referencial, negando a sua própria natureza representativa. A linguagem escrita, por remeter a algo que está fora do texto e sendo incapaz de estabelecer a fidelidade que pretendia a metáfora borgeana, é uma reapresentação daquilo que se quer dizer. (TEZZA, 2017).

Portanto, a palavra escrita não é capaz de reproduzir mimeticamente a realidade, porque há uma distância intransponível que separa o signo do seu referencial. Desta forma, se tudo o que existe inscreve-se no círculo do representável, isto é, se a realidade e o sujeito já são pura representação, inscrever-se-á, nas narrativas autoficcionais, uma reapresentação daquilo que se quer retratar.

A propósito desse “retorno do autor” na contemporaneidade, Diana Klinger vai afirmar que

Esboçamos aqui a hipótese de que o “retorno do autor” – a auto-referência da primeira pessoa – talvez seja uma forma de

questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado. (KLINGER, 2006, p. 33, grifo da autora)

Se, no modernismo, recaía uma suspeita sobre o eu como autoridade narrativa, privilegiando-se, por essa razão, a impessoalidade da terceira pessoa; se a subjetividade havia sido afetada até o ponto de ser emudecida, nas narrativas contemporâneas, o sujeito retorna renovado e valorizado. Para Klinger, o seu retorno pode se relacionar ao recalque modernista desse sujeito, inscrito no limiar “entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita.” (2008, p.19). Dessa forma, o seu retorno pode ser uma resposta tanto ao seu silenciamento na modernidade quanto ao narcisismo midiático contemporâneo.

A propósito das narrativas contemporâneas pós-ditatoriais latino-americanas, pode-se acrescentar que essa presença da primeira pessoa opera como um contraponto à figura do desaparecido e das identidades apropriadas durante o período repressor das ditaduras militares (ARFUCH, 2018). A dessubjetivação dos prisioneiros foi um mecanismo constitutivo dos campos concentracionários, que, por meio da tortura e do terror, desintegravam as vítimas para impedir qualquer possibilidade de resistência. Pilar Calveiro (2013) narra que, desde a chegada do sequestrado às prisões, iniciava-se um processo de coisificação do sujeito, que perdia seu nome e recebia um número como marca de sua identidade:

Os números substituíam nomes e sobrenomes, pessoas vivas que já tinham desaparecido do mundo dos vivos e agora desapareceriam de dentro de si mesmas, num processo de esvaziamento que pretendia não deixar a menor pista. Tal como no sonho nazista, supressão da identidade, homens que se desvanecem na noite e na névoa. (CALVEIRO, 2013, p. 55-56)

Esse esvaziamento do sujeito era uma morte antecipada, que produzia “mortos que caminham” (2013, p. 63), porque eliminava todos os vestígios de humanidade do prisioneiro. Os dispositivos para produzir esses corpos sem sujeito, além da tortura, eram diversos, desde os números que substituíam os nomes, capuzes que ocultavam os rostos, além da aglomeração e do depósito das pessoas como se fossem cargas, subtraindo-lhes qualquer vislumbre de condição humana. A quebra física provocada pela tortura, nesse sentido,

estava acompanhada por outra interna, com a intenção clara de destruir o sujeito e reduzi-lo a uma existência exclusivamente animal.

Agamben (2008) aborda a dessubjetivação como experiência da vergonha infringida ao sujeito nos campos de concentração nazistas. Afirma o filósofo:

[...] o eu é, nesse caso, ultrapassado e superado pela sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais própria; contudo, esse ser expropriado e dessubjetivado é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo. É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio dismantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria dessubjetivação, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. (AGAMBEN, 2008, p. 110)

Ao sujeito expropriado e dessubjetivado pela vergonha, humilhação e terror, que, segundo Calveiro, era um “morto que caminha”, no campo de concentração nazista chamou-se de *mulçumano*, conforme Agamben. Isto é, o ser inscrito no umbral entre o homem e o não-homem pelo próprio dismantelamento e esvaziamento de si mesmo. Nesse sentido, se o retorno do sujeito na contemporaneidade pode ser pensado em relação à reaparição do autor modernista recalcado, colocar o sujeito em lugar privilegiado nas autobiografias, autoficções e outras categorias das “escritas de si” do período ditatorial e pós-ditatorial pode funcionar como uma contraposição à dessubjetivação imposta pelo regime totalitário.

Essa intensa subjetividade nas práticas literárias contemporâneas, que modifica a percepção do sujeito como autoridade narrativa, altera, também, a valorização da esfera do cotidiano, que resulta da relação entre arte e vida. Essa valorização já era vislumbrada nas estéticas vanguardistas, quando se aboliram divisões estanques entre gêneros, literatura e história, colocando em cena a vida dos homens comuns e o que, nela, havia de trivial, mesmo que ainda entrelaçado aos grandes acontecimentos. Conforme assinala Vera Lúcia Follain Figueiredo (2020b), à diferença dessas narrativas vanguardistas, que convocavam as coisas comuns para a realização de uma leitura sintomática, “por meio da qual a arte pretendia desentranhar o que estaria oculto nos

objetos, buscando em cada um deles as marcas da história” (2020b, p. 23), na literatura contemporânea, o cotidiano é valorizado em si mesmo e por aquilo que está em sua superfície.

Opera-se, desse modo, na literatura contemporânea, uma outra maneira de mesclar arte e vida:

Se em seus desdobramentos ao longo das primeiras décadas do século XX a proposta vanguardista de relação entre arte e vida acabou mantendo-se atrelada a uma concepção de obra caracterizada por seu acabamento, como produto de uma linguagem específica, na arte atual ela motiva a busca de abertura e a aceitação da incompletude, privilegiando cruzamentos múltiplos e fortuitos, em interações dinâmicas que inclusive colocam em questão a separação entre o artístico e o não artístico. (PEDROSA *et al.*, 2018, p. 144-145)

A partir dessa noção de obra aberta, desativam-se as dicotomias normalizadoras, que dão lugar a um movimento de passagem, que instaura, nessas narrativas, um espaço privilegiado de limiar. Somam-se, nas “escritas de si”, a subjetividade e o lugar autoral, que se tornam centrais para assinalar a autenticidade mesma dessas obras. Em outras palavras, a categoria de “autenticidade” é reformulada na contemporaneidade vinculada ao biográfico.

1.3. Escombros imateriais: memória, narração e história

Os romances *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* e *A resistência*, que abordam o terrorismo de Estado argentino, são narrados por escritores que compõem a geração seguinte àquela que lutou contra o regime ditatorial. Na literatura pós-ditatorial, houve a irrupção de vozes dos filhos dos militantes que lutaram contra o regime militar – sobreviventes ou desaparecidos – e de outros filhos, seus contemporâneos, cujas vidas sob o totalitarismo de Estado transcorreram em aparente normalidade, mas, ainda assim, possuem lacunas que suscitam questionamentos.

Essa geração de filhos faz mais do que uma revisitação ao passado: desconfiada e hesitante diante da dimensão incerta da história da geração de seus pais, cria possibilidades outras de passado, que escapam à categoria de verdade, resistem ao discurso oficial ditatorial e problematizam o próprio gênero de memória testemunhal. No entanto, mais que uma escavação

genealógica, os filhos também buscam a si mesmos nessas narrativas, porque pretendem construir suas próprias identidades a partir de rastros de um passado inquietante e, talvez, impossível de elaborar. Os filhos, nesse retorno aos primeiros anos de vida, esbarram, inexoravelmente, numa certeza desoladora: não há uma verdade única a descobrir, restando-lhes somente a imaginação para suprir os pedaços que faltam desse passado (ARFUCH, 2018). A narrativa dos filhos é construída, sobretudo, a partir de uma dinâmica na qual se inscreve um movimento paradoxal de restauração e abertura da história.

A propósito da literatura pós-ditatorial, Alejandro Zambra, importante escritor chileno contemporâneo, questiona-se a respeito da herança das narrativas dos pais e afirma: “nós, que nascemos no começo da ditadura, crescemos buscando e contando a história dos nossos pais e demoramos muito para compreender que também tínhamos uma história própria.” (ZAMBRA, 2018, s.p., tradução nossa)¹⁶. Porque também têm uma história própria para contar, os filhos precisam “ler” as narrativas dos pais, mas também deixar de lê-las. Esquecê-las ou completá-las com notas nas margens. (ZAMBRA, 2018). A história dos filhos é, assim, uma escritura nas margens da escritura dos pais: a partir da história da geração anterior, os filhos também buscam contar a história da sua própria geração.

Essa geração assume uma responsabilidade em relação à geração de seus pais e formula uma resposta a essa herança. No entanto, a resposta dos filhos implica construir sentidos novos como, também, rejeitar alguns sentidos assumidos pela geração anterior. Não se trata, portanto, de uma herança assumida passivamente, mas uma resposta que seleciona e reinterpreta os eventos do passado (LOGIE; WILLEM, 2015).

Esses romancistas que escrevem relatos nos anos pós-ditatoriais reabrem a história com dúvidas, questionando, inclusive, as condições de memória e o próprio gênero de testemunho. A propósito dessas escrituras, diz Arfuch:

¹⁶ “[...] quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia.” (ZAMBRA, 2018, s. p.)

[...] há, aí, uma busca de sentidos, que se depara, muitas vezes, com imagens de contornos incertos – recordamos cenas ou fotografias, vivemos ou nos contaram? –, questionamentos que confirmam, uma vez mais, que nossa vida não nos pertence por inteiro e que nossa história, sobretudo nesses primeiros anos de existência, entrelaça-se no olhar e na palavra dos outros. (ARFUCH, 2018, p. 82, tradução nossa)¹⁷

Decorre daí a concepção de memória como construção na qual incide a interferência de outros. A memória é, então, uma reconstrução de eventos passados para a qual contribuem lembranças de outras pessoas, que existem fora do sujeito. É daí que se desdobra o conceito de pós-memória, defendido por Marianne Hirsch (2012) a partir do contexto dos campos de extermínio nazistas, como o relato do trauma pela geração que sucede àquela que o vivenciou. A pós-memória seria, nesse sentido, uma espécie de testemunho por adoção, uma vez que os eventos seriam inenarráveis por quem os viveu. Seria, portanto, a reconstrução de uma experiência não vivida, mas fundamentalmente imaginada por quem narra a partir de lembranças de outros.

A necessidade do conceito de pós-memória é questionada por Beatriz Sarlo, ao afirmar que, para Hirsch, uma característica fundamental da pós-memória é ela ser construída a partir de lembranças mediadas, isto é, a pós-memória é a memória dos filhos sobre a memória dos pais. (SARLO, 2007, p. 91). No entanto, afirma a escritora argentina que são poucos os acontecimentos passados (exceção aos acontecimentos cotidianos) que podem ser contados por meio de uma memória direta, sendo a maioria deles narrada a partir de discursos de terceiros. A essa memória produzida pela geração seguinte a partir da escuta de um discurso outro, bastaria chamar de “memória de segunda geração”. (SARLO, 2007, p. 92). Para Sarlo, o que realmente caracteriza e diferencia essa memória de segunda geração não é a sua relação de posterioridade, mas o envolvimento subjetivo nos fatos que os filhos buscam relatar:

O que diferencia, de um lado, a busca que os filhos fazem dos vestígios de um pai ou mãe desaparecidos e, de outro, a prática de uma equipe de arqueólogos forenses no sentido do esclarecimento e

¹⁷ “[...] hay allí una búsqueda de sentidos que se enfrenta a menudo con imágenes de contorno incierto - ¿Recordamos escenas o fotografías, lo hemos vivido o nos lo han contado? – vacilaciones que confirman, una vez más, que nuestra vida no nos pertenece por entero y que nuestra historia, sobre todo en esa primeridad de la existencia, se entrama en la mirada y la palabra de los otros.” (ARFUCH, 2018, p. 82)

da justiça em termos gerais é a intensidade da dimensão subjetiva. Se se quer dar o nome de pós-memória à história do desaparecimento do pai reconstituída pelo filho, esse nome só seria aceitável por duas características: o envolvimento do sujeito em sua dimensão psicológica mais pessoal e o caráter não “profissional” de sua atividade. (SARLO, 2007, p. 94)

Para Sarlo, é essa intensa implicação da subjetividade de quem escuta o testemunho que diferencia a pós-memória de outras reconstruções do passado. A escritora afirma que a característica sugerida por Hirsch para definir o conceito de pós-memória, isto é, o fato de ser uma memória mediada, não é, na verdade, exclusiva desse tipo de reconstituição. A mediação coincide com o aspecto fragmentário dessa narração, “como se os discursos sobre o passado não se definissem também por sua radical incapacidade de reconstituir um todo.” (SARLO, 2007, p. 97).

Vale notar que Sarlo questiona quanto do teor ideológico da vida política que mobilizou os anos 60 e 70, essa literatura pós-ditatorial traz:

A pergunta tem importância porque aquele período foi fortemente ideológico, tanto na esquerda como na direita [...]. As ideologias, longe de declinar, apareceriam como sistemas fortes que organizavam experiências e subjetividades. [...] Pois bem, se o período foi cenário de uma importante guinada nas ideias, que não se viveu apenas no “estágio prático”, mas sob formas discursivas, textuais, livrescas; se o imaginário político, longe de se configurar contra o erudito, recorria a uma cultura ilustrada para articular impulsos, necessidades e crenças; se o mito revolucionário se sustentou numa história escrita e num debate que já tinha atravessado boa parte do século XX, o que se pergunta é: quanto do peso e das reverberações das ideias restou nas narrações testemunhais, ou melhor, que sacrifício do semblante intelectual e ideológico do movimento político-social se impõe na narração em primeira pessoa de uma subjetividade da época? Quanto subsiste desse teor ideológico da vida política nas narrações da subjetividade? [...] Uma utopia revolucionária carregada de ideias recebe um tratamento injusto se é apresentada só ou fundamentalmente como drama pós-moderno dos seus partidários. (SARLO, 2007, p. 62-66)

As obras dos filhos não endossam por completo a trajetória ideológica dos pais. Refletem sobre as sequelas do terrorismo de Estado, especialmente no âmbito familiar, mantendo um certo distanciamento dos projetos revolucionários da geração que os antecedeu. Por vezes, um tom de acusação percorre a escritura, porque muitos desses pais sacrificaram suas vidas por uma causa que os fazia preterir o rol familiar. Há, em muitas dessas escrituras, uma indagação histórica desse passado, porque os filhos não têm respostas prontas a dar. Parece-nos correto afirmar, no entanto, que são narrativas que

respondem, com justiça, ao imperativo ético e político imposto pelos pais, especialmente porque sua intensidade subjetiva opera como um contraponto potente à dessubjetivação imposta pelo regime totalitário. Mais ainda, essas narrativas fissuradas e arquitetadas por rastros fazem vislumbrar, talvez com mais eficiência, o impacto do horror sofrido nos tempos de chumbo. São narrativas que não nos deixam esquecer desse passado traumático, pois seria consentir com a repetição. Em conjunto, elas buscam lugares de enunciação e, assim, resistem ao silêncio. Qualquer que seja a poética que atravesse esses tipos de escrituras, não nos parece correto catalogá-las entre aquelas que não fazem jus à luta política herdada. A partir dessas colocações, ainda que essas narrativas não tragam o teor ideológico da geração passada, elas não podem ser reduzidas apenas à categoria de “dramas pós-modernos”.

Essa impossibilidade de narrar eventos do passado com fidedignidade abre espaço para se refletir sobre as dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração e da transmissão, questão inseparável de uma reflexão sobre a memória. Walter Benjamin (2012) formulou uma verdadeira teoria da narração, da qual se destaca o clássico texto sobre “O narrador”. Afinal, como narrar se já estamos privados da faculdade de intercambiar experiências comunicáveis (*Erfahrung*)? Benjamin parte, no ensaio, da constatação de que, depois da Primeira Guerra Mundial, os combatentes que sobreviveram voltaram mudos. A vivência chocante suscita, desse modo, uma incapacidade dupla nos sobreviventes, que não conseguem lembrar, tampouco contar e transmitir de forma coerente o experimentado. A história comum, nesse sentido, vai dando espaço para as histórias individuais.

Benjamin atribui ao advento do romance – cuja origem é um indivíduo isolado, não em coletividade – o primeiro indício do processo que culmina na extinção da narrativa tradicional. A nova forma literária, vinculada ao livro e difundida em razão da invenção da imprensa, caminha em sentido oposto ao da tradição oral. O esgarçamento do espaço das lembranças de experiências vividas, que dão origem a um novo conceito de experiência, o de *Erlebnis* – contadas por um escritor solitário e lidas por um leitor também solitário – dá-se na medida do encolhimento do espaço da memória coletiva. Benjamin – ao

contrapor o caráter fugaz e imediato da informação ao caráter artesanal e utilitário da narrativa; ao assinalar a perda de autoridade narrativa gerada pela proximidade da morte na modernidade, na contramão da sabedoria outrora atribuída ao moribundo; ao postular o dom de contar e ouvir da narrativa tradicional em contrapartida à escrita e à leitura solitárias do romance –, demonstra a impossibilidade de toda experiência coletiva na modernidade e, em consequência, de toda tradição e palavras comuns.

No entanto, na contrapartida dessa impossibilidade de narrar, está a persistência, na contemporaneidade, da necessidade de narrar, questão na qual se inscreve um paradoxo. As narrativas de traumas, como as pós-ditatoriais, são uma evidência dessa aporia, pois, as experiências de sofrimento e terror devem ser contadas, mas demandam formas outras de narrativas, diferentes das tradicionais.

O esfacelamento da experiência no sentido pleno de *Erfahrung* dá-se em detrimento da vivência individual, conceito de experiência que demanda, assim, uma nova forma de narrativa. No rastro dessa reflexão, Benjamin, a partir de Marcel Proust, teoriza a respeito da rememoração, ao afirmar que o autor de *Em busca do tempo perdido* “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu.” (BENJAMIN, 2012, p. 38). Neste ponto, Benjamin postula uma diferença entre memória e rememoração e entre acontecimento vivido (finito) e acontecimento rememorado, que é “sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (BENJAMIN, 2012, p. 39). É a partir da reflexão sobre a memória involuntária de Proust que é possível situar a rememoração no limiar entre o lembrar e o esquecer, ambos ativos na tecitura do texto rememorativo.

A esse propósito, vale sublinhar a observação de Gagnebin de que “a problemática do lembrar sempre surge, nas pegadas de Nietzsche, atravessada pela necessidade de esquecer.” (2014, p. 217). É nesse espaço intervalar e potencial entre o lembrar e o esquecer que está aquilo que precisa ser resgatado da memória involuntária, “que lembra daquilo de que não quer lembrar, daquilo que lhe escapou, daquilo que não tinha dominado, mas de que tinha, justamente, esquecido.” (GAGNEBIN, 2014, p. 233).

É ainda Gagnebin que nos ajuda a refletir a propósito da rememoração em Benjamin, quando afirma que o conceito faz alusão ao contexto bíblico e judaico “da obrigação do povo de Israel de lembrar, de não esquecer, isto é, de rememorar e recordar seu cativeiro no Egito e sua libertação por Iahweh.” (2014, p. 232). No entanto, não se trata de lembrar por lembrar, que resulte em uma mera contemplação do passado, senão rememorar para uma transformação ativa do presente. Há, pois, uma articulação nova entre o presente e o passado, que só pode voltar sendo outro. Inscreve-se, nessa articulação, a possibilidade de um outro tempo e de um outro lembrar, criador e transformador (GAGNEBIN, 2014, p. 243).

Para Benjamin, rememorar não é buscar uma lembrança precisa de um dado momento do passado, mas uma abertura a tudo o que vem antes e depois do acontecimento, às ressonâncias que se produzem entre presente e passado. A imagem rememorada, portanto, já é outra, nunca vista, que emerge neste fugaz instante, em meio a outras imagens (OLIVEIRA, 2020). Dessas ressonâncias que se abrem, a partir do entrelaçamento entre presente e passado, decorre o conceito de história aberta formulado por Benjamin, sobretudo, nas teses *Sobre o conceito de História*. Ao postular que o presente atua sobre a construção do passado, o filósofo opera uma noção de história que libera o passado de sua reificação:

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. (BENJAMIN, 2012, p. 242)

Benjamin inclina-se, assim, por uma história que redime o passado por um ato presente de rememoração, que possui uma qualidade redentora de manter aberta a história, para uma possibilidade outra de passado, que repare as injustiças ocorridas. No entanto, para que haja a reparação do passado no presente, é necessário, além da rememoração, fazer valer as reivindicações das vítimas do passado e continuar seu combate emancipador no presente.

Para dizê-lo de outro modo, é neste tempo presente – tempo do agora – que se joga luz ao que foi recalcado, reivindicando seu lugar.

Seguindo o percurso de Michael Löwy (2005), que se dedica ao conceito de redenção na sua leitura pormenorizada das teses, Benjamin a concebe principalmente como a rememoração histórica das vítimas do passado e como a realização, no presente, do que poderia ter sido e não foi:

Os derrotados em junho de 1848, para mencionar um exemplo muito presente em *Das Passagen-Werk* [...], esperam de nós não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social. Um pacto secreto nos liga a eles e não nos desembaraça facilmente de sua existência, se quisermos nos manter fiéis ao materialismo histórico, ou seja, a uma visão da história como luta permanente entre os oprimidos e os opressores. A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la. (LÖWY, 2005, p. 51)

Rememorar, portanto, não é o bastante, é preciso reparar o sofrimento dos oprimidos do passado e continuar a lutar pelos objetivos que buscaram, mas não alcançaram. Redenção, pois, que se realiza no presente, iluminado pelo passado, por uma tarefa revolucionária realizada por aqueles que sucedem os vencidos.

Dessa concepção de passado transformado no presente pela atividade de rememoração, decorre a noção de materialismo histórico, que perpassa a quase totalidade das teses benjaminianas, quando o filósofo afirma que

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. [...] 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)

Esse instante de perigo é aquele instante único em que irrompe, no presente, a imagem do passado. Transformar a história é restituir, nela, as reivindicações dos vencidos e a sua dimensão de subversão da ordem estabelecida. Vislumbra-se, a partir daí, o germe de uma outra história inscrita pelo presente naquilo que não foi ou poderia ter sido de outro modo. Passado e

presente: ambos inacabados, um iluminando e transformando o outro. Se a rememoração do passado for essa tentativa de “fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir”, a história lembrada desse passado será sempre escrita no presente e para o presente. (GAGNEBIN, 2013, p. 97)

Essa inscrição do presente no passado também é postulada por Benjamin quando afirma que “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (*Jetztzeit*).” (BENJAMIN, 2012, p. 249). O tempo homogêneo, cronológico, linear e vazio opõe-se a um tempo heterogêneo, descontínuo e aberto à irrupção do presente, que interrompe a eterna volta do passado e faz surgir mudanças profundas. Estabelece-se, assim, uma relação entre o passado e o presente, que não é de causalidade nem de progresso, mas de “pacto secreto”, que, rompendo o *continuum* da história, abre-a para a contingência daquilo que poderá ou não advir. Há, pois, um cruzamento de tempos que possibilita criar um outro passado pelo presente da escrita.

Nesse rastro de ruptura do nexos causal entre passado e presente, temos também as postulações de Agamben, quando afirma que

Na tradição crítico-filosófica [...], uma obra valia, de fato, não só pelo que efetivamente continha, mas também pelo que nela havia ficado em potência, pelas possibilidades que havia sabido conservar (“salvar”), para além do ato (e que, neste, viviam como tarefa). Portanto, nesta perspectiva, precisamente é séria a relação com o passado que não o transforma simplesmente em necessidade, mas que sabe repetir (retomar, segundo a intenção kierkegaardiana) a sua possibilidade – inclusive e sobretudo a possibilidade de não ser (ou de ser de outra maneira), ou seja, a contingência. (AGAMBEN, 2007, p. 252)

Vislumbra-se, aqui, a formulação do passado como possibilidade, não como necessidade e causa em relação ao presente. Abrem-se, portanto, possibilidades outras, pois, aquilo que foi ou não foi pode, agora, ser de outro modo, por seu caráter contingente. Projeta-se, portanto, sobre o passado a potência, que, nas fissuras da memória, restitui ao passado uma outra possibilidade de existência.

A ideia de revolução, aqui, está imbricada à ideia de interrupção do *continuum* da história, isto é, a interrupção como resistência ao fluxo nivelador e contínuo da história oficial, que apenas favorece os opressores. É nessa quebra da continuidade, que subverte a ordem estável do discurso

estabelecido, que se abre a possibilidade de uma outra história vir à tona. Nas palavras de Gagnebin,

[...] o que a história tradicional quer apagar são os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no *continuum* da dominação. Mas essa figura de pensamento indica muito mais que um instrumento de luta ideológica. Ela significa mais profundamente que a verdade de um discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna. [...] Em sua [de Benjamin] teoria da narração e em sua filosofia da história em particular, 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 cala e retoma fôlego. (GAGNEBIN, 2013, p. 100)

Nesses vazios e nesses silêncios, que abalam o desenvolvimento falsamente natural das narrativas, estão os discursos reprimidos e calados pela história oficial. Dos tropeços da narração, espaços de potência, emerge a possibilidade de escrita de uma outra história e de uma outra verdade, a contrapelo da versão oficial.

1.4. Nem ir, nem ficar: aprender a resistir

A palavra resistência, por comportar diversas acepções, impõe que se faça uma reflexão a propósito das possibilidades e dos limites de sua própria definição. Resistir tem, certamente, uma conotação política, principalmente na Europa no contexto da Segunda Grande Guerra. A resistência francesa contra os alemães foi referência em outros contextos no pós-guerra como, por exemplo, nas ditaduras militares da América Latina. No entanto, como afirma Denise Rollemberg (2016), a adoção sacralizada que se faz do paradigma da resistência francesa em outros tempos e outros espaços dificulta a percepção da pluralidade das ações dos combatentes no período da ocupação nazista na França. Havia, como destaca a pesquisadora, formas diversas de resistência nesse enfrentamento:

A elaboração de critérios que permitam a conceituação de Resistência considera, necessariamente, o caráter do regime ao qual se resiste. Resistir ao regime totalitário alemão, na Alemanha, por exemplo, não é o mesmo que resistir aos ocupantes e aos colaboradores na França, seja na zona ocupada seja na *zona livre*. Isso não impede a comparação das várias experiências ocorridas na Europa no contexto da guerra e mesmo de outras experiências

históricas. O método comparativo enriquece a compreensão de cada situação específica e, portanto, suas conceituações. A flexibilidade do conceito de resistência parece diretamente proporcional ao grau de sucesso do Estado em sua ambição totalitária. Assim, quanto mais bem sucedido na ambição totalitária o regime for, mais flexível é a conceituação de resistência a ele. (ROLLEMBERG, 2016, p. 19, grifo da autora)

Importa, por essa complexidade de conceituação do termo resistência, refletir a propósito das diferentes formas desse resistir, de modo que o método comparativo amplamente utilizado nos mais variados contextos pós-guerra possa, efetivamente, enriquecer o entendimento histórico e conceitual. Assim, evitar-se-á a sua banalização ou a sua naturalização.

Em resistência, desse modo, inscrevem-se direções várias, cujas representações não se esgotam nos enfrentamentos armados. Pelo paradigma da física, resistir é opor uma força a um sistema de outras forças. No dicionário, encontra-se o sentido costumeiro de resistir contra alguém ou alguma coisa. No entanto, a partir do uso do prefixo “re”, que, etimologicamente, aponta para uma repetição, vislumbra-se uma insistência em existir (*sistere*), uma afirmação de persistência e permanência. Nesse sentido, delineiam-se duas noções aparentemente contraditórias – uma como persistência e outra como uma recusa a permanecer numa dada situação:

Resistimos, portando, à fixação das relações entre nós e o meio, pois é isso que nos bloqueia e nos cerceia. Mas a resistência é – antes de qualquer coisa, e como indica o prefixo “re” – repetição de um movimento, e só em segundo lugar um movimento contrário a algo. Resistimos porque insistimos. Resistimos porque “devimos”, porque queremos ultrapassar a nós mesmos. A resistência é primeiramente “em” (no devir), e só secundariamente “a”. (ONETO, 2007, p. 202)

A partir dessa perspectiva, a palavra resistência deixa de remeter somente à noção de oposição, mas passa a se referir, também, à ideia de conservação. É o que afirma Rollemberg, a partir de Jacques Sémelin: na palavra resistência, inscreve-se uma dinâmica de ação que combina tanto conservação quanto ruptura. “Resistir é tentar conservar o que o agressor quer mudar [...]. [Mas] resistir é também ruptura, reagir contra.” (SÉMELIN, 1994, p. 60-61 *apud* ROLLEMBERG, 2016, p. 32). Como consequência dessa combinação, desdobra-se a noção de resistência a um sistema organizado ou

a um sistema representativo, por meio de uma força que opera pela insubordinação, que produz desvios e transformações.

A resistência pensada em sua imbricação com a arte é um mecanismo constitutivo de fraturas, nas quais incide um movimento de deslocamento e embaralhamento, que possibilita a criação do novo, formas outras de existir e devires, que rompem pensamentos e significações estanques:

A arte resiste ao desterritorializar o sistema de opinião, talhando fendas no guarda-sol que nos protege do caos. Ela é o contraponto que vence a opinião e extrapola o vivido. Arte-fabulação, cujos seres de sensação, seres de fuga tornam-se traços de expressão, possibilitando a metamorfose, já que inventam novos mundos, compõem universos capazes de rasgar os significados, “estourar as percepções vividas”, percorrer direções e sentidos diferentes. No momento em que fixa um só sentido, buscando a significação e a informação, a arte perde o seu poder de resistir e existir. (GALLICCHIO; KROEF, 2007, p. 6)

Alfredo Bosi, em “Literatura e Resistência”, ensaio publicado em 2002, já sustentava a necessidade de se refletir a propósito da arte como resistência. A partir da relação que estabelece entre ética e estética – especialmente quando postula que “valor ético e ficção romanesca buscam-se mutuamente” (2002, p. 122) –, Bosi afirma que a resistência, conjugada à narrativa, realiza-se como tema e/ou como processo inerente à escrita. A propósito dessas possibilidades de realização romanesca de resistência, afirma Juliana Santini, a partir do ensaio de Bosi, que

Se a narrativa que toma a resistência como tema é circunscrita a um contexto de militância política, a narrativa de resistência imanente desvincula-se de determinações cultural e temporal específicas e, antes, permanece em consonância com um projeto estético de revelação de tensões e descontinuidades em que o indivíduo se posta aquém de uma estrutura social incapaz de o abrigar – o herói problemático à procura de valores em um espaço degradado, base do esquema interpretativo inicial, é aqui incorporado a uma estrutura mais complexa, em que a narrativa é tomada não apenas na relação entre sujeito e meio social, mas também na abrangência de suas instâncias. (SANTINI, 2018, p. 55)

As narrativas que resistem especialmente pelo tema estão inscritas em contextos de militância política, inseridos nos romances por meio de representações criadas pelo autor. O discurso ficcional arquitetado pelo romancista está muito próximo do político que busca retratar. As narrativas que resistem não só, ou não principalmente, pelo tema, mas pela escrita o fazem arquitetando tensões em sua estrutura escritural, inscrevendo-as em suas

instâncias narrativas. Há, nessas narrativas de resistência pela forma, uma cisão que marca a relação do eu com o mundo, resistindo a uma ordem estabelecida.

Em *Que é a literatura*, obra escrita por Sartre em 1947 como resposta às críticas que recebeu pelo princípio do engajamento literário defendido na “Apresentação de *Tempos Modernos*”, há uma importante reflexão sobre o papel social da literatura. Para o filósofo, a literatura engajada é uma exigência para o escritor em decorrência da sua própria atividade de escrever, concebida como uma ação sobre a realidade e seu desvendamento. A partir dessa formulação, é possível conceber como literatura engajada não apenas aquela que expressa tematicamente ideais políticos, mas também aquela cuja escrita exige um engajamento dentro de sua própria composição:

[...] para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente em suas obras, e não como uma passividade abjeta [...], mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que *constitui* cada um de nós [...]. (SARTRE, 2019, p. 39-40, grifo do autor)

A atividade literária impõe, ao escritor, uma tomada de posição, não podendo ficar indiferente à realidade que expõe. Se, para Sartre, a função de quem escreve é desvendar o mundo para que ninguém possa ignorá-lo e, a partir daí, seja impelido a mudá-lo (2019, p. 30), ele, o escritor, sabe que escrever é agir: “desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.” (SARTRE, 2019, p. 29). O escritor engajado gera, por meio de sua mediação, a reflexão no outro, recusando produzir um “arsenal de ardis ao leitor que quer dormir tranquilo.” (SARTRE, 2019, p. 75). Antes, o escritor engajado, em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, rompe o equilíbrio que a ignorância proporciona no leitor, provocando, nele, uma “consciência infeliz”, que promove mudanças (SARTRE, 2019, p. 80). Portanto, a literatura engajada não apazigua, mas perturba e desassossega:

As obras inspiradas em tais preocupações não podem aspirar primeiramente a agradar: elas irritam e inquietam, colocam-se como tarefas a cumprir, convidam a buscar sem conclusão, mostram experiências cujo resultado é incerto. Fruto de tormentos e perguntas,

não podem ser gozo para o leitor, mas sim perguntas e tormentos. Quando nos é dado realizá-las bem, não serão entretenimento, mas obsessão. Não oferecerão o mundo “para ser visto”, mas para ser mudado. (SARTRE, 2019, p. 210-211)

Nas pressuposições sartrianas, a literatura pensada como forma de resistência perturba o outro, pois é, em essência, tomada de decisão. Não está a serviço de nenhuma ideologia, pois, ela é a própria ideologia (SARTRE, 2019, p. 116). Não oferece o mundo para contemplação, mas o desvenda segundo as perspectivas de uma mudança possível.

A formulação de uma narrativa que resiste, independentemente de sua inscrição em contextos de militância política, também pode ser verificada na proposição de Jacques Rancière (2007), quando ele afirma que a política não é uma virtude específica da resistência da arte, porque, para que a arte seja arte, ela deve ser política. Para dizê-lo em outras palavras, a arte não é política tão somente quando a aborda tematicamente e a submete à representação.

A partir do ensaio de Deleuze e Guattari “Percepto, afecto e conceito”, Rancière afirma que a “resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política.”¹⁸ (RANCIÈRE, 2007, p. 129, grifo do autor). Segundo Rancière, essa é uma das teses que perpassam fundamentalmente o ensaio de Deleuze e Guattari, na medida em que estabelecem um liame entre a ideia da arte, do sensível e a do futuro humano, estabelecendo, entre elas, um campo de tensões (RANCIÈRE, 2007, p. 129). Deleuze e Guattari (1992) concebem a obra de arte como um puro ser de sensações – um composto de perceptos e afectos extirpados das percepções e afecções pelo artista – que independem dos seres que as experimentaram para existirem. O que se conserva na arte é, portanto, esse bloco de sensações que existe em si mesmo ou, nas palavras dos autores, é:

uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir [...]. O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto

¹⁸ Cabe aqui observar que o sentido do termo “político” é tomado no seu laço constitutivo com a noção de coletividade e como ação sobre a realidade, não no sentido comumente concebido como militância partidária ou na sua relação com instituições políticas.

das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228)

O romancista, quando torce a linguagem e a faz gaguejar, colocando-a em perpétuo desequilíbrio (DELEUZE, 2011) e extraindo as sensações das percepções e afecções, inscreve-a num campo de tensões e envolve-a por um enlace revolucionário em vista de um público leitor que ainda não existe, mas que há de vir. É essa nova comunidade que apreenderá as sensações que persistem na obra de arte, que não é monumento de celebração do passado, “mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento” passado. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

Segundo Rancière, na esteira de Deleuze, existe uma relação constitutiva entre o presente da obra e o futuro do povo ao qual “pertence a própria definição da ‘resistência’ da arte, isto é, da união dos contrários, que a define ao mesmo tempo como enlace dos lutadores fixados em monumento e como monumento em devir e em luta.” (2007, p. 129). Inscreve-se na arte, a partir dessa pressuposição, uma política própria definida pela resistência artística, portadora da promessa de uma nova humanidade. (RANCIÈRE, 2007, p. 134).

A escrita assumida como criadora de uma nova comunidade e de mundos potenciais é também formulada por Deleuze em “A literatura e a vida”, ensaio em que o filósofo afirma que a função fabuladora da literatura não consiste em imaginar ou projetar um eu, senão em atingir devires e potências, conceber possibilidades de vida, “inventar um povo que falta” (DELEUZE, 2011, p. 14). Portanto, consiste em atingir um devir-revolucionário, que “invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura.” (DELEUZE, 2011, p. 14).

Esse pressuposto deleuziano de obra de arte como um ato de resistência também aparece no seu ensaio “O ato de criação” (2013), que propõe a noção de resistência em sua relação intrínseca ao ato criador. A propósito dessa relação entre resistência e criação artística em Deleuze, aponta Charles Feitosa, na esteira nietzschiana de que o artista, apesar de não

tolerar o real, não pode abstrair-se totalmente dele, a criação é, assim, simultaneamente exigência e recusa do mundo:

Resistir parece com o criar porque há no ato de criação um gesto ambíguo de contestação e de afirmação apaixonada pelo que é. Pode-se dizer, nesse contexto, que “resistir” é renunciar à revolução e à revolta, uma forma de dizer sim e não ao mundo, de repetir e diferenciar o mundo e a si mesmo. (FEITOSA, 2007, p. 28)

A noção de resistência como ato criativo implica pensar em suas ambiguidades constitutivas de conservar e romper, contestar e afirmar. Resistência artística que vai além das noções de revolução e revolta: “a arte recusa o mundo em nome do que lhe falta, mas também o afirma em nome do que ele é.” (FEITOSA, 2007, p. 28).

Compreende-se, a partir dessa noção, portanto, que resistência não é pensada apenas como uma força que se opõe a outra, mas como liberação de uma potência interna ao próprio ato de criação. Resistência assumida, nesse sentido, como interna ao próprio ato poético. É Agamben quem propõe, a partir de Deleuze, uma nova forma de pensar essa relação entre resistência, criação e potência. Para refletir acerca desses conceitos, Agamben recorre a Aristóteles, para quem potência e ato não se confundem:

Toda potência de ser ou de fazer algo é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer [...], uma vez que, de outro modo, a potência passaria desde sempre ao ato e com este se confundiria (segundo a tese dos Megáricos refutada explicitamente por Aristóteles no livro *Theta* da *Metafísica*). Essa “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência. (AGAMBEN, 2015, p. 14)

É a partir dessa concepção aristotélica de potência que se pode conceber a potência-de-não, uma vez que a experiência de potência só é possível se for também a potência de não passar a ato, isto é, sua contingência. Potência, pois, assumida como a possibilidade do seu não exercício. Assinala Agamben que ela é a presença do que não está em ato: “essa presença privativa é a potência”. (AGAMBEN, 2018, p. 64). Daí resulta que toda potência é também impotência (potência-de-não).

À luz dessa concepção de potência e potência-de-não, Agamben reflete a respeito da relação estabelecida por Deleuze entre criação e resistência. No

ato poético, no qual se inscreve uma tensão entre potência e impotência, há algo que resiste à expressão e mantém-se em suspensão, que se instaura nesse espaço da impotência. Nas palavras de Agamben, “a resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato [...]” (AGAMBEN, 2018, p. 67). É na impotência do ato poético que reside, portanto, a sua resistência, que resulta em inoperosidade ao desativar a direção única que levaria toda potência ao ato. Nessa perspectiva da inoperosidade intrínseca ao ato criador, Agamben chama a atenção para o fato de que ela não deve ser pensada como ociosidade ou inércia, mas, sim, como um tipo especial de potência ou “presença privativa”, como diz Aristóteles, revelando uma ligação constitutiva com sua própria inoperosidade. (AGAMBEN, 2018, p. 79).

2. UM QUEBRA-CABEÇA INACABADO EM *O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA CHUVA*

2.1. Dezenas de peças soltas: anarquivamento e resistência

O romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018), cujo título é um verso retirado do poema “I fellowed sleep”¹⁹, do poeta Dylan Thomas, relata a volta do narrador-personagem, autoexilado na Alemanha por oito anos, à Argentina, por motivo de internação hospitalar de seu pai, com quem não fala há algum tempo. O motivo que o levou ao autoexílio foi o passado assombroso do seu país, do qual tenta escapar:

[...] o terror que eu instintivamente associava ao passado, como se no passado tivéssemos vivido em um país chamado medo cuja bandeira fosse um rosto desfigurado pelo terror, explicava meu ódio por esse país infantil e por que o abandonei, em um desterro que começou muito antes de eu ir embora para a Alemanha e de tentar, até por fim conseguir, esquecer tudo. Cheguei a acreditar que a minha viagem não tinha volta, porque eu não tinha um lar para onde voltar, devido às condições em que eu e minha família vivemos durante um longo tempo [...]. (PRON, 2018, p. 129-130)

A narrativa de Pron busca relatar os impactos sofridos pela ditadura militar a partir de uma experiência subjetiva no espaço doméstico. A infância passada nos anos de terrorismo de Estado concebe uma ideia de casa muito distinta da de lar e, por essa razão, o narrador quer, dela, distanciar-se. Empenha-se, portanto, em apagar suas lembranças. Também o consumo excessivo de remédios enquanto vivia na Alemanha provocou, no escritor, a incapacidade de se lembrar de eventos da sua infância: “[...] naquela época de remédios e sonhos vívidos, em que eu já não me lembrava nem queria me

¹⁹ “I fellowed sleep who kissed me in the brain, / Let fall the tear of time; the sleeper’s eye, / Shifting to light, turned on me like a moon. / So, planning-heeled, I flew along my man / And dropped on dreaming and the upward sky. / I fled the earth and, naked, climbed the weather, / Reaching a second ground far from the stars; / And there we wept, I and a ghostly other, / My mother-eyed, upon the tops of trees; / I fled that ground as lightly as a feather. / ‘My fathers’ globe knocks on its nave and sings.’ / ‘This that we tread was, too, your fathers’ land.’ / ‘But we tread bears the angelic gangs, / Sweet are their fathered faces in their wings.’ / ‘These are but dreaming men. Breathe, and they fade.’ / Faded my elbow ghost, the mothers-eyed, / As, blowing on the angels, I was lost / On that cloud coast to each grave-gabbing shade; / I blew the dreaming fellows to their bed / Where still they sleep unknowing of their ghost. / Then all the matter of the living air / Raised up a voice, and, climbing on the words, / I spelt my vision whit a hand and hair, / How light the sleeping on this soily star, / How deep the waking in the worlded clouds. / There grows the hours’ ladder to the sun, / Each rung a love or losing to the last, / The inches monkeyed by the blood of man. / And old, mad man still climbing in his ghost, / My fathers’ ghost is climbing in the rain.”

lembrar de que diabos era uma casa.” (PRON, 2018, p. 13). Diante da iminência da morte do pai, o narrador decide voltar a seu país, porém, constata que o verdadeiro regresso ao lar é um regresso impossível:

Não senti que aquela fosse a minha casa, aquela velha sensação de que um determinado lugar é o seu lar tinha desaparecido para sempre, e tive medo de que minha presença ali fosse considerada um insulto. [...] Não parece que faz só oito anos que fui embora, pensei enquanto me deitava na minha antiga cama. Estava com frio, mas não quis me cobrir com a colcha e fiquei ali, com um braço tapando o rosto, sem conseguir dormir mas também sem vontade de levantar, pensando em círculos no meu pai, em mim e em uma oportunidade perdida para ele, para mim e para todos. (PRON, 2018, p. 23)

A crença de que voltava à Argentina para ver o pai morrer e a constatação de que não o conhecia – tampouco conhecia a si próprio – fazem com que esse deslocado narrador busque recuperar suas memórias e saber quem foram os seus pais:

Acho que os filhos, em algum momento, sentem necessidade de saber quem foram seus pais e saem em busca de respostas. Os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo para que um dia retornem e contem a eles sua história e, assim, eles mesmos possam compreendê-la. Os filhos não são os juízes dos pais, já que não podem julgar de maneira realmente imparcial alguém a quem devem tudo, inclusive a vida, mas podem tentar colocar ordem em sua história, restituir o sentido que foi apagado pelos acontecimentos mais ou menos pueris da vida e sua acumulação, e depois proteger essa história e perpetuá-la na memória. (PRON, 2018, p. 10)

Pron, ao lançar-se à tarefa de descobrir e relatar quem foram os que viveram antes dele, narra dois episódios centrais, em cujo entorno despontam suas memórias: o desaparecimento e morte de Alicia Raquel Burdisso e o assassinato do seu irmão, Alberto José Burdisso. Por meio de um mergulho que faz nos arquivos paternos, inicia-se, com tinta detetivesca, uma busca que se abre em outras por simetria: na pasta encontrada pelo autor, há informações sobre Alberto José Burdisso, desaparecido em 2008, que, por sua vez, é irmão de uma jovem desaparecida em 1977, Alicia Raquel Burdisso, jornalista, estudante de letras, companheira de militância do pai do autor-narrador e morta pela ditadura militar argentina:

[...] pensei na parábola tristemente exemplar sobre o destino dos desaparecidos, dos seus familiares e das tentativas de reparação de algo que não pode ser reparado, o que trazia mais uma simetria a essa história além da simetria do irmão e da irmã desaparecidos: eu e meu pai estávamos procurando uma pessoa – eu procurava meu pai e ele procurava Alberto Burdisso, mas também, e sobretudo, Alicia

Burdisso, que foi sua amiga durante a adolescência e que, assim como ele, militou durante aquela época e foi jornalista, e morreu. Meu pai começou a procurar sua amiga perdida e eu, sem querer, também comecei pouco depois a procurar meu pai, e esse era um destino de todos os argentinos. (PRON, 2018, p. 146-147)

Em razão do desaparecimento e assassinato da irmã pela ditadura militar argentina, Burdisso foi indenizado pelo Estado e, com o dinheiro da indenização, comprou uma propriedade, que foi a causa da sua morte. Sua companheira, Gisele Córdoba, tentou forçá-lo a assinar um documento que transferisse a propriedade para o seu nome. Por causa da recusa, Alberto Burdisso foi jogado em um poço ainda com vida por ela e por seus cúmplices e morreu asfixiado. No epílogo da obra, Pron relata novas informações a respeito dos crimes, obtidas após a escrita do romance. Gisele Córdoba foi condenada juntamente com seus cúmplices pelo crime de homicídio. Já o destino de Alicia Raquel Burdisso continua incerto, como o de milhares de vítimas sequestradas e desaparecidas pela ditadura militar argentina. Sabe-se que Alicia foi torturada e assassinada no quartel-general da Polícia de San Miguel de Tucumán em 1977. O responsável pelo quartel, o ditador Luciano Benjamín Menéndez, foi condenado à prisão perpétua, a quarta recebida por ele. O corpo de Alicia jamais foi encontrado.

A partir da leitura do material guardado no arquivo paterno, o autor-narrador compreende o imperativo herdado e decide escrever o livro:

Enquanto eu tentava deixar para trás as fotografias que tinha acabado de ver, 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 [...]. [...] disse a mim mesmo que eu tinha o material para escrever um livro e que esse material tinha sido dado a mim por meu pai, que tinha criado para mim uma narrativa da qual eu teria que ser ao mesmo tempo autor e leitor, descobrindo-a à medida que narrava. (PRON, 2018, p. 113, 115)

Na obra, vislumbra-se uma narrativa inscrita no contexto político da ditadura militar argentina, porém, a resistência que nela se inscreve não está conjugada somente ao tema, mas também à escrita, sobretudo pela forma com que o narrador maneja o arquivo paterno e como escreve o seu romance. A Parte II do livro de Pron é introduzida por uma epígrafe de César Aira: “Deveríamos pensar em uma atitude, ou em um estilo, que possa transformar o que for escrito em um documento.”. Trata-se de uma parte do livro construída

essencialmente pela transcrição de documentos encontrados no arquivo do pai hospitalizado, conforme anunciado pelo narrador ao final da Parte I:

Na pasta seguinte, encontrei a reprodução de uma fotografia antiga, ampliada até os rostos terem se transformado em pontinhos. Nela aparecia meu pai, embora, é claro, não fosse exatamente meu pai, e sim a pessoa que ele era antes que eu o conhecesse [...]; a seu lado havia uma jovem de cabelo comprido e escorrido, com uma expressão de uma seriedade surpreendente e um olhar que parecia dizer que ela não tinha tempo a perder, porque tinha coisas mais importantes a fazer do que ficar parada para uma fotografia, ela precisava lutar e morrer jovem. Pensei: Conheço esse rosto, mas depois, ao ler os materiais que meu pai tinha reunido nessa pasta, percebi que na verdade eu não o conhecia, que nunca tinha visto esse rosto e que preferia continuar sem ter visto nem saber nada sobre a pessoa que estava por trás desse rosto, além de não saber nada sobre as últimas semanas do meu pai, porque nem sempre você quer saber certas coisas, já que aquilo que você sabe passa a lhe pertencer, e há certas coisas que você não gostaria de possuir nunca. (PRON, 2018, p. 42)

Vale notar que a epígrafe que introduz a Parte II do livro aponta para uma tendência de hegemonia do documental na contemporaneidade, à qual a narrativa de Pron resiste, por meio de procedimentos ficcionais e pela intensa subjetividade com que se debruça sobre o arquivo paterno. Mesmo que se trate de uma parte do livro arquitetada pela transcrição de documentos, opera sobre ela o potencial subversivo da ficção, que abre possibilidades nas quais o documental cerceia o imaginário. Vislumbra-se, aqui, uma mediação criativa do documento, que põe em tensão essa base documental, de modo que o arquivo conquista, na obra de Pron, um outro lugar.

Conforme se observa na introdução do trecho em destaque, a história de Alicia Burdisso está envolta em mistério para o leitor e surge, apenas, por meio de uma fotografia na qual ela está na companhia do pai do narrador. Uma fotografia que se apresenta, no romance, como a cabeça de Górgona, para quem o narrador não queria ter olhado, porque revelará histórias que preferiria ignorar. Inscreve-se no romance, a partir de então, uma escavação do passado e do arquivo do pai. É a história de Alberto José Burdisso que será revelada em primeiro lugar, aos poucos e com vários fios soltos:

Dentro da pasta, no verso da capa, havia uma etiqueta igual, com o nome completo de uma pessoa, Alberto José Burdisso. Na folha seguinte, aparecia um homem de aspecto retraído cujos traços mal se distinguiam na fotografia, que acompanhava um artigo intitulado “O

misterioso caso de um cidadão desaparecido.” (PRON, 2018, p. 45-46)

A partir daí, seguem transcrições de artigos de jornais a respeito do desaparecimento de Burdisso mescladas às especulações do narrador quanto aos motivos que levaram o pai a se interessar pelo caso. Inicia-se, então, um quebra-cabeça, que não se completará totalmente até o final da obra, estabelecendo-se, nesse sentido, uma correspondência com a história inacabada e lacunar da ditadura militar. A partir da leitura do arquivo, sabe-se, por fim, que o interesse do pai pelo destino do desaparecido foi motivado pela sua relação com Alicia Burdisso:

Ao deixar as fotografias sobre a mesa de trabalho do meu pai, compreendi que o interesse dele pelo o que tinha acontecido com Alberto Burdisso era o resultado do seu interesse pelo que tinha acontecido com Alicia, e que esse interesse era, por sua vez, o produto de um fato que talvez meu pai não conseguisse explicar nem sequer a si mesmo, mas que ele tentou desvendar juntando todo esse material, e esse fato era que ele tinha envolvido Alicia na política sem saber que o que estava fazendo iria custar a vida dessa mulher, e que custaria a ele décadas de medo e de arrependimento, e tudo isso teria efeitos sobre mim, muitos anos depois. (PRON, 2018, p. 113)

O narrador compreende, portanto, que estar diante desse arquivo impõe-lhe um imperativo ético e político que, ainda que quisesse, não poderia ignorar: investigar o passado dos seus pais e da geração que lutou e perdeu uma guerra. Como resposta a esse mandato, Pron decide escrever o romance que seu pai queria ter escrito, mas nunca escreveu, ainda que a experiência vivida pela geração anterior fosse inconcebível para os filhos: “[...] nenhum de nós queria se virar e olhar para trás, mas isso era o que tínhamos que fazer e o que eu tentava fazer naquele momento [...]” (PRON, 2018, p. 143). Os filhos deveriam escrever para que outras pessoas se sentissem provocadas a olhar para a história e falar sobre essa luta, “que não vai terminar nunca, e essa luta é pela verdade, pela justiça e por luz para os que estão na escuridão.” (PRON, 2018, p. 151). Chama atenção aqui o eco que faz ao engajamento literário defendido por Sartre, quando postula que o artista desvende o mundo para que ninguém possa ignorá-lo. Desse modo, o artista inquieta e faz mudar.

Em “Mal de arquivo: uma impressão freudiana”, Derrida (2001) propõe-se a reelaborar o conceito de arquivo e a refletir sobre as problemáticas que

nele se inscrevem. Nessa reelaboração, o filósofo chama atenção para o fato de “os desastres que marcam o fim do milênio são também *arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’.” (DERRIDA, 2001, p. 7, grifos do autor), dos quais os horrores praticados nos anos de chumbo da ditadura argentina podem ser exemplo. Diz o filósofo que

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (DERRIDA, 2001, p. 32)

A pulsão de conservação, isto é, a pulsão de arquivo, entra em contradição com o mal de arquivo, que o destrói e que ameaça o desejo de arquivamento. O arquivo, assim, movimenta-se por essa dinâmica dialética entre conservar e destruir, entre a pulsão arquivística e a pulsão arquiviolítica. Essa tensão entre o desejo de conservação e o de destruição perpassa o romance *O espírito dos meus pais...*, como se pode observar:

Minha mãe começou a preparar uma refeição e eu, que via televisão sem som, [...] resolvi ajudá-la. Enquanto eu descascava as cebolas, fiquei pensando que aquela receita, em sua gloriosa simplicidade de épocas passadas, logo se perderia em um período de confusão e estupidez, e disse a mim mesmo que eu devia ao menos preservá-la [...], que eu tinha que perpetuar essa receita antes que fosse tarde demais. Peguei uma caneta e comecei a escrever para não me esquecer daquele momento, mas tudo o que consegui fazer foi anotar a receita, uma receita simples e breve, porém significativa para mim, naquele lugar e naquele momento, porque era um resquício de um tempo marcado por ritos, de um tempo de passos precisos e detalhados, tão diferente daqueles dias em que a dor deixava todos nós atordoados. (PRON, 2018, p. 31-32).

No parágrafo que segue, há a transcrição da receita: arquivase porque há uma falha inexorável da memória. Não é fortuita a ênfase dada pelo narrador, ao longo do romance, aos seus problemas de amnésia causados pelos remédios, além daquela de que sofre o pai. Tampouco é casual que Pron enumere os parágrafos do livro e suprima alguns deles:

E além disso havia o trava-línguas impossível dos doentes e dos médicos, que reunia palavras como benzodiazepina, diazepam, neuroléptico, hipnótico, zolpidem, ansiolítico, alprazolam, narcótico, antiepiléptico, anti-histamínico, clonazepam, barbitúrico, lorazepam,

triazolo-benzodiazepina, escitalopram – todas palavras das palavras cruzadas de uma cabeça que se recusava a funcionar.

20

Quando cheguei à casa dos meus pais, não havia ninguém. A casa estava fria e úmida como um peixe cujo ventre uma vez eu toquei antes de devolvê-lo à água, quando era menino. (PRON, 2018, p. 22)

Ainda segundo Derrida, há duas formas de conceber o arquivo. A primeira delas como um depósito fechado, que guarda informações impressas que esclarecem e comprovam os fatos. Nessa concepção tradicional de arquivo, inscreve-se, nele, a função de guardar, preservar e esclarecer os dados. A outra forma de conceber o arquivo, segundo o filósofo, insere na atividade arquivística um movimento de abertura e de desconstrução. Essa noção de arquivo aberto está conjugada à de rasura, inacabamento e devir. É essa noção de arquivo aberto e desconstruído que se inscreve no romance de Pron.

Raul Antelo ajuda-nos a pensar a propósito dessa noção de arquivo em *O espírito dos meus pais...*. No ensaio “O arquivo e o presente”, Antelo sustenta (2007) que, na leitura de um documento arquivado, incidem duas ilusões que a ameaçam: a ilusão tautológica, isto é, a ilusão de que o texto lido diz o que diz, que não postula nada além da sua significação, e a ilusão de que a tarefa do leitor consiste em preencher os vazios de significação desse “volume oco”, que é como o arquivo oferece-se para ser lido (ANTELO, 2007, p. 44). Afirma o autor que o documento lido em um arquivo sempre possui um rastro de um corpo que o tocou e que não está mais presente. Insere-se, assim, no arquivo, uma marca espectral, provocando uma mudança de perspectiva da atividade arquivística. Se os objetos arquivados, na noção tradicional, provocam um reenvio ao que está morto, essa noção outra de arquivo como vestígio inscreve, nele, o signo da sobrevida (PEDROSA *et al.*, 2018).

Essa noção ganha maior relevância quando relacionada a arquivos da ditadura militar. Se a dessubjetivação dos sequestrados foi o principal mecanismo constitutivo dos campos concentracionários da ditadura militar, que desintegrava as vítimas para impedir qualquer possibilidade de resistência, o

arquivo pensado como vestígio de uma presença, ainda que espectral, implica uma tentativa de ressubjetivação e de insurreição das pessoas desaparecidas. Os restos, os rastros de um arquivo jamais desaparecem. Essa noção pode ser vislumbrada em Pron, quando ele observa um artigo com uma fotografia arquivado na pasta do pai:

À direita do texto havia uma fotografia de uma jovem. [...] Não havia nenhuma razão para duvidar que a mulher da fotografia fosse Alicia Raquel Burdisso; ao contrário, tudo levava a crer que era ela, mas seu olhar e sua insólita seriedade também faziam supor que ela não era uma jovem de vinte e cinco anos, e sim uma mulher que tinha visto muitas coisas, tinha decidido ir atrás delas e mal conseguia parar um instante para posar para uma fotografia, uma pessoa que olhava tão concentrada para aquele ponto acima dela que, se alguém lhe perguntasse no momento em que era fotografada, ela mal saberia dizer como se chamava ou onde morava. (PRON, 2018, p. 109-110)

Essa leitura que faz o narrador do objeto arquivado, que ressubjetiva a mulher desaparecida, mostra uma realidade fantasmática que remete esse objeto para um além de sua significação. Essa postulação de arquivo como vestígio de algo desaparecido também o inscreve numa relação dissidente com o presente, abrindo-o à transformação permanente, porque demanda novas significações. Se a atividade tradicional do arquivo busca fixar os documentos e seus significados, há um movimento contrário que nele incide por meio da leitura, que desestabiliza seus sentidos. A essa operação de leitura dos documentos de um arquivo, que o transforma e o atualiza, Antelo chamou de *an-arquivista* (2007, p. 45).

É nessa mesma direção que Seligmann-Silva concebe a atividade de leitura dos arquivos feita pelos artistas desde o início do século XIX, como resposta aos excessos de razão e de fé cega nos arquivos. Em *Sobre o anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin, Seligmann afirma (2014) que um contramovimento ao arquivo vem sendo arquitetado desde os românticos, que buscaram inscrever, no arquivo das artes, novas percepções. A essa apropriação criativa do arquivo, que embaralha, reconfigura e recoleciona as informações, Seligmann também chamou de anarquivamento:

As artes [...] vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos,

reverter dicotomias, para as explodir. A palavra é anarquivar para *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38, grifo do autor)

É desse modo que o artista assume uma postura criativa em relação ao arquivo no qual opera, deixando-o aberto a novas reconfigurações. Por meio dessa atividade de anarquivamento, o artista descontextualiza os discursos e libera-os de uma prática que fecha o fluxo dos significados e que tenta fixar uma verdade única e indiscutível (MADURO; OLIVEIRA, 2021). Iluminam-se, por isso, as faces apagadas da história oficial, contada pelos vencedores. A partir de Benjamin, pode-se dizer que o anarquivamento abre caminhos para o escritor “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245), porque se recusa a se juntar à corrente da versão oficial da história quando inscreve, no arquivo, sua abertura permanente a reconfigurações. Pode-se pensar, aqui, na noção de oposição que se inscreve na palavra resistência, que busca romper um discurso hegemônico e a vigência de um sentido único.

O procedimento de anarquivamento é, na obra de Pron, não apenas um dos principais dispositivos de resistência ao discurso dominante, senão que já começa a ser esboçado no arquivo do pai do narrador:

Era como se meu pai quisesse reduzir o crime a um punhado de dados insignificantes, um monte de documentos de cartório, descrições técnicas e registros oficiais, cuja acumulação lhe fizesse esquecer por um instante que a soma de todos seus elementos levava a um fato trágico, o desaparecimento e a morte de um homem em um poço abandonado, e que isso lhe faria pensar na simetria entre a morte desse homem e a de sua irmã e geraria outra simetria também involuntária e da qual meu pai jamais saberia: meu pai tentando colaborar na busca por Burdisso e eu tentando procurar e encontrar meu pai em seus últimos pensamentos antes que tudo o que havia acontecido acontecesse. (PRON, 2018, p. 96)

O narrador reflete sobre os dados compilados pelo pai a propósito do desaparecimento de Burdisso já como uma tentativa de anarquivamento, uma vez que o pai, a partir de um arquivo existente de documentos, desmembra as informações em vários dados, parecendo ignorar a articulação primeira feita desse material. Pron correlaciona esse desmembramento das informações a um episódio familiar envolvendo um quebra-cabeça. Na Parte III do romance, no momento que sucede à leitura do arquivo do pai, o narrador rememora o episódio:

Uma vez, muito tempo antes de tudo isso acontecer, minha mãe me deu de presente um quebra-cabeça que montei com avidez enquanto ela me olhava. Provavelmente não levei muito tempo para fazer isso, já que era um puzzle para crianças e tinha poucas peças, não mais de cinquenta. Quando acabei, levei-o até meu pai e mostrei-o com orgulho infantil, mas meu pai balançou a cabeça e disse: É muito fácil, e pediu que eu o entregasse a ele. Eu dei o quebra-cabeça, e ele então começou a cortar as peças em pedaços minúsculos, sem sentido algum. Ele só parou depois de ter cortado todas as peças e, quando acabou, me disse: Agora pode montar, mas eu nunca consegui montar de novo. (PRON, 2018, p.103)

O que segue, no romance, é uma especulação do narrador de Pron a propósito da pasta arquivada pelo pai, lida por ele: “[...] o que importa é que, ao fechar a pasta do meu pai, tive a impressão que ele tinha criado mais um quebra-cabeça para mim. Dessa vez, no entanto, as peças eram móveis e precisavam ser montadas em um tabuleiro maior, que era a memória e era o mundo.” (PRON, 2018, p. 103). No momento seguinte, o narrador questiona como seria a escritura de um romance que o pai teria escrito a partir do próprio arquivo e como deveria ser a narrativa de obras que abordam o desaparecimento e o assassinato de pessoas:

[...] o crime social não podia ser contado com os artifícios de uma história de detetive; ele exigia uma narrativa que tivesse a forma de um imenso friso ou então a aparência de uma história íntima e pessoal que evitasse a tentação de contar tudo, uma peça de um *quebra-cabeça inacabado* que obrigasse o leitor a procurar as peças adjacentes e depois continuar procurando peças até fazer surgir a imagem [...]. (PRON, 2018, p.114, grifos nosso)

A correlação estabelecida, aqui, entre as peças do quebra-cabeça com as informações compiladas em um arquivo e com o próprio exercício escritural corrobora a pressuposição do anarquivamento: arquivos são puzzles que não terminam de ser montados, sempre abertos a novas formas de percepção e de configuração.

Essa concepção moderna de arquivo, que o insere numa transformação permanente, implica dizer que ele não se define propriamente pelo conteúdo que conserva, mas pela relação que o sujeito mantém com esses objetos arquivados. O modo de operar o arquivo, nesse sentido, define-o mais do que aquilo que guarda. É Foucault (2008) quem nos ajuda a pensar no arquivo, não como um conjunto de significados que transmitem os enunciados nele guardados, mas como o próprio sistema que rege o aparecimento desses enunciados particulares. Por essa razão, não há que se conceber o arquivo,

conforme Foucault, como uma acumulação de enunciados em uma linearidade ininterrupta, mas, antes, como uma coleção de enunciados-acontecimentos que se combinam, de acordo com uma multiplicidade de relações, que “se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas.” (2008, p. 147). O que define o arquivo é, pois, o seu “ter lugar” e a possibilidade de enunciar, e não, propriamente, o que diz.

A partir dessa noção de arquivo, ter o seu domínio é, antes de tudo, obter a possibilidade da enunciação e, por isso, permite a construção do passado, porque o modo como é operado abre novos sentidos e estabelece novas relações. (PEDROSA *et al.*, 2018). Por esse paradigma do “ter lugar” da enunciação, vislumbra-se, em *O espírito dos meus pais...*, a noção de conservação inscrita em resistência, não apenas a noção de oposição que o termo sugere. Busca-se, ao contrário da geração anterior – que lutava contra o silêncio imposto pelo totalitarismo –, a conservação da possibilidade de enunciar conquistada.

O passado convocado nessa concepção de arquivo não é um passado como ele, de fato, foi, mas recriado pelas novas possibilidades que nele estavam inscritas, um passado assumido por aquilo que nele havia ficado como potência (AGAMBEN, 2007). É substancial relacionar, aqui, a ideia foucaultiana de arquivo com as formas de domínio que incidiram sobre os documentos da ditadura militar. Grande parte do material arquivado sobre o período foi destruído pelos militares, impossibilitando outros domínios. Pron, ao manejar os arquivos do pai, que estabelecem simetrias com os desaparecimentos do período ditatorial, faz incidir, nele, suas próprias lembranças e uma série de especulações escritas à margem dos documentos, submetendo esse material à desconstrução e a novas construções, de modo que, ao transitar por esse arquivo, ele inverte o lugar de poder.

Aliás, se somarmos os percentuais mencionados acima [em uma pesquisa de opinião reportada por um jornal], o resultado dá 99,99%. O 0,01% restante, que está falando ou foi um erro da estatística, parece ocupar o lugar do desaparecido; parece que está representando aquilo que não se pode dizer, que não se pode sequer nomear: todas as possíveis explicações do desaparecimento que os redatores da pesquisa deixaram de mencionar – e que podem ser mencionadas aqui brevemente, mesmo que saibamos que são improváveis ou falsas: ele [Burdisso] ganhou na loteria, ele decidiu

viajar e está agora na França ou na Austrália, ele foi abduzido por extraterrestres et cetera – e que só servem para provar que a realidade não pode ser totalmente reduzida a uma estatística. (PRON, 2018, p. 57-58)

Quando Pron aponta que, ao lado do que está dito, há tudo aquilo que ficou por dizer no arquivo; quando abre possibilidades do que poderia ter sido incluído na pesquisa, mas não o foi e, finalmente, ao assinalar que a realidade não pode ser reduzida a uma estatística, constata, portanto, que os elementos que compõem o arquivo não são classificáveis, tampouco permitem uma leitura única e totalizante. Constata, afinal, que o arquivo resiste a uma noção única de verdade, porque não há uma verdade do passado que possa ser integral e objetivamente captada no presente. Há uma história aberta e um engajamento ativo para ressignificar e salvar o passado no presente, inscrevendo, nele, pela ficção, novas possibilidades, como se pode ler nas linhas de *O espírito dos meus pais...*:

Uma vez eu e meu pai entramos numa mata e meu pai começou a me explicar como eu podia me orientar observando a localização do musgo no tronco das árvores e a posição de certas estrelas; [...] naquela época não dei muita atenção a essas lições, mas elas me voltaram à mente quando fechei a pasta do meu pai. Foi então que entendi que, naquela ocasião, naquela absurda brincadeira de guerrilheiros em que me vi envolvido sem querer, o que meu pai queria me ensinar era como sobreviver [...]. Às vezes também penso em meu pai ao lado do poço onde Alberto José Burdisso foi encontrado e imagino que estou ao seu lado. Eu e meu pai, nas ruínas de uma casa a uns trezentos metros de uma estrada de terra pouco transitada [...], e nós dois ali contemplando a boca negra do poço em que jazem todos os mortos da História argentina [...]. (PRON, 2018, p. 152-153)

Recriar o passado no presente, recolhendo e remontando os cacos da história, tal como um quebra-cabeça, para inscrever, nesse passado recriado, as possibilidades de reparação.

2.2. A forma de um imenso friso: escrita e resistência

Pensar na resistência conjugada à escrita, e não só ou não principalmente conjugada ao tema, implica pensar nessa escrita literária como criadora de devires e de mundos potenciais, cuja ficcionalização é capaz de atingir dimensões inimagináveis, que ultrapassam os limites da realidade empírica. Essas narrativas arquitetam tensões em sua estrutura escritural e

fazem uma ruptura na ordem estabelecida. Para dizer com Deleuze e Guattari (1992), tal ruptura é a que torce a linguagem e a faz gaguejar, porque a coloca em constante desequilíbrio.

A escrita literária, criadora de mundos potenciais, que não opera na realidade como ela é, mas como ela poderia ser, abre espaço para um ser em estado de potência ou de privação (impotência), segundo Aristóteles, porque não passou ao ato. É nesse espaço que se concebe o caráter de resistência da escrita poética ao não ceder à transitividade de uma comunicação pragmática, mas, antes, torna-se inoperante por não buscar o mero uso instrumental da língua (MADURO; OLIVEIRA, 2021). Tal como Agamben (2018) destaca, citando Dante, cria-se uma forma de resistência quando o artista, no hábito d'arte, treme a mão.

Em *O espírito dos meus pais...*, logo no início, o autor enuncia em seu próprio nome para, em seguida, questionar a categoria autobiográfica, inscrevendo, na obra, a sua característica autoficcional e fazendo eco ao *possível* aristotélico:

De qualquer modo, aquele encontro, que aconteceu realmente e que, portanto, foi verdadeiro, pode ser lido aqui simplesmente como uma invenção, como algo falso, já que, em primeiro lugar, naquele momento eu estava tão desorientado e preocupado que podia e ainda posso desconfiar dos meus sentidos [...], o que vou contar aqui, foi verdadeiro mas não necessariamente verossímil. *Alguém disse uma vez que em literatura o belo é verdadeiro, mas o verdadeiro em literatura é só o verossímil, e entre o verossímil e o verdadeiro há uma distância enorme.* (PRON, 2018, p. 21, grifos nossos)

Questiona-se, então, o lugar da verossimilhança literária, que se distancia do par verdade x falsidade, jogando luz ao posicionamento crítico sobre o espaço literário que mescla, inexoravelmente, o imaginário e o real e que, ao lançar-se ao inverificável, amplia as possibilidades de tratamento do real.

Há, no entanto, uma mudança no tom narrativo na Parte II da obra, quando o narrador assume o lugar de observador e leitor do arquivo paterno, agora transcrito por esse *eu* que é, ao mesmo tempo, aquele que lê, escreve, narra e vive a história que lemos no presente. Escrita que é, também, como destacado por Pron, ato de leitura: “[...] uma narrativa da qual eu teria que ser ao mesmo tempo autor e leitor, descobrindo-a à medida que narrava [...]” (PRON, 2018, p. 115).

Essa diferença entre autor e leitor é vislumbrada na obra pela incidência, na transcrição dos documentos, da palavra - [sic]²⁰, cujo sentido original é o de sugerir a transcrição fiel da informação coletada. O seu uso enfático na obra ganha ainda mais relevância se pensarmos que se trata de uma figura cuja existência só ocorre no texto escrito, bem como as demais intervenções feitas pelo narrador, como o uso dos colchetes – [], indicando correções ortográficas ou de pontuação:

Na folha seguinte, aparecia um homem de aspecto retraído cujos traços mal se distinguiam na fotografia, que acompanhava um artigo intitulado “O misterioso caso de um cidadão desaparecido”. O texto do artigo era o seguinte:

“Alberto Burdisso mora em El Trébol e é funcionário do Clube Trebolense há muitos anos. O mistério enquanto [sic] a sua pessoa começou a agigantar-se quando na segunda-feira não se apresentou [sic] para trabalhar, e na terça-feira também não. A partir de então, começaram as investigações e comentários, e os próprios colegas da instituição começaram a averiguar por conta própria, indo ao seu domicílio na rua Corrientes e verificando que não havia movimento no lugar, só [sic] sua bicicleta jogada no pátio [,] vigiada por seu cachorro [,] que estava do lado de fora. [...]

Outra particularidade do cidadão é que ele não tem parentes na cidade, só tinha [sic] uma irmã desaparecida na época da Ditadura Militar e alguns primos na zona rural de El Trébol, com quem quase não tinha contato.”. (Fonte: *El Trébol Digital*, 4 de junho de 2008) [PRON, 2018, p. 45-47]

Com o uso dos [sic], vislumbra-se o empenho autoral em apenas transcrever o documento, tal e qual o colheu, não fazendo incidir, sobre ele, interferências pessoais. Busca-se, com esse recurso, sustentar uma atitude de fidelidade às fontes. Porém, é precisamente o uso dos [sic] e dos colchetes corretores que mostram os sinais de resistência da escrita a essa verdade documental, pois, marcam uma interferência crítica do autor, reforçando, sobretudo, o ato de resistir pela escrita ficcional da obra (MADURO; OLIVEIRA, 2021).

Valendo-se das palavras de Rancière, de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p. 58), a realidade ditatorial também pode ser pensada como inenarrável sem os recursos da ficção, porque se busca narrar eventos que, pela sua natureza lacunar, são insubmissos à narração.

²⁰ O adverbio latino *sic* (por extenso: *sic erat scriptum*), que significa “assim estava escrito”, é inserido em um enunciado para alertar que foi transcrito exatamente como o original, respeitando, inclusive, os erros que houver.

Pensar no mecanismo de desaparecimento sistemática, como o que foi apropriado pela ditadura argentina, implica conceber que, para milhares, não houve o luto necessário. Assim, o trauma permanece como ferida aberta e impossível de se submeter à elaboração.

Como reflete o narrador em *O espírito dos meus pais...*, “[...] os vivos e os mortos deveriam estar abrigados, no refúgio de suas casas ou de suas tumbas e no consolo resignado da memória.” (PRON, 2018, p. 75). Milhares de pessoas foram assassinadas e tiveram seus corpos jogados de um avião, afundando no mar. Para se alcançar o objetivo do mecanismo de desaparecimento operado na ditadura militar argentina, não bastava assassinar pessoas: além da privação de sepultura, a meta era a eliminação de qualquer rastro, inclusive de qualquer memória, culminando com o desaparecimento absoluto. Enquanto houver mortos insepultos, há feridas abertas e traumas inenarráveis. Não é casual que Pron relate na obra um sonho que teve no qual a palavra *verschwunden* (“desaparecido”) relaciona-se com a palavra *Wunden* (“ferida”); a palavra *verschweigen* (“calar”), com a *verschreiben* (“receitar”):

A transformação da palavra *verschwunden* (“desaparecido”) em *Wunden* (“feridas”) correspondia ao que tinha acontecido com meu pai, e que a transformação da palavra *verschweigen* (“calar”) em *verschreiben* (“receitar”) tinha a ver com o que havia acontecido comigo [que tomava remédios para esquecer], e cheguei à conclusão de que era o momento de pôr um ponto-final em tudo aquilo. (PRON, 2018, p. 146)

O pai de Pron não escreveu o livro que queria ter escrito. Não narrou a experiência que viveu, assim como a geração a que pertenceu. Pron o escreve, ainda que a história que relate seja falsa ou incompleta, para que sua narrativa provoque outras, ainda que sejam criadas para corrigi-lo: “[...] que eles digam as palavras que nós, seus filhos, nunca escutamos, mas que precisamos desvendar para que seu legado não fique incompleto.” (PRON, 2018, p. 152). Ao lado da impossibilidade de narrar, há, paradoxalmente, a necessidade de fazê-lo. Ainda que houvesse “uma dose indecifrável de interpretação e talvez de invenção em tudo que eu recordava” (PRON, 2018, p. 138), era imperativo que o narrador de *O espírito dos meus pais...* narrasse.

No epílogo da obra, Pron afirma que o pai leu o manuscrito da obra e que considerou importante dar a sua versão dos fatos e corrigir alguns dados.

É importante ressaltar que os erros não foram corrigidos para a publicação, reforçando que importa mais a forma de fazer ressoar a narrativa e provocar reações do que buscar retratar uma realidade tal como propriamente foi. Afinal assinala o narrador,

Embora os fatos narrados neste livro sejam essencialmente verdadeiros, alguns deles são produto das necessidades do texto ficcional, cujas regras são diferentes das regras de gêneros como o testemunho e a autobiografia [...]. (PRON, 2018, p. 158).

Vislumbra-se, aqui, a necessidade dos procedimentos ficcionais para a elaboração de estruturas inteligíveis no texto literário (RANCIÉRE, 2009). A versão do pai e suas correções, no entanto, estão disponíveis no site do autor, como “o primeiro exemplo do tipo de reações que este livro pretende provocar.” (PRON, 2018, p. 158). Segue um trecho dessa primeira reação:

Eu, em particular, li o romance como se todo o texto fosse uma extensa carta, escrita com o coração mais que com o cérebro. E vejo nela que pôde atravessar uma ponte que a mim me custa mais atravessar, ainda que espere ter vida e valor suficiente para poder fazê-lo alguma vez, ainda que seja com meu último alento, na forma como você, seus irmãos e sua mãe merecem. Por sorte, pude atravessar há muito a ponte que me separava, ao mesmo tempo que me unia, a seu avô. Esta foi uma das coisas, acredito, que me permitiram ter meus próprios filhos. (PRON, 2021, s.p., tradução nossa)²¹

Ainda vale acrescentar, como reverberação da obra, que pouco antes da publicação de *O espírito dos meus pais...* na Espanha (que antecedeu a publicação na Argentina), o pai de Pron pediu, ao diretor do Museu da Memória da cidade de Rosário, informações sobre duas pessoas da cidade de El Trébol que foram sequestradas pela ditadura para a criação de um espaço de memória para homenageá-las. Na fundamentação do projeto, escreve o pai:

Nem o tempo transcorrido desde então, nem os julgamentos realizados contra os responsáveis desse escuro período de nossa história para estabelecer a verdade do que sucedeu permitiram, até agora, saber qual foi o destino desses dois [Alicia Raquel Burdisso e Carlos Alberto Bosso Rovito] cidadãos de El trébol (que se pode presumir com clara certeza a partir de outros casos similares), como

²¹ “Yo, en particular, la leí como si todo el texto fuera una larga carta, escrita con el corazón más que con el cerebro. Y veo en ella que pudiste cruzar un puente que a mí me resulta muy difícil atravesar, aunque espero tener vida y valor suficiente para poder hacerlo alguna vez, aunque sea con mí último aliento, en la forma como vos, tus hermanos y tu madre lo merecen. Afortunadamente pude cruzar hace mucho el puente que me separaba, a la vez que me unía, con tu abuelo. Ésa fue una de las cosas, creo, que permitió tener mis propios hijos.” (PRON, 2021, s.p.)

foram seus últimos momentos e onde se encontram seus restos, negados a seus familiares e à toda sociedade argentina. (PRON, 2021, s.p., tradução nossa)²²

O projeto foi sancionado e, em 24 de março de 2012, quando o golpe de Estado argentino completava trinta e seis anos, foi inaugurado na cidade de El Trébol um espaço de memória, ocasião em que o pai do narrador leu fragmentos do romance *O espírito de meus pais....* Alguns meses depois da inauguração, o pai iniciou a escrita e publicação de uma série de pequenos livros com matérias jornalísticas sobre os ativistas desaparecidos de El Trébol.

Quanto aos recursos ficcionais de que se apropria Pron, eles aparecem, inclusive, como uma estratégia de comunicação dos militantes quando havia interrogatórios policiais:

Um minuto era uma mentira, uma certa fábula que meu pai e seus companheiros inventaram o tempo todo caso fossem detidos; se o minuto fosse bom, se fosse convincente, talvez eles não fossem assassinados imediatamente. Um minuto bom, uma boa história, era simples e breve e incluía detalhes supérfluos, porque a vida é cheia deles. Quem contasse sua história do princípio ao fim estava condenado, porque essa característica específica, a capacidade de contar uma história sem titubear, que tão raramente se encontra nas pessoas, era, para os perseguidores, uma prova muito mais forte de que a história era falsa do que se a história fosse sobre extraterrestres ou fantasmas. (PRON, 2018, p. 134-135)

A estratégia de comunicação da guerrilha é apropriada como dispositivo estético da literatura, na medida em que a forma da narrativa, para que fosse convincente, não poderia ser contínua e linear, mas, antes, titubeante e fissurada. É desse modo também que define Pron a forma como o pai escreveria o romance, se fosse contar a sua própria história e, ao fazê-lo, descreve o seu próprio romance:

Como seria o romance que meu pai queria escrever? Breve, feito de fragmentos, com lacunas onde meu pai não quisesse ou não conseguisse se lembrar de algo, feito de simetrias – histórias duplicando-se a si mesmas incessantemente, como uma mancha em um papel dobrado incontáveis vezes, um tema simples repetido continuamente como numa sinfonia ou no monólogo de um idiota – e mais triste que o dia dos pais em um orfanato. (PRON, 2018, p. 108)

²² “Ni el tiempo transcurrido desde entonces ni los juicios que se realizaron contra los responsables de ese oscuro período de nuestra historia para establecer la verdad de lo sucedido permitieron hasta ahora saber cuál fue la suerte de estos dos ciudadanos de El trébol (que puede presumirse con clara certeza a partir de otros casos similares), cómo fueron sus últimos momentos y dónde se encuentran sus restos, negados a sus familiares y a toda la sociedad argentina.” (PRON, 2021, s.p.)

O tema do romance é simples, no entanto, é na forma de contar que incide a preocupação do narrador. Um romance que resistiria a um sistema de gêneros e a convenções literárias, como insiste em destacar o autor-narrador:

[...] contar o que aconteceu naquela época sob a perspectiva do gênero policial tinha algo de espúrio, já que, por um lado, o crime individual tinha menos importância que o crime social, mas o crime social não podia ser contado com os artifícios de uma história de detetive; ele exigia uma narrativa que tivesse a forma de um imenso friso ou então a aparência de uma história íntima e pessoal que evitasse a tentação de contar tudo [...] e, por outro lado, porque o desfecho da maior parte das histórias policiais é condescendente com o leitor, depois de os fios soltos terem sido amarrados e os culpados finalmente castigados, possa retornar ao mundo real com a convicção de que os crimes são resolvidos e permanecem trancados entre as capas de um livro, e que o mundo fora do livro se guia pelos mesmos princípios de justiça da história narrada e não deve ser questionado. (PRON, 2018, p. 114)

É principalmente pela forma com que essa escritura é arquitetada que a obra cria resistência às convenções literárias e sociais, porque, ao aspirar ao inacabamento e constituir-se fragmentária, lacunar e sem apresentar soluções ao leitor, ela provoca uma perturbação que conduz a uma problematização necessária. É, principalmente, resistência por essa forma escritural gaguejante, que, ao desequilibrar a obra, produz, no outro, uma “consciência infeliz” (SARTRE, 2009, p. 80), que o impele a mudar.

Essa escrita assumida, não apenas como relato memorial de experiências vividas que não podem ser esquecidas, mas pensada como forma geradora de ressonâncias nas futuras gerações é, principalmente, o que busca o autor-narrador quando decide escrever o livro:

[...] sabia que essa história precisava ser contada de outra forma, com fragmentos, com murmúrios, com gargalhadas e choro, e que eu só conseguiria escrevê-la quando ela já formasse parte de uma memória que eu tinha decidido recuperar, para mim, para eles [geração anterior] e para os que viriam depois de nós. Enquanto pensava tudo isso em pé ao lado do telefone, vi que tinha começado a chover de novo e decidi que iria escrever essa história, porque o que meus pais e seus companheiros fizeram não merecia ser esquecido e porque eu mesmo era o produto do que eles fizeram, e porque o que eles fizeram era digno de ser contado, já que o seu espírito – não as decisões corretas ou erradas que meus pais e seus companheiros tomaram, e sim seu próprio espírito – continuaria a subir na chuva até tomar o céu de assalto. (PRON, 2018, p. 148)

O imperativo ético e político é o que faz o autor decidir-se pela escrita do livro e não, somente, porque a memória precisa ser preservada. Tampouco escreve pelo fato de ser importante transmitir erros e acertos da geração passada como uma lição para a que há de vir, pois, não são as suas decisões, equivocadas ou acertadas, que ficam. O que se conserva é o espírito dessa geração, que continuará a subir na chuva até tomar o céu de assalto. Inscreve-se, aqui, um liame entre a escritura, sua forma, a ideia do sensível e a de futuro. E o escritor, para dizê-lo uma vez mais com Deleuze e Guattari, quando pensa numa forma outra de contar, torce e fragmenta a linguagem e, dela, extirpa suas sensações, que perduram. É o espírito dessa obra, assim como é o espírito da geração que lutou, que continuará a subir na chuva e criará uma geração que ainda falta, portadora da promessa de uma nova humanidade.

3. MEMÓRIA INVENTADA EM *A RESISTÊNCIA*

3.1. Resistir pela ficção

No romance *A resistência* (2015), de Julián Fuks, encontramos uma escritura que privilegia a experiência pessoal, a partir da qual o narrador-autor busca compreender o seu irmão mais velho, de quem quer se aproximar, ao mesmo tempo que investiga quem foram os seus pais e a luta deles contra a ditadura militar argentina: “um livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos.” (FUKS, 2015, p. 57-58). O autor não tece um discurso engajado para denunciar os horrores do período ditatorial argentino. A história da ditadura, da militância política e do exílio dos pais do narrador vai sendo construída pelas beiradas do romance:

[...] bastaria dizer que eram ambos [os pais] formados em medicina, que ambos cursavam a mesma residência em psiquiatria, que em breve seriam ambos psicanalistas, para que qualquer enigma fácil se dissolvesse. Outra ficção, então, se cria: não eram seres opostos, mas dois iguais unidos por sua crítica à brutalidade de tratamentos psiquiátricos arcaicos, perpetuados em hospitais do mundo inteiro, e sua militância por uma terapia mais humana [...]. Entre uma mentira e outra se desloca o drama desta narrativa: não mais os mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias, mas os ideais de dois jovens argentinos no tenso vértice de sua atuação política. (FUKS, 2015, p. 36)

É nos interstícios ficcionais de *A resistência* que vai brotar uma história que desvia o foco da narrativa - o irmão adotado do narrador - para os dois jovens médicos argentinos, militantes políticos, que fogem para o Brasil com o filho adotivo para não serem presos pelos militares.

A obra é narrada em primeira pessoa pelo escritor Sebastián, nome ficcional que o escritor Fuks adota para si nas suas obras, como é explicitado pelo autor no seu outro romance *A ocupação*: “Pai, eu vou ter um filho. Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer. Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián.” (FUKS, 2019, p. 78).

A resistência não esconde apoiar-se na biografia do autor, que esbarra, todo o tempo, na dificuldade de narrar suas memórias:

Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum

remorso. Ele estava sentado no banco da frente. Se chorava, decerto continha qualquer soluço e escondia as lágrimas com as mãos; ou voltava o rosto para a janela, extraviava a vista em presumíveis pedestres. O caso é que não me olharia, não viraria para trás. Talvez fossem os meus, os olhos lacrimosos. (FUKS, 2015, p. 14)

A partir dessa dificuldade em contar a história, Fuks concebe o livro por meio de uma memória inventada, intercalada com eventos apoiados no real. Opera sobre ela, assim, um movimento pendular entre o real e a imaginação, gerando, não uma realidade mimeticamente representada, senão que a sua reapresentação (KLINGER, 2008; MOLLOY, 1996) e possibilidades outras de acontecimentos. Movimento pendular que é fundamental para a narrativa de histórias passadas sob o chumbo militar, porque há aspectos que só podem ser recuperados pela estratégia da ficção. Para dizê-lo com Eurídice Figueiredo,

[...] só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação [...]. Numerosos críticos e pensadores têm salientado tanto a necessidade quanto as possibilidades da ficção em recriar, através da imaginação e da liberdade composicional, não aquilo que realmente aconteceu, o que é impossível, como já apontava Walter Benjamim no seu seminal texto sobre os conceitos da História, mas algo que possa evocar o que pensaram, sentiram ou sofreram os personagens. (FIGUEIREDO, 2017, p. 43)

A ficção não apenas cria possibilidades outras de interpretação do passado e abre um campo mais vasto de tratamento para o vivido, mas cria a possibilidade de se narrar o inaudito, aquilo que só as testemunhas integrais desses acontecimentos poderiam dizer, embora elas não possam mais voltar para fazê-lo.

Destaca-se, ainda, no trecho acima de *A resistência*, a distância do acontecimento vivido daquele que é rememorado pelo narrador. Nesse sentido, a imagem que a escritura evoca já é outra, porque nela incide tudo o que veio antes e depois dela. A lembrança do episódio entre o narrador e o irmão irrompe no presente, assim, imprecisa e já transformada.

Desse modo, a memória narrada no romance é, antes de tudo, uma construção ficcional: rememorar, para ele, é inventar, a partir de uma subjetividade borrada da infância, uma via para a reflexão do presente. O narrador, não sem titubear, focaliza o passado e o ressignifica, colocando em tensão o registro documental e a liberdade ficcional. Essa memória que se submete a recursos ficcionais vai na contramão daquela assumida como

faculdade de repetição ou reprodução do passado (ANTELO, 2018), noção a que resiste Fuks. Inscreve-se, assim, nessa memória inventada, um acontecimento potencial, um espaço daquilo que “poderia ter sido”, inserindo, na obra, uma constelação de sentidos.

Desde essa fronteira porosa entre realidade e imaginação, o que foi e o que poderia ser, vislumbra-se uma prática aberta de significados, que aspira à perspectivação e à pluralidade discursiva. Há, assim, a resistência da obra em se submeter à categoria testemunhal de verdade, porque se recusa a forjar um discurso totalizante. Resiste, sobretudo, à narrativa dominante que, unilateral, busca fechar o fluxo da significação.

São pertinentes as postulações sobre o limiar entre ficção e realidade de Julián Fuks feitas no ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, no qual reflete sobre aquilo que poderia ser uma crise da ficção dentro da guinada subjetiva das últimas décadas. Assinala Fuks que, se antes os escritores transitavam com liberdade no terreno da fabulação, na contemporaneidade estão muito mais limitados a narrar “os enredos verdadeiros”:

[...] eis então que a ficção que já há alguns séculos vinha sendo a principal propulsão da escrita criativa, a ficção que se tornara a forma mais contundente de expressão do presente e da experiência humana, eis então que a ficção parece estar desertando inúmeros escritores em seu ofício, obrigando-os a trabalhar agora apenas com o que lhes resta num cotidiano imediato, com suas próprias biografias, seus próprios passados, suas parcas lembranças e suas vivências diárias quase sempre pueris. Outros, eles, antes, podiam. Estes, nós, agora, só podemos isso, só nos resta essa prática comezinha tão carente de imaginação, tão carente dos vastos recursos da fabulação. Somos, tantos de nós, seres estranhos, deslocados, perdidos: somos ficcionistas na era da pós-ficção. (FUKS, 2017, p. 68)

Nesse predomínio da primeira pessoa, que expande em passos acelerados o chamado por Arfuch (2018) de espaço biográfico, Fuks vê uma quase proibição do exercício ficcional, o que, para ele, caracteriza uma virada imprevista na literatura, e o romance se vê cada vez mais afastado de si. No entanto, afirma o escritor que, se essa virada puder ser vista sob outra perspectiva, pode-se abrir, aí, um caminho para a reinvenção do romance:

Se o romance se priva hoje do que lhe foi característico por tanto tempo, talvez não seja por um gesto sacrificial contrário a si mesmo, a abolição terminante da invenção, mas por uma necessidade de

reinventar-se como gênero. Nessa perspectiva, não estaríamos diante de uma nova crise, portanto: estaríamos diante de uma nova possibilidade, ainda que estranha e controversa, de reascensão. (FUKS, 2017, p. 71)

Nessa reinvenção do gênero romanesco, o real contribui para devolver-lhe relevância, mas, como destaca Fuks, trata-se de um real transformado e “convocado a participar da ficção para que não a deixe incorrer em impertinência.” (FUKS, 2017, p. 74). Se, em *A resistência*, Fuks escancara os recursos ficcionais de que se apropria, resiste em criar um romance ancorado em estratégias apenas testemunhais. Busca, antes, a participação da fabulação nesse acesso à realidade. O romance é assumido, portanto, como autoficção, isto é, como performance do autor, que borra as fronteiras entre o vivido e a imaginação. Pode-se pensar, a partir dos pressupostos de Klinger (2008) a respeito da categoria da autoficção, que Sebastián, o sujeito que escreve e narra em *A resistência*, é o “mito” do escritor Julián Fuks: Sebastián é a ficção que Fuks criou para si próprio.

Essa performance que cria um mito do autor e que faz o sujeito narrado exceder o sujeito biográfico é admitida na passagem em que o narrador conversa com o pai, que acabara de ler o manuscrito de *A resistência*. Diz o pai ao narrador:

Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, carregado de carinho, eu sei que a duplicidade não se restringe a nós, que o livro também é duplo em cada linha. Há momentos, porém, em que me pego a duvidar, não estou certo de que ele deveria tão amplamente existir. Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, *Sebastián*, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance. (FUKS, 2015, p. 115, grifo nosso).

O nome ficcional do autor aparece pela primeira vez no romance nesse trecho, em suas últimas páginas, quando o pai questiona se o livro não estaria expondo o que a família tem de mais íntimo. É nesse instante da narrativa em que aparece cravado o nome ficcional do autor, como a revelar que nem tudo o que nela está inscrito pretende ser um simulacro do real. A obra, então, deve ser publicada – parece dizer o pai – porque *A resistência* quer, antes, ser obra literária, que opera a indistinção entre os fatos e a ficção. “Livro nenhum”, afinal afirma o autor-narrador, “jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne.”

(FUKS, 2015, p. 23). Ainda que se busque relatar eventos ancorados no real, as personagens que viveram os fatos, quando inscritas no texto, já são outras, infladas pelos recursos ficcionais.

Se há, no romance de Fuks, um narrador impossibilitado de reconstruir a memória que não seja por meio de procedimentos ficcionais, também há questionamento por parte do narrador acerca dos limites da ficção:

Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse. Por oito anos convivi com meu irmão no mesmo quarto, nos mesmos quartos sucessivos, e não consigo recordar como conversávamos, se nos divertíamos, se travávamos algum jogo comum ou alguma disputa que relevasse a diferença de idade, se ele me ensinava suas malícias de criança sem que eu as lamentasse. [...] Era fértil a imaginação daquela época, fecunda ficção que hoje me abandona. Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo inventá-lo. Como se passaram oito anos naquele estado é uma questão que não sei responder, é mais uma noção do real que aqui se evade. (FUKS, 2015, p. 21)

Inscribe-se, aqui, uma ambivalência que vai perpassar a obra. Há uma história impossível de abarcar que não seja por meio de recursos ficcionais. No entanto, há um narrador que confessa a sua incapacidade de fabular aquilo de que não se lembra. A ambivalência, inclusive, é recorrente na narrativa e aparece desde o título e no uso, por exemplo, que o autor-narrador faz da palavra resistência no romance:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. [...] Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (FUKS, 2015, p. 79)

No epílogo da obra, já se vislumbra essa complexa noção de resistência, que vai perpassar a narrativa: “Creio que há que resistir: este tem sido meu lema. Mas, hoje, quantas vezes tenho me perguntado como encarnar esta palavra?”²³. Na obra, Fuks opera muitas das noções que se inscrevem em

²³ “Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra?”

resistência: a dos pais à ditadura militar, que se configura em falar contra o regime, mas também em calar para não acusar e, assim, salvar o outro; a resistência do irmão em integrar-se à família que o adotou; a resistência, sobretudo, de uma história que resiste em ser contada pelo narrador, que não sabe exatamente como fazê-lo. Tampouco o narrador oferece respostas quanto à complexidade conceitual que reside em resistência. Talvez resistir não seja ir ou ficar, permanecer ou partir. Nas perguntas – que também afirmam, diz o narrador –, inscreve-se a resistência: questionar-se, inquietar-se, não se conformar e não aceitar, passivo, uma sorte imposta.

Acrescente-se que os limites impostos ao narrador diante daquilo que não se pode e/ou não se quer dizer só reforçam a necessidade de ficcionalizar o vivido. A história da ditadura militar, que vai surgindo às margens da história do irmão de Fuks e de seus pais, constitui-se inacabada e impossível de elaboração totalizante, porque se situa no campo do trágico, em que há restos que não se deixam simbolizar. A história da ditadura é a das ausências. Se Fuks apropria-se da imaginação para suprir, muitas vezes, lembranças que não consegue abarcar, também assume essas fissuras da história e as transforma em dispositivo estético-literário. Não é fortuito, por essa razão, que *A resistência* seja arquitetada por uma narrativa fragmentada e lacunar, que abre mais perguntas do que oferece respostas.

Aqui cabe apontar, no entanto, uma exceção na estrutura narrativa carregada do “exagero ficcional” de Fuks (“Exagerávamos, é evidente, como ainda exagero agora, ciente de que as palavras distorcem [...]” [FUKS, 2015, p. 73]). O trecho que segue mostra a forma com que o narrador inicia o capítulo no qual relata o desaparecimento de Martha María Brea, companheira de trabalho e amiga de sua mãe:

Mas há pesares que não sucumbem a argumentos, há dores que não se exageram. Há histórias que não se inventam à mesa, entre goles e garfadas, entre papos quaisquer, histórias que recusam a proximidade com a leveza, que não se prestam à ruminação corriqueira, às frases diárias. Há casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre estas coisas incertas, mas os versos nem sempre acertam. Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio. Não um silêncio feito da ausência das palavras: um silêncio que é a própria ausência. (FUKS, 2015, p. 75)

Martha Brea, tal qual a mãe do narrador, trabalhava no hospital de Lanús, referência no combate antimanicomial na Argentina, “símbolo dessa luta que as duas travavam com entusiasmo”. Foi nesse mesmo hospital que Martha foi sequestrada pelos militares:

Correndo até a entrada do hospital, minha mãe ainda pôde testemunhar a brusquidão com que a empurravam e a enfiavam num carro sem placa, a partida súbita e singular daquele carro se repetindo tantas vezes ante seus olhos. [...] Não sei quantas horas passaram até que minha mãe estivesse sentada na sala da família Brea, sala suntuosa de aspecto aristocrático, expressando sua aflição à irmã de Marta, suplicando que tomasse uma medida, que fizesse alguma coisa, ouvindo a resposta que nunca imaginara: Ela se meteu com quem não devia, mexeu com quem não devia, que sofra agora o castigo que lhe cabe. Só lamento a tristeza do meu pai, sua decepção com a filha tão bem-educada, emendou aquela jovem em seu cinismo espontâneo, quase incalculado, e à minha mãe só coube calar o desgosto e guardar de empréstimo, pela amiga, aquela mágoa suplementar. (FUKS, 2015, p. 76-77)

Aqui o narrador não relata uma lembrança sua, mas uma de sua mãe a respeito de uma experiência vivida por ela, que, ainda que quisesse remeter ao esquecimento, foi impossível de recalcar. A narração do desaparecimento de Martha é crua, direta, sem “ruminações” e sem subterfúgios. Nesse sentido, vale se apropriar daquilo que afirma Leonor Arfuch a propósito dessas narrações: “É que a desapareição estabelece um espaço sem equivalente, onde presença e ausência tensionam-se em uma simultaneidade dolorosa, sem pausa, sem aquietação.” (2018, p. 85, tradução nossa²⁴). Estabelece-se, assim, um entrelaçamento entre narrar e silenciar. Falar sobre a ausência, aqui, é também calar, como calou a mãe diante do discurso da irmã de Martha – discurso esse recorrentemente apropriado pela população civil argentina, de que a prisão teria sido merecida (“por algo será”). Trinta e quatro anos depois do episódio, a mãe do narrador recebeu uma carta: “Martha María Brea, vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar, jovem psicóloga cujos restos agora identificados ratificavam seu assassinato em 1º de junho de 1977, sessenta dias depois de seu sequestro no hospital [...]” (FUKS, 2015, p. 78).

O narrador, situado no umbral entre as possibilidades e limites da narração e que desconfia da sua capacidade de fazer jus à tarefa a que se

²⁴ “Es que la desaparición traza un espacio sin equivalente, donde presencia y ausencia se tensan en una simultaneidad dolorosa, sin pausa, sin aquietamiento.” (ARFUCH, 2018, p. 85)

propõe, tinge a narrativa com uma certa hesitação. Desconfiança que não é falha, mas, antes, garantia de legitimidade da narrativa:

De forma curiosa, já não é a convicção com que o autor defende a veracidade do narrado o que confere ao romance sua legitimidade: agora tanto mais legítimo e veraz será o autor que desconfiar de si próprio. (FUKS, 2017, p. 76)

Esse signo da desconfiança, que atravessa a obra de Fuks, é um aspecto relevante de uma corrente da prosa contemporânea a que Leyla Perrone-Moisés chamou de “literatura exigente”. Segundo a autora (2016), os escritores dessa corrente “desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade.” (2016, p. 244). Porém, esses escritores, segundo Perrone-Moisés, não se incomodam com as suspeitas que pairam sobre a obra, porque não estão comprometidos com a verossimilhança nem com a reprodução objetiva da realidade. Segundo Fuks, a criação de um narrador que desconfia de si próprio é um dispositivo de que lança mão o escritor contemporâneo, a quem cabe construir “a duras penas sua autoridade, apenas para revogá-la na página seguinte, sendo esse o movimento destrutivo que lhe resta.” (FUKS, 2017, p. 82).

O signo da desconfiança também reverbera nos questionamentos constantes que o autor faz sobre a bipartição do sujeito que narra e aquele colocado na narração, como, também, sobre a sua capacidade de retratar uma personagem:

Sou e não sou o homem que atravessa o corredor, sinto e não sinto o peso das pernas que me movem, ouço e não ouço o choque dos pés contra o chão. Na memória indelével do corpo guardo ainda o menino que tantas vezes ali hesitou, o menino que alguma vez fui, ou sou apenas o homem que chega à porta e ergue o punho cerrado com decisão? (FUKS, 2015, p. 138)

Ou, ainda, na reação da mãe do narrador, incorporada à obra, quando lê o manuscrito de *A resistência*:

[...] você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós. (FUKS, 2015, p. 135)

Por mais que a obra revele traços que remetem a um sujeito exterior ao texto, as personagens são encenações, que não existem fora ou previamente à narração. Afinal, afirma o narrador de *A resistência*: “Por um instante me confundo, esqueço que também as coisas precedem as palavras, que tratar de acessá-las implicará sempre novas falácias.” (FUKS, 2015, p. 23-24). Por essa razão, as práticas autoficcionais são sempre simulacros, porque a realidade que querem retratar é inacessível, “o mundo que querem refletir é um mundo ausente.” (FUKS, 2017, p. 81). O que se desconstrói, nessa narrativa, é a noção mesma de original e a de representação.

A rememoração que faz o autor-narrador em *A resistência* é acompanhada por um gesto permanente de reflexão sobre a escritura. Ao não esconder que o texto é um artefato literário, mostra-se consciente dos procedimentos ficcionais que elaboram as estruturas inteligíveis dessa narração:

Entre três crianças, basta estar entre três crianças e já se cria um universo múltiplo de cumplicidades, exclusões e alianças. Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se *invento* agora, distribuindo papéis como quem a comandasse, *redimindo em palavras* a inação que me era própria. *Vejo ou invento* meu irmão a nos convocar calado, um dedo em riste cruzando os lábios [...]. O corpo encolhido da minha irmã como uma silhueta desenhada no assoalho – *vejo ou invento* essa imagem? Somo meus golpes tão fracos aos do meu irmão ou consigo nesse instante contrariá-lo, romper nosso pacto, ser irmão do meu irmão e acusar a covardia que ali se perpetrava? (FUKS, 2015, p. 26-27, grifos nossos)

A prática metaficcional de *A resistência* tensiona a relação entre ficção e realidade, e o autor problematiza essa relação, não apenas denunciando que aquilo que o leitor tem nas mãos é, essencialmente, um texto ficcional, mas, também, questionando o próprio discurso histórico. Instaura, portanto, com essa prática, a dúvida no leitor quanto à elaboração mesma do discurso oficial, que também se pauta pela memória e está submetido ao uso da palavra. (NAVAS; SILVA, 2021). Problematisa, inclusive, o gênero de memória testemunhal, porque coloca em xeque as próprias convenções literárias.

3.2. Inescritos: o ter-lugar da resistência

Em *A resistência*, há uma revalorização da subjetividade, que desaloja o sujeito para fora de si, estabelecendo-se, nessa abertura ao mundo e ao outro, uma relação constitutiva com o exterior. Acrescente-se, na obra, a abordagem da ditadura militar argentina pelo viés da viagem e do exílio, que mostram sujeitos deslocados, também, dessa realidade retratada:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo o rosto das pessoas. Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem, que eu me descobrisse argentino pela simples aptidão de me camuflar, e que assim pudesse enfim passear entre iguais. [...] Súbito compreendo, ou creio compreender, por que meu irmão deixou de frequentar essa cidade que nunca soubemos abandonar. De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos aliados enquanto não lhes permitiam retornar – mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvésssemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? (FUKS, 2015, p. 18-19)

Aqui, o exílio aparece como o motivo político que reforça a ideia de vidas fora dos seus limites. O exílio que desloca, em primeiro lugar, os pais do narrador, que se veem obrigados a fugir do seu país para salvarem a si próprios e ao filho de seis meses, há pouco adotado. Ocupam, assim, um lugar fronteiro entre os dois países, Brasil e Argentina:

Um dia tudo é alheio. Você caminha por uma rua desconhecida e ela perfaz uma curva inesperada, sem nenhuma esquina se torna outra rua, assume outro nome, e você está perdido naquele que deveria ser o seu bairro. Um dia tudo é alheio. Você encontra enfim um café, embora não queira tomar um café e sim ficar ali sentado; o garçom lhe traz uma xícara e parece aguardar sua saída com alguma ansiedade, pois ali tomar um café tem um sentido literal que não inclui a permanência por longas horas. No início estranhávamos um pouco, dizem meus pais, e eu os entendo pelo avesso, porque já estranhei as ruas retas demais e os cafés de toda uma tarde. (FUKS, 2015, p. 85)

Argentinos privados do seu país e da sua luta contra a brutalidade de alguns tratamentos psiquiátricos, os pais do narrador encontram, no Brasil, “uma trégua, ao menos parcial” (FUKS, 2015, p. 37) para seus medos de serem punidos por algozes do regime militar. Mas o exílio não significa o fim absoluto desse medo:

Às vezes parece que [meus pais] baixam a voz para mencionar um episódio específico, às vezes gaguejam, largam relatos pelo meio, e tenho a nítida impressão de que ainda temem os nossos ouvidos – de que ainda somos, aos olhos deles, crianças a serem poupadas da brutalidade do mundo, ou mesmo perigosos agentes duplos que acabariam por entregá-los sem querer. (FUKS, 2015, p. 39-40)

Essa carga traumática que carregam é transmitida ao filho, que nasce no exílio dos pais. Esse lugar intervalar entre os dois países que ocupa o narrador motiva-o a procurar o apartamento onde viviam os seus pais em Buenos Aires, para “conhecer o espaço que deixaram às pressas, para talvez assim saber quem eram, entendê-los melhor.” (FUKS, 2015, p. 57). Também em Buenos Aires, movido pela desconfiança de que o irmão foi retirado de uma mãe sequestrada pelo regime e entregue a seus pais, o narrador vai à sede das Avós da Praça de Maio, organização que luta pela restituição dos netos roubados durante o regime, mas não consegue entrar: “[...] estou parado na porta porque queria que meu irmão estivesse em meu lugar.” (FUKS, 2015, p. 19). Parece hesitar, por receoso de que está do que possa descobrir a respeito do passado do irmão.

Nesses dois espaços visitados pelo narrador em Buenos Aires – o antigo apartamento dos pais e a sede das Avós da Praça de Maio – há uma paralisia, que o impede de seguir adiante: “A paralisia se expandiu do meu peito, tomando meus pés e minhas mãos até a ponta dos dedos. Essa é a integridade que consigo, a paralisia é meu corpo inteiro.” (FUKS, 2015, p. 58). Nessa paralisia, figura-se uma resistência desse narrador em contar uma experiência que não é própria, mas de um outro, “indicando a falência da possibilidade de narrar *pelo* outro.” (KLINGER; MIRANDA, 2018, p. 115, grifo dos autores). No entanto, apesar da possibilidade falida, o narrador insiste em narrar, porque o livro está ancorado na busca obcecada desse narrador pela origem.

A escritora Paloma Vidal (2015) debruça-se sobre esse retorno operado pelo narrador do romance *A resistência*:

[...] o retorno se mostra muito difícil para esse narrador-filho, narrador-irmão, confrontado com uma origem e uma identidade perdidas em algum lugar de um passado irrecuperável. Ele talvez preferisse não contar essa história. Ele resiste a ela. [...] O narrador aprendeu com a psicanálise que a resistência pode ser o lugar onde emerge o que não se quer admitir ou enxergar. Ali, justamente, é onde se deve insistir. A literatura muitas vezes é a forma dessa insistência. (VIDAL, 2015, s.p.)

Histórias impregnadas de lembranças que não foram esquecidas, senão recalçadas e que, agora, emergem, ainda que o narrador resista a elas. Delineia-se, assim, uma resistência a essa narração em um sentido psicanalítico (VIDAL, 2015). Essa busca obstinada pela origem não encontra respostas efetivas, porque, como aponta Vidal, está perdida em um passado já impossível de recuperar. No entanto, ainda que fracasse, o narrador insiste em buscá-la. Ao não ceder à impossibilidade da tarefa a que se lança, o narrador conta a história, ainda que o faça de modo lacunar. Aqui se vislumbra uma aporia fundamental da obra: mesmo que o narrador interrompa a narração, porque sabe que a linguagem não poderá expressar totalmente o que pretende narrar, ele insiste, até o final da obra, na tarefa de contar. É preciso narrar, apesar de, porque há um imperativo ético irreduzível: ao tentar fazer emergir a história do seu irmão e, tangencialmente, a história dos seus pais, o narrador coloca em cena a própria história da ditadura militar. Por meio de sua tarefa de expor à luz essa história – mesmo que sejam apenas resquícios dela –, opera-se um ato de resistência contra o esquecimento.

Vidal assinala, também, a recusa do irmão adotivo em buscar sua própria origem, “o único nascido na Argentina, que poderia carregar com mais legitimidade a origem, mas se nega a isso.” (VIDAL, 2015, s.p.). A escritora aponta que pode residir aí a maior resistência do livro, a do irmão em conhecer sua origem, que gera a perplexidade que moverá o narrador na confecção do livro:

O livro pode ser pensado como uma pergunta dirigida ao irmão. Mais do que uma pergunta, um apelo: se esse outro se reconhecer nessa escrita, quem sabe outros também o façam, e assim ela poderá ganhar um sentido no mundo, fora de si mesma. O irmão é o leitor que se imagina e se teme. O leitor que se enfrenta, corajosamente, como resistência ao silêncio. (VIDAL, 2015, s.p.)

Nesse sentido, pode-se pensar o livro de Fuks, além de constituir-se como uma pergunta dirigida ao irmão, como um fator de perturbação que transcende o rol familiar do narrador. Se a literatura, como assinala Vidal, muitas vezes é a forma dessa insistência em contar o que foi recalçado, será por meio dela que o escritor e o leitor estarão diante daquilo que prefeririam proscrever, mas que já não podem mais ignorar.

A perplexidade e a desconfiança que movem o narrador de *A resistência* operam retornos dele não apenas às histórias dos pais, do irmão e da ditadura militar, mas aqueles inscritos no próprio corpo escritural. Na obra de Fuks, é recorrente o narrador dar um passo atrás em cada linha avançada, como erratas que vão cindindo o texto:

Não saberia descrever o que é um parto feliz. Um quarto branco, lençóis brancos, brancas as luvas que recebem o menino, brancas, plásticas, impessoais, científicas. Nenhuma felicidade, decerto, na total assepsia. Um obstetra que o acolhe em suas mãos neutras e o examina: a criança está inteira, a criança respira, é rósea sua pele, é boa a flexão dos membros, normal a frequência cardíaca. Que a mãe não o veja, ou melhor, que não o veja a mulher que o pariu. Nenhuma utilidade na eventual confusão de sentimentos, sobretudo em momento tão suscetível, a dor do parto a esmorecer, um peso que se alivia, talvez um ligeiro vazio, nenhum ganho em tal incerteza. (FUKS, 2015, p. 11-12)

Algumas páginas depois, o narrador recua:

O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. Pondero agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável. Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos douradas em inspeção, basta, já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações. (FUKS, 2015, p. 59)

Essas erratas, que interrompem o *continuum* escritural, suspendem o fluxo de representação e rompem a transitividade de uma comunicação pragmática. Figura-se, assim, uma vacilação desse narrador, que suspende a narração iniciada, inscrevendo-a num campo de forças no qual se tensionam poder e poder-não, potência e impotência:

Tal como o inexpressivo em Benjamin, que interrompe na obra a pretensão da aparência de apresentar-se como totalidade, a resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele. Se a criação fosse apenas potência-de-, que não pode senão resvalar cegamente para o ato, a arte decairia para a execução, que procede com falsa desenvoltura em direção à forma consumada por ter removido a resistência da potência-de-não. Contrariando um equívoco disseminado, maestria não é perfeição formal, mas, exatamente ao contrário, é conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita. (AGAMBEN, 2018, p. 67-68)

Essa escritura tecida e destecida, perpassada por uma tensão entre ímpeto e resistência, potência e potência-de-não, arquiteta uma narrativa em

desassossego, que recusa o acabamento e a integralidade. Ao contrário, aspira à resistência, que reside na impotência constitutiva do ato de criação, que é, precisamente, onde se inscreve a sua instância crítica. Figura-se, pois, uma resistência encarnada no próprio corpo poético do romance. Com efeito, os episódios rememorados e imaginados pelo narrador não se encadeiam uns aos outros numa linearidade sem obstáculos, senão que são narrados de forma esburacada e em recorrente suspensão.

Nessas cesuras que vão sendo operadas no corpo escritural, abrem-se espaços para inescritos que carregam outras imagens, outras possibilidades de dizeres nessa narrativa. Inescritos que permitem que outras histórias, as contadas a contrapelo, apareçam. É nesse espaço liminar e potencial, instaurado no presente da escritura, que repousa a experiência de um passado transformado, que não substitui o que aconteceu, mas o reconstrói. As cisões, portanto, ao mesmo tempo que suspendem a narrativa, abrem-se para novas criações de possibilidades de passado no presente da escritura. Inscreve-se aí, pois, o passado como potência e não como necessidade e determinação em relação ao presente (AGAMBEN, 2007).

Esse ir e voltar na narrativa delineia uma encenação do próprio ato escritural do romance:

Não sei bem a quem escrevo. [...] Sem nenhuma sutileza me vejo a temer: talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à origem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele [para o irmão], que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele se redimissem tantos dos nossos silêncios. Não será assim, não foi assim, já consigo saber. Com este livro não serei capaz de tirá-lo do quarto – e como poderia, se para escrevê-lo eu mesmo me encerrei? Agora não sei mais por onde ir. Agora paraliso diante das letras e não sei quais escolher. (FUKS, 2015, p. 96)

Não há, em *A resistência*, apenas uma encenação do autor, por meio da estratégia da autoficção, senão que se encena um livro que se produz enquanto se expõe, na medida em que o escritor mais pondera sobre aquilo que narra do que propriamente narra. (ALMEIDA; SANTOS, 2020). O narrador de Fuks expõe suas incertezas em relação ao irmão a partir da sua tentativa de escrever um romance que o retrate, já antevendo o seu fracasso. Ele sabe que fala de um lugar movediço e que apenas tem especulações a oferecer (“O que

eu teria a oferecer, senão receios, ressalvas, interrogações?” (FUKS, 2015, p. 96), porque busca por algo que não existe mais: um passado cujo retorno é impossível e que, ainda assim, ele não sabe como abandonar. Tal consciência arquiteta uma escritura tão hesitante quanto o próprio narrador. Delineia-se, a partir daí, também uma operação performática do seu fracasso:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais. (FUKS, 2015, p. 95)

O principal propósito do livro de Fuks é reconstruir a história do irmão, fazê-lo falar por meio da narrativa e que esse discurso, ainda que ficcional, ressoe em outras pessoas: “[...] um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos.” (FUKS, 2015, p. 96). Aliás, a motivação primeira do livro é provocada por um pedido do irmão:

[...] enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que me trouxe até aqui: Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever. (FUKS, 2015, p. 124)

No entanto, o livro resulta num esforço falido de restituição da história do seu irmão. Esforço falido, sobretudo, de absolver o irmão de sua “imobilidade angustiante” e de redimir a sua própria inércia em relação ao irmão (FUKS, 2015, p. 131). Essa impossibilidade de alcançar o propósito inicial da obra aponta para a inapreensibilidade do real e o impedimento para a emergência completa do passado no presente (KLINGER; MIRANDA, 2018). Acrescente-se a essa impossibilidade o medo que acomete o narrador de incorrer em injustiças enquanto escreve sobre o seu irmão:

Não quero, não posso fazer do meu irmão um artista da fome. Não quero descrever um rosto pálido, ou costelas salientes e esgarçar uma cicatriz, como se inventasse um personagem qualquer para um

novos livros, na forja de mais um espetáculo assombroso ou triste. Não quero, não posso expô-lo numa jaula cujas barras são estas linhas, para o apreço de uma plateia ansiosa por sentir, por nutrir sua compaixão, alimentar seu altruísmo. (FUKS, 2015, p. 73)

Nessa dificuldade em retratar o seu irmão, o narrador joga luz à questão ética da representação: como narrar o trauma e a dor do outro, de modo que essa narração não se reduza a um uso instrumental com alguma pretensão estética? Como escapar das palavras distorcidas, falaciosas, “líricas demais para guardar uma verdade” (FUKS, 2015, p. 20)? Como ocupar o complexo espaço limiar entre o “apego incompreensível à realidade” e a “inexorável disposição fabular” (FUKS, 2015, p. 95)? Essa relação entre ética e estética fará com que a vida e a literatura estejam, na narrativa de Fuchs, em permanente tensão. O romance não resolve a questão, mas se constrói nesse lugar de dúvida. “Será bom o bastante o livro que pude alcançar, será sincero o bastante este livro possível, será sensível?” (FUKS, 2015, p. 138): é o que, afinal, perguntar-se-á o narrador, a caminho do quarto do irmão. “Em seguida lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar.” (FUKS, 2015, p. 139).

Dentre essas várias interrogações que se faz o narrador de *A resistência*, tem particular importância a pergunta de como escrever esse romance, que fala sobre a história do seu irmão, dos seus pais, mas também sobre os horrores vividos por toda uma geração sob o terror do totalitarismo argentino. Vislumbra-se, portanto, a potência significativa da forma para jogar luz a faces apagadas, reprimidas, e estimular, naqueles a quem se dirige, um processo criativo em termos de imaginação e autorreflexão (ARFUCH, 2018).

UM PASSADO QUE NÃO PASSA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

El silencio no será una respuesta ni el tiempo cerrará las heridas.

Madres de Plaza de Mayo

No seu livro *Cascas*, Didi-Huberman relata a sua visita ao campo de concentração nazista de Birkenau, na Polônia, “capital do mal que o homem sabe fazer do homem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 29), em cuja câmara de gás seus avós foram assassinados. Ali, Didi-Huberman recolhe pedaços de cascas (“um pedaço de memória”) e fotografa as ruínas do campo:

Aqui, as paredes quase desapareceram. Mas a escada não mente e nos golpeia com uma força – uma força de desolação, de terror – inaudita. Tampouco o chão mente. Auschwitz, hoje, tende para o museu, enquanto Birkenau continua um simples sítio arqueológico. É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27)

À diferença do campo de concentração de Auschwitz I, que foi restaurado e transformado em um museu e um lugar de cultura, o campo de Auschwitz II-Birkenau foi preservado, porém, não restaurado, permanecendo como um lugar de barbárie. No entanto, são precisamente os restos de Birkenau que representam mais a história do genocídio judeu do que a integralidade forjada de Auschwitz I. Ali, é necessário que o visitante, no ato de olhar, interrogue-se e imagine. Que interrogue e escave, nesses espaços soterrados, como um arqueólogo, para fazer emergir tudo o que esconde, que compare aquilo que se vê com o que se sabe que desapareceu:

[...] nesta vegetação, repousa uma imensa desolação humana; nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o horror das chacinas coletivas nas câmaras de gás; nesta toponímia aberrante [...], repousa toda a loucura lógica de uma organização racional da humanidade compreendida como matéria-prima, como resíduo a ser transformado; nestas tranquilas superfícies pantanosas, repousam as cinzas de incontáveis assassinados. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35)

A destruição quase total dos campos seguia o propósito levado a cabo pelos nazistas de “solução final”: o desaparecimento absoluto das vítimas. Assassinar-las não era o bastante: era preciso privá-las de sepulturas, eliminar seus restos, arquivos e, inclusive, os utensílios que as fizeram desaparecer. Desaparecimento absoluto para tornar Auschwitz inconcebível e inimaginável. Porém, há um rastro que sobra, há uma inevitável permanência de um vestígio, ainda que o totalitarismo se esforce em deixar perdida essa história para sempre e, assim, ser esquecida.

Didi-Huberman afirma que, ao atravessar os portões dos campos de concentração de Birkenau, foi acometido pelo impasse da imaginação:

Olhei, era inimaginável e simples ao mesmo tempo. Descortinando, ao longe, a rampa de triagem [...], senti claramente o inimaginável da realidade passada (a tragédia das triagens) como o inimaginável do ponto de vista passado (a verificação, diante da mesma janela, do funcionamento correto das coisas por parte dos SS de plantão). O inimaginável, no caso das vítimas, foi a impossibilidade de forjar uma imagem clara dos minutos que se seguiriam, que iriam consumir – consumir – seu destino. Ou então a recusa, no caso do SS de plantão, a imaginar a humanidade dos homens, mulheres e crianças que ele observava do alto e a distância. Mas hoje, para mim, nesta página, para qualquer um diante de um livro de história ou no território de Auschwitz, é a necessidade de não se resignar a esse impasse da imaginação, esse impasse que foi precisamente uma das grandes forças estratégicas – via mentiras e brutalidades – do sistema de extermínio nazista. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30-31)

Ser inimaginável foi o fator fundamental para tornar Auschwitz possível. A resignação a esse impasse da imaginação transformou o extermínio em inesperado. Não se previne o que não se espera: o evento se deu contra toda previsão. E, se aconteceu, pode voltar a acontecer. Nesse ponto, precisamente, é que se deve insistir. Que, sobretudo, a literatura deve insistir: ainda que não possamos imaginar a catástrofe inteiramente, é preciso torná-la imaginável e, assim, *nunca mais* permitir que se repita.

Nessa mesma direção, a literatura pós-ditatorial, ao insistir nesses restos e iluminá-los, constrói imagens de tudo aquilo que os mecanismos de desaparecimento da ditadura militar buscaram eliminar. Os filhos da geração que lutou a batalha, na sua condição de produto de um passado catastrófico, ancoram-se nas ruínas que ativam a irrupção intempestiva do passado no presente. A literatura dos filhos é, pois, o chão que berra aos nossos ouvidos.

Onde, nela, a linguagem falha e opera um não-lugar da articulação, somos convidados a imaginar aquilo que se pretendeu calar. É pela tarefa da imaginação, operada pela literatura, que se completa o que falta e que se busca recompor uma figura daquilo que foi ou poderia ter sido. É nessa impotência de dizer que reside a maior força de representação do que foi o desaparecimento operado pela ditadura militar argentina.

O espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron, e *A resistência*, de Julián Fuks, compartilham uma busca por tudo o que possa restituir uma imagem dos pais. Em Pron, a crença de que voltava à Argentina para ver o pai morrer e a constatação de que não o conhecia – tampouco conhecia a si próprio – fazem com que esse deslocado narrador busque recuperar suas memórias e saber quem foram os seus pais. No romance de Fuks, no entanto, a busca tem como principal foco o seu irmão adotado e a sua origem e, tangencialmente, o narrador tenta recompor, também, a história dos pais. Há, em *A resistência*, uma busca, sobretudo, pela origem.

Em ambos os romances, a busca pelos pais caminha ao lado de uma busca essencial na literatura dos filhos: busca-se uma afirmação identitária própria a partir desse passado que se quer recuperar. Ambos os romances são atravessados por uma falta, conspirando contra toda totalidade. São ambas as obras inacabadas, em que se somam mais perguntas do que respostas. Ambos os narradores indagam a história dos pais, sua militância, suas ações, buscando entender suas motivações de luta. No entanto, são ambos orgulhosos da herança que recebem.

O exílio é, nas duas obras, um dos temas principais para marcar a ideia de sujeitos desterritorializados. Em *A resistência*, há um filho que nasce no exílio forçado dos pais, fazendo-o situar-se nesse espaço de deslocamento entre Brasil e Argentina. Em *O espírito dos meus pais...*, o exílio é voluntário: o narrador de Pron, buscando esquecer o passado traumático do seu país e da sua infância, atravessa fronteiras e parte para a Alemanha, onde vive como um nômade. Em ambas as obras, há um entrecruzamento de passado e presente no imaginário de um retorno, porém, não há retornos possíveis a serem feitos, perdidos que estão em um passado irrecuperável.

Tanto a obra de Fuks quanto a de Pron resistem ao impasse da imaginação imposto por um mundo que não entrega mais que alguns vestígios. Por meio de um movimento pendular entre real e ficção, isto é, por meio da estratégia autoficcional, que inscreve nos romances uma operação performática do autor, há o potencial criador e subversivo da ficção, que abre possibilidades outras, enquanto o documental cerceia o imaginário. Mesmo em *O espírito dos meus pais...*, em que há muitas transcrições de documentos, opera o ficcional, fundamental para a atividade de anarquivamento, que descontextualiza os discursos e libera-os de uma prática que fecha o fluxo dos significados e que tenta fixar uma verdade única e indiscutível.

Em *A resistência*, o acesso ao passado pelo narrador dá-se com a participação da fabulação. Rememorar, para o narrador de Fuks, é inventar. Inscreve-se, assim, nessa memória inventada, um acontecimento potencial, um espaço daquilo que “poderia ter sido”. Assim, em ambas as obras, arquiteta-se a abertura para uma constelação de sentido: resistem, pois, ao fluxo fechado de sentidos operado pelos discursos dominantes.

Em ambos os romances, vislumbra-se uma narrativa inscrita no contexto político da ditadura militar argentina, porém, a resistência que nelas se inscreve não está conjugada somente ao tema, mas também à escrita. Essas narrativas arquitetam tensões em sua estrutura escritural e fazem incidir uma ruptura em uma ordem estabelecida. Em Fuks, além da dimensão ficcional, que extrapola os limites do real e opera, não na realidade como ela é, mas como ela poderia ser, há uma resistência encarnada no próprio corpo escritural. As erratas, que fissuram a escritura e suspendem o fluxo de representação, inscrevem o romance em um campo de forças em que se tensionam potência e impotência. Nessa impotência, que constitui o ato poético, estão inscritas a sua instância crítica e a sua resistência. É precisamente nesse espaço de não-articulação que emergem imagens outras, que desafiam o inimaginável.

Tanto *O espírito dos meus pais...* quanto *A resistência* são uma resposta à tentação biográfica da contemporaneidade. No entanto, ambos os autores – filhos-escritores – também almejam arquitetar uma obra literária. Inscreve-se, assim, nessas narrativas, uma busca pela conciliação entre a autonomia do objeto estético e o retorno do sujeito revalorizado. Não é fortuito que a pergunta

central que norteia os narradores das duas obras é como escrever esses romances: “[...] tinha que escrever sobre ele [o pai] e que escrever sobre ele significaria não só descobrir quem ele tinha sido, mas também, e sobretudo, descobrir como escrever sobre o próprio pai [...]” (PRON, 2018, p. 146); “Agora não sei mais por onde ir. Agora paraliso diante das palavras e não sei quais escolher.” (FUKS, 2015, p. 96). Nessas obras, o lugar onde as palavras se esvaem, está a potência significante da forma, que estimula, em seus destinatários, um processo criativo em termos de imaginação e autorreflexão. Uma forma tão pouco apaziguadora que provoque um desassossego capaz de fazer o outro movimentar-se.

O narrador de Pron é explícito ao afirmar que escreve a obra como resposta ao imperativo ético e político herdado do seu pai. É consciente de que a sua geração, diferente da anterior, não lutou por um ideal: “Ninguém lutou, todos perdemos e quase ninguém se manteve fiel ao que acredita, fosse lá o que fosse [...]” (PRON, 2018, p. 31). Resta-lhe, então, escrever um livro que provoque ressonâncias e discursos outros. Um livro que rompa silêncios. Pode-se pensar, aqui, a forma de uma redenção benjaminiana: não se rememora apenas para produzir memória, mas para fazer ressoar a voz da geração que passou para que a humanidade que virá assuma seus ideais de luta.

Em *A resistência*, a resposta a esse imperativo imposto pela geração passada vai sendo construída tangencialmente. Ainda que o propósito principal da obra seja falar sobre e com o irmão, a história da ditadura militar argentina vai sendo construída nas beiradas. Tal como o narrador de Pron, o de Fuks assume sua própria inércia política: “sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas.” (FUKS, 2015, p. 38). No entanto, se o narrador insiste em narrar meandros de um tempo passado, é porque sabe que as ditaduras, com todas as suas atrocidades, podem voltar:

As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente [...]. (FUKS, 2015, p. 40)

Narrar essa história com seus lutos obstruídos é, portanto, um dever irreduzível. No entanto, esse imperativo ético, político e civil não é imposto apenas aos filhos da geração que lutou contra a ditadura militar argentina. Somos todos interpelados, e essa, talvez, seja a maior força dessas narrativas pós-ditatoriais:

[...] o trabalho a ser feito consiste em “fazer da dor, e, logo, da história e das emoções que a acompanham, nossos bens comuns”, isto é, partilháveis e transmissíveis. Pois é somente com a transmissão que nos tornamos capazes de não nos resignar diante dos impasses do entendimento. Que nos tornamos capazes de, apesar de tudo, pensar, dizer, olhar, refletir e, sobretudo, imaginar. Não é por outra razão que, diante do “inimaginável”, a imaginação se afirma como uma necessidade política. (FELDMAN, 2017, Orelha do livro)

Os desaparecidos não são a insígnia fúnebre na lapela somente dos argentinos, senão que são marca inseparável do que somos todos. Precisamente porque a tortura, a morte e o desaparecimento são realizações de homens, resultados do que um homem é capaz de fazer com um semelhante:

Os atos dessa natureza, que parecem excepcionais, estão perfeitamente enraizados no cotidiano da sociedade; por isso são possíveis. Acomodam-se numa “normalidade” admitida. É a normalidade da obediência, a normalidade do poder absoluto, inapelável e arbitrário, a normalidade do castigo, a normalidade do desaparecimento. [...] Os desaparecedores eram seres humanos como nós, nem mais nem menos; seres humanos dentro do padrão dessa sociedade à qual pertencemos. Aqui está o drama. Toda a sociedade foi vítima e algoz; toda a sociedade padeceu e também tem, pelo menos, alguma responsabilidade. Assim é o poder concentracionário. O campo e a sociedade estão estreitamente unidos; ver o campo é ver a sociedade. (CALVEIRO, 2013, p. 134, 144)

A Junta Militar argentina foi responsável pelo desaparecimento de milhares de pessoas na ditadura. No entanto, o fato de ser possível e ter acontecido um evento como esse questiona toda a sociedade. Conceber os desaparecimentos como resultados excepcionais de ações de monstros é agir como se não se enxergassem as ruínas acumuladas às costas e, então, exime-se a sociedade de enfrentar a possibilidade de que, se aconteceu, pode acontecer outra vez. A pergunta que aqui se abre é: depois da literatura feita pelas vítimas e testemunhas desse genocídio e daquela feita pelos filhos, como

seguir criando obras literárias que falem desse passado e que possam alertar para novos atos de horror?

A história da ditadura militar é lacunar, como o é a literatura que dela se ocupa. Narra-se, de forma inacabada, a história de uma luta “que não vai terminar nunca, e essa luta é pela verdade, pela justiça e por luz para os que estão na escuridão”. (PRON, 2018, p. 151). Consiste em um quebra-cabeças impossível de se completar. Porque enquanto houver corpos desaparecidos, não será possível falar em ditadura militar e em literatura ditatorial em termos absolutos. Enquanto houver corpos desaparecidos, esse passado não passará.

REFERÊNCIAS

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. Nuestros nietos. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**: uma história de Wall Street. Tradução de Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é ato de criação?*. In: **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo*. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Rafael Gurgel; SANTOS, Mônica de Menezes. O ensaio como procedimento de leitura-escritura em “O espírito dos meus pais continua a subir na chuva”. **Pontos de Interrogação**. v. 10, n. 2. p. 201-214, jul.-dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/10899>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- ANTELO, Raul. A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria. **Revista Fronteiraz**. n. 20, p. 4-20, jul. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/35854>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- ANTELO, Raul. O Arquivo e o presente. **Gragoatá**, v. 12. n. 22, p. 43-61, 30 jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33192>. Acesso em: 05 mai. 2021.
- ARFUCH, Leonor. **La Vida narrada**: Memoria, subjetividad y política. Villa María: Edivim, 2018.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORGES, Luis Jorge. *Sobre o Rigor na Ciência*. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. v. 1. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. Tradução de Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.

CONADEP: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. **Nunca más**. Buenos Aires: Eudeba, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. O foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *O Que é ato de criação?*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Percepto, afecto e conceito*. In: **O que é filosofia?**. Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DOUBROVSKY, Serge. *O Último eu*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FEITOSA, Charles. *Revolução, revolta e resistência*: a sabedoria dos surfistas. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze**: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

FELDMAN, Ilana. [Sem título]. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Os Arquivos do mal*: memória, esquecimento e perdão. In: **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Patricio Pron e Julián Fuks: narrativas de filiação sobre as heranças traumáticas das ditaduras*. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo (orgs.). **Literatura e ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020a.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A Ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020b.

FOUCAULT, Michel. *A Escrita de si*. In: **O que é um autor?**. Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2018a.

FOUCAULT, Michel. *O A priori histórico e o arquivo*. In: **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. In: **O que é um autor?**. Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2018b.

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

FUKS, Julián. **A Ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O Preço de uma reconciliação extorquida*. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

GALLICCHIO, Gisele Soares; KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. *Apresentação: arte, resistência*. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze**: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

HAISKI, Vanderléia de Andrade. Memória e resistência: uma leitura do romance de Julián Fuks. **Revista Literatura em Debate**, v. 12, n. 23. p. 80-90, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/3017/2699>. Acesso em: 10 jan. 2021.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of postmemory**: writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

JUNTA MILITAR ARGENTINA. Documento final sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo. 28 abr. 1983. Disponível em: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/saydom/lasombra/lasombr9.htm>. Acesso em: 20 out. 2021.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si como performance. **Revista Brasileira da literatura comparada**, v. 10, n. 12, p. 43-61, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 09 fev. 2021.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2006.

KLINGER, Diana Irene; MIRANDA, Gabriel Fernandes de. Resistindo ao próprio: o impessoal, o comum e o passado em A resistência, de Julián Fuks. **Aurora**: revista de arte, mídia e política. v. 11, n. 31. p. 112-127, fev. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/36906>. Acesso em: 27 out. 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. **Os Afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LOGIE, Ilse. Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone). **Revista Pasavento**. v. 3. n. 1, p. 75-89, 2015. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23484>. Acesso em: 25 jan. 2021.

LOGIE, Ilse; WILLEM, Bieke. Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada. **Alternativas**. n. 5. p.1-25, 2015. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>. Acesso em: 02/02/2021

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses Sobre o conceito de história. Tradução de Wanda Nogueira. São Paulo: Boitempo, 2005.

MADURO, Priscila Simeão Silva; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Escrita, anarquismo e resistência em O espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron*. In: NAVAS, Diana; PEREIRA, Márcia Moreira; SILVA, Maurício (orgs.). **Tiranía e resistência**: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990). Foz do Iguaçu: CLAE e-Books, 2021.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia**: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Fondo de cultura económica, 1996.

NAVAS, Diana; SILVA, Maurício. *Uma escrita e uma história em processo: a metaficção em A resistência, de Julián Fuks*. In: **Tiranía e resistência**: literatura da ditadura na América Latina (1954-1990). Foz do Iguaçu: CLAE e-Books, 2021.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *De mim já nem se lembra, de Luiz Ruffato: entre a história e o esquecimento*. In: GOMES, Gínia Maria (org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas**: memórias de repressão. Porto Alegre: Polifonia, 2020.

ONETO, Paulo Domenech. *A que e como resistimos: Deleuze e as artes*. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

PEDROSA, Célia et al (orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A literatura exigente*. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PRON, Patricio. **El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia**: the straight record. Disponível em: <https://patriciopron.com/wp-content/uploads/2020/05/El-espi%C3%A9ritu-de-mis-padres-sigue-subiendo-en-la-lluvia.-The-Straight-Record.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.

PRON, Patricio. **O Espírito dos meus pais continua a subir na chuva**. Tradução de Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Se é preciso concluir que a história é ficção*. Dos modos da ficção. In: **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Será que a arte resiste a alguma coisa?*. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

ROLLEMBERG, Denise. **Resistência**: memória da ocupação nazista na França e na Itália. São Paulo: Alameda, 2016.

SAER, Juan José. **O Conceito de ficção**. Revista Fronteiraz, São Paulo, n. 8. jul. de 2012. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021

SANTINI, Juliana. *Ocupação dos espaços: sobre Maria Valéria Rezende e o Coletivo Mariposa Cartonera*. In: DALVASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (orgs.). **Literatura e resistência**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

SARLO, Beatriz. *Política, ideología y figuración literaria*. In: BALDERSTON, Daniel et al. **Ficción y política**: la narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires: Eudeba, 2014.

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

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Sobre o anarquivamento**: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Revista Poésis, n. 24. p. 35-58, dez. de 2014.

SILVA, Camilo Comide Cavalcanti. **A Própria vida**: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgard. 2017. 81f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

TALA, Pamela. Migración, retorno y lenguaje en la narrativa latinoamericana de hoy: El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia de Patricio Pron. **Revista Scielo Literatura y Lingüística**, n. 26. p. 115-133. 2012. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112012000200008&script=sci_abstract. Acesso em: 5 jan. 2021.

TEZZA, Cristovão. *A Ética da ficção*. In: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

TORRES, Victoria. **Golpes: relatos y memorias de la dictadura**. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

VIDAL, Paloma. A literatura como resistência no romance de Julián Fuks. **O GLOBO**. Rio de Janeiro. 05 dez. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-literatura-como-resistencia-no-romance-de-julian-fuks-18220517#:~:text=H%C3%A1%20uma%20obsess%C3%A3o%20pela%20origem,menino%20quando%20moravam%20naquele%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 06 nov. 2021.

WALSH, Rodolfo. *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*. In: **Operación Masacre**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2016.

ZAMBRA, Alejandro. *La Literatura de los hijos*. In: **No leer**. Anagrama. Santiago del Chile, 2018.