



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LUA GILL DA CRUZ

PRETÉRITOS FUTUROS:

DITADURA MILITAR NA LITERATURA DO SÉCULO XXI

CAMPINAS

2021

LUA GILL DA CRUZ

PRETÉRITOS FUTUROS:

DITADURA MILITAR NA LITERATURA DO SÉCULO XXI

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Teoria História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador/Supervisor: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida por Lua Gill da Cruz e orientada pelo Professor Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C889p Da Cruz, Lua Gill, 1990-
Pretéritos futuros : ditadura militar na literatura do século XXI / Lua Gill da Cruz. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Márcio Orlando Seligmann Silva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Temporalidade. 3. Escrita transgeracional. 4. Justiça de transição. 5. Utopias. I. Seligmann-Silva, Márcio Orlando, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Past futures : brazilian dictatorship in the 21st century literature

Palavras-chave em inglês:

Contemporary brazilian literature

Temporality

Transgenerational writing

Transitional justice

Utopia

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Márcio Orlando Seligmann Silva [Orientador]

Paloma Vidal

Leila Maria Lehnem

Maria Zilda Ferreira Cury

Juliane Vargas Welter

Data de defesa: 06-08-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4984-9497>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7991360623665515>



BANCA EXAMINADORA:

Márcio Orlando Seligmann Silva

Paloma Vidal

Leila Maria Lehnem

Maria Zilda Ferreira Cury

Juliane Vargas Welter

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

“Era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era uma mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser”.

Ponciá Vicêncio, Conceição Evaristo

“O sangue do passado corre feito um rio. Corre nos sonhos, primeiro. Depois, chega galopando, como se andasse a cavalo”.

Torto arado, Itamar Vieira Júnior

“O leitor verá que o tempo passou e não passou”.

“Cultura e política, 1964-1969”, Roberto Schwarz

Ao Dani, que com a força que viveu o presente, soube
fazer-se futuro naqueles que ficaram.

A todas aquelas e todos aqueles cujas vidas foram
ceifadas pela violência de Estado, ontem e hoje.

EU E AS/OS OUTRAS/OS: TEMPO DE AGRADECER

Seria possível dizer que esta tese existe, em primeiro lugar, no tempo de uma pandemia global e de um luto compartilhado e vivido ao redor do mundo. Foi majoritariamente escrita nesse momento, quando o meu corpo se encontrava no máximo de confinamento que já havia experimentado. Sem futuro previsto, sem nenhuma certeza, cercada de muita morte, muita dor e muito desamparo, a escrita se deu, então, como uma metáfora dessa clausura no tempo do trauma em que estamos lançados. O choque do presente, não poderia ser diferente, incide diretamente nesta escrita.

Poderia ir *atrás*: atribuir o começo desta tese a quando eu mesma não entendia o que tinha sido a ditadura militar. Filha de pais historiadores e militantes – Lorena Gill e Antônio Cruz –, desde cedo introduzida ao *sonhar junto* nos partidos, nos sindicatos, nas universidades, não me lembro de quando me disseram o que havia sido a ditadura. Quem sabe tenham me dito, em algum momento, que viveram uma ditadura quando jovens, que foram educados sobre a Moral e Cívica, que sentiram efeitos da ditadura no início da militância estudantil, que os meus avós, provavelmente, não tiveram as suas vidas muito modificadas pelo fato de que o país vivia o autoritarismo, mas o fato é que não me recordo exatamente. Do que me lembro: a esperança infantil. Lembro-me, sobretudo, de uma sede de futuro compartilhada na infância, de crescer entre crianças que sentiam que quase podiam *tocá-lo*, acompanhado de uma promessa de país nunca exatamente alcançada. Ali, havia pouco espaço para o passado. Assim, uma parte desta tese, talvez, seja uma tentativa de recuperar essa sensação tão presente na infância e na adolescência, *transmitida* em outro tempo, quem sabe mesmo antes que eu estivesse por aqui.

Ou, outro início: diante da produção de Márcio Seligmann-Silva, na época um autor cujo trabalho eu acompanhava desde a graduação na Universidade Federal de Pelotas, encontrei um caminho por onde seguir. Depois, como sua orientanda de mestrado e doutorado, foi caminhando junto desse professor que me formei, amadureci e com quem aprendi muito e tive liberdade para encontrar os meus próprios percursos para construir, aqui, uma linha de raciocínio que passa pelo seu trabalho. Foi também a partir deste encontro que tive o privilégio de conviver e de pensar com os meus colegas de orientação, Livia Santiago, Gabriel Philipson, Alan Osmo, Amanda Luzia, André Carvalho, Bruno Mendes, Maria Izabella Lima, Liniane Brum, Ilana Feldman, Carlos Ferreira, Janaina Tatim, Paulo Serber, Edmar Neves, Flavia Raveli, Abílio Pacheco, Antonio Deval, Michelle Gonçalves e Leonardo Gonçalves,

pesquisadores incríveis com quem aprendi muito, a tal ponto que vejo, em cada pedaço desta tese, um pouco de cada uma das nossas conversas, discussões e amizades.

Poderia dizer ainda que começou com outra orientação cuidadosa que me formou pesquisadora. O encontro com o professor João Manuel dos Santos Cunha permitiu uma guinada no meu trajeto no curso de Letras, apresentou-me o espaço da pesquisa em literatura contemporânea, sugeriu livros e acompanhou-me no início da pesquisa em ditadura militar, fez-me *testemunha*, depois da minha primeira apresentação sobre o livro *Não falei*, de Beatriz Bracher, da sua experiência enquanto um jovem presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE) quando foi preso perseguido no início da sua carreira docente, o que, de muitas formas, foi uma perda não só para ele, mas para todos aqueles que se formaram naqueles anos e que não puderam se apaixonar, junto do seu olhar – como ocorreu com a minha geração de estudantes – pela literatura. Paixão essa que não se deu apenas com o Prof. João na UFPel, mas também com professores das áreas de português, francês e literaturas, especialmente os professores Aulus Mandagará, Cláudia Lorena da Fonseca, Renata Requião, Alfeu Sparemberger, Isabella Mozzillo, Mariza Zanini, Maristela Machado, Deividi Blank e Ana Maria Cavalheiro.

O pontapé inicial deste texto poderia, ainda, ser anterior a isso: quem sabe no encontro com a militância estudantil, ainda na UFPel, junto a Frederico Schmachtenberg. Lawrence Estivalet, Winnie Bueno, Marcela Simões, Mirella Rabaioli, Luiza Luz, entre outros, na tentativa de buscar alguma experiência na literatura que me remetesse a esses sonhos e utopias que carregávamos conosco e que vinham também de outros tempos.

De forma mais pragmática, poderia atribuir-se o início efetivo desta tese ao acolhimento deste projeto pela Unicamp, desde o mestrado até o doutorado. A Unicamp – espaço que considero exemplar para o desenvolvimento de pesquisas – modificou a minha forma de ver e interpretar o mundo, e não há agradecimento maior que esse. Atribuo esse trabalho aos professores com quem aprendi diretamente: Daniela Birman, Elena Brugioni, Francisco Foot Hardman, Alfredo Cesar Melo, aos professores visitantes, Luis Bueno e Renan Quinalha, bem como aos demais professores do DTL.

Ainda: relacionaria o recomeço desta tese, o processo de recorte e de estruturação dela como diretamente relacionado à minha experiência no departamento de *Portuguese and Brazilian Studies* na *Brown University*, quando a professora Leila Lehnen tão generosamente me recebeu e guiou durante os seis meses que lá estive, em reuniões, palestras e na disciplina que ofereceu. Sem dúvida, esta tese existe, em grande parte, devido a esse encontro. Entre acessos antes inimagináveis a materiais, estrutura e pessoas, vivi uma experiência no exterior

que deveria ser garantida a todos durante a carreira acadêmica e à qual sou muito grata – entendida, em tempos como estes, como um privilégio enorme. Além da professora Leila, aos professores Elsa Peralta, Nelson Vieira, James Green, Luiz Valente, aos colegas Marina Adams, Karyn Mota, Pedro Almeida, Kevin Ennis, Alessandro Menezes, Renato Amado, Chloe Hill e às colegas *visiting scholars*, Ayssa Norek, Anabela Mota Ribeiro e Bárbara Daniel, agradeço imensamente pelas conversas responsáveis por muito do meu desenvolvimento intelectual durante e depois desse período.

Esta tese poderia também ter começado quando passei a viver a universidade pública, de qualidade, ainda na graduação, e nela tive espaço para aprender e viver livremente. Vivi um período incrível de expansão das universidades e de investimento na educação e na pesquisa, nos governos Lula e Dilma, o que também marca a minha trajetória. Por isso, agradeço. Além disso: tive acesso e ajuda financeira e total liberdade para realizar as pesquisas que eu considerava importantes, para mim, para os meus colegas, mas também, e principalmente, para os trabalhadores brasileiros que foram quem sempre, ao fim e ao cabo, custearam as minhas pesquisas via agências de fomento à pesquisa, CAPES, CNPq e FAPESP. Este trabalho foi inicialmente realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bolsa processo nº 165334/2017-7. Depois, foi desenvolvido com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), outorgada pelo processo nº 2017/06026-2, a qual concedeu o apoio financeiro integral e tão necessário para a continuidade e finalização desta pesquisa de doutorado. O trabalho também foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001, no contexto da pós-graduação brasileira. Às três agências de fomento, essenciais no desenvolvimento de pesquisas, – e considerando que são severamente atacadas atualmente – agradeço profundamente.

Poderia dizer ainda que esta tese continuou por conta e apesar do contexto brasileiro: desde a escrita do mestrado, em 2016, quando diante da televisão 24 horas por dia, um pouco incrédula (e obcecada) com tudo que acontecia, não pude prever os caminhos que nos trariam até 2021, muito menos a relevância, cada vez maior, que a temática desta tese assumiria. Tratar da ditadura tornou-se tema da ordem do dia e principalmente dos discursos negacionistas que dominaram o Brasil.

Seguiu sobretudo pelas relações estabelecidas antes e depois (e além) da tese. Na Unicamp, pela presença dos amigos da “gangue” e aos que vieram depois, tão essenciais nesse caminho: Jhenifer Silva (junto dos amados Otto e Martin), Livia Santiago, Junot Maia, Gheu Teixeira, Luciana Araújo, Bruna Guerra, Cláudia Alves, Nina Amaral, Gianni Melo, Gabriel

Philipson, Alan Osmo, Bruno Mendes, Danielle Lima, Eduardo Andrés, Kássio Moreira, Floriza Fernandes, Juliana Benfica, Bruno Mendes, Franklin de Castro, Marcos Paulo Pereira, Janaina Tatim, Lucas Santos, Pilar Lago e Sousa, Felício Dias, Lucas Facó, Paula Fazzio. Um agradecimento especial às amigas Bruna, Gheu, Luciana e Livia, que em diferentes momentos, desde 2015, foram outro jeito de dizer casa.

Poderia dizer que esta pesquisa persistiu porque na Unicamp também temos um grupo de trabalhadores incrível, sem o qual qualquer universidade não existiria: trabalhadores responsáveis pelos restaurantes universitários, pela estruturação, pela limpeza e pela segurança das universidades. Fundamentais neste trajeto foram especialmente os funcionários da pós-graduação e da biblioteca do IEL: Claudio Platero, Miguel dos Santos, Raíça Fernandez, Ana Llagostera, Rosemeire Marcelino, Jefferson Barros e Cristiano dos Santos, a quem agradeço.

Não menos importante para a continuidade deste trabalho foi o trabalho generoso de muita gente, desconhecida, em tornar disponível uma série de textos que só consegui acesso na internet.

A tese seguiu porque tive leitoras incríveis na minha banca de qualificação: as professoras Paloma Vidal e Regina Dalcastagnè. O diálogo produzido naquele momento, espero, está em muito do que veio depois. Encontrou finalmente o tempo de uma leitura extremamente qualificada junto das professoras Leila Lehen, Paloma Vidal, Maria Zilda Cury, Juliane Welter, e ainda, Mariluci Vargas, Danielle Tega, Milena Magri, mulheres acadêmicas cujo trabalho sempre admirei e em quem me inspiro. A todas elas, agradeço profundamente.

Continuou porque tive mais muitas mulheres que foram e são exemplos absolutos para mim. Fundamentais nesse trajeto, agradeço por terem estado aqui, de muitas formas, durante este tempo todo: Ana Maia, Cláudia Alves, Giulia Gambassi, Virgínea Novack, Nathália Streher, Eduarda Moura, Renata Gomes, Jhenifer Silva, Luísa Roig, Katharina Kammer, Winnie Bueno, Janaína Calu, Natasha Magno, Ayssa Norek, Bruna Guerra, Gheu Teixeira, Livia Santiago, Luciana Araújo, Nathalia Vitola, Rafaela Pinho, Vanessa Stein, Luiza Katrein, Agradecimento nenhum daria conta do tamanho de vocês na minha vida.

Prosseguiu no acolhimento: no bloco *Mulheres Rodadas*, a quem agradeço profundamente por criar espaços de *respiro* para além da academia, especialmente as amigas Camila Suizani, Manuelle Rosa, Flávia Prata e Larissa Prado, e pelos amigos que me receberam, Eduarda Moura, Renata Gomes, Laiane Flores, Monique Torres, Lucas Melo, Mariana Fontes, Tiago Coutinho, Bruno Marinoni, Mônica Mourão e Keiji Kunigami.

Este texto poderia atribuir-se também aos espaços de militância no movimento feminista e no Movimento Pró-Cotas, do IEL, assim como da potência que foi ter pensado e

construído junto com a Mariana Assis, Maurício Nascimento, Rafael Parintins, Danielle Lima, Rodrigo Cardoso, Janaína Tatim, Felipe Bruno, Natasha Magno, Felipe Nascimento, Giulia Gambassi e Stefany Izidio.

O seguimento do trabalho também se deu devido aos eventos acadêmicos que tive oportunidade de acompanhar e cujos diálogos produzidos também estão aqui, com destaque para: o evento sobre ditadura organizado pelos professores Daniela Birman e Francisco Foot Hardman; o evento organizado na UnB pelo Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea, dedicado à temática; o XLII Congresso IILI, em Bogotá, em 2018; bem como o grupo de estudos em literatura contemporânea e trauma, na Unicamp, agradecendo especialmente à Júlia Mendes que aceitou construir junto por um semestre.

Seguiu também e principalmente porque tive acolhimento de pessoas como a Cláudia Alves, Giulia Gambassi, Ricardo Bezerra, Natasha Magno quase todos os dias. Pesquisadores e professores brilhantes, amigos que acreditaram em mim mesmo quando eu não acreditava mais e que seguraram a mão mais forte, sempre que se ensaiou qualquer abatimento.

Poderia atribuir-se a continuidade e o fim desta tese à minha mãe, o meu maior exemplo de mulher, pesquisadora e professora, sem a qual nenhum passo teria sido dado; ao meu pai, que, entre tanto que me ensinou, foi quem disse, em primeiro lugar, que eu deveria ir para a Unicamp; aos meus irmãos, Liz Gill, Lui Gill, Caio Perez e Manoel Cruz, com quem aprendi sobre amor e sobre o cuidado; aos meus avós, Manuel Cruz e Antônia Gill (*in memoriam*) cujas memórias constituem as escolhas de hoje e para quem também escrevo, agora; à minha dinda Irian Gill, à minha prima Maê Gill e à minha afilhada, meu maior presente, Clara, três gerações de mulheres que atravessam a minha existência e que me dão esperança diante do futuro; e, enfim, ao meu padrasto, Daniel Aquini, que nos deixou no meio dessa escrita, mas que tem a sua presença marcada na forma como leio o mundo e a literatura.

Poderia dizer que o início, a persistência e o fim se deram junto do encontro com o Rodrigo Octávio Cardoso, meu companheiro, no início deste doutorado, encontro essencial na vida, na escrita, no amor e em tudo mais, antes e depois daqui, mas principalmente porque sem ele: impossível.

Ao Rodrigo e à Giulia, especialmente, pelas leituras atentas, preocupadas e generosas, fundamentais para o que se convencionou chamar o “fim” deste trabalho, meu profundo agradecimento.

Esta tese só poderia se dizer que final porque o *tempo* exigiu, porque o futuro se impôs, mas não há um único fio temporal que nos traz até aqui. É um trabalho feito do tempo

da vida e misturado com ela. É composto de tempos que envolveram muitas mãos, muitos olhos e muitos ouvidos.

A todas e todos, meu muito obrigada.

RESUMO

Narrar um período histórico é contingente a questões políticas, sociais, históricas, culturais e temporais. Quando se trata das ditaduras do Cone Sul do século XX, em especial, a ditadura brasileira de 1964-1985, “o que foi” (ou o que é) ainda está sendo produzido. Esta tese volta-se, então, para a produção da literatura contemporânea brasileira, particularmente as narrativas literárias longas escritas após o ano 2000, com uma distância temporal de trinta e cinco anos ou mais das ditaduras do Brasil, principalmente, mas também do Cone Sul, em geral, e a sua relação formal, estética e temática com esses eventos. Essa literatura lida com as constantes tensões de um passado ainda não resolvido no presente, disputando e lembrando o que foi/é ora esquecido, ora diminuído, ou ainda negado. A fim de compreender essas tensões, este trabalho observa de que maneira a ditadura é contada na literatura contemporânea: como marca as vivências, os corpos e as escritas contemporâneos; de que forma se inscreve, muitas vezes espectralmente, após o ano 2000, e o que desvela (ou perpetua) do que ainda é negado e/ou silenciado. Menos como algo que passou, pertencente a outro tempo, a literatura mobiliza temporalidades coexistentes, em diálogo: situa a ditadura em contato com o tempo presente, como força do passado que ainda mobiliza e violenta e como discurso crítico que pode produzir e imaginar novos futuros. Interessam aqui particularmente as obras que se distanciam e que, dentro dos limites, contradições e anacronismos do seu próprio tempo, formalizam as diferentes temporalidades com as quais lidam. Nelas, o passado cobra um espaço, uma recuperação no presente e é construído como campo em disputa em que pesa, portanto, o que se lembra, mas também, principalmente, como se lembra e como se conta, bem como quando se lembra e quando se conta. Trata-se, então, de observar a relação entre diferentes temporalidades, em diálogo com os campos teóricos da memória, do trauma, da justiça de transição e das utopias nas obras *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Antes do passado* (2012) de Liniane Haag Brum; *A resistência* (2015), de Julián Fuks; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Nem tudo é silêncio* (2010), de Sonia Bischain; *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer; *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage; *O fantasma de Luis Buñuel* (2004), de Maria José Silveira; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; a dita *Trilogia infernal*, de Micheliny Verunschik, composta pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração do homem* (2017), e *O amor, esse obstáculo* (2018); *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; e *Tupinilândia* (2018), de Samir Machado de Machado.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Temporalidade. Escrita transgeracional. Justiça de transição. Utopias. Ditadura militar.

ABSTRACT

Narrating a historical period is contingent upon political, social, historical, cultural, and temporal matters. When it comes to the 20th-century dictatorships in South America's Southern Cone and particularly the Brazilian Dictatorship of 1964-1985, that "what was" (or "what is") is still being produced. This dissertation investigates the production of contemporary Brazilian literature written after the year 2000, with a temporal distancing of over thirty-five years from the Brazilian Dictatorship, mostly, but also those of the Southern Cone, more generally, and its formal, aesthetic and thematic relation with those events. This literature deals, in the present, with constant tensions from a still unresolved past, reclaiming and remembering what was/is sometimes forgotten, sometimes underestimated or even denied. To understand these tensions, this work aims to understand the ways in which the dictatorship is narrated in contemporary literature: how it marks contemporary lived experiences, bodies and writing; how it is written in that which is still denied or silenced, often spectrally, after the year 2000, and what it unveils (or perpetuates). Not so much as something that has passed, belonging to another time, literature mobilizes coexisting temporalities in a dialogue: it situates the dictatorship in contact with the present time as a force of the past that still mobilizes and violates, and as a critical discourse that can produce and imagine new futures. This dissertation is particularly interested in works that distance themselves and which, within the limits, contradictions and anachronisms of its own time, formalize the different temporalities with which they deal. In these works, the past demands a space, to be recalled in the present, and is built as a field of dispute where what counts is that what is remembered but also, and mostly, how it is remembered and narrated, and when it is remembered and narrated. In that sense, it observes the relation between different temporalities and the theoretical fields of memory, trauma, transitional justice and utopia in the novels *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Antes do passado* (2012) de Liniane Haag Brum; *A resistência* (2015), de Julián Fuks; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Nem tudo é silêncio* (2010), de Sonia Bischain; *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer; *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage; *O fantasma de Luis Buñuel* (2004), de Maria José Silveira; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; a dita *Trilogia infernal*, de Micheline Verunschik, composta pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração do homem* (2017), e *O amor, esse obstáculo* (2018); *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; e *Tupinilândia* (2018), de Samir Machado de Machado.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Temporality. Transgenerational writing. Transitional Justice. Utopia. Brazilian Military Dictatorship.

RESUMEN

Narrar un período histórico depende de cuestiones políticas, sociales, históricas, culturales y temporales. Con relación a las dictaduras del Cono Sur en el siglo XX, especialmente la dictadura brasileña de 1964-1985, “lo que fue” (o lo que es) todavía se está produciendo. Esta tesis se dedica a la producción de la literatura contemporánea brasileña, particularmente libros escritos después del año 2000, con una distancia temporal de treinta y cinco años o más de las dictaduras, sobre todo en Brasil, pero también del Cono Sur en general, y su relación formal, estética y temática con dichos eventos. Esa literatura leída en las constantes tensiones con un pasado todavía no resuelto en el presente, disputando y recordando aquello que fue/es ora olvidado, ora disminuido o incluso negado. A fin de comprender tales tensiones, este trabajo observa de qué manera se cuenta la dictadura en la literatura contemporánea: cómo marca las vivencias, los cuerpos, y escrituras contemporáneas; de qué forma se inscribe, muchas veces espectralmente tras el año 2000, y aquello que desvela (o perpetua) de lo que sigue negado y/o silenciado. Menos como algo que ya se fue, perteneciente a otro tiempo, la literatura moviliza temporalidades que coexisten, en diálogo: ubica la dictadura en contacto con el tiempo presente, como fuerza del pasado que aún moviliza y violenta y, como discurso crítico que puede producir e imaginar nuevos futuros. Interesan aquí particularmente las obras que se alejan, y que, dentro de los límites, contradicciones y anacronismos de su propio tiempo, formalizan las diferentes temporalidades que manejan. En ellas, el pasado cobra un espacio, una recuperación en el presente, y es construido como campo en disputa en el que pesa, por lo tanto, aquello que se recuerda, pero también, principalmente, como se lo recuerda y como se lo cuenta, además de cuando se lo recuerda y cuando se lo cuenta. Se trata, entonces, de observar la relación entre diferentes temporalidades y los campos teóricos de la memoria, del trauma, de la justicia de transición y de las utopías en las obras *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Antes do passado* (2012) de Liniane Haag Brum; *A resistência* (2015), de Julián Fuks; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Nem tudo é silêncio* (2010), de Sonia Bischain; *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer; *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage; *O fantasma de Luis Buñuel* (2004), de Maria José Silveira; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; a dita *Trilogia infernal*, de Micheliny Verunschik, composta pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração do homem* (2017), e *O amor, esse obstáculo* (2018); *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; y *Tupinilândia* (2018), de Samir Machado de Machado.

Palabras-llave: Literatura brasileña contemporánea. Temporalidad. Escritura transgeracional. Justicia de transición. Utopías. Dictadura militar.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1: La Verdade, el Tiempo y la Historia, de Francisco de Goya (1804-1808).....	21
Figura 2: Gráfico das narrativas literárias longas por ano de publicação.....	36

SUMÁRIO

ONTEM E HOJE.....	19
LITERATURA E DITADURA NO SÉCULO XXI.....	21
LITERATURA NO TEMPO	35
CONTAR A DITADURA AINDA	43
HERANÇA E FALTA	53
TRANSMISSÃO DO TRAUMA	60
TITULARIDADE E PRECARIIDADE DO NARRAR	93
ESPÓLIO DA VIOLÊNCIA	109
TRANSIÇÃO E PERSISTÊNCIA.....	129
TEMPO DA (IN)JUSTIÇA E TEMPO DA LITERATURA	136
“NÃO TEM FIM”	153
MUITAS DITADURAS: MUITAS INJUSTIÇAS.....	191
UTOPIA, DESENCANTO, REINVENÇÃO.....	216
FUTURO DO PRETÉRITO.....	223
BRASIL: PAÍS DO FUTURO.....	252
REINVENTAR SAÍDAS	275
ANTES E DEPOIS.....	291
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	298
ANEXO.....	320
LISTAGEM DE NARRATIVAS LITERÁRIAS LONGAS (2000-2020).....	320



Ayer y Hoy (2013)¹
Nicolas Franco

¹ Disponível em: <http://www.nicolasfranco.com/ayer-y-hoy-1>. Acesso em: jan. 2021.

ONTEM E HOJE

“O passado anda atrás de nós
como os detetives os cobradores os ladrões
o futuro anda na frente
como as crianças os guias de montanha
os maratonistas melhores
do que nós
salvo engano o futuro não se imprime
como o passado nas pedras nos móveis no rosto
das pessoas que conhecemos
o passado ao contrário dos gatos
não se limpa a si mesmo
aos cães domesticados se ensina
a andar sempre atrás do dono
mas os cães o passado só aparentemente nos pertencem
pense em como do lodo primeiro surgiu esta poltrona este
livro
este besouro este vulcão este despenhadeiro
à frente de nós à frente deles
corre o cão”
O livro das semelhanças, Ana Martins Marques

O provérbio “A Verdade é filha do Tempo” (“*Temporis filia Veritas*”) parece atravessar a história. Encontra-se amplamente difundido nos registros que chegam até nós, pelo menos desde o século XVI. Não são poucas as construções desta imagem potente do tempo como aquele que revela, demonstra, evidencia, enfim, a verdade, o que podemos ver em obras como: no século XVI, *Alegoria da Verdade e do Tempo* (Allegoria della Verità e del Tempo), de Annibale Carracci; no XVII, *O tempo revela a Verdade* (Time Reveals the Truth), de Theodoor van Thulden; e, no século XVIII, em pelo menos duas pinturas de mesmo título (quando traduzidos) *O Tempo revelando a Verdade*, assinadas por Giovanni Battista Tiepolo (La Verità svelata dal Tempo) e Jean-François de Troy (Le Temps enlevant la Verité)². Em Thulden, descreve o *Hermitage Museum*³: a Verdade está entre a Inveja e a Estupidez, as quais a disputam com o pai, o Tempo, que busca salvá-la. Nos quadros, a Verdade é uma mulher jovem, cuja “beleza” pode ser revelada e desvendada por seu pai, o Tempo. Nas descrições das imagens, essa beleza é associada à luz ou à possibilidade de trazer aos olhos o que até então estava nas profundezas, escondido e/ou apagado. O Tempo seria então aquele que a protege, que garante a sua visibilidade e que a recupera. Essa imagem inicialmente descrita como “protetiva”, se bem observada, revela a sua brutalidade e violência. Nessa disputa pela Verdade, representada como uma mulher, é o Tempo, aqui representado como homem, que segura e guarda (ou detém) a figura de sua filha. Além disso, são eles, os homens, representando a Inveja e a Estupidez, que a disputam, em alguns casos violentamente. Nessas construções falocêntricas que se perpetuam nas imagens expostas é a mulher aquela que deve, afinal, ser desvelada, protegida e resguardada por um homem.

No século XIX se adiciona outro elemento importante nesse mito: a História. Na obra *A Verdade, o Tempo e a História* (La Verdad, el Tiempo y la Historia), de Francisco de Goya⁴ (1804-1808), uma mulher jovem, a Verdade, está de mãos dadas a um senhor que segura uma ampulheta, o Tempo, enquanto outra mulher, a História, registra o evento e olha, por cima dos ombros e para outra direção – para o passado, talvez se possa dizer. Menos como disputa do que as imagens anteriores, ainda caminhariam, entretanto, Tempo e Verdade, juntos.

² Essas obras estão disponíveis em: (i) Annibale Carracci, An Allegory of Truth and Time (1584-1585), <https://www.rct.uk/collection/404770/an-allegory-of-truth-and-time>; (ii) Theodoor van Thulden, Time Reveals the Truth. The Allegory (1657), <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/48369>; (iii) Giovanni Battista Tiepolo, La verità svelata dal Tempo (1758) (apresentada, no site, com o título em inglês, Time Unveiling Truth, <https://collections.mfa.org/objects/33707>; (iv) Jean-François de Troy, Le Temps enlevant la Verité (1733) (também apresentada no site com o título em inglês, Time unveiling Truth), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-francois-de-troy-time-unveiling-truth>. Acessos em: jan. 2021.

³ Digital collection. Disponível em: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/48369>. Acesso em: jan. 2021.

⁴ Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/32307?image=1>. Acesso em: jan. 2021.



Figura 1: La Verdad, el Tiempo y la Historia, de Francisco de Goya (1804-1808).

Nesse âmbito, se a origem dessa perspectiva – a verdade como filha do tempo – pode ser remontada à mitologia clássica, uma simples busca on-line poderia também fazê-la atribuir-se a um provérbio popular no século XVII, ao pensamento filosófico de Francis Bacon, a São Tomas de Aquino, ou ao autor romano Aulus Gellius. Quem sabe nessa anedota de busca, realizada no presente, de uma origem nunca exatamente encontrada resida a maior contradição da frase... Se o tempo não pôde registrar a verdade sobre a sua origem, de que verdades, em que tempos, poderíamos falar? Seria ainda a História aquela que observa, julga e cataloga a relação entre Tempo e Verdade? Poderiam essas categorias nos ajudar nesta tese? O que significa, por exemplo, dizer-se, em 2020, “do lado certo da história”, ou ser tão corrente a expectativa de que “o momento do julgamento da verdade virá”? Não seria hora de nos desfazermos dessa alegoria? Afinal, contra esta perspectiva teleológica de progresso que ainda organiza muito da nossa imaginação (ou expectativa) e vivência no presente, como podemos construir outra relação do tempo com a história e com verdade?

LITERATURA E DITADURA NO SÉCULO XXI

Gostaria, então, de pular no tempo para outra imagem já inscrita nos imaginários do Brasil contemporâneo, usando-a como ponto de partida, cortante e fundante, que nos impele e nos leva a outros tempos. No ano de 2016, em momento dramático para a política nacional,

durante o processo golpista de *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff, um deputado federal homenageia um reconhecido torturador, o coronel Carlos Brilhante Ustra. Infelizmente, ele não está sozinho e tanto a repercussão quanto a repetição desta homenagem, como sabemos, torna-se mais recorrente e mais nefasta. Desde as conhecidas *Jornadas de junho* de 2013, as maiores manifestações populares no Brasil recente – acontecimento ambíguo e contraditório cujos sentidos ainda estão em disputa pública e política –, aparecem pedidos de intervenção militar e de volta do AI-5. O processo se intensifica durante os atos *pró-impeachment* organizados pela direita brasileira e culmina na noite em que alguns deputados anunciam os motivos mais torpes para o impedimento da presidenta, dentre eles, homenagens à ditadura e a torturadores.

Até então, Carlos Brilhante Ustra não era um nome imediatamente reconhecido no contexto nacional. Se poucos anos antes, em 2012, o coronel havia sido o primeiro militar brasileiro condenado e reconhecido pela prática de tortura⁵ durante a ditadura militar no Brasil, na década anterior, havia publicado seu segundo livro de memórias *A verdade sufocada: a história que a esquerda não quer que o Brasil conheça* (2006), versão negacionista do papel do Exército durante a ditadura e acusatória da esquerda brasileira. Cabe mencionar: o livro até então tinha pouquíssima capilaridade, tendo sido negado por editoras e financiado apenas pela própria família Ustra, sendo apenas depois da homenagem nacional que a publicação passou a ocupar a posição de um dos livros de não-ficção mais vendidos no país⁶. Em 2018, chegou à sua 16ª edição, quando propagandeado como “livro de cabeceira” do então candidato à presidência da República, o mesmo deputado que a ele prestou homenagem, Jair Bolsonaro.

A família Ustra também fez a sua parte: como contrapartida pela propaganda, não por um acaso, inseriu o *slogan* desse deputado – que desde 2018 é presidente da República – e da sua campanha, “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” no *banner* do website dedicado à divulgação do livro⁷. A proximidade entre as famílias Ustra e Bolsonaro, inclusive programática, é inegável. A homenagem de Bolsonaro, em 2016, veio ainda acompanhada da violenta declaração de que o torturador em questão seria “o pavor de Dilma Rouseff”. Nesse

⁵ Em decisão inédita, Justiça de SP reconhece Ustra como torturador. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,justica-de-sao-paulo-reconhece-ustra-como-torturador,916432>. Acesso em: jan. 2021.

⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1777921-brilhante-ustra-e-o-sexto-autor-de-nao-ficcao-mais-vendido-do-pais.shtml>. Acesso em: jan. 2021.

⁷ Recentemente, o vice-presidente da República, Hamilton Mourão, também defendeu a “honra” do Coronel Carlos Brilhante Ustra, contrapondo-se ao questionamento de um jornalista sobre o reconhecimento da sua atuação como torturador durante a ditadura. Mourão afirmou que Ustra “era um homem de honra que respeitava os seus subordinados”. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/governo-bolsonaro-lidou-muito-bem-com-a-pandemia-diz-mour%C3%A3o/a-55192189>. Acesso em: jan. 2021.

momento, de deposição golpista da presidenta democraticamente eleita, a declaração assume uma perversidade ulterior.

A relação da presidenta com a ditadura, como ex-guerrilheira, presa e torturada, sempre foi marca importante da sua vida pública e política. Em 2010, Dilma Rousseff disputava pela primeira vez a presidência da República e o assunto reaparecia. Poucos meses antes das eleições, a sua fotografia estampava a capa da Revista Época com a reportagem intitulada: *O passado de Dilma*. Nela constavam fotografias da jovem ex-guerrilheira e a tendenciosa suposta revelação de “documentos inéditos [que] revelam uma história que ela não gosta de lembrar”⁸. É também nessa época que se descobre uma imagem perdida no tempo, publicada pela primeira vez em 1970, mas não divulgada durante as eleições por opção do Partido dos Trabalhadores, ao qual Dilma se filia. Não por acaso, a imagem é somente revelada em 2011, depois que Dilma assume a presidência: trata-se da agora tão reconhecida fotografia em que Dilma, com apenas 22 anos de idade, está diante dos seus perpetradores no tribunal da Justiça Militar, depois de passar por sessões de tortura. Poucos anos depois, ao fim do primeiro mandato, a fotografia é, então, recuperada para uso político. As imagens dos arquivos do período da ditadura – e aquelas utilizadas “negativamente” na reportagem da Revista Época de 2010 – tornam-se, em 2014, públicas, difundidas e centrais no imaginário do *slogan* de campanha “Dilma, coração valente”, apresentado ao povo brasileiro que, por causa ou apesar disso, a reelegerá.

Entre esses dois momentos – a primeira eleição de Dilma e o uso da sua imagem guerrilheira na segunda eleição – houve a instalação da Comissão Nacional da Verdade⁹ (CNV doravante). A ex-presidenta assume, então, o seu passado como guerrilheira e responde a uma demanda antiga feita por familiares de vítimas e de movimentos sociais que lutavam por processos de esclarecimento e de enfrentamento da memória do passado traumático da ditadura. Contra o *esquecimento* e a negação impostos – ocorridos durante a ditadura militar e reforçados

⁸ Outro caso relevante contemporâneo de deslocamento de fotografias se deu no reconhecido documentário *Democracia em vertigem* (2019). A diretora Petra Costa insere, nos primeiros minutos do filme, uma fotografia em preto e branco na qual se vê, ao chão, dois homens mortos. Os dirigentes do Partido Comunista do Brasil haviam sido executados em 1976, durante a ditadura brasileira, no episódio conhecido como Chacina da Lapa. A foto base de Costa, de acordo com Tiago Coelho, em reportagem para a Revista Piauí, fazia parte do arquivo da ditadura e constava junto ao laudo da morte de um dos homens, Pedro Pomar. No chão, havia duas armas de fogo. Se a denúncia sobre a inserção em primeiro lugar fraudulenta de armas na própria foto já datava do relatório da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, criada como parte das políticas de justiça de transição brasileiras, conta Coelho (2019), é agora, deslocada mais de quarenta anos, que o seu uso se modifica. No documentário, Costa decide retirar digitalmente as armas onde, defende, nunca deveriam ter estado. Cf. *A memória desarmada*, disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>. Acesso em: jan. 2021.

⁹ Depois da instauração dessa comissão, outras comissões se disseminaram pelo país, no contexto de estados e municípios, mas também de forma extraestatal, em sindicatos, universidades e associações profissionais. De acordo com Cristina Buarque de Hollanda (2018), a CNV, no seu relatório final, não conseguiu sequer identificar todas as comissões dedicadas à temática, mas estimava cerca de cem em todo o país.

com a Lei da Anistia, na transição, bem como com a negação da abertura dos arquivos, por parte das Forças Armadas, no presente –, a definição da CNV¹⁰ carregava o potencial de abertura para esse tempo e um corte no silêncio e na injustiça. A sua possibilidade, de valor inegável, abria espaço para a produção de novas leituras e sentidos sobre esse passado presente, bem como de sua passagem para as futuras gerações. A esse respeito, em seu discurso de instauração da CNV, no fim de 2011, a presidenta defende que “o Brasil merece a verdade, as novas gerações merecem a verdade, merecem a verdade factual também aqueles que perderam amigos e parentes”¹¹.

Define-se, então, a comissão a partir da necessidade de esclarecimento das graves violações de direitos humanos, da busca pela verdade, do respeito pela memória e pelo compromisso com o país e com o seu povo. Por um lado, os trabalhos da CNV voltavam-se àqueles que foram vítimas da ditadura e ainda buscavam informações sobre o período ou aos familiares que procuravam obter respostas sobre o que teria acontecido com seus entes queridos, aos quais muitos foram impossibilitados de prestar o último adeus – como é o caso de familiares de desaparecidos políticos até hoje. Por outro lado, a CNV atentava-se para as gerações do futuro, afinal, não é banal o fato de que, em 2020, dados do IBGE apontem que sete a cada dez brasileiros não viveram o período e, portanto, não carregam consigo memórias e vivências diretas sobre a ditadura. Assim, o cuidado sobre que sentidos serão produzidos sobre esse período histórico no futuro, pelas novas gerações, atravessa os trabalhos da comissão e é manifesta no discurso da cerimônia de instalação pela presidenta. Tal questão também está presente nos discursos de deputados da Câmara Federal durante os debates sobre o projeto de Lei que instituía a CNV, especialmente no que foi proferido por Jair Bolsonaro – à época ainda um deputado irrelevante da extrema direita. Bolsonaro bravejava, de forma histérica, que o projeto “consubstancia, no final, um relatório que será imposto junto aos livros do MEC para se fazer uma nova História moderna brasileira, tendo os militares como bandidos nesse período de 1964 e 1986”, como registra Caroline Bauer (2017, p. 155). Essa preocupação sobre os sentidos produzidos, no presente, sobre o que foi/é a ditadura brasileira sempre foi uma questão relevante para Bolsonaro. Como demonstra Bauer (2017), o ex-deputado já se atentava para uma “escrita da história” alternativa e negacionista que pudesse contestar a memória oficial sobre o período, o que permaneceu, atualmente, como projeto político na presidência.

¹⁰ Todos os documentos relativos à CNV, incluindo discursos, grupos de trabalho e relatórios finais estão disponíveis em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: jan. 2021.

¹¹ Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv/57-a-instalacao-da-comissao-nacional-da-verdade.html>. Acesso em: jan. 2021.

O deputado federal da extrema direita demonstrava outra inquietação, que não era apenas sua: receava que a CNV permitisse a revogação da Lei da Anistia e assim tornasse possível a imputação e a responsabilização jurídica dos militares pelos crimes cometidos. O discurso de Dilma quando da instalação da CNV, assim como a Lei nº 12.528, responsável por sua instauração, e o discurso da entrega do relatório final, em 2014, por sua vez, recusavam o uso da palavra justiça e repetiam os seus compromissos com a “verdade factual, o respeito à memória histórica e o estímulo, por isso, à *reconciliação* do país consigo mesmo por meio da informação e do conhecimento”¹² (grifo meu).

Não por acaso, no objetivo central da Lei da Anistia, promulgada trinta anos antes, constava o mesmo vocabulário, a mesma lógica, o mesmo pressuposto: a reconciliação nacional. É de se pensar o que faltava à reconciliação nacional, trinta anos depois, e por que ela era tão necessária. Por que mesmo depois de décadas e de uma série de políticas de memória – o lançamento da pesquisa e do livro *Brasil: nunca mais*, a Lei dos Desaparecidos Políticos, a criação da Comissão da Anistia e das Caravanas pela Anistia, a Comissão Especial por Mortos e Desaparecidos Político, entre outras –, esse ainda era o objetivo central do país ao lidar com o seu passado traumático? A resposta, quem sabe, esteja no desesperador desenvolvimento da última eleição, em 2018. Quem sabe, esteja também na própria relação negacionista das Forças Armadas com esse passado autoritário, visto que, em recente entrevista a Celso Castro (2021), o General Villas Bôas, comandante do Exército Brasileiro durante os conturbados anos de 2015 e 2019, reivindicou o viés “revanchista ao contrário” da Comissão, que, na sua perspectiva, não conseguiu “reconciliar” ou “colocar um fim” no que chama de desavenças em torno dos crimes cometidos, cabe dizer aqui, pelo Exército. Villas Bôas também não se furta de contar ao entrevistador que as Forças Armadas haviam estudado o andamento das Comissões correspondentes nos países vizinhos, Argentina e Chile, para *aprenderem* que não deveriam pedir nenhum tipo de desculpas pelas violências perpetradas. A CNV e o descontentamento das Forças Armadas com o que consideraram uma “traição” ou uma “facada nas costas”, teria sido também um dos motivos da derrocada golpista da presidenta, demonstrando – o que ficaria óbvio em alguns anos, especialmente durante o governo Bolsonaro – o papel expressivo e importante (inegavelmente problemático) do envolvimento das Forças Armadas na política brasileira, antes e depois da ditadura militar.

¹² Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/12/1560399-leia-a-integra-do-discurso-de-dilma-na-entrega-do-relatorio-final-da-comissao-da-verdade.shtml?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: jan. 2021.

Ainda que apresente problemas fundados no seu tempo histórico¹³, a CNV, como uma política da memória *atrasada* – dizem alguns – e contemporânea, serve-nos de exemplo sobre os processos de disputa e de batalha da memória do presente. O passado aconteceu e não pode mais modificar-se, mas cabe ao presente fundar leituras sobre o passado a partir das contendas acerca dos seus sentidos, confrontos estes que nunca deixaram de existir e tampouco começaram com a CNV, já que a institucionalidade da comissão, inclusive, em muito responde aos anseios dos movimentos sociais, fora e dentro dela. Para além disso, a CNV mobilizou outras tantas outras áreas e saberes, inclusive a literatura – objeto desta tese e sobre a qual me debruçarei a seguir –, na tentativa de superar a negação da abertura dos arquivos, em o que se entendia ser um novo e mais propício momento para um discurso amplo sobre a verdade da ditadura.

A comissão tinha como objetivo produzir uma *verdade* até então negada, apagada, esquecida e *institucionalizá-la*. Entretanto, entre tempos tão distintos (e tão parecidos), o desenvolvimento dos seus trabalhos foi marcado por disputas políticas e institucionais que mobilizaram diversas temporalidades. Nesse sentido, entre os significantes de passado e presente, ditadura e democracia, anteriores e novas gerações, apagamento e verdade, conciliação e embate, e nas relações dialéticas entre si e umas com as outras, o discurso de Dilma faz percorrer temporalidades contraditórias e complementares. Como demonstra Bauer (2017), a CNV, como um todo, foi uma política da memória em que se explicitaram como os conflitos acerca da ditadura são e foram marcados por diferentes disputas entre presente, passado e futuro. Não por acaso, o discurso de Dilma também mobiliza as relações entre tempo e verdade, as quais deram início a este texto. Cito-a: “eu acrescentaria que a força pode esconder a verdade, a tirania pode impedi-la de circular livremente, o medo pode adiá-la, mas *o tempo acaba por trazer a luz. Hoje, esse tempo chegou*”. Assim, seguindo a mesma lógica do “*Temporis filia Veritas*”, Dilma invocava uma perspectiva teleológica de que o tempo, apesar de todos os impedimentos políticos, históricos e jurídicos que se experimentava até momento, seria o responsável por conseguir estabelecer a verdade.

Então, partir de uma mesma premissa de trinta anos antes, atualmente pouco se caminha em direção à criação de uma nova temporalidade que incluía mais do que uma suposta

¹³ Sobre os trabalhos da CNV e as problemáticas apresentadas, recomendo o ciclo *Brasil 64/85: Conversações: a memória da política e as políticas da memória* – Comissão Nacional da Verdade em Paula, organizado pelo Grupo de Pesquisa Direitos Humanos, Democracia, Política e Memória, no âmbito do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP). Os quatro encontros estão disponíveis on-line em <http://www.ica.usp.br/midia-teca/video/videos-2017/ciclo-brasil-64-85-conversacoes-a-memoria-da-politica-e-as-politicas-da-memoria-comis-sao-nacional-da-verdade-em-pauta-terceiro-encontro>. Acesso em: jan. 2021.

verdade. Persiste o termo *reconciliar* e mantém-se o apagamento do *julgar* – palavra essa, assim como *justiça*, inexistente no contexto da CNV e das outras políticas de reparação estatais. Nessa perspectiva, de acordo com Quinalha e Teles (2013): a lei que instituiu a comissão “diluiu o objeto da apuração ao adotar, como intervalo temporal, o período que vai de 1946 a 1988”. Ao fazer isso, estabeleceu que ela “não teria caráter jurisdicional ou persecutório”, sendo acompanhada por uma reafirmação do “disposto na Lei da Anistia de 1979” enquanto assegurava que “a justiça penal em relação a esses crimes não ocorreria nesse momento de busca da verdade”. Os autores afirmam ainda que foi nesse “recuo político” que se tornou possível e consensual a criação de uma comissão da verdade, ao considerar o possível veto de setores conservadores. Definiu-se a “busca pela verdade” e só por ela. Essa era “uma saída intermediária diante da pressão sofrida pelo governo”, já que continuar o silêncio era impossível naquele momento, devido à mobilização da sociedade e à cobrança internacional, ainda que qualquer julgamento significasse “uma afronta” (QUINALHA; TELES, 2013, s.p.)

Outras críticas à CNV centram-se em alguns aspectos problemáticos e importantes¹⁴. Em primeiro lugar, apesar da tentativa de propor outros grupos de trabalho que observassem as experiências esquecidas da ditadura, como violência contra mulheres, camponeses, trabalhadores do campo, LGBTQ+, indígenas, negros e negras, entre outros, pouco se modificou da narrativa ampla: por exemplo, foram mantidos os números de mortos e desaparecidos em 434 pessoas, sem considerar o levantamento realizado pelos trabalhos da própria CNV de mais oito mil indígenas e de mais de mil camponeses assassinados durante o período. Além disso, os debates dessa comissão não geraram efetivamente um questionamento acerca dos legados da ditadura brasileira no presente, nem de suas continuidades no contexto democrático, situando a ditadura brasileira como *encerrada*, ou *no passado*¹⁵. A CNV não

¹⁴ Para estudos históricos e críticos (diferentes entre si) acerca da Comissão Nacional da Verdade e de seus trabalhos, recomenda-se: *Como será o passado* (2017), de Caroline Bauer; *O abismo na história*, de Edson Teles (2018); *Com quantos lados se faz uma verdade?*, de Renan Quinalha (2013a); *Justiça de transição e o fundamento nos Direitos Humanos*, de Fernandes (2015); *Apontamentos (e desapontamentos) em relação à criação da Comissão Nacional da Verdade no Brasil*, de Alessandra Gasparotto (2013); *O relatório da Comissão Nacional da Verdade: conquistas e desafios*, de Marlon Weichert (2014); *Comissões da Verdade em Perspectiva comparada*, de Carlos Artur Gallo (2014); *Assessing a Late Truth Commission*, de Marcelo Torelly (2018); *Direitos humanos e democracia: a experiência das Comissões da Verdade no Brasil*, de Cristina Hollanda (2018); *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo* (2020), de Edson Teles e Renan Quinalha; *Superando o legado da ditadura militar? A Comissão da Verdade e os limites do debate político e legislativo no Brasil* (2020), de Janaína Teles.

¹⁵ Um caso paradigmático nesse sentido foi a recomendação da CNV para modificar os nomes das ruas e avenidas que contivessem homenagens aos ditadores. Em Porto Alegre, a avenida Castelo Branco teve o seu nome alterado para Avenida da Legalidade e Democracia apenas um ano depois. Entretanto, em 2018, deputados de direita conseguiram restituir o nome do ditador. A fotografia na matéria nos desloca temporalmente e é de uma força perturbadora. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/geral/2018/09/649878-avenida-da-legalidade-volta-a-se-chamar-avenida-presidente-castello-branco.html>. Acesso em: jan. 2021.

conseguiu atravessar e rever as diferentes temporalidades de grupos que, no passado, desde a colonização, escravização ou constituição nacional, foram violentados e continuaram a sê-lo durante a ditadura, sem que isso se cessasse depois. É essa a denúncia que movimentos negros e indígenas, especialmente, tem feito, às incapacidades estruturais da nossa democracia.

Sugerindo menos uma “falha” que uma estrutura, Edson Teles (2018) recusa o questionamento recorrente sobre “o que resta da ditadura”, apontando, como, no presente, seria mais interessante questionar-se sobre “o que resta da democracia brasileira”. O autor reafirma, assim, esse legado como parte fundamental e fundante da realidade brasileira atual, voltando-se à tortura generalizada no sistema penitenciário, à violência policial como forma da política de “segurança” pública, à manutenção das estruturas das Forças Armadas e ao seu crescente aumento de poder ao longo dos anos, assim como à continuidade de desaparecimentos e assassinatos por parte do poder estatal. Ou seja, a democracia brasileira estaria fundada, de acordo com o filósofo, na ausência da justiça.

De outra parte, cabe ainda questionar em que medida a CNV, os seus trabalhos e a sua abertura para o debate também se relacionam com o atual momento do Brasil. De que maneira “venceu”, ou de que maneira “falhou”, ou ainda, por que, tão pouco depois, as ditas “batalhas da memória” foram tomadas, cada vez mais, por processos negacionistas, intensificados pela atuação e pelos discursos do atual presidente da República, Jair Bolsonaro, como já mencionei. Se foi apenas em 2016 que Bolsonaro tornou-se conhecido nacionalmente pela cena durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, dois anos depois, quando anunciou sua candidatura à presidência, já não era novidade a sua relação antiga com o Exército brasileiro e a sua obsessão aberta com a temática da ditadura. Não foram poucas as declarações controversas de comemoração ao golpe militar, nem as demonstrações de preconceitos de todos os tipos, muitos deles passíveis de tipificação criminal. Em 2018, durante as eleições presidenciais, os debates acerca da ditadura assumiram um papel central em sua campanha e na de seu opositor, Fernando Haddad. Em um momento histórico, em televisão aberta e na propaganda política pública, a campanha do Partido dos Trabalhadores dirigiu-se ao povo brasileiro com a pergunta: “você sabe o que é tortura?”. Para testemunhar, convidou a família Teles, Amelinha Teles, ex-guerrilheira, e Janaina Teles para aberta e nacionalmente narrarem o tipo de tortura a que foram expostas. Janaína, uma criança na época, foi levada junto do irmão para assistir à tortura dos pais praticada por Coronel Carlos Brilhante Ustra, herói de Jair Bolsonaro, como já aponte. A propaganda televisiva também exibiu imagens de métodos de tortura retiradas do filme *Batismo de sangue* (2007). Porém, a máquina de *fake news* que atuava intensamente na campanha de Bolsonaro, já no dia seguinte vinculava mentiras de todos os

tipos sobre a família Teles. Ainda mais grave foi a decisão, por parte do TSE, de censurar a peça eleitoreira e não permitir a sua repetição no dia seguinte.

Desde a vitória na eleição presidencial, o presidente Jair Bolsonaro e sua família têm se empenhado ainda mais em reescrever e retomar essa história a partir dos pontos de vista defendidos pelas Forças Armadas desde 1964. Não são poucos os exemplos de sua atuação nesse sentido, já que, de 2019 até agora: negou que tenha existido uma ditadura, em primeiro lugar; vinculou, via página do Planalto, um vídeo em que o Exército brasileiro era exaltado e comemorado pela “salvação do país”; orientou os quartéis a comemorarem o dia 31 de março, quando ocorreu o golpe militar; anunciou para o filho de um desaparecido, o presidente da OAB, Fernando Santa Cruz, que poderia contar a verdade sobre o desaparecimento do pai, o que morbidamente indicaria sua participação no caso; encontrou-se com a viúva de Ustra em agenda oficial do Planalto; organizou um governo com o maior número de militares desde a ditadura; recebeu o major Curió, denunciado por crimes de homicídio, tortura e ocultação de cadáver; e, além disso, o seu Ministério das Relações Exteriores apagou a ditadura como motivo do desaparecimento de pessoas em documento enviado à ONU. Tudo isso sem contar as diversas vezes em que ameaçou, veladamente ou não, o país de uma nova intervenção militar, mesmo diante (e por conta) de um processo de pandemia global – que atinge o Brasil, no momento da escrita desta tese, com mais de mil mortos por dia (e enquanto retomo e reviso o texto, chegamos ao trágico número de quatro mil mortos por dia para uma doença cuja vacina já está disponível). Pandemia, esta, negada cotidianamente pelo presidente da República como parte da política genocida de seu governo.

O medo, o terror, a mentira e a ameaça tornaram-se novamente formas de governar. A esse respeito, Hannah Arendt, em *A verdade e a política* ([1967]2016), retoma a relação conflituosa entre verdade e política, apontando que, dado o caráter despótico da verdade, há de preocupar-se sobre as possibilidades de o poder manipulá-la de tal forma que os tiranos se apoderem da verdade fatual tornando-a uma questão de opinião. A verdade fatual seria, portanto, odiada pelos tiranos, dado que tem uma “força coercitiva que não podem manipular” e está sempre a um passo de ser sequestrada pela política e transformada a seu critério e ao seu favor. No Brasil contemporâneo, o que é apontado nessa teoria torna-se ainda mais cristalina.

Já Walter Benjamin (1995), contrário a uma lógica positivista e teleológica e renunciando da história como mimese da realidade, relaciona memória, história, verdade e tempo, nas suas conhecidas teses *Sobre o conceito da história* – escritas e finalizadas nos últimos anos da sua vida –, nas quais escreve que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como

ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1995, p. 224). O autor nega, assim, uma percepção positivista da história, de uma imagem “autêntica do passado”, propondo a leitura do saber histórico a partir do presente, pois “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1995, p. 224). A tarefa de “escovar a história a contrapelo”, nesse “tempo de agora”, do qual Benjamin (1995, p. 225). fala, se articula no presente a partir das políticas do agora. Impele-nos à memória que se opõe à negação e que propõe virar-se para aqueles que foram abandonados, esquecidos no passado. Para o filósofo, além disso, as obras, os textos ou as imagens carregam consigo um índice histórico que não diz respeito apenas ao seu pertencimento a uma época, mas também à capacidade de serem lidos nesta época.

Junto à teoria da memória de Henri Bergson ([1986]2010) pelo menos desde a qual recuperar a memória passa pelo tempo presente, Elizabeth Jelin (2017) discute como pensar memória passa por entender como os sujeitos lidam com o passado, um passado que está sempre em relação com o presente e com o futuro imaginado nos atos de lembrar, esquecer e silenciar. Se é verdade que o passado “já passou” e não pode mudar, o que está em jogo é, portanto, exatamente o fato de que as formas de contar estão sempre sujeitas aos jogos de poder e fundadas nas intencionalidades da política do presente e nas expectativas de futuro. Importa, portanto, diz a teórica argentina, quem fala, em que contexto o faz e a quem se dirige, o que se conta e o que se testemunha, quem escuta e o que escuta e, ainda, em que enquadramentos políticos, sociais e culturais se situam esses relatos. Não se trata apenas de uma disputa ou oposição dicotômica entre memória e esquecimento, conforme defende Steve Stern (2014), mas de um processo que oscila entre os campos, que organiza diferentes enquadramentos da memória em diferentes temporalidades e que dialoga com o tempo em que é contado.

O entendimento acerca da ditadura brasileira, especificamente, percorre diversas fases e depende dos debates do presente. Como demonstra Marcos Napolitano (2015), por exemplo, ainda há um processo complexo e contraditório de construção do regime de memória da ditadura militar brasileira, oscilante entre diversos atores políticos do cenário nacional, de esquerda e de direita, incluindo liberais e empresários que anteriormente ajudaram a implantar o regime¹⁶ e que hoje, em parte, expiam as suas culpas. Por sua vez, Mariana Joffily (2018)

¹⁶ Na exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina* (2017), do Memorial da Resistência de São Paulo, duas obras interessantíssimas dedicaram-se ao debate sobre cooperação entre empresas, empresários e o regime violento de exceção: *Detalhes Observados*, de Clara Ianni, em que denuncia como a Volkswagen espionava os próprios funcionários como forma de cooperação com a ditadura; e *Terra Brasilis*, de Marcelo Brodsky, em que elenca, em um mapa, mais de 50 casos de cooperação de empresas com a ditadura. Na exposição

debate como efemérides do golpe de 1964 foram momentos de muita efervescência nos debates acerca a ditadura e trouxeram questões recorrentes e novas sobre significados do período. Ao longo dos anos, as perspectivas foram mudando, defende a historiadora, de forma que novos aspectos e problemáticas acerca da ditadura entraram em discussão, tanto em debates historiográficos, quanto políticos, sociais e/ou artísticos. Para Joffily (2018), teria sido a promulgação da lei que criou a CNV que fez reviver com intensidade a “guerra das memórias”¹⁷.

No campo da memória da ditadura brasileira, podemos, grosso modo, tentar resumir os processos ao longo do tempo de forma não independente e tampouco progressiva, mas misturando, retroalimentando e reorganizando-os no seu próprio tempo histórico, a saber: a tentativa de esquecimento e de apagamento do debate na esfera pública, o discurso conciliatório acerca da história, os questionamentos revisionistas e, ainda, o estabelecimento de um discurso negacionista, agora perpetrado e apoiado pelo poder instituído, bem como incluído nas políticas neoliberais mundiais, como demonstra Fabiana Rousseaux (2018). A partir disso, no Brasil contemporâneo, acredito ser possível afirmar que nossa relação com a memória não se trata de *esquecimento*, mas de outro movimento que recupera, glorifica, ao mesmo tempo que nega os fatos.

Narrar um período histórico é, portanto, sempre contingente a questões políticas, sociais, históricas, culturais e temporais. No caso de um período histórico recente como as ditaduras do Cone Sul do século XX e, em especial, a ditadura brasileira de 1964 a 1985, “o que foi” (ou o que é) ainda está em disputa. A história do passado é reconstruída no presente quando recuperamos, reacendemos, reincorporamos e mesmo modificamos o modo de ver, de contar e de dizer. Se é verdade que, no caso do Brasil, a disputa dos sentidos sobre o período de 1964 a 1985 sempre ocorreu, o debate foi se modificando e sendo modificado ao longo do tempo. Também foi dependente dos contextos em que se situava: institucionais, políticos, econômicos e culturais. Nunca estiveram fixados, terminados, completos, e nunca estarão. Este passado aparece no presente e depende dele para ser recuperado, via rememoração, história e

Meta-arquivo (2019), Mabe Bethônico denuncia a cumplicidade da elite mineral com a ditadura. A CNV também demonstrou nos seus trabalhos a cooperação de mais de 80 empresas com o regime militar. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/outros-destaques/534-cnv-apresenta-documentos-que-indicam-o-envolvimento-de-empresas-privadas-com-a-ditadura-militar.html>. Acesso em: jan. 2021. Em 2020, inclusive, a empresa Volkswagen fez um acordo com o Ministério Público Federal para indenizar trabalhadores pelas graves violações de direitos humanos cometidas. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/09/23/volkswagen-vai-indenizar-funcionarios-vitimas-da-ditadura-no-brasil.ghtml>. Acesso em: jan. 2021.

¹⁷ Sobre o contexto argentino de disputas sobre os sentidos das ditaduras, recomendo Jelin e Kaufman (2017), *Layer of memory* e Jelin (2017), *La lucha por el pasado*. Sobre o contexto chileno, cf. a trilogia *The memory box of Pinochet's Chile* (2004, 2006, 2010), de Steve Stern.

ficção. Este presente é marcado e coexistido por outras temporalidades que se entrecruzam e se modificam: os tempos do direito, do trauma, da justiça, da memória, da política, da produção artística. Ou seja, menos do que acreditar que há uma “Verdade” que pode ser recuperada agora, pelo “Tempo”, me interessa pensar como esses deslocamentos temporais mobilizam outras imagens sobre a ditadura que podem ser sempre revistas, relocadas, rediscutidas. Não há (nem haverá) uma história salva e garantida: ela estará sempre em disputa. Como também defende Benjamin: “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1995, p. 224-225).

Nesse âmbito, de acordo com Márcio Seligmann-Silva, “as construções da memória do passado, e [...] a construção do *conhecimento histórico* dependem de interesses ideológicos e de lutas políticas que pertencem ao presente” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 102). A memória é também “resultado de conflitos e negociações que se iniciam dentro das pessoas que vivenciaram aquele evento e depois se desdobram nas relações entre indivíduos, grupos e classes, que se embatem na esfera pública” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64). Para Napolitano (2015), são vários os atores individuais e coletivos envolvidos na construção da memória para além da estruturação institucional. Entre eles estão: as instituições político-ideológicas e as associações de classe; as instituições e os atores voltados à produção e à preservação de memórias; a mídia jornalística impressa, eletrônica e digital; os movimentos sociais e culturais; as redes de sociabilidade privada; e o campo artístico como um todo, mas sobretudo aquele vinculado aos meios massivos (cinema, música popular, televisão). O que defendo, então, é que reconhecer a existência desse espaço de disputa não implica negação: a ditadura aconteceu e o Exército brasileiro cometeu violações gravíssimas de direitos humanos, recorrentes, generalizadas e sistemáticas. Naquele momento trágico da história brasileira houve tortura, censura, desaparecimento, perseguição, expulsão, violência sexual, sequestro, exposição de menores, corrupção e assassinato.

No caso específico da literatura contemporânea no Brasil, tema desta tese, esta encontra frequentemente um público limitado – que é predominantemente intelectual, não massivo – e com uma circulação restrita dada as tiragens relativamente baixas. Ainda assim, defendo que o impacto da produção literária no Brasil é, em geral, de outro tipo que não apenas o do livro impresso, pois dialoga com e influencia outras produções artísticas e outros campos do conhecimento. A arte, nesse sentido, como fenômeno social, também lida com e responde aos momentos históricos, modificando-os e sendo modificada por eles¹⁸. Junto a Josefina

¹⁸ Isso não quer dizer que toda arte seja necessariamente contestadora do regime militar de 1964. Há na produção artística também colaboracionismo, seja na propagação de discurso conservador, seja efetivamente na própria

Ludmer (2013), entendo a literatura como parte de um contexto amplo de relações culturais e econômicas, ou seja, “todo o cultural (e literário) é econômico, e todo o econômico é cultural (e literário)” (LUDMER, 2013, p. 129). A crítica literária, portanto, dialoga com o momento e o ponto de vista em que se origina, o presente, a partir do qual discursos são constituídos e constituem o fazer literário.

A literatura também atua, quero acreditar, como um dos “empreendedores da memória” das ditaduras, como define Jelin (2002). Ainda que não apresente um discurso monolítico ou homogêneo sobre o passado, as produções culturais apresentam enquadramentos possíveis; encaram as tensões constantes de um passado ainda não resolvido no presente, lembrando e disputando o que foi/é ora esquecido, ora diminuído ou apagado, ou ainda negado; inserem-se em um contexto amplo de inscrição do trauma e do trabalho coletivo de memória e enfrentam a necessidade da elaboração traumática. A literatura, entretanto, não trata de uma verdade, ou de uma história única e coerente que reflete o real, mas lida com perspectivas diversas da experiência (de si e de outros) e dos seus sentidos, verdades subjetivas que se contrapõem, muitas vezes, às políticas institucionais e hegemônicas da memória. As elaborações artísticas, assim como a história, a memória e as formas de apresentação do passado são campos em disputa que mostram, portanto, que não só importa o que se lembra, mas, principalmente, como os acontecimentos são lembrados e, conseqüentemente, como são contados. Voltam, nos termos de Saraceni (2008, p. 26), *hacia atrás*, não para uma recuperação dos *feitos* na sua lealdade documental e cronológica, mas para uma aproximação do conteúdo afetivo, emocional e subjetivo que envolve formulação e estética literária da experiência do passado, assim como trabalha de forma a criar linguagens literárias capazes de estruturar uma perspectiva própria, crítica e política, que passa ao largo do tempo da história oficial. Além disso, esses *feitos* são recebidos ou não a depender do momento histórico. Um exemplo paradigmático nesse sentido é o agora canônico texto de Primo Levi, *É isto um homem?* (1998), que, quando publicado, em 1947, não aproveitou um público leitor imediato até 1958, quando foi reimpresso. Assim, não foi antes da década seguinte que encontrou, finalmente, um espaço profícuo de crítica e distribuição, principalmente devido ao julgamento de Eichmann¹⁹, quando se inicia o que Annette Wieviorka (2006) chamou de “era dos testemunhos”.

estruturação do campo. Por exemplo, Rafael Pagatini, em *Tecituras* (2019), na exposição Meta-Arquivos (2019), demonstra, através de pesquisas, as relações estreitas entre as instituições de arte e os presidentes do regime ditatorial, a exemplo do MASP.

¹⁹ Em 1961, Adolf Eichmann, chefe da Seção de Assuntos Judaicos no Departamento de Segurança de Hitler, foi julgado e condenado à morte, em Jerusalém. O julgamento, que foi amplamente transmitido pela televisão, contou com a presença de mais de 100 testemunhas. Cf. Felman (2014) e *Eichmann em Jerusalém* (1963), de Hannah Arendt.

A partir dessas premissas, esta tese debaterá a produção literária contemporânea, em romances e narrativas literárias longas escritos após o ano 2000, com um distanciamento temporal de trinta e cinco anos ou mais do golpe militar, e a sua relação formal, estética e temática com o período em questão, em primeiro lugar, mas também com as ditaduras do Cone Sul, em geral. Como demonstrarei, houve um *boom*²⁰ na produção sobre a temática²¹, principalmente na última década, podemos dizer, desde 2014, especialmente, como veremos adiante. Tais obras foram escritas e publicadas no contexto do debate nacional sobre as ditaduras e apresentam perspectivas que jogam luz sobre o contexto autoritário nacional e latino-americano. São obras em que as ditaduras figuram como aspecto central ou importante na temática ou na forma, isto é, a repressão, o trauma e o autoritarismo ditatorial marcam e modificam as experiências de autores, narradores e personagens, bem como o próprio fazer literário²².

Assim, não se trata apenas de apresentar a literatura *sobre* o período, mas de entender quando, por quem e como as ditaduras são contadas na literatura contemporânea, como marcam as vivências, os corpos e as escritas contemporâneas e de que forma se inscrevem, muitas vezes espectralmente, neste século. Como, a partir do presente – e das contradições do seu tempo –, o passado é lido e que legado se dirige às novas gerações. Em um primeiro

²⁰ Não se trata aqui, entretanto, de um “*boom da memória*”, nos termos de Jay Winter (2006), pois o autor debate um contexto específico, uma espécie de virada memorial que acontece entre os anos 1980 e 1990 e que insere a memória e o testemunho no centro de debates amplos e internacionais. Naquele momento houve uma mobilização ampla da sociedade em torno da temática.

²¹ Podemos observar o mesmo processo nas mais diversas produções artísticas, como cinema e artes visuais. Alguns exemplos que considero importantes são exposições inteiramente dedicadas a esse tema nos últimos anos: *Mortos e desaparecidos políticos: percursos pela Verdade e Justiça e Ausências*, ambas exibidas em 2015 no Memorial da Resistência; *Desconstrução do esquecimento* (2017), no Centro Cultural UFMG; *AI-5: o ano que não terminou* (2018), no Instituto Tomie Ohtake; *Hiatus: a memória da violência ditatorial da América Latina* (2017), no Memorial da América Latina; *Estado de emergência* (2017), na Oficina Cultural Oswald de Andrade; *Meta-Arquivo (1964-1985)* (2019), no Sesc Belenzinho; *Orgulho e resistências: LGBT na Ditadura* (2011), no Memorial da Resistência, entre outras. Como demonstra também Mariana Joffily (2018) foi no cinquentenário do golpe, em 2014, principalmente, que houve “uma verdadeira erupção de sentidos múltiplos e conflitantes sobre o passado autoritário” (JOFFILY, 2018, p. 206).

²² Há uma rica produção crítica sobre o assunto, com a qual dialogo aqui e cujo trabalho inicial foi essencial para o levantamento que apresento aqui: *Gavetas vazias? (uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70)*, livro resultado da dissertação de Tânia Pellegrini (1987); *O espaço de dor* (1996), de Regina Dalcastagné; *Memory's turn* (2014), de Rebecca Atencio; *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), de Euridice Figueiredo; *A ficção na pós-ditadura*, de Milena Magri (2019); *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão* (2020), organizado por Gínia Maria Gomes; *História, literatura e a ditadura brasileira* (2017), de Fernando Perlato; *Literatura e vida literária* (1985), de Flora Sussekind; *Crítica em tempos de violência* (2017), de Jaime Ginzburg; *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana* (2006), tese de Paloma Vidal; *Em busca do passado esquecido*, tese de Juliane Welter (2015) *Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70*, de Renato Franco; *Prelúdios e noturnos: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*, dissertação de Mário Medeiros (2006); *Ausências e silenciamento: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira* (2017), dissertação de Grazielle Frederico; *K. relato de uma busca e Não falei: due narr(azioni) del trauma* (2018), tese de Marianna Scaramucci; *A guerra da memória* (2002), de João Martins Filho; ou ainda as edições nº 43 (2014) e nº 60 (2020) da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*; *Literatura e ditadura* (2020); *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão* (2020), dentre tantos outros.

momento esta pesquisa dedicou-se a recolher e catalogar tais narrativas literárias longas. Foram encontradas as 78 narrativas listadas no anexo: livros escritos entre os anos de 2002 e 2020, por 63 autores diferentes e publicados por mais de 46 editoras²³. A seleção do *corpus* literário a que esta tese se deterá parte, então, deste primeiro trabalho.

LITERATURA NO TEMPO

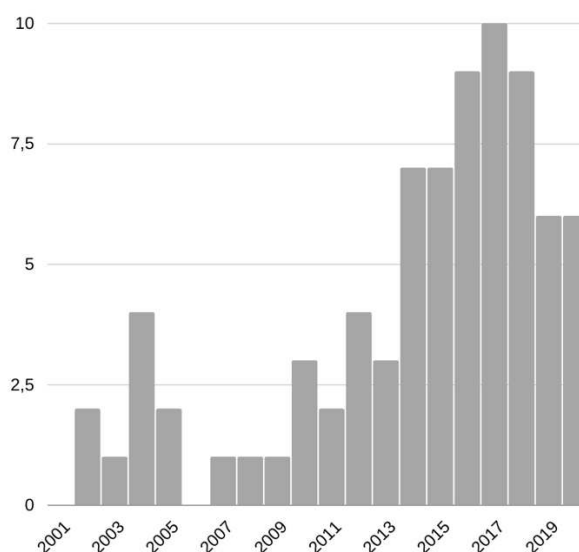
Como venho fazendo até então, gostaria, em primeiro lugar, de buscar discutir o momento histórico em que estas obras aparecem. Se é verdade que a produção sobre a temática sempre existiu – mesmo durante a ditadura²⁴ –, depois da redemocratização ela permaneceu relativamente limitada, especialmente se comparada ao que foi feito nos países vizinhos, Argentina e Chile, no mesmo período. Em 2010, por exemplo, Ricardo Lísias (2010) critica a produção da ficção em prosa no Brasil, acusando-a de ser conservadora e aliada às elites poderosas, bem como ao esquecimento acerca da ditadura militar brasileira, de modo que, 45 anos depois, o país não teria nenhum texto de peso que discutisse a temática. Ainda que a

²³ Por necessidade de delimitação e de capacidade de leitura crítica, ficaram de fora desta catalogação as histórias em quadrinhos, como a série *Ditadura no ar* (2011), de Raphael Fernandes e Abel, *A dama do Martinelli* (2012), de Jefferson Costa e Marcela Godoy e *Notas de um tempo silenciado* (2015), de Robson Vilalba. Também foram deixados para outras pesquisas livros infantis e infanto-juvenis como *Lua de vinil* (2016), de Oscar Pilagallo e *Clarice* (2018), de Roger Mello. *Em nome dos pais* (2017), de Matheus Leitão, e *Cova 312*, de Daniel Arbex, que se apresentam em formato de reportagens longas, também foram excluídos. Optou-se ainda por não abordar obras em que a ditadura é mencionada apenas como pano de fundo, ou seja, sem que a temática figure como questão importante ou que deixe lastro na construção da forma, da temática ou ainda do percurso de algum personagem principal, como em: *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher; *Se eu fechar os olhos agora* (2009), de Edney Silvestre; *Passageiro do fim do dia* (2015), de Rubens Figueiredo; *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, dentre tantos outros. Não há dúvidas de que, embora o presente levantamento seja abrangente, certamente não são poucas as obras que escapam a ele.

²⁴ Alguns dos romances sobre o assunto produzidos no século passado são: *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga; *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Pessach, a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo, *Bar Don Juan* (1971), de Antonio Callado, *Sombra dos reis barbudos* (1972), de José J. Veiga; *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *Zero* (1975), de Ignácio Loyola Brandão; *Os que bebem como cães* (1975), de Francisco de Assis Almeida Brasil; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado, *É tarde para saber* (1977), de Josué Guimarães; *Em câmara lenta* (1977), Renato Tapajós; *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira; *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis; *Tirando o capuz* (1981), de Alvaro Caldas; *Sempre viva* (1981), de Antonio Callado; *Não verás país nenhum* (1981), de Ignacio Loyola de Brandão; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *O amor de Pedro por João* (1982), de Tabajara Ruas; *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva; *Passagem para o próximo sonho* (1982), de Herbert Daniel; *A voz submersa* (1984), de Salim Miguel; *Meu corpo daria um romance* (1984), de Hebert Daniel; *Stella Manhattan* (1985), Silviano Santiago; *O torturador em romaria* (1986), de Heloneida Studart; *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Retrato calado* (1988), de Luiz Roberto Salinas Fortes; *Onde estará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Primeiro de abril* (1994), de Salim Miguel; *Não és tu, Brasil* (1996), de Marcelo Rubens Paiva; *Pedaço de santo* (1997), de Godofredo de Oliveira Neto; *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares; e *Romance sem palavras* (1999), de Carlos Heitor Cony. Como na lista anterior, esta foi constituída a partir da coleta de dados de outras listas, de indicações e de livros teóricos que tratam sobre os assuntos. Foram particularmente de grande ajuda os trabalhos de recolha anteriores, feitos pelas professoras Regina Dalcastagné (página pessoal) e Eurídice Figueiredo (2017).

produção literária e crítica tenham produzido textos importantes durante e após o golpe militar, a perspectiva de Lísias (2010) se situava historicamente em um contexto amplo e sistemático de silenciamento, também reforçado pelas produções artísticas, especialmente se comparadas ao contexto da Argentina. No caso do Brasil, houve muitos impedimentos para tal: uma transição arranjada e estabelecida pelas elites, sem ruptura; uma normalização dos processos de violência, importados e perpetuados por uma tradição colonial; a falta de julgamentos; uma política problemática com relação aos direitos humanos e à memória, entre outros. Como afirma Tania Pellegrini, “os textos literários não são apenas um reflexo do momento histórico e de suas injunções, mas, em uma última instância, o resultado de seu condicionamento” (PELLEGRINI, 1996, p. 11), produzindo, podemos dizer, resultados na sociedade. O cenário descrito por Lísias (2010) começou a mudar, pelo que demonstra esta pesquisa, pouco tempo depois da sua crítica, na literatura e nas artes em geral. Cabe perguntar, então, por que exatamente nesse momento? O que mobilizou/mobiliza os autores à escrita? Como o cenário brasileiro mudou?

Figura 2: Gráfico das narrativas literárias longas por ano de publicação



Fonte: produção nossa. Dados de junho de 2021.

O gráfico produzido a partir da catalogação de narrativas que contemplam o recorte estabelecido (anexo) torna evidente o fenômeno de crescimento da produção, principalmente a partir de 2014, quando foi publicada aproximadamente quase 70% da quantidade total das narrativas, ou seja, 54 obras apenas nos últimos seis anos. Entender o contexto em que aparecem essas obras ao longo do tempo conduz a uma série de questões. Como defende Michel Foucault, em *A verdade e as formas jurídicas*, “as condições políticas, econômicas de existência não são

um véu ou um obstáculo para o sujeito de conhecimento, mas aquilo através do que se formam os sujeitos de conhecimento e, por conseguinte, as relações de verdade” (FOUCAULT, [1973]2002, p. 27). Há, portanto, relações entre o que se produz, como se produz e as condições através das quais essa produção é possível, como venho destacando. Similarmente, a literatura é constitutiva dos processos sociais e constituída por eles.

Um primeiro aspecto a ser considerado é a temporalidade própria do trauma, ou seja, a relação entre escrita e narração *atrasada*, o *après-coup*, diante da elaboração do trauma. De acordo com Cathy Caruth (2000), a partir da chave freudiana de leitura, o trauma seria a resposta a um evento violento inesperado que não foi compreendido no momento em que aconteceu e que retorna, posteriormente, na forma de fenômenos repetitivos. A possibilidade de elaboração do trauma se dá no tempo *depois*. Bernardo Kucinski²⁵, por exemplo, autor de *K.: relato de uma busca*²⁶ ([2011]2014), relata em entrevistas sentir um “bloqueio psicológico” que o impedia de contar o desaparecimento da irmã durante a ditadura, o que só pôde acontecer depois de 40 anos²⁷. Menalton Braff²⁸, em uma participação em uma mesa no evento da ABRALIC²⁹, também conta da dificuldade da escrita: não conseguia sair da primeira página, de modo que *germinou* o primeiro romance, *Na teia do sol* (2004), durante mais de trinta anos, até finalmente publicá-lo. É igualmente o caso de Maria José Silveira³⁰, autora do romance *O*

²⁵ Bernardo Kucinski nasceu em 1937. Foi editor-assistente da revista *Veja*, correspondente brasileiro no jornal inglês *The Guardian*, professor da Universidade de São Paulo e assessor da Presidência da República durante o primeiro mandato do Presidente Lula. Em 2011, estreou na ficção com o romance já muito reconhecido, *K.: relato de uma busca* (2014), seguido por *Alice: não mais que de repente* (2014), o livro de contos *Você vai voltar pra mim* (2014), a novela *Os visitantes* (2016), e os romances *Pretérito Imperfeito* (2017), *Nova ordem* (2019), *Júlia: nos campos conflagrados do senhor* (2020), e por último, o livro de contos *A cicatriz e outras histórias* (2021).

²⁶ O romance de Bernardo Kucinski acompanhará muito da argumentação aqui apresentada porque se trata, sem dúvida, de um dos principais livros sobre a temática no Brasil, mas também porque debate uma série de questões centrais na relação entre literatura e ditadura nesta tese. Não será, entretanto, objeto central de nenhum dos capítulos deste texto, porque acredito que, em grande parte, já debati muitas das questões que mais me interessavam no romance durante o mestrado, com a dissertação intitulada *(Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial* (2017).

²⁷ Entrevista [Bernardo Kucinski]. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1671-entrevista-bernardo-kucinski.html>. Acesso em: jan. 2021

²⁸ Menalton Braff, nascido em 1938, produz contos, romances, novelas e literatura infantil. Foi perseguido durante a ditadura e só pode retornar aos estudos universitários e à carreira como professor depois da Anistia. Entre os diversos textos publicados, estão: o livro de contos *A sombra do cipestre* (1999), os romances *Na teia do Sol* (2004), *Bolero de Ravel* (2010), *O casarão da Rua do Rosário* (2012) e *Além do rio dos sinos* (2020).

²⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RgsK0trdzGw&ab_channel=Associa%C3%A7%C3%A3oBrasileiraDeLiteraturaComparada. Acesso em: jan. 2021.

³⁰ Maria José Silveira nasceu em Jaraguá, Goiás, em 1947. É romancista, ensaísta, pesquisadora, tradutora e editora. Foi aluna da Universidade de Brasília (UnB) e mudou-se para São Paulo em 1969. Entrou para a clandestinidade em 1971 e teve de exilar-se no Peru, onde se graduou em Antropologia pela *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Ao voltar para o Brasil, foi sócia-fundadora da Editora Marco Zero e trabalhou na editora Cosac Naify. Estreou na literatura com *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), também traduzido para o inglês. Publicou ainda *O fantasma de Luis Buñuel* (2004), *Felizes poucos* (2016), *Maria Altamira* (2020), entre outros. Escreveu para o jornal *O Popular*, de Goiás.

fantasma de Luís Buñuel (2004), o qual será retomado no capítulo *Utopia, desencanto, reinvenção*. A autora relata que a possibilidade de escrita sobre o período aconteceu apenas trinta anos depois, quando se dedicou à temática em uma produção literária profícua³¹.

O trauma individual e o trauma nacional coletivo são estruturantes dos processos políticos, jurídicos e sociais brasileiros e têm sido há muito tempo recalcados na sociedade brasileira como um todo. Se alguns sobreviventes demoraram décadas para poder contar, hoje sentem a necessidade de fazê-lo, de produzir literariamente a partir do teor testemunhal.

Além da dimensão temporal própria dos sobreviventes do trauma, muitos dos livros são escritos em uma segunda temporalidade, a escrita transgeracional: são os filhos da geração de 60 e 70, *herdeiros* do trauma, que agora atingiram a idade adulta e passam a produzir e escrever literatura sobre a experiência da herança, a partir de outro tempo de enunciação. É o caso de autores como Julián Fuks, Tatiana Salem Levy, Paloma Vidal, entre outros. Do total dos livros apresentados na catalogação, cabe mencionar o fato de que grande parte dos autores tinha entre 40 e 70 anos à época da publicação das obras, mas 45% nasceu entre 1960 e 1970, ou seja, foram crianças, adolescentes ou jovens durante o período das ditaduras. Debaterei com mais atenção tal produção no capítulo *Herança e falta*.

Conforme o que já se apresentou, os processos de ordem social, histórica, cultural e política interferem na produção material da arte. Os momentos históricos, políticos, econômicos e culturais do Brasil, nos últimos anos, aos quais me referi logo acima, foram e são centrais no florescimento de tais narrativas. Em *Reckoning with Pinochet* (2010), Stern debate o contexto da memória no Chile pós-Pinochet e defende que os processos de memória passam por impasses que dependem de certas situações chave que chama de “nós de memória”, os quais são modificados pelas forças políticas, culturais e sociais. Em diálogo com o conceito de “cascata de justiça” de Kathryn Sikkink (2011) –que descreve como os julgamentos, a partir do fim do século XX, que tratam de violações de direitos humanos interagem entre si e se alimentam uns a partir dos outros –, Rebecca Atencio (2014) também argumenta que os ciclos de memória cultural no Brasil passam por artefatos culturais, os quais são relacionados aos e lançados com mecanismos institucionais. Como Stern (2010), defende que artefatos culturais podem incorporar e fortalecer os momentos de debate institucional e de justiça e serem incorporados e fortalecidos por eles. Ao fim do seu livro, publicado logo após a entrega do relatório final da CNV, a autora questiona como a produção artística e cultural se adaptará e se

³¹ As informações sobre os processos de escrita de Maria José Silveira e Maria Pilla foram coletadas durante o evento III Jornada de Crítica Literária, Literatura e Ditaduras, realizado em junho de 2018, na Universidade de Brasília.

modificará diante de um cenário pós-comissão da verdade. Tomando como exemplo o aumento da produção dessa área no contexto peruano pós-comissão apresentado por Cynthia Milton (2014), a pesquisadora é otimista ao defender que os trabalhos da CNV devem florescer nesse campo. Essa é, quem sabe, uma das principais explicações para o aumento da produção depois de 2014: o papel da CNV (e suas comissões independentes) em reabrir o debate na sociedade brasileira como um todo. Não por acaso, mais de 50% das narrativas – principalmente aqueles publicados pós-CNV – inserem, de alguma forma, a temática da recuperação de arquivos, muitos, inclusive, citando os trabalhos das diversas comissões institucionais, como a própria CNV, a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos e a Comissão da Anistia.

Ainda durante os trabalhos da CNV, em 2013, diante de aumentos nos preços de transportes públicos, além de processos de remoção de pessoas durante a preparação para os megaeventos das Olimpíadas e da Copa do Mundo de Futebol, o país foi inundado por manifestações populares e por um processo de conscientização política, conhecidos como as *Jornadas de junho*, às quais já me referi e que foram intensamente reprimidas pelas forças policiais. O processo marca a política nacional e se desenvolve de forma conflituosa chegando ao surgimento de pedidos de intervenção militar. A figura do desaparecido também retorna aos imaginários com o caso notório de Amarildo³². É nesse contexto de pedidos de volta da ditadura e de novos desaparecimentos que Marcelo Rubens Paiva afirma, por exemplo, querer retomar em *Ainda estou aqui* (2015) o debate sobre ditadura e desaparecimento, questões discutidas também em obras anteriores, como *Não és tu, Brasil* (1996), e *Feliz ano velho* (1982)³³. Sobre isso, debatarei no capítulo *Transição e persistência*.

Ainda em 2014 há uma importante efeméride: o cinquentenário do golpe, ocasião que propiciou um debate amplo sobre o assunto. Nesse sentido, Fernando Perlatto (2017), no artigo *História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964*, busca apresentar as produções literárias ficcionais que, lançadas depois do cinquentenário, contribuem para criar imaginários sobre a ditadura brasileira no presente.

³² Amarildo é um dos símbolos do desaparecimento por parte do Estado brasileiro na contemporaneidade. Em julho de 2013, o pedreiro foi levado por policiais militares para ser interrogado na sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha. Depois da “averiguação”, Amarildo sumiu e nunca mais retornou. Seu corpo ainda não foi encontrado.

³³ Em *'Ainda estou aqui'*, Marcelo Rubens Paiva expõe delicado acerto de contas com a mãe. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-ainda-estou-aqui-marcelo-rubens-paiva-expoe-delicado-acerto-de-contas-com-mae-17098466>. Acesso em: jan. 2021.

Não menos importante foi o contexto da política representativa brasileira: em primeiro lugar, o *impeachment* de 2016, quando se estrutura um questionamento amplo acerca da fragilidade da nossa democracia. Henrique Schneider, por exemplo, autor de *Setenta* (2019), define o processo e os pedidos de volta da ditadura militar como um dos catalisadores da sua escrita³⁴. Não por um acaso é também depois de 2016, principalmente, que a produção acadêmica e a crítica literária se voltam à temática com mais interesse.

O contexto atual de negacionismo³⁵ amplo e irrestrito, ou seja, não necessariamente a negação dos fatos, mas de justificativas que legitimam a violência de Estado, conforme define Bauer (2017), pode também explicar o florescimento de narrativas. Não por acaso, as artes e a cultura têm sido perseguidas, atacadas e censuradas no Brasil contemporâneo e têm recebido particular atenção de Jair Bolsonaro. Mesmo antes da posse, Aléssio Souto, general da reserva que assessorava o futuro presidente da República, afirmava que “a verdade sobre o ‘regime de 1964’ consiste em que o que ocorreu ali não foi um golpe”, de maneira que “os livros que não trazem a verdade sobre o regime de 1964 devem ser *eliminados*”³⁶ (grifo meu). A guerra às artes e à cultura se tornou atividade central do governo e o apoio a materiais negacionistas vem sendo, aos poucos, institucionalizado³⁷. Em mais de um momento o ministro da Educação de 2019, Ricardo Vélez, falou em alterar os livros didáticos para apresentar o que “realmente aconteceu”. A existência de produtoras de audiovisual difusoras de ideias de direita no país como a Brasil Paralelo, por exemplo, é chave nesta perspectiva, pois elas se propõem exatamente a “enfrentar” as narrativas “ideológicas de esquerda” com versões alternativas, ideológicas de direita, em termos políticos e historiográficos. Como demonstra Mourão (2020), o viés, por exemplo, do filme gratuito, lançado no site da Brasil Paralelo, *1964, o Brasil entre armas e livros*, que tem como embaixador e propagandista o filho do presidente, Eduardo Bolsonaro, representa a perspectiva atual do governo sobre o golpe ocorrido naquele ano. Entre os conteúdos da empresa também estão aulas, filmes, livros de ficção e vídeos de história sobre

³⁴ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2019/05/escritor-henrique-schneider-aborda-tortura-em-novo-romance-cjycos4lo01bq01mawu7krk6i.html>. Acesso em: jun. 2021.

³⁵ Sobre a diferença entre os conceitos de *revisão* e *negacionismo*, cf. *Como será o passado* (2017), de Caroline Bauer, ou o podcast *Negacionismo e pós-verdade: impactos sociais e enfrentamentos*, disponível em: <https://www.humanasrede.com/podcast>. Acesso em: jan. 2021.

³⁶ Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/09/28/general-ligado-a-bolsona-ro-fala-em-banir-livros-sem-a-verdade-sobre-1964.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: jan. 2021.

³⁷ Também não podemos afirmar que não havia livros negacionistas anteriormente. É o caso de *Orvil: o livro negro do terrorismo no Brasil*, *Brasil: sempre* (1986), ambos lançados em resposta ao *best seller* *Brasil: nunca mais* (1985). Cf. João Roberto Martins Filhos que afirma que desde o fim da ditadura, “inúmeros oficiais vieram a campo para fazer seus depoimentos e a memória militar conta mesmo com seus *best sellers*, a exemplo do depoimento do ex-presidente Ernesto Geisel, publicado pela Fundação Getúlio Vargas [...] [que] vendeu milhares de exemplares e teve grande repercussão na impressão” (MARTINS FILHO, 2002, p. 182).

a ditadura militar, mas não apenas. O último produto pretendido são os livros didáticos, visto que compõem um dos mercados de livros com maior visibilidade e rentabilidade^{38,39}. A resposta a essa produção também acontece nos âmbitos culturais e literárias.

Além disso, há outros processos de memória em disputa, passados violentos que atravessaram a história brasileira e mundial. Aqui, carregamos o passado da colonização, da escravização e os seus efeitos continuados no decorrer do tempo: o etnocídio da população indígena, o genocídio e o encarceramento em massa de negros e negras, o ecocídio programado, a violência de gênero, o assassinato de e a perseguição a pessoas LGBTQI+ e assim por diante. A violência não é apenas física, mas também simbólica: busca-se negar e/ou apagar essas vivências. Por outro lado, nos últimos anos, o debate acerca destes apagamentos tem estado cada vez mais em voga. Recuperam-se autores desconhecidos, histórias negadas, recusam-se os antigos “heróis”⁴⁰. Seria de se pensar, portanto, de que maneira esse aumento da produção relacionada à temática da ditadura e à sua relação com outras violências, como é o caso de algumas narrativas – sobre as quais debatorei na sessão *Muitas ditaduras: muitas injustiças* –, também se dá como resposta direta às ameaças de retorno do discurso autoritário. Além disso, questiono em que medida o elogio à ditadura e a guinada à direita não são um *backlash* do que conseguiu timidamente vir à tona.

Outro fator de crescimento está relacionado aos processos editoriais e ao aumento geral das publicações de literatura contemporânea e de editoras, muitas independentes, especialmente se comparado ao fim do século XX, assim como da produção de literatura como um todo. Enquanto mais de 40% dos livros foram publicados por alguma das grandes editoras, como Grupo Companhia das Letras (inclui Cia. Das Letras, editora Objetiva e Alfaguara, depois

³⁸ Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/produtora-brasil-paralelo-revisa-a-historia-e-m-filmes-e-livros-com-visao-de-direita.shtml?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: jan. 2021.

³⁹ Brasil Paralelo não é a única. Há uma produção cada vez maior e mais lucrativa da dita “filosofia olavista”, que cria conteúdo exclusivo para a extrema direita brasileira, inclusive com produção de jornais diários no *YouTube*. O próprio Olavo tornou-se um *best seller* no Brasil, publicado por grandes editoras, o que fez com que passasse também a oferecer cursos de filosofia on-line. Sobre isso, os ideólogos da direita têm recebido mais atenção nas pesquisas acadêmicas, também no que tange a sua participação no campo cultural. Cf. MOURÃO, Mônica. *A verdade da direita: a produção audiovisual da memória sobre a ditadura de 1964* (2020); DA SILVA, Leonardo Nóbrega. *O mercado editorial e a nova direita brasileira* (2018) e a recente pesquisa de João Cezar Castro Rocha, prestes a lançar um livro sobre o assunto. Para acessar as questões a que se dedica, confira <https://apublica.org/2020/05/quanto-maior-o-colapso-do-governo-maior-a-virulencia-da-guerra-cultural-diz-pesquisador-da-uerj/>.

⁴⁰ Significativo é o procedimento de retirar as antigas estátuas feitas em homenagem a figuras perpetradoras de violências, o que aconteceu nos atos massivos no Chile no ano passado, entre outros lugares, bem como nas últimas manifestações do *Black Lives Matter*, depois do assassinato de George Floyd, homem negro, pelas mãos de um policial branco nos Estados Unidos, em plena pandemia global. Essas ações se espalharam pelo mundo todo e trouxeram como debate central a permanência de estátuas que representam a exaltação da violência colonial e de passados violentos.

da fusão); Record ou Rocco, o restante (60%) se dividiu em mais de quarenta editoras diferentes⁴¹. Além disso, no que tange o mercado editorial, pode-se atribuir, como um auxílio no processo de crescimento de publicação de narrativas, políticas implementadas durante os últimos anos, especialmente durante os governos Lula e Dilma, de iniciativas e editais de incentivo à cultura, como a Bolsa Funarte de Criação Literária, o Programa Petrobras Cultural, as iniciativas culturais de Secretarias de Cultura, entre outros, que privilegiaram produções artísticas, alguns deles, inclusive, voltados diretamente à produção sobre a ditadura. Nos dados apontados, menos de 18,5% dos livros tiveram algum tipo de incentivo, público ou privado.

É importante mencionar, além disso, o comprometimento de autores brasileiros em debater a ditadura. Parece haver uma tentativa de criar um amplo campo da produção literária sobre o assunto, como é o caso de autores que, nos últimos anos, debatem a temática em mais de uma obra, ainda que não necessariamente com o mesmo peso, expressando a necessidade de denúncia de um projeto repressor e autoritário de país, que permanece e, por vezes, se agrava, tantos anos depois. São exemplos: Milton Hatoum, Edgard Telles Ribeiro, Maria Valéria Rezende, Bernardo Kucinski, Carlos Heitor Cony, Edney Silvestre, Marcelo Rubens Paiva, Maria José Silveira, Menalton Braff, Paloma Vidal, Tatiana Salem Levy, Sonia Regina Bischain, Chico Buarque, Urariano Mota, Beatriz Bracher e Ronaldo Correia de Brito.

Não existe, portanto, uma versão completa ou final da ditadura. A história é contada sempre a partir do presente e de sua relação com o presente. Ainda se faz e se fará. Com a passagem do tempo e a partir dos deslocamentos de perspectivas decorrentes, se constroem histórias da ditadura independentes e/ou relacionadas com o momento histórico em que aparecem. Não há uma versão final, nem na literatura, nem na justiça, nem na história. Os processos de memória coletiva passam, então, por condições materiais, políticas e sociais que condicionam a forma como são recuperados, passam ainda por seleções, do que se conta, de como se conta, a quem se conta, na medida em que se colocam disponíveis para tal. Perpassam impedimentos e exclusões, sejam necessários e/ou comandados, como define Ricoeur ([2000]2007), e, por fim, passam por reconstruções que são atravessadas por todas as anteriores.

Além disso, é importante dizer que a literatura catalogada e analisada aqui totaliza quase vinte anos de produção literária e, portanto, são livros escritos, publicados e recebidos pela crítica em diferentes temporalidades da vida pública e histórica. Se é verdade que em apenas quatro anos de distância, de 2014 a 2018, desde a entrega do relatório final da CNV,

⁴¹ Interessante também perceber que há uma mudança de interesse pelo grupo Companhia das Letras depois dos trabalhos da CNV, quando aumenta significativamente a quantidade de publicações sobre o tema. O mercado editorial, não custa dizer, é movido, em grande parte, por interesses financeiros, previsão e produção de demanda.

tivemos uma mudança drástica de contexto político, econômico e cultural, ao analisarmos os últimos 20 anos, modifica-se substancialmente o contexto de cada uma dessas obras e os tipos de diálogos que querem produzir. É também sobre esses deslocamentos temporais que esta tese pretende debater.

CONTAR A DITADURA AINDA

É *tempo*, então, de atentar para os textos literários. A primeira questão que observo nas obras é sua relação com a ditadura. A forma de aproximação à temática é bastante distinta: alguns livros inserem a ditadura como pano de fundo ou contexto histórico da narrativa que modifica a trajetória de um personagem; outros colocam-na como uma herança espectral que permeia a narração e/ou a vivência de personagens específicos; em outros, a temática não é imediatamente importante, até que, aos poucos, torna-se; há ainda aqueles em que a ditadura assume um papel importante para os destinos de personagens específicos; e outros em que a ditadura é central tanto para a forma e quanto no tema. *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer, por exemplo, situado no subúrbio carioca, conta a história de encontro amoroso entre Camilo e Cosme, menino que é levado para a casa de Camilo pelo pai. Aos poucos, no presente, e a partir dos trabalhos da CNV, o narrador, Camilo, descobre a colaboração do pai médico com a ditadura. Já *K.: relato de uma busca* ([2011]2014) tornou-se o exemplo já praticamente canônico da relação entre literatura, história e ditadura e trata de uma ampla leitura sobre o período. O livro conta a história do pai K., um velho judeu, na busca incansável por sua filha A., desaparecida em 1974, junto de seu marido. A sua busca se estrutura como um fio condutor para a inserção de outras histórias e de outras vozes narrativas a partir das quais se apreende um país de vivências sociais e pessoais brutalmente marcadas pelo autoritarismo e pela violência.

Os textos aqui recuperados são muito diversos entre si: neles aparecem gêneros literários como a autoficção, o romance autobiográfico, a distopia, o romance de formação, a literatura de testemunho, o romance histórico, o romance epistolar, o romance policial, formas ensaísticas, entre outros. Eles unem a matéria histórica, a partir da qual, em parte, se originam, com o aprimoramento formal e estético, sobre o qual se constituem. As linguagens, ainda que diversas, não se opõem; ao contrário, complementam-se. Assim, é na mistura de formas e na falta de fronteiras que reside sua força ética e estética. Nesse sentido, muitos textos incluem aspectos de “teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2008) inscritos na materialidade literária, isto é, na própria linguagem e na forma de construção da narrativa, de modo que

reúnem em si o presente e o passado traumático, desenvolvendo também a nossa própria capacidade de lidar com esse trauma e de reescrever a história a partir de outro ponto de vista. A escrita, como elaboração simbólica, possibilita um contar(-se) ou recontar(-se) desde uma posição frente ao trauma imposto pela violência, sendo ainda um modo de transmissão a partir dos rastros.

Em muitas das narrativas se faz uso de arquivos produzidos contemporaneamente seja na CNV, na Comissão de Anistia, ou, ainda, na Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Inserem fotos, trechos de textos de jornal, inscrições no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), depoimentos, entrevistas de jornal, comentários realizados na internet, trechos de processos tramitados na Justiça, entre outros. Ressignificam, assim, de muitas formas, as noções de autoria, ficção e, ao apropriarem-se de outras mídias, deslocam a própria percepção do real. A inserção dos arquivos representa uma tentativa de legitimação e de reforço do discurso que é a todo momento questionado pela narrativa hegemônica de esquecimento. Incorporam, em intertextos, formas de autenticação do que narram de maneira a também dialogar ou contrapor-se à historiografia. Lidam diretamente com a disputa em torno dos sentidos produzidos sobre a ditadura no presente. De outra parte, o uso de outros materiais auxilia as narrativas diante da dificuldade da narração, da sua impossibilidade e da vontade de calar. Demonstram com outros meios o que, possivelmente, não encontrou palavras para se contar. É nesta corda bamba, então, entre ficção e história, e a partir dela, que se edificam literária e ficcionalmente essas obras.

A construção metalinguística é, também, central em muitas das narrativas, nas quais se questionam os limites da língua, da memória e do fazer artístico. Quando deslocados temporalmente, os narradores lidam com uma contradição: de um lado, a necessidade ou o dever ético de narrar e, de outro, a consciência da insuficiência da língua em lidar com experiências brutais de violações de direitos humanos. Essa dificuldade é central quando há narradores e personagens que relatam a dificuldade do contar, do dizer, de achar as palavras necessárias para recuperar o *esquecido*. Questionam-se se podem escrever, se podem contar, se devem fazê-lo e como – e aqui a titularidade do trauma é essencial: devo (e posso) eu contar a dor do outro? Mais do que isso: se até então não o fizeram, por que e como fazê-lo agora?

As narrativas também perpassam uma série de temáticas distintas e complementares entre si: tortura, desaparecimento, estratégias de resistência, discurso historiográfico, violência de gênero, perspectivas de classe, raça e de sexualidade, debates sobre memória, deslocamentos espaciais, relações internacionais das ditaduras, exílio, diálogos intertextuais, culpa, luto, utopias, confronto com a justiça, entre tantos outros.

Essas obras constituem enquadramentos possíveis e recentes de um período histórico que tem o autoritarismo como a forma de inscrição. Não se trata da inserção da história como pano de fundo ou como linha do tempo, mas de uma estruturação da linguagem nas idas e vindas de muitas temporalidades que envolvem a história, a memória e a narração. Se separadamente os autores trazem as suas próprias perspectivas, quando as juntamos em uma espécie de álbum, formam uma certa espectrografia do autoritarismo⁴², ou seja, não se apresenta o desenho exato, ou a forma precisa de cada um deles, mas um conjunto de grandes feixes, traços e tendências marcantes. Uma espectrografia vista a partir do *corpus* literário desde o presente, para aproximar-se de um passado múltiplo, diverso. Vale observar: essas características expressam tendências gerais presentes nas obras levantadas, mas não são necessariamente representativas do todo.

Não se pretende, entretanto, discutir profundamente todos as narrativas catalogadas na presente tese. Interessam aqui particularmente as obras que se distanciam umas das outras e que, dentro dos limites, das contradições e dos anacronismos do seu próprio tempo, *formalizam as diferentes temporalidades* com as quais lidam. Nelas, o passado é uma *temporalidade* construída no processo, que cobra uma recuperação no presente. É, enfim, um campo em disputa em que pesa, portanto, o que se lembra, mas também, principalmente, como se lembra e como se conta, e quando se lembra e quando se conta. Lidam com uma leitura sobre o passado histórico, como um tempo aberto, “em processo de construção” e sobre as experiências traumáticas a partir do presente. Interessa-me então, em termos de recorte, pensar uma certa ética da memória, do trauma e da justiça em relação à sua temporalidade. Esse conceito é pensado contra a perspectiva teleológica de progresso, como tenho destacado aqui, e é entendido como construção social, política, histórica e cultural, sempre relacionado à experiência subjetiva e social como parte “da construção de uma história à contrapelo”, nos termos de Benjamin (1995) – como discutido.

O recorte estabelecido não forma um conjunto homogêneo de obras, logo, tentaremos pensar, a partir do distanciamento temporal do período histórico, as diferentes formas como as obras constroem a ditadura, o que contam sobre ela e que verdades ou sentidos produzem, no presente. Não se trata de contar *uma memória* do período da ditadura, mas trabalhar na tensão entre memórias – complementares, conflitantes, em diálogo. As obras demonstram, questionam e deslocam as diferentes “temporalidades da memória” (ARFUCH,

⁴² Faço uma adaptação do uso cunhado por Vecchi e Dalcastagnè, “espectrografia do passado” (2014).

2018) sobre o período. Nesse sentido, Marcelo Rubens Paiva defende, em *Ainda estou aqui*, que

[a] memória não é apenas uma pedra com hieróglifos entalhados, uma história contada. Memória lembra dunas de areia, grão que se movem, transferem-se de uma parte a outra, ganham formas diferentes, levados pelo vento. Memória é viva. Um detalhe de algo vivido pode ser lembrado anos depois, ganhar uma relevância que antes não tinha, e deixa num segundo plano daquilo que era então mais representativo (PAIVA, 2015, p. 117).

Trata-se, então, de colocar, a partir do presente, novas perguntas em direção ao passado. Afinal, é a partir do presente da narração que os leitores podem ler criticamente o passado e seu próprio tempo, conseguindo mover-se dentro e além das dicotomias temporais, políticas e históricas. Ainda: as narrativas jogam ao incorporar o passado de maneira a fabricar novos presentes e construir novos futuros possíveis (ou impossíveis). As obras questionam os nossos regimes de temporalidades que pensam ser possível uma divisão estanque, una, homogênea do tempo. São estruturadas e marcadas por essas diferentes temporalidades e por sua relação dialética, ou seja, são construídas e entrecruzadas por/entre o passado (as leituras do passado são trazidas pela memória e as suas interpretações são reconstruídas); o presente (o qual é reativado e reestruturado pelo passado espectral); e o futuro (este imaginado, e/ou proibido, ou ainda do devir, futuros do pretérito, aquilo que *poderia ser*, não exatamente concretizados, futuros *interrompidos* pelo passado, no presente). Lidam com uma história não fechada, que continua se movendo, se (re)fazendo. O presente, além de não estar isento do seu passado, carrega consigo uma gravidade temporal enorme e é a temporalidade predominante. O passado está no presente, assim como o futuro, mas o passado esquecido, apagado, negado cobra por uma elaboração e isso, de muitas formas, pode esmagar as perspectivas futuras.

Ludmer ([2010]2013) argumenta que o tempo é a categoria que articula tudo em nossa volta, “percorre divisões, atravessa fronteiras e se aloja dentro dos corpos [...]. Nunca se detém” (LUDMER, 2013, p. 13). Não existe em si, ou na realidade, mas nos ajuda a pensar o movimento “porque com o tempo consigo diferenciar sociedades, culturas, histórias, poderes, sujeitos. As culturas do tempo, ou temporalidades, são tempo habitado e imaginado, diferentes em cada lugar; são diagramas e, ao mesmo tempo, afetos. Cada um tem seu tempo e, portanto, seu regime histórico” (LUDMER, 2013, p. 14). As formas narrativas são então entendidas como formas do seu tempo. Segundo a “epistemologia do anacronismo” de Georges Didi-Huberman, em *Diante do tempo* ([2000]2015), ler a arte e a história da arte perpassa uma tarefa anacrônica, porque “diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. D]iante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja – ao

mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Assim, a imagem carrega em si várias camadas de tempos sobredeterminados e é com essa montagem que as possibilidades do “leque do tempo” se abrem. A epistemologia do anacronismo de Didi-Huberman (2015), portanto, parte da ideia de que “é preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com os outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 121).

Talvez se possa afirmar para esse *corpus* o mesmo que Ludmer (2002) diz das obras contemporâneas argentinas, quando defende que a forma da narrativa vai além para poder ir atrás, às suas consequências, ao tempo e ao espaço a partir dos quais o nosso presente foi concebido. A narração presente é, então, composta pela multiplicidade de temporalidades que coexistem – fragmentadas e misturadas. Para isso, dialogam com aspectos da vida contemporânea, relacionando vivências do passado com experiências atuais e com possibilidades de porvir. Lidarei, portanto, com as diferentes temporalidades que aparecem nas narrativas e a forma com que dialogam entre si, de forma anacrônica e antiteleológica.

Os capítulos desta tese estão estruturados a partir de um diálogo com a proposta de Nicolas Franco (2013) apresentada como epígrafe, no seu projeto intitulado *Ayer y Hoy*. O artista recupera os arquivos da propaganda pinochetista em que se situava uma lógica muito estanque do “antes e depois”: antes, com Allende, o que reinava era o caos, hoje (agora ontem), com Pinochet, a ordem. A perspectiva simplista e maniqueísta é, em 2013, distorcida quando Franco resgata os arquivos, recorta as imagens utilizadas do governo de Pinochet e as reloca, posicionando-as em um quase círculo que emula um círculo infinito em que hoje e ontem praticamente se tocam, se misturam. Com as imagens em branco, ontem e hoje não se dividem de forma tão clara, ao contrário, são situados no mesmo plano. Pensaremos⁴³, portanto, a partir desta imagem: as fronteiras entre o ontem e o hoje estão borradas, assim como as questões colocadas pelas obras discutidas. As propostas e os conceitos aqui levantados são, portanto, pensados segundo as diferentes temporalidades em que são construídos dialeticamente e no fato de que não se sustentam apenas entre si, mas estão entre presença e ausência, entre história e

⁴³ Durante a escrita de uma tese de doutorado, muitos processos se dão para autorizar (tanto dar autoridade quanto constituir autoria) aquele que assina o texto. Entretanto, sabemos que muitos são aqueles que, de alguma forma, coassinam questões do texto com o autor e essa nuance entre o eu e/ou o nós que escreve se mostra na linguagem. Por esse motivo, optei por manter as nuances entre eu e nós na concordância verbal, sem escolher exatamente por um ou outro, pois o processo de doutoramento e a escrita de uma tese não se dão de forma linear: são ao mesmo tempo extremamente singulares e ao mesmo tempo plurais.

negação, entre utopia e pós-utopia, entre ausência, criação e mobilização de arquivos, entre aspectos familiares e coletivos, entre uma recuperação de outras vozes, assim como sua negação. Ou seja, muito se constitui exatamente nos interstícios, nos entre-lugares e nos diálogos que se pode produzir entre e, principalmente, além de lógicas dicotômicas. Os nomes dos capítulos apresentam, assim, termos que se contrapõe e que se alimentam, ontem e hoje, lidando com uma passagem de e com questionamentos acerca dessas premissas binárias. Não há uma perspectiva ou outra, mas uma e outra, em relação dialética.

O primeiro capítulo, *Herança e falta*, examina de que forma as narrativas são atravessadas pela temporalidade própria do trauma. A necessidade de elaborar o trauma da ditadura – atrasado, latente – está relacionada ao deslocamento temporal. Nesse sentido, a teoria do trauma é uma das chaves centrais para pensar a formalização estética das experiências da repressão. Esse acesso “atrasado” é evocado, então, na sua relação com o presente. Agora, a partir de outro tempo de enunciação, os romances são escritos em uma segunda (ou terceira) temporalidade, a de uma escrita transgeracional, por herdeiros do trauma *do outro*. O deslocamento temporal da narração tenta entender como aqueles que não viveram o período da ditadura militar recuperam e representam este período histórico, de que formas têm transmitido esse trauma e como lidam com o questionamento ético do contar e das (im)possibilidades de uma pretensa verdade ao narrar algo que não pertence ao narrador. Busco compreender também como a literatura enfrenta a transmissão da herança violenta e silenciada dos perpetradores para as gerações seguintes. Analiso, portanto, o que essa nova escrita, ainda mais deslocada temporal e eticamente, mobiliza sobre os sentidos e os tempos da ditadura nos romances *A chave de casa* (2007[2013]), de Tatiana Salem Levy, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer, e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage.

O segundo capítulo, *Transição e persistência*, trata de questionar os discursos e as práticas que foram legados dos projetos de justiça de transição brasileiro, bem como da empresa colonial, que fundam a nossa democracia e que são entraves para os processos de memória e reparação em relação à ditadura e às violências anteriores a ela. Se o termo de “transição” pressupõe uma passagem no tempo e um processo finito e limitado, aqui as obras questionam os discursos do “fim” ou da “superação”, e mesmo da “transição”, especialmente quando são observadas as figuras do desaparecido político em personagens suspensos no tempo e no espaço que, situados em uma espécie de “hiato temporal”, ainda são mobilizados para questionar a persistência da falta de reparação que se dirige ao passado repressivo. Se buscará, portanto, entender de que forma a literatura cria contranarrativas sobre os processos de justiça, memória e reparação no Brasil, e como percorrem outras direções temporais que não aquelas impostas

pelas lógicas institucionais e do poder hegemônico. Lidam com o que foi *negociado* para debaixo do tapete, negado, com o que “não tem fim”. Além disso, se buscará compreender de que forma a literatura performa um espaço (ainda faltante) para atores políticos esquecidos no passado, seja pelas políticas de reparação, seja pela literatura. Para isso, são analisados os livros *Nem tudo é silêncio* (2010), de Sonia Bischain; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Antes do passado* (2012) de Liniane Haag Brum; e a dita *Trilogia infernal*, de Micheline Verunschik, composta pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração do homem* (2017), e *O amor, esse obstáculo* (2018).

O terceiro capítulo, *Utopia, desencanto, reinvenção*, discute de que forma os romances *O fantasma de Luis Buñuel* ([2004]2017), de Maria José Silveira, *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, e *Tupinilândia* (2018), de Samir Machado de Machado (em menor medida), mobilizam as temporalidades e as espacialidades relacionadas ao tempo utópico e revolucionário do século passado, como definem essa época, como dela apreendem formas no presente e de que maneira percebem as suas ressonâncias. Também buscará entender como as *utopias autoritárias* são lidas a partir desse distanciamento temporal e de que forma se modificaram e se perpetuaram, no presente. Contra elas e sua força no presente, objetiva-se ainda observar nos romances as reinvenções das utopias no passado e as linhas de fuga propostas. Menos do que um quadro temporal que dá como finalizada ou encerrada a lógica específica revolucionária dos anos anteriores, que separa tão nitidamente um antes e depois, observo a coexistência de temporalidades, em que a temporalidade utópica não se dá como perdida, apenas, mas como recuperada, nomeada, reinventada. Não se trata, portanto, de olhar apenas de forma *melancólica* para as utopias de outros tempos, mas observar como criam ressonâncias no presente e de que modo produzem novas propostas utópicas (e distópicas).

Os livros selecionados para a análise estão também em diálogo com as outras obras mobilizadas durante a pesquisa e que se relacionam com as temáticas apresentadas. Para isso, esta tese também não se furtará de realizar, tampouco, deslocamentos temporais até algumas das obras escritas e publicadas durante o período da ditadura e pouco depois da redemocratização, de forma a produzir diálogos éticos, temporais e temáticos entre a produção de diferentes períodos, ainda que não seja o seu recorte central, ou seja, a produção do século XXI. Se é verdade que em muito desta tese outros exemplos literários e artísticos aparecerão na forma de diálogos, se fez a escolha de uma análise mais detida sobre algumas narrativas específicas, todas publicadas no século XXI, a maior parte quase exclusivamente na última década – com duas exceções: *A chave de casa* ([2007]2013) e *O fantasma de Luis Buñuel*

([2007]2017). A seleção, entretanto, não é necessariamente *representativa* ou *paradigmática* da produção como um todo. Interessam-me na medida que dialogam com os recortes, as temáticas e as escolhas de aproximações apresentadas, mobilizando as tensões temporais que conformam a política do presente em suas relações com a ditadura. As obras tampouco serão analisadas na mesma profundidade, mas discutidas na proporção em que interessam para as temáticas específicas.

O objetivo central, portanto, é entender de que forma a literatura que elabora e formaliza o período da ditadura militar nos ajuda a ler o nosso presente, como mobiliza as heranças do passado e de que forma imagina futuros e acessa discursos outros, ainda negados e silenciados. De acordo com Teles (2018), uma das maiores críticas à CNV é o fato de que mobilizou os acontecimentos históricos sem instigar seu potencial de gênese do presente ou os seus efeitos na política democrática, “a morte da história ressurgiu, como normalmente ocorre, na forma do fantasma” (TELES, 2018. p. 52). Gostaria de demonstrar que, menos como algo que passou, pertencente a outro tempo, a literatura consegue mobilizar esses outros tempos da ditadura: situá-la no tempo presente e futuro, contada como espectro, como força que ainda incita e violenta.

Quem sabe sejam os grupos mais atingidos pela violência de Estado que tenham percebido como as violências autoritárias no Brasil continuam deixando rastro no tempo e não podem ser separadas de forma tão estanque. Em entrevista recente⁴⁴, Ailton Krenak contraria a frase atribuída a Marx ao definir que a “História pode se repetir como tragédia”, na medida em que observamos no momento atual o retorno e a força dos militares ao poder. Ailton, um dos maiores pensadores indígenas contemporâneos, conta a história desses povos que testemunharam as mudanças históricas no Brasil e a permanência da violência no tratamento com os indígenas. A tentativa de extinção e eliminação destes povos sempre esteve em jogo.

Os apagamentos históricos, as negações do passado, a exclusão de memórias, os genocídios fazem parte da história de violência no Brasil. O passado histórico brasileiro, como o presente, é violento, autoritário, cruel. Buscou-se apagar essa história de terror e muitas vezes ela foi recontada. Não por um acaso preocupa-se o general Villas Bôas (CASTRO, 2021) com as recentes descobertas relacionadas ao sequestro de bebês e/ou outros massacres perpetrados contra os povos indígenas. Carregamos o passado de colonização, de escravização, de etnocídio da população indígena, no passado e no presente, de genocídio da juventude e população negra

⁴⁴ A História também pode se repetir como tragédia: uma entrevista com Ailton Krenak. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/03/a-historia-tambem-pode-se-repetir-como-tragedia/>. Acesso em: jan. 2021.

ainda atualmente, de assassinato e morte de pessoas LGBTQI+ e de violência de gênero. Mas para essas histórias não se concede livremente qualquer espaço. Esse memoricídio, define Seligmann-Silva (2019), foi “planejado e sistematicamente reiterado”, pois “não pode haver dominação sem violência física e simbólica”. O caso do Brasil é, ainda, paradigmático, diz o autor, porque além de ser campeão em violência estatal e paraestatal, o é também em termos do apagamento das narrativas violentas. Não por um acaso ainda temos arquivos selados, apagados, negligenciados de diferentes momentos históricos⁴⁵. Por exemplo, nega-se a existência de quaisquer registros sobre a Guerrilha do Araguaia, um dos maiores silêncios ainda em voga sobre o período da ditadura. Tampouco as Forças Armadas permitiram o acesso por parte da CNV aos seus arquivos. Quando não há registro ou arquivo, quando se apagam os traços ou se impede o acesso, o que sobra? Como dizer/contar essas histórias silenciadas, apagadas, negadas? De que forma pode a literatura mobilizar, na língua, o que permanece não dito?

Marc Nichanian, em *La perversion historiographique* (2006), debate a memória negada do genocídio armênio e demonstra como a historiografia ainda possui na sua base uma perversão epistemológica: uma perspectiva positivista de que os fatos só podem ser contados a partir de arquivos, de documentos que “comprovem” a sua existência. Como o projeto genocida tem na sua base não apenas a eliminação do outro, mas uma máquina de denegação que nega inclusive a própria existência do fato, nunca se pode provar que esse fato aconteceu, em primeiro lugar. O genocídio, então, atua não apenas para destruir as vítimas que também poderão ser arquivos e provas, no futuro, mas para impedir que o genocídio seja dito como tal. Nesse sentido, Nichanian (2006) nega a possibilidade de a história dar conta de uma recuperação e de uma nomeação do genocídio enquanto tal, repetindo que “não há fato”. Enquanto filho de vítimas do genocídio armênio, recupera essas narrativas negadas, de mortes sem cadáveres, de registros apagados. A sua perspectiva busca, então, a partir de uma escuta dos testemunhos e da memória, contar essa história.

Em um momento grave de negação de dados científicos, de subnotificação, de apagamento de dados públicos, de genocídio programado de parte da população brasileira e de uma pandemia⁴⁶ que estende a nossa relação com o presente e impede qualquer lógica de futuro, o tempo do capital, do mercado, da produção de riqueza (sempre para os mais ricos) e da

⁴⁵ Significativo e infeliz foi o incêndio do Museu Nacional, em 2018, um dos museus mais importantes do Brasil, no qual, por conta do descaso estatal, perdemos uma parte essencial da nossa história.

⁴⁶ Durante a pandemia do Covid-19, em 2020, foi criado um memorial on-line dedicado às vítimas da doença, no Brasil. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/>. Acesso em: jan. 2021.

exploração dos homens e da natureza se sobrepõe ao tempo de proteção da vida. Como defende Ludmer (2013), “a ditadura militar ou a modernização forçada” não apenas “produzem saltos temporais e rupturas políticas e econômicas; elas penetram na vida das pessoas, entram em suas casas, decidem seus destinos” (LUDMER, 2013, p. 24). Agora e antes, a decisão tem sido de não proteção. Mais do que isso, de morte. Esmagados com uma forma de governo tão própria ao nosso passado e, ao mesmo tempo, ao que parece, do futuro, tornou-se ainda mais relevante pensar, pela literatura, de que maneira ainda colhemos os restos da ditadura, como esse passado hoje nos ameaça, de que forma podemos dele escapar. É hora de observar essas vozes, atentar para o que nos contam os que sobreviveram e sobrevivem, mas também aqueles que morreram.

Em *Cascas*, Didi-Hubermann ([2011]2017) vagueia pelas lembranças e pelas fotos feitas em Auschwitz e, em determinado trecho, descreve o caminho: “é preciso andar certo tempo”. Quem sabe seja esse o gesto arqueológico que devemos percorrer: andar certo tempo (ou tempos), para assim observar o presente, o que sobrou, o que sobreviveu, o que desapareceu, e entre eles recuperar as ruínas dos tempos. Diante da densidade temporal avassaladora do nosso presente, gostaria de, ao fim, tentar responder: que futuros pode a literatura nos ajudar a produzir?

HERANÇA E FALTA

“A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade”
“*Vozes-Mulheres*”, Conceição Evaristo

“E quando isso finalmente acontece, uma história que o justifique. Uma origem, um passado. Um dia, o corpo nasceu de dentro de outro corpo, filho de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias”.

O inventário das coisas ausentes, Carola Saavedra

As *Madres* e as *Abuelas da Plaza de Mayo* são figuras centrais e internacionalmente reconhecidas na reivindicação, ainda presente, por memória, verdade e justiça, assim como na transmissão geracional da memória da ditadura na Argentina e da América Latina. A busca por filhos desaparecidos e netos roubados persiste ainda hoje. Entre as muitas atividades que desempenharam desde os anos 1970, quando ambos os grupos foram fundados⁴⁷ ainda durante a ditadura militar argentina, está a formação, por parte das Avós, de um “arquivo biográfico familiar” que reconstrói a história de vida dos desaparecidos e faz a catalogação de materiais de todos os tipos: cartas, fotografias, testemunhos, documentos, livros, relatos de familiares e amigos. São registros orais, escritos e fotográficos dos desaparecidos que são recuperados em uma caixa a ser entregue, depois, aos filhos – quando encontrados – nascidos em cativeiro e/ou sequestrados com seus pais e que foram apropriados durante a ditadura. O arquivo tem como objetivo permitir que os netos possam aproximar-se de sua história pessoal e familiar caso sejam colocados em contato com sua família, mesmo quando as avós já não estejam possibilitadas a fazê-lo. Esse dispositivo, ao reconstituir essas memórias, auxilia na recuperação de histórias sociais e coletivas. Os destinatários desses arquivos, se assim o desejarem, os recebem em uma cerimônia. Atualmente, os filhos estruturaram uma organização própria, os *H.I.J.O.S*^{48,49}, e podem também compor o quadro das *Abuelas*, como forma de renovar a organização, o que tem sido fundamental no desenvolvimento das atividades contemporâneas. É significativa a passagem geracional do que foi a violência da ditadura argentina: carregam, ainda, as avós, as mães, os netos, e os irmãos, as demandas dos anos 1970 contra o terrorismo de Estado.

No Brasil, a presidenta Dilma Rousseff também situa a importância da CNV no fato de as “novas gerações” merecerem acesso ao que foi o período histórico da ditadura militar brasileira. Além disso, aqui, como em outros países da América Latina desolados pela violência

⁴⁷ Para mais informações sobre os dois grupos consultar: <https://www.abuelas.org.ar/> e <http://madres.org/>. Acesso em: jun. 2021. Nesses *websites* constam livros, vídeos, filmes e materiais educativos. Sobre as práticas dramáticas, performáticas e artísticas das *Abuelas de la Plaza de Mayo* e a atuação dos filhos de desaparecidos, netos recuperados e irmãos de netos apropriados cf. LUISA DIZ, 2019. Também recomendo o texto *Conhecendo as mães da Praça de Maio: ensaio do perfil da Associação*, de Natasha Castelli (2012).

⁴⁸ De acordo com Arfuch (2018), foi fundada em 1994 com a presença, principalmente, de filhos de desaparecidos para oferecer um espaço de elaboração de seus lutos e de suas histórias e ajudar na busca por irmãos apropriados, bem como na identificação de repressores que ainda não foram condenados.

⁴⁹ *Hijos e Hijas por la Identidade y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* é uma organização de direitos humanos que reúne os filhos de exilados, mortos, presos e desaparecidos políticos na ditadura argentina. Mais informações em: <http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em: jun, 2021. No Brasil há o grupo *Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça*, que também atua como um movimento social que luta por questões de reparação. Inclusive, a Comissão da Anistia, em 2014, havia concedido direitos de anistia aos filhos e netos de perseguidos políticos. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-02/comissao-de-anistia-garante-direitos-filhos-e-netos-de-perseguidos-politicos>. Acesso em: jan. 2021.

de Estado, os familiares de mortos e desaparecidos também desempenham um papel fundamental na luta por memória e justiça⁵⁰. A preocupação com a passagem do evento traumático, familiar e social, para as gerações seguintes^{51,52} tal como vista na Argentina, também se mostra aqui. Por sua vez, o arquivo organizado pelas *Abuelas* constitui uma tentativa de recuperação simbólica de algo que nunca será completamente restituído: a morte dos pais, a mentira sobre a qual os netos fundaram as suas subjetividades, o roubo da própria identidade e do passado familiar e nacional. Entrega-se então parte de quem foram os pais – ou do que querem que se conte sobre eles –, e as bases pelas quais pode-se (re)construir suas próprias identidades, agora a partir de outro (ainda que em diálogo) lastro histórico.

Tomando essa iniciativa como exemplo paradigmático, colocamo-la como ponto de partida para a questão central deste capítulo: a transmissão transgeracional, deslocada temporalmente da experiência traumática, a partir de temas como temporalidade, trauma, herança, família e segredo. Aqui, trata-se de compreender como as gerações seguintes à ditadura, que não tiveram uma experiência direta com o período, reconstroem, a partir da literatura, o período da ditadura militar e, ainda, de que forma recuperam, descobrem, expressam e representam este período histórico. Trata-se de pensar, principalmente, de que forma esse evento histórico *continua* a produzir efeitos subjetivos e sociais nas gerações seguintes. Diante do deslocamento temporal, observa-se em que narrativas, memórias ou discursos se baseiam as obras analisadas, como elas têm transmitido esse trauma, seja através

⁵⁰ A esse respeito, Janaína Teles (2010b), filha de pais presos e torturados, afirma que, desde 1974, ainda durante a vigência da ditadura brasileira, os familiares de mortos e desaparecidos são protagonistas na luta por memória e justiça, de resistência à ditadura e na construção para a passagem democrática. As famílias já faziam denúncias das torturas e desaparecimentos sistemáticos no exterior em 1970 e conseguiram mobilizar atos importantes de resistência que atingiram também outras camadas da sociedade civil naquele momento, a exemplo do ato realizado depois do assassinato do jovem estudante Alexandre Vanucchi Leme, bem como de Vladimir Herzog, jornalista assassinado sob tortura. Ainda de acordo com a historiadora, além das denúncias no exterior e da organização de atos durante o período da repressão, os familiares também foram protagonistas na luta pela visibilidade dos desaparecidos políticos, na campanha pela Anistia, e nas repercussões, ainda atuais, da luta por justiça. Teles também desenvolve a temática em sua dissertação de mestrado intitulada *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos por verdade e justiça no Brasil* (2005). Para um levantamento interessante e atual sobre a atuação de familiares, cf. “*A única luta que se perde é aquela que se abandona*”: *Etnografia entre familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil*, de Desirée Lemes Azevedo (2016)

⁵¹ A título de curiosidade há, atualmente, pesquisas que identificam uma “herança epigenética transgeracional”, ou seja, entende-se que poderia adquirir-se, em um contexto social, não-genético, durante a vida, aspectos que poderão ser transmitidos na forma de herança genética para os descendentes.

⁵² Sobre as crianças e adolescentes perseguidos, filhos de perseguidos políticos e desaparecidos, um trabalho bastante sério e interessante foi realizado no âmbito da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”, que ficou organizado na coletânea livro *Infância Roubada* (2014). Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/alesp/biblioteca-digital/obra/?id=20800>. Acesso em: abr. 2021. Também recomendo *Direito à memória e à verdade: histórias de meninos e meninas marcados pela ditadura* (2009), em que se recuperou a história de crianças e adolescentes que foram alvos para o regime ditatorial. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/centrais-de-conteudo/memoria-e-verdade/direito-a-memoria-e-a-verdade-2013-historias-de-meninas-e-meninos-marcados-pela-ditadura/view>. Acesso em: abr. 2021.

do corpo, de objetos ou de memórias familiares e ainda, como lidam com o questionamento acerca da titularidade do que agora contam. As histórias familiares, marcadas pelo silenciamento imposto pelo trauma e pela ordem vigente, carregam consigo esses silêncios e são marcadas por eles, bem como pelo luto, pela culpa. Além disso, busco compreender como essa precariedade narrativa e temporal se traduz, então, na forma literária. Objetiva-se ainda debater de que forma a literatura enfrenta a transmissão da herança violenta e silenciada dos perpetradores para as gerações seguintes. Para tal, serão analisados os romances *A chave de casa* ([2007] 2013), de Tatiana Salem Levy, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer, e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage.

Como é sabido, desde o início da ditadura, a literatura tem criado espaços privilegiados para narrar a experiência traumática do regime militar. Diversos autores denunciaram as arbitrariedades do poder instituído e da transição posterior: tortura, censura, assassinato, desaparecimento, perseguição. Nas obras escritas no século XXI, há uma continuidade dessas denúncias, agora a partir de outro ponto de vista: o deslocamento temporal de quarenta anos ou mais desde o golpe militar de 1964. Maria Rita Kehl (2014), em seu belíssimo prefácio ao livro de Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim* (2014) questiona: “[q]uando termina a escrita de um trauma? Quantos anos, ou décadas, são necessários para que um fato traumático se incorpore à memória social sem machucar nem banalizar?” (KEHL, 2014, p. 15). Diretamente relacionada à experiência traumática está a necessidade atrasada, latente, de elaboração. Central a essa temporalidade traumática é exatamente o fato de que, entre o choque e a sua elaboração existe um período de latência, o que faz com que a sua elaboração só possa se dar no *depois*. Esse acesso “atrasado” é evocado na sua relação com o presente, ou seja, o passado traumático e espectral é interpretado a partir do olhar (e do tempo) presente. Assim, tributárias da própria lógica traumática, as narrativas tentam lidar com os processos de reelaboração da matéria histórica e traumática para a forma literária. Simbolizam, a partir do discurso lacunar e fragmentário, a dificuldade de repressão do horror pela linguagem em uma construção que permite lançar luz sobre aquilo que insiste em não ser visto e dito.

Esse “atraso”, além disso, também pode ser relacionado à capacidade do país, bem como de seu mercado editorial, de acolher tal temática. Como define Aleida Assmann ([2006]2016), a memória depende de um tempo específico e de um ambiente social e político, ou um “enquadramento da memória” para que as memórias reprimidas e traumáticas possam ser escutadas empaticamente e para que possam encontrar um espaço na memória social. Além disso, a memória traumática de determinado tempo histórico depende de um tempo e de uma transmissão geracional para ser elaborada. Há, então, um certo ritmo da experiência temporal

da memória da sociedade, ou seja, cada grupo etário também se informa e conhece a partir de determinadas experiências-chave, não apenas do escopo temporal vivido, mas de outros, através de diversas formas de transmissão. A separação em gerações, portanto, nos ajuda a perceber certas formas de entendimento do mundo, sendo a transmissão entre elas o que garante a renovação de memórias passadas de violência. Assmann ([2006]2016) ainda defende que “cada geração desenvolve sua própria maneira de acessar o passado; não [sendo] simplesmente dado pela geração anterior” e continua afirmando que “[o]s conflitos que são tão claramente sentidos na memória social são baseados em diferentes valores e necessidades geracionais sobre os quais são transmitidos” (ASSMANN, 2016, p. 14-15)⁵³.

Nessa direção, Jelin (2002) argumenta que o espaço de acolhimento de atos testemunhais varia de acordo com o tempo: há momentos históricos em que a sociedade está apta para a escuta, em que o clima social, institucional e político está “ávido por relatos”, mas há também o contrário, momentos de silêncio e de apagamento. A teórica argentina igualmente defende a importância da sucessão das gerações no espectro da memória: “são as novas gerações que questionam, que perguntam, sem os subentendidos que permeiam o senso comum de uma geração ou grupo social vitimado” (JELIN, 2002, p. 116)⁵⁴. Assim como Assman, Jelin demonstra como a geração e a idade são definidoras da forma de apreensão do acontecimento histórico, pois engendram um ser coletivo, uma sensação comum e, inclusive, uma forma específica de pensamento e de avaliação da experiência histórica. Para a autora, há três processos de transformação que resultam em uma multiplicidade de temporalidades: 1) o crescimento, a maturidade e o envelhecimento pessoal, ou seja, as memórias do vivido e os aspectos esquecidos, bem como as urgências em debater determinadas heranças ou legados que mudam no decorrer do tempo; 2) o tempo do devir da história, isto é, “os acontecimentos públicos e os processos históricos [que] acontecem e se sucedem, cruzando dinâmicas institucionais, demográficas, políticas, econômicas e todas as demais” (JELIN, 2002, p. 146)⁵⁵; e 3) a sucessão e a renovação geracional dos agentes históricos. Além disso, a forma como observamos determinado evento está diretamente marcada pela nossa posicionalidade, conforme demonstra Suleiman (2002) com relação a crianças a quem se transmitiu as

⁵³ Quando possível, usei as traduções disponíveis em português. Caso contrário, daqui em diante as traduções são minhas e os originais constam na nota de rodapé. Original: “*every generation develops its own way of accessing the past; it is not simply given from the previous generation. The frictions that are so clearly felt in social memory are grounded in the different generational values and needs that are passed on for*”.

⁵⁴ Original: “*Son las nuevas generaciones que interrogan, que preguntan, sin los sobreentendidos que permean en sentido común de una generación o grupo social victimizado*”.

⁵⁵ Original: “*los acontecimientos públicos y los procesos históricos trascurren y se suceden, cruzando dinámicas institucionales, demográficas, políticas, económicas y todas las demás*”.

experiências da *Shoah*, pois não se trata apenas de uma perspectiva etária, mas de uma construção de memórias que depende do momento, da localidade, da presença, da classe, da raça, da etnia, entre outros aspectos.

Assim, a transmissão dos sentidos do passado ditatorial brasileiro e latino-americano está aberta, em questão, e aqueles que não o viveram, seja porque não tinham nascido, porque não estavam no espaço dos acontecimentos, ou porque o experimentaram de outras formas, também têm muito a dizer. Essa geração dita “do futuro” não pode furtar-se da responsabilidade de *olhar pelo retrovisor*. Esse é o caso das narrativas aqui debatidas que, podemos dizer, foram inauguradas na década anterior e das quais podemos citar duas produções importantes e fundamentais no que tange a temática da segunda geração: o livro de Marcelo Rubens Paiva, *Feliz ano velho*, de 1982, e o conto de João Gilberto Noll, *Alguma coisa urgentemente*, de 1986, às quais retornaremos nos capítulos seguintes

As obras analisadas neste capítulo lidam, então, com esse um novo tempo de enunciação, a escrita transgeracional: são *herdeiros* do trauma *dos outros(s)*. Esses autores, ainda de que formas diferentes, tomam de assalto a palavra sobre o passado brasileiro, seja ela familiar ou não, e reabrem o que é aparentemente (des)conhecido e que, aos poucos, se constrói no que escapa. É uma literatura deslocada temporalmente que se constitui a partir do questionamento ético do contar diante do fracasso em encontrar uma pretensa “verdade” relacionada ao traumático, especialmente quando narra algo que não viveu e não experimentou.

No caso dessa produção transgeracional do século XXI⁵⁶, relacionam-se com essa herança (não) transmitida e (não) vivida, mas agora compartilhada, algumas obras bastante diferentes entre si. *A chave de casa* ([2007] 2013), de Tatiana Salem Levy, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *Antes do passado* (2012), de Liniane Haag Brum, *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron, têm autores filhos, sobrinhos ou familiares de perseguidos, exilados, mortos e desaparecidos que constroem essa memória e narrativa a partir de uma transmissão familiar. Diante de um passado nem sempre conhecido por aqueles que assinam as obras, é a herança (ou a falta dela) que os permite (ou impele a) narrar a busca de uma história comum, compartilhada. Esses procedimentos em alguma medida também se relacionam à experiência representada em *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo

⁵⁶ Considero relevante trazer alguns dados sobre essa produção que tematizam a escrita transgeracional, que constituem pelo menos 20% da listagem ampla anexa: 1) como era de se esperar, são mais jovens aqueles que se dedicam a essa produção, especialmente se comparados ao restante dos autores da listagem anexada; 2) a grande maioria (com exceção de dois) dos livros selecionados foi publicada depois da CNV; 3) a maior parte dos autores é composta por mulheres e grande parte das personagens principais também o são; 4) os livros trabalhados neste capítulo foram os que tiveram auxílios de editais ou iniciativas privadas ou públicas (30%); 5) são textos sobre os quais a crítica literária dedica bastante de sua atenção.

Rubens Paiva, e em *As netas de Ema* (2005), de Eugênia Zerbin, autores cuja geração está no entre tempo: em parte foram crianças que tiveram a sua infância atravessada pela ditadura, mas também há os narram uma herança não transmitida, mas mobilizada pela falta dos pais desaparecidos, ainda não oficialmente esclarecida.

A relação da segunda geração com a sua herança espectral da violência, da tortura e do desaparecimento é ainda ficcionalizada literariamente na temática de outros livros, em maior ou menor medida, como: *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Imaculada* (2013), de Denise Assis, *Júlia* (2020), de Bernardo Kucinski, *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, *Tempos extremos* (2014), de Miriam Leitão, entre outros, cujos autores têm relações diversas com tema, a princípio, que não de filhos, sobrinhos, ou familiares.

Além destas, há outra forma de herança transgeracional: a violência e o medo como parte do ambiente familiar e transmitidos (direta e indiretamente) ao longo do tempo por aqueles que perpetraram ou colaboraram com o regime ditatorial. Ainda que haja diferenças substanciais nas formas como são implicados na história traumática, os restos de uma narrativa não integrada de violência por parte de um legado ainda mais escondido de perpetradores é temática em livros como *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer, *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, *Trilogia infernal*, de Micheline Verunschik, que é composta, como já apontamos algumas vezes, pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), entre outros.

Como se pode perceber, já é possível dizer que há uma produção abrangente que se dedica à temática no Brasil, principalmente publicada e/ou produzida depois da CNV. Trata-se de um “giro geracional”, como chama Arfuch (2018), um novo tempo que permite que novas e múltiplas vozes apareçam, não apenas na produção literária, mas também nas artes e no cinema⁵⁷, permitindo perceber que o evento histórico da ditadura ainda produz efeitos. Ao contrário do que querem alguns, as narrativas demonstram que não há um fim no relato da experiência traumática que se encerra com aqueles que a viveram, mas ao contrário, o passado continua, no presente, nas novas gerações. Em um contexto como o brasileiro de sub-

⁵⁷ Cito aqui alguns exemplos: *Marighella* (2012), de Isa Ferraz; *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira; *Em busca de Iara* (2014), de Flávio Frederico e Mariana Pamplona; *O dia em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; *Deslembro* (2019) e; *Diário de uma busca* (2010), ambos de Flávia Castro; *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar, *15 filhos* (1996), de Marta Nehring e Maria Oliveira; *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin. Sobre uma análise crítica destas narrativas, cf. *Ditadura em imagem e som*, de Caroline Gomes Leme (2011); “Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil”, de Ilana Feldman (2018); “O testemunho e suas formas: historiografia, literatura, documentário”, de Mariluci Cardoso de Vargas (2018); e “O documentário (auto)biográfico como arquivo da ditadura brasileira: *Diário de uma busca*, *Os dias com ele* e *Mariguella* (2018).

representação e sub-discussão (e quem sabe por causa disso) de uma parte importante da nossa história (como tantos outros) as narrativas ainda assim florescem. Esses diálogos entre gerações, entretanto, não são homogêneos, mas bastante diversos entre si e mobilizam questões completamente distintas, a saber: o peso da herança do passado, a vontade (e/ou a negação) de contar essa herança, o desaparecimento, o apagamento da história familiar e/ou a sua recuperação, o roubo de bebês, o deslocamento e a recuperação de arquivos oficiais, a historiografia, a violência de pais colaboradores da ditadura, os preconceitos de raça, de gênero, e de etnia, e suas violências contemporâneas, heranças da escravização do patriarcado, tão enraizadas em nossa sociedade.

TRANSMISSÃO DO TRAUMA

Em *A resistência* (2015), Julián Fuks⁵⁸ conta, a partir do personagem narrador Sebastián⁵⁹, e da centralidade do personagem do irmão adotivo, a história familiar, marcada pelo terrorismo de Estado na Argentina e pelo exílio forçado no Brasil. É a partir da figura do irmão, que poderia ser a história de muitos meninos adotados nos anos 1970, e da afirmação de *sua* identidade que inicia: “[m]eu irmão é adotado”. Entretanto, as frases seguintes negam a possibilidade da afirmação primeira: “mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado”, ao que retoma, um pouco além, “não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz” (FUKS, 2015, p. 9). Apenas na última frase deste primeiro capítulo a dúvida central – essa que não quer e não pode ser dita e que ao mesmo tempo estrutura o que se diz no romance – se apresenta: “[f]ilho de quem?” (FUKS, 2015, p. 10).

O que aparece como substantivo singular no título: “*a* resistência”, adquire um sentido disperso, múltiplo, diverso, *resiste-se* desde o banal, como a resistência do pai a desfazer-se de uma estatueta do Buda levada ao Brasil no exílio, até aquilo que constitui o dizer sobre as identidades mesmas dos personagens, como identificar-se enquanto *adotado*, por exemplo⁶⁰. Resiste-se, sobretudo, ao narrar as tantas *resistências*. Um dos seus maiores

⁵⁸ Julián Fuks nasceu em 1981. Escreveu os livros *Histórias de literatura e cegueira* (2007), *A procura do romance* (2011), *A resistência* (2015) e *A ocupação* (2019). Foi finalista do prêmio Portugal Telecom e venceu o prêmio Jabuti com *A resistência*.

⁵⁹ O personagem Sebastián não se inaugura em *A resistência* (2015), mas é anterior e posterior ao romance. Em *Procura do romance* (2011), Julián Fuks cria o personagem que também nesse romance se desloca até a Argentina para aproximar-se à história familiar. Sebastián retorna ainda em *A ocupação* (2019), último romance do autor.

⁶⁰ Outros romances tematizam filhos adotados e/ou roubados, durante a ditadura: *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, *Depois da Rua Tutoia* (2016), de Eduardo Reina, e *Júlia* (2020), de Bernardo Kucinski. Eduardo Reina também publicou um livro reportagem sobre a

conflitos, conforme observamos já nas primeiras afirmações, é a possibilidade de Sebastián narrar, em primeiro lugar, essa história dos seus pais, dos seus irmãos, e, em parte, também sua. Pode o narrador falar sobre a identidade do irmão? E sobre os traumas e o exílio forçado dos pais? De que forma esse exílio marca e autoriza-o? Deve a narração persistir mesmo diante da fragilidade e do fracasso do narrar?

Em *A chave de casa* (2013), publicado em 2007 e de autoria de Tatiana Salem Levy⁶¹, o peso dos legados familiares é também central. A narrativa, majoritariamente em primeira pessoa, se desenrola a partir de fios narrativos diferentes que oscilam e se relacionam uns com os outros: 1) um contexto de depressão e imobilidade profundas por parte da narradora, de onde se origina a tentativa de escrita; 2) a história e um diálogo com a mãe, já depois de morta; 3) uma viagem à Turquia e Portugal, na qual busca a história familiar; 4) a história de seu avô, emigrado turco, do seu deslocamento e da vida no Brasil; 5) a história de relacionamentos amorosos, uma delas extremamente abusiva; 6) um relato da história da vida da mãe, incluindo a sua prisão, tortura, exílio e, posteriormente, luta contra o câncer e morte. Entre pequenos capítulos que revezam essas narrativas, há um fio que segue: a busca de uma narrativa própria, que também é familiar, diante de uma herança que carrega, que a impele, mas que também a reprime. Já no primeiro capítulo, narra este peso:

[n]asci com cheiro de terra úmida, o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso. Falo de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço [...]. Um peso que não é *de todo meu*, pois já nasci com ele, como se toda vez que eu digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Falo sempre da companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia. Um sopro que me paralisa. Uma espécie de fardo. Pesado (LEVY, 2013, p. 9, grifo meu).

Em ambos os livros, essas tensões entre o que é legado, herança, ou peso e entre o que se pode dizer ou em que medida calar, são centrais. Mesmo as afirmações que citei serão várias vezes reforçadas e muitas outras negadas. As narrativas se mostram, então, como recebidas (ou negadas) e são ora contadas, ora silenciadas por essa geração seguinte. Por sua vez, a relação com a ditadura, entretanto, é distinta: em *A resistência* (FUKS, 2015) a questão aparece com mais força desde o início, neste caso, em referência a ditadura argentina. Já em *A chave de casa* a narradora nomeia o nascimento no exílio dos pais em Portugal e passa grande

temática: *Cativeiro sem fim: as histórias dos bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil* (2019).

⁶¹ Tatiana Salem Levy nasceu em Lisboa, Portugal, em 1979, durante o exílio dos pais. É romancista, contista, tradutora, ensaísta e autora de histórias infantis. Publicou, entre outros, os livros *A chave de casa* ([2007]2013), com o qual venceu o Prêmio São Paulo de Literatura, *Dois Rios* (2011), *Tanto Mar* (2013), *Paraíso* (2014) e *A vista chinesa* (2021). É colunista do jornal *Valor Econômico*. Tanto em *Dois Rios*, quanto em *Paraíso*, o tema da ditadura é retomado como pano de fundo das narrativas.

parte do romance sem mencionar a questão da ditadura, até que a história da mãe avança de forma a levar o tema a assumir um papel importante.

Como se sabe, a teoria do trauma tem em *Além do princípio do prazer*, de Sigmund Freud e publicado em 1920, um dos seus textos fundadores. O psicanalista, observando o retorno dos soldados do *front* da Primeira Guerra Mundial, percebe a necessidade de explicar o trauma para além do que acreditava, anteriormente, ser a sua explicação inicial – a histeria –, agora relacionando-o às experiências de guerra e aos acidentes traumáticos. Nesse texto, Freud demonstra como o princípio do prazer – este que seria um modo de funcionamento primário do aparelho psíquico – é posto fora de ação diante de estímulos de *choque*, capazes de perpassar o escudo protetor da psique. Essa barreira teria como objetivo defender os organismos contra uma grande quantidade de estímulos do mundo exterior que ameaçam destruir a organização psíquica. Quando não consegue se proteger, o doente acaba por retornar à situação do acidente, na chamada “compulsão à repetição”. Ou seja, encontra-se fixado ao trauma psiquicamente, como uma espécie de ferida permanente. Esse processo faz com que o traumatizado reviva os motivos que causaram desprazer ao Eu, de forma repetida, a partir de sonhos ou outras experiências. O trauma levaria, portanto, a uma fixação do sujeito em um momento específico do seu passado, do qual não consegue libertar-se (FREUD, 2010a).

Mais adiante, no seu texto final, *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Freud estabelece uma história a partir do trauma e define a neurose traumática a partir da metáfora do homem que sofre um acidente e aparentemente sai ileso, mas posteriormente desenvolve sintomas derivados do choque ou do abalo da situação inicial. Entre o primeiro e o segundo momento, haveria, então, o chamado “período de incubação” ou “latência” (FREUD, [1939]2014, p. 104). O trauma poderia, dessa forma, gerar efeitos como a fixação e a compulsão à repetição, que são esforços do inconsciente para recordar as experiências vividas como uma ferida que pode permanecer e durar, causar perturbações ou passar despercebida. Quando retorna à consciência, o trauma, entretanto, não é inalterado, tampouco livre de distorções, mas modificado pela resistência oriunda de contrainvestimentos ou das experiências recentes que também são modificadoras. Nesse sentido, Cathy Caruth (2000) afirma, em diálogo direto com Freud, que na própria definição do trauma estão eventos violentos inesperados ou arrebatadores que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, retornando, *mais tarde*, em *flashbacks*, pesadelos ou outros fenômenos repetitivos. A literatura, para a teórica, seria um espaço privilegiado para ouvir a voz dessa ferida que grita e que ao mesmo tempo é desconhecida.

Por isso, o tempo é essencial aqui, visto que a experiência não é exatamente compreendida no momento em que acontece, mas no *depois*. O trauma seria, então, um rompimento da continuidade do tempo histórico e tratando-se de um processo psíquico que tem desvelamentos não são ordenados temporalmente. Como afirma Eugênio Dal Molin (2016), buscando entender os tempos traumáticos em Freud e Sándor Ferenczi principalmente, os efeitos do trauma são sempre ativados *a posteriori* e não necessariamente reconsideram o primeiro momento, mas o transformam por meio de novos elementos. O intervalo temporal, portanto, está entre a situação vivida e o efeito psíquico ou a constituição da representação psíquica da vivência. A experiência, dessa forma, nunca pode ser assimilada por completo, mas é marcada pelo que escapa.

Aqui, ainda estamos falando do trauma como uma experiência que marca um indivíduo, que ameaça a sua integridade física e a própria constituição da identidade. Desse modo, é em *O homem Moisés e a religião monoteísta* ([1939]2014) que, de alguma forma, Freud estabelece uma continuidade para a vida do trauma para além das gerações que foram vítimas dele diretamente, estabelecendo uma história do povo judeu e do antissemitismo que passa pelo trauma e pensa-o como transmissão e como *história*. Desde então, muito se disse sobre a temática. Considera-se, em geral, que o trauma, palavra de imensa capilaridade na vida social, não designa apenas os feridos de guerra, mas fala de uma condição mundial, pelo menos desde o século 20 – momento histórico marcado intensamente por catástrofes de todos os tipos. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2000), a partir das reflexões de Benjamin, ao contrário do paradigma positivista e da noção de progresso evolutivo, defende a “história como trauma”, ou seja, a catástrofe e o choque como partes da própria estrutura dos processos sociais, sendo responsáveis pelo “corte da história no século XX”. Assim, diante de regimes violentos, a própria maneira de *experienciar* a realidade, de acordo com o autor, perpassa o conceito psicanalítico do trauma.

Muito interessante nesse sentido é a obra de Grada Kilomba, *Memórias da Plantação* ([2008]2019), que mistura testemunho próprio e de outros sujeitos em um trabalho acadêmico, buscando na teoria do trauma, a partir dos debates psicanalíticos, a sua relação com o colonialismo. Kilomba reivindica essa categoria a partir da sua relação, em geral apagada, com o racismo cotidiano e contextualiza, dessa forma, a experiência do racismo como traumática porque: 1) trata-se de um *choque violento* ou evento inesperado; 2) nomeia a *separação* ou *fragmentação*, a saber, a privação da pessoa com a sociedade; e 3) associa-se à ideia de *atemporalidade*, visto que se trata de um evento violento que aconteceu “em algum momento do passado [que] é vivenciado no presente e vice-versa” (KILOMBA, 2019, p. 216).

A autora parte, então, do trauma “originário” da diáspora – a escravidão – para entendê-lo não apenas como um ato fundador da experiência do racismo, mas como um trauma que é transmitido e reatualizado nas gerações seguintes. O trauma colonial seria, assim, memorizado, ou seja, não esquecido, e agora reencenado nas/para as gerações seguintes, ou seja, apresentando como característica o traço essencial do trauma clássico, a sensação de atemporalidade. A *plantation*, usada como metáfora por Grada Kilomba, se refere a esse passado traumático que é tanto lembrança de uma história de opressão quanto história presente reanimada pelo racismo cotidiano.

No campo dos estudos sobre a *Shoah*, há, ainda, um debate amplo sobre as possibilidades da transmissão traumática às gerações seguintes, desde, pelo menos, 1974, como apresenta Eva Hoffman (2004), quando os teóricos se referiam às “crianças do Holocausto”. Cristalizou-se, então, um debate longo sobre os impactos contínuos da violência transmitida para as gerações seguintes. Há no campo, inclusive, um debate já extenso sobre o que se convencionou chamar de “terceira geração”⁶², que popularizou-se, em seguida, com o conceito de Marianne Hirsch de pós-memória (2012a), o qual designa as “gerações depois”, ou seja, aquelas que

[c]arregam o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes – experiências que eles “lembram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles tão profunda e afetivamente que *parecem* constituir memórias próprias. A conexão da pós-memória com o passado é, portanto, mediada não pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela criação. Crescer com memórias herdadas avassaladoras, ser dominado por narrativas que antecederam o nascimento ou a consciência, é correr o risco de ter suas próprias histórias de vida deslocadas, até mesmo evacuadas, por nossos ancestrais. Significa ser moldado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente⁶³ (HIRSCH, 2012a, p. 5).

Na definição do conceito percebe-se algumas questões importantes: 1) o fato de que a segunda geração *lembraria* da experiência traumática a partir do que “recebe” da geração

⁶² Cf. AARONS; BERGER, 2017, *Third generation Holocaust representation*.

⁶³ Original: “Bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before - to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however, indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present”.

anterior; 2) que essas experiências parecem constituir experiências próprias, já que são intensamente e afetivamente recebidas pela geração seguinte; 3) que essas memórias e experiências são recuperadas menos por lembranças e mais por um investimento imaginativo e criativo; e 4) que essa transmissão perturba inclusive a própria constituição identitária daquele que a recebe. Não se trata, assim, de um método de passagem, mas de uma estrutura de transmissão do conhecimento traumático e dos seus impactos corporais, físicos e afetivos.

O conceito de Hirsch (2012a) foi utilizado, em grande parte, para analisar as obras relacionadas à transmissão da Shoah, mas também da escravização nos Estados Unidos, da guerra do Vietnã ou o genocídio de Ruanda. A própria autora (HIRSCH, 1997, 2012b) admite uma abertura para além da categoria de *filho*, de forma que toda uma geração possa ser identificada com o conceito. Por outro lado, muito do que o conceito designa trata dessa relação direta: as formas de passagem, entre famílias, das experiências traumáticas a que se refere. Já a perspectiva de Gabriele Schwab, em *Haunting legacies* (2010), busca compreender não tanto as experiências diretamente transmitidas, mas, sim, como as possibilidades de transmissão inter e transgeracional são reflexos de legados da violência que, por não terem sido resolvidos no passado, assombram agora as gerações seguintes. Centra-se, portanto, menos no que se *recebe* como memórias ou experiências do passado e mais no que permanece não dito, não assimilado e não integrado.

Beatriz Sarlo, em *Tempo passado* ([2005]2007), critica duramente o prefixo pós(-memória) a partir da defesa de que toda reconstrução do passado é necessariamente vicária, mediada, sendo parte da imaginação ou da reconstrução – o que, me parece, Hirsch não nega. O conceito, de acordo com a autora argentina, não possui especificidades senão pelo registro, em tom memorialístico, de experiências não próprias e relacionadas aos familiares. É verdade que nesses conceitos encontramos limitações quando se quer abranger mais do que os ambientes familiares de transmissão, como é o caso de dois dos romances que discutirei a seguir, *O corpo interminável* (2019) e *O amor dos homens avulsos* (2016). Entretanto, é também Sarlo (2007) que, ao fim do capítulo “Pós-memória, reconstituições”, em que critica o termo, percebe em obras contemporâneas a tentativa de apreensão do período histórico da ditadura ainda que a partir de outras condições – a saber, no caso da Argentina, o papel de jovens intelectuais que questionam os projetos políticos da geração anterior e/ou de filhos de desaparecidos que buscam na falta alguma resposta. Sarlo (2007) também confia que tais construções de outras gerações passam por um contexto específico de debate amplo sobre a ditadura argentina no contexto da sociedade geral: seriam também, como a geração anterior, jovens intelectuais que reveem as

perspectivas e lutas da geração anterior; e questionam sobre os métodos de morte e desaparecimento próprios da ditadura.

No caso do Brasil, em específico, em que temos uma “privatização do trauma”, ou seja “apenas os familiares e pessoas próximas às vítimas, além dos próprios sobreviventes, se interessam por esse tema e investiram na sua memória, na reconstrução da verdade e na busca por justiça” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 30-31), não é tão óbvio pensar em uma transmissão que não seja, em grande parte, *familiar e privada*, ainda que, conforme tentaremos provar, ela se amplifique para outros sujeitos, nos últimos anos. Nesse sentido, me parece importante também retomar a teoria sobre uma escrita transgeracional em diálogo com a teoria de Michael Rothberg (2019), em que temos “sujeitos implicados”, ou seja, pensar sobre uma transmissão transgeracional implica deslocar-se temporalmente e eticamente do que seria a vítima, o sobrevivente, o torturado, ou mesmo o morto, em oposição ao perpetrador, para uma perspectiva mais ampla, não dicotômica, que encara o trauma como *não terminado* e que inclui sujeitos *implicados* numa temporalidade da violência, das opressões e das demandas por justiça mais ampla. Assim, esses processos se estendem tanto temporalmente para o agora quanto eticamente para sociedade como um todo.

Dessa forma, interessa-me menos uma relação direta com os conceitos apresentados⁶⁴ ou a tentativa de encontrar um correspondente ideal para as obras aqui mencionadas. O que me proponho a pensar é, dentro dessas contradições, de que maneira se recupera a memória, a lembrança ou a história da ditadura, podendo ser reconstruída ou até mesmo inventada por aqueles que não a viveram. Ou ainda, diante de um deslocamento temporal dos eventos históricos e familiares, de que forma as obras aqui estudadas recuperam o que os autores entendem não ser *próprio* a eles, ao mesmo tempo que o é, e como lidam com essa ambiguidade.

Em *A resistência* (FUKS, 2015), o narrador Sebastián é insistente sobre a fragilidade do que expõe: a memória é sempre fragmentária, sempre parcial e sempre mediada. Conta e logo depois nega. Pretende-se um *narrador não confiável* e situa performativamente a sua tentativa do narrar no *fracasso*. Assim, a partir de um discurso fragmentário e contraditório, oscila entre muitas dicotomias: entre o querer e o não querer dizer, entre o imaginar e o não poder imaginar, entre o lembrar e o duvidar. O passado é, acima de tudo, inacessível,

⁶⁴ Sobre a relação entre romances e o conceito de “narrativas de filiação”, de linha francesa, verificar *A literatura como arquivo da ditadura*, de Euridice Figueiredo (2017). Sobre a relação dos textos literários contemporâneos e o conceito da pós-memória, recomendo *A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos*, de João Pedro Coleta da Silva (2020), e *Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial*, de Ilana Heineberg (2020).

inalcançável, espectral. Aparece ou desaparece a todo momento no que diz e no que não diz ou não pode dizer. Independente disso e apesar de tudo isso: narra. Não há ilusão de representação completa, de *recuperação* temporal ou espacial, nem pretensão de verdade, mas uma encenação do processo da escrita, definido pelo narrador como fracassado.

É logo no início, por exemplo, que situa o nascimento do seu irmão, *o filho adotado*, e também a recusa de contá-lo, repetida em muitos momentos da narrativa. No mesmo parágrafo, no retorno àquele tempo, repete “não quero imaginar”, seja o galpão onde nasceu, a mãe que o recebeu, o choro primeiro desesperado ou a mãe que o entrega. No caminho de “não querer imaginar” atua no sentido oposto: cria essas imagens que se fazem e se constroem para que o leitor também imagine. O exercício de negação do que se cria enquanto cria é constante na narrativa. Por fim, afirma: “prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou que habitaram uma cama vizinha à minha” (FUKS, 2015, p. 11), ou na reverberação das imagens criadas por aqueles que leem, podemos dizer. Na cena inventada, o parto é ainda interrompido por “botas” contra o piso que partem e levam a criança. A referência é clara: o narrador supõe, imagina ou constrói uma cena em que um militar teria sido o responsável por levar a criança. Sobre o parto, essa imagem que pressupõe nascimento, aparição, é retomada, muitos capítulos depois, mesmo depois de criar essas imagens que insiste não ter interesse em criar: “[o] parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe” (FUKS, 2015, p. 59). Ainda, conta que deveria ter “se mantido fiel” ao impulso de apagar os cenários imaginários e ter ficado calado sobre o acontecimento “insondável”. As botas ressurgem e a negação da possibilidade do inventar persiste: “o parto eu não posso inventar, repito, do parto não há informação” (FUKS, 2015, p. 59). Se o livro começa com a menção ao irmão adotado, é como se durante a sua construção, nessa constante tentativa de controlar o que vai dizer sobre o irmão, o narrador fosse, de alguma forma, também “parindo” a história do irmão. O momento do parto de fato, entretanto, esse início, essa origem, não pode ser rastreado na narração diante de um lastro temporal que se perde.

Já em *A chave de casa*, também se percebe o questionamento acerca das capacidades da memória e do contar. A todo momento a narradora muda ou refaz o seu discurso, reorganiza, reinterpreta, como se sempre buscasse refazer o caminho próprio da escrita, da história, do tempo, rever o que disse antes, ou até mesmo negar. Em uma parte importante do romance, por exemplo, conta da viagem que faz à Turquia em busca da história familiar, ainda que essa história – que parece inicialmente constitutiva do processo narrativo – seja negada pela própria narradora: “[e]ssa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida” (LEVY, 2013, p. 99), complementando: “[n]unca saí do lugar, nunca viajei, não conheço senão a

escuridão do meu quarto” (LEVY, 2013, p. 99). Ainda que de forma menos insistente que o narrador de Fuks, em *A chave de casa* a narração também se dá de forma fragmentária e não-linear, oscilante entre dicotomias próprias: mover-se ou permanecer imóvel, buscar desvendar os silêncios ou permanecer com eles, manter-se no seu relacionamento abusivo ou dar fim a ele.

Interessa aqui, portanto, compreender de que forma esses romances situam as formas de transmissão de *outros tempos* para as novas gerações, bem como das experiências traumáticas, familiares ou coletivas, em especial, da ditadura e da perseguição. Assim, em um contexto de pouco debate amplo e societário sobre a ditadura e os seus efeitos (privados e sociais), poderíamos tentar sistematizar a transmissão no contexto *privado, familiar*, a partir de três principais categorias que não se organizam de forma isolada, mas em contato umas com as outras: em um primeiro nível, há os vestígios materiais imediatamente disponíveis ou não, mas que são buscados em espacialidades diversas e/ou em traços de outros tempos percorridos pelos narradores e personagens; depois, há a transmissão narrativa, discursiva e subjetiva, de experiências que foram passadas, contadas aos narradores e personagens, com eles divididas; e em um terceiro nível, os silêncios⁶⁵, os quais são inscritos de formas não direta, sendo transmitidos afetivamente e muitas vezes não integrados ou não são assimilados. Discutirei cada um desses níveis a seguir. Penso, ainda, que este texto se desenvolve a partir do velho – e ainda novo – gesto feminista que afirma que “o pessoal é político”, ou seja, se constrói a partir de um olhar atento às dimensões políticas do familiar que observa como se organizam os discursos, o que mobilizam, como se questionam ou de que forma neles são reforçadas lógicas de poder, assim como o que foi esquecido, silenciado da memória, invisibilizado na história oficial.

O primeiro desses modos, que classifico como vestígios, é o ponto detonador do deslocamento temporal e narrativo realizado. Os romances partem do que não conseguem acessar temporalmente, do que não sabem, mas querem saber e entender os narradores, bem como de onde podem buscar informações que possam constituir as suas identidades e as de seus familiares. A partir desses vestígios se integram as narrativas que foram (ou não) transmitidas, assim como se reforçam os silêncios e as faltas advindas de ambos. Diante de silêncios e

⁶⁵ Os silêncios dessas obras são bastantes diferentes de narrativas em que toda a experiência de transmissão é, na verdade, baseada em silêncios, ou seja, em que a violência é apagada e negada do espaço familiar. Em *Em nome dos pais*, por exemplo, Matheus Leitão relata: “Meus pais serem foram discretos, fechados e de poucas palavras sobre o que passou com eles na ditadura. Não havia palavras fáceis. Vez ou outra, surgiam pistas” (2017). O caso se agrava, em geral, nas narrativas sobre os desaparecidos políticos, em que a sua falta e ausência se traduz também no discurso. Esse é o caso de *Antes do passado* (2012), por exemplo, e *Ainda estou aqui* (2015), sobre os quais debatarei no próximo capítulo.

buracos deixados inacessíveis na história e *agora*, a busca por um sentido sobre a narrativa familiar é impulsionada pela herança de objetos, fotos, diários, chaves, restos de um tempo que, de alguma maneira, para os narradores do presente, convocam o seu olhar para o outro. São esses itens que mobilizam também aquele que não viveu e não presenciou os eventos para a dor e o trauma experienciados. Permitem uma espécie de viagem a outros tempos e a incorporação de outras temporalidades no presente.

Em *A chave de casa*, o *incipit* situa a narração: “escrevo com as mãos atadas” (LEVY, 2013, p. 9). Imóvel em uma cama, sem poder escrever e ao mesmo tempo com a escrita como a sua única companhia, escreve com as mãos atadas pelo peso do passado, uma espécie de fardo que a paralisa, ou, ainda, uma “herança que trago comigo e da qual quero me livrar” (LEVY, 2013, p. 9). É na tentativa de se libertar desse fardo ou de dar nome a ele que a narradora afirma ser necessário escrever. Para conseguir livrar-se desse peso que a deixa imóvel, incapaz, acessa uma caixa na mesa de cabeceira. Ali, estava a chave dada pelo avô que abriria a casa onde morou na Turquia. A narradora questiona-se sobre a função daquela chave, o que fazer com ela, os motivos de sua transmissão e a possibilidade de ter, ela também, que passá-la adiante. A chave torna-se, então, uma espécie de obsessão: “[n]ão faço outra coisa se não olhar, tocar, observar a chave. Conheço seus detalhes de cor, o tamanho preciso de suas curvas e de sua argola, seu peso, sua cor gasta” (LEVY, 2013, p. 15). Não por acaso há a simbologia que a chave carrega: um catalisador, um objeto que abriga outros lugares, que pode abrir outras portas, remeter a outros tempos. Entretanto, em negação ao que pode lhe proporcionar essa chave, a narradora acusa o objeto e o avô “[e] agora o que ele quer? Quer que eu vá atrás da sua história, recuperar o seu passado? Por que essa chave, essa missão descabida?” (LEVY, 2013, p. 16).

A partir de Hirsch (2012b), pensamos os objetos e as imagens como meios pelos quais a memória é incorporada e permite desencadear efeitos e afetos entre outras gerações, ou seja, “como locais de contestação fortemente simbólicos e sobredeterminados, eles também podem mediar as reivindicações políticas, econômicas e jurídicas de expropriação e de recuperação” (HIRSCH, 2012b, p. 204)⁶⁶. Os objetos e os lugares, podem, portanto, reconectar corporal e emocionalmente outras temporalidades, experiências e espacialidades. Carregam na materialidade memórias, lugares e tempos.

Em *Espectros de Marx*, Derrida ([1993]1994) defende uma ética da justiça e da memória com aqueles que não estão aqui – seja porque mortos ou ainda não nascidos – que se

⁶⁶ Original: “as heavily symbolic and over-determined sites of contestation, they can also mediate the political, economic, and juridical claims of dispossession and recovery”.

centra no reconhecimento da *herança*. Apesar de falar principalmente sobre a *herança do marxismo*, podemos pensar a herança como um conceito amplo, como algo que não é “jamais dad[o], é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-l[o] ou recusá-l[o], somos herdeiros” (DERRIDA, 1994, p. 78). Ser herdeiro, entretanto, não quer dizer, para Derrida, *termos* ou *recebermos* algo, o próprio *ser* é herança. Não a escolhemos, tampouco a recusamos, mas somos atravessados por ela, como uma tarefa. É porque *herdamos* que podemos, em primeiro lugar, dar testemunho. Não se herda tudo e tampouco se aceita tudo que daí advém. A herança é antes de tudo responsabilidade e reafirmação crítica e seletiva, como afirma o filósofo. Mais do que um ato de vontade, a herança diz respeito, então, à eleição, à transmissão de um legado, à capacidade (ou incapacidade) de assumi-la, de recebê-la no seu próprio tempo. O testemunho dessa herança, portanto, está marcado exatamente pela sua seleção, mas também, principalmente, pelo que falta ou pelo que está ausente.

Assim no romance de Levy: é a voz da mãe que a interpela no presente, a partir de outro tempo, uma voz sinalizada entre colchetes, “[]”, e que reconhece na chave uma espécie de *missão* que advém do objeto nunca antes dado a ninguém ou, ainda, uma responsabilidade e um presente que pode agora carregar consigo a abertura de outro lugar, de outra história, de outra casa e de outra identidade. É a partir do recebimento desse objeto, portanto, que parte essa narrativa, uma herança recebida e ao mesmo tempo negada e acolhida.

Em outro momento, a chave já não representa o peso dessa herança e tampouco uma “missão descabida”, mas é a propulsora da capacidade de escrever e de contar.

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas só nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci numa cadeira de rodas, não nasci velha. Nenhum passado veio me assoprar nos ombros. Eu fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que você se foi. Depois que conheci a morte e ela me encarou com seus olhos de pedra. Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo (LEVY, 2013, p. 57).

Neste trecho, que se repete integralmente outra vez ao longo do romance, a narradora contradiz a definição anterior: não é o peso da história passada, anterior a ela, que a imobiliza, ou “o passado que veio assoprar nos ombros”, mas o fato de ter conhecido a morte. Dirige-se à mãe com seus segredos e com a tentativa de encontrar um sentido pela escrita. Na repetição posterior, troca o interlocutor e dirige-se ao amante. Troca “(só nós duas)” por “(só

nós dois)” e atribui a imobilidade ao tê-lo conhecido, à loucura do amor que tirou os movimentos do corpo, deixando-a paralisada. É a chave (ou a sua criação) que permite buscar sentido nessa(s) história(s), que permite contar ou criar, que permite voltar no tempo.

Assim, é ao acolher essa chave como herança que a narradora vai atrás dos vestígios desse outro tempo. A narradora-personagem busca no passado do avô na Turquia o sentido e reconhecimento da sua própria identidade, constituída em e pela diáspora, ou seja, precisa deslocar-se espacialmente para deslocar-se também temporalmente. A viagem para outros países tanto em Levy quanto em Fuks demonstra a necessidade de assumir uma *posição estrangeira*, de ser e de se confrontar com o próprio e *outro*, de ver o que dele é *seu*, diferente de si, para também refazer um novo mapa, um novo trajeto em direção a outro tempo e a outro “eu”. Chega a Istambul com o passaporte português, para o qual precisa de um visto, e remete ao fato de ser, além de portuguesa, brasileira e, também, turca. Reivindica ser esse o país dos avós, o que comprova pelo vestígio dessa herança marcada nos traços: o nariz comprido, a boca pequena, os olhos de azeitona. São os traços que logo depois da saída do aeroporto fazem com que o taxista concorde: “você tem mesmo cara de turca” (LEVY, 2013, p. 41). A viagem é então essa busca de algum reconhecimento do que é próprio, porque “nasci no exílio e por isso sou assim, sem pátria, sem nome[,] [...] nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu?” (LEVY, 2013, p. 24). Busca a língua, que não entende, os modos de vida, a que tenta se filiar, o reconhecimento da comida, a fuga e o acolhimento do *ser turista*, a busca pela família e pela porta que a chave abre, principalmente quando está diante de uma cidade como Istambul, de tantas portas. Quando finalmente encontra seus primos, reconhece *o que poderia ter sido*, onde poderia ter vivido, a língua que teria falado. O que os une é novamente os traços, “o nariz fino como o seu”. O que os afasta é maior: a falta da língua comum, da religião comum, da cidade imaginada, contada e não mais existente, da porta que a chave abre, da casa, enfim, motivo da busca primeira. O que a move, portanto, não encontra materialidade senão pela memória, agora acessada pelas recordações próprias e pela reconstituição do que contam os familiares a que tem acesso. São os primos e parentes aqueles que recriminam exatamente o que não pode acessar: a incapacidade com a língua *original* e com a religião, não transmitida pela família na diáspora. A defesa das *falhas* do avô em transmiti-las, argumenta, se situa na necessidade de sobrevivente: precisou esquecer o seu passado para criar uma vida em outro lugar, a qual é recriminada pela família, apoiada numa cultura perdida no deslocamento: “um verdadeiro judeu não esquece o passado” (LEVY, 2013, p. 147).

A chave é o que possibilita esse deslocamento, temporal e espacial, na medida em que a leva a esse país, idealizado na sua origem, por ela ou pelo avô, como uma espécie de lugar

que poderia levá-la de volta a um tempo parado e perdido, onde o passado estava mantido, guardado e fechado a chaves. Estaria ali uma espécie de reconhecimento do que foi (foram) e do que é (são). O que encontra, na verdade, são espaços e temporalidades em disputa, uma cidade que existia para o avô e para si na transmissão, mas que há muito não existe de fato. Ao contrário, na busca por essas origens, só pode encontrar uma espécie de chão movediço, algo que nunca é exatamente encontrado ou completo e ao mesmo tempo está ali, como resto, como traço. A identidade é, assim, questionada, negada, e, por vezes, construída por uma miríade de espacialidades e temporalidades. O “eu” só pode ser revelado ou fundado na escrita e no deslocamento, em um espaço escorregadio que questiona esse movimento e a possibilidade, em primeiro lugar, de fundá-lo. Esse “eu” tampouco pode fundar-se sozinho, mas se dá em relação “ao(s) outro(s)”, ao avô, à mãe, aos familiares que agora conhece, sejam eles de agora ou de antes, às vidas contemporâneas à sua, mas anteriores a ela também. É apenas nessa trama que pode, enfim, estabelecer-se como uma identidade que depende de uma temporalidade e de um sentido que se constrói apenas ali.

Em *A resistência*, o narrador também busca vestígios desse passado no deslocamento físico, de retorno ao “país de origem”: leva o corpo para outro lugar, que é carregado de lembranças, de histórias não próprias e de outras temporalidades, onde pode produzir também relações afetivas diversas, reconectar-se e reativar as lembranças e os traumas. Busca encontrar a figura do irmão e uma certa compreensão de quem foi retornando a Buenos Aires, cidade onde o irmão nasceu. É o narrador, entretanto, que busca nesse lugar uma *identidade própria*, uma *argentinidad* perdida – não por acaso, busca também nos traços físicos uma capacidade de adequação e de reconhecimento no país, a marca do pertencimento – tão garantida ao irmão, lá nascido, e ao mesmo tempo renegada por ele. Buscar uma identidade própria se mistura com o reconhecimento da identidade do irmão, como se essa identidade também lhe pudesse restituir algo da sua. É esse o lugar que pode, de alguma forma, encontrar e mostrar o seu passado, mas principalmente do seu irmão e da sua família. Trata-se de recuperar esse lugar do qual foi (foram) expulso(s) – ainda que não tivesse nascido lá, em primeiro lugar –, do qual foi impedido, pelo exílio dos pais, consequentemente imposto a eles.

Nesse sentido, central é o trecho em que se questiona sobre os sentidos do exílio e da sua transmissão: “[p]ode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?” (FUKS, 2015, p. 19). Ao que adiciona: “[t]alvez fosse algo que invejássemos essa autonomia de sua identidade, que ele [o irmão] não precisasse batalhar tanto por sua argentinidade” (FUKS, 2015,

p. 19). Vê-se que a forma dialoga com um contexto de produção contemporânea definido por Diana Klinger (2016) a partir do que chama de “virada etnográfica”, mas aqui, quem sabe, trata-se mais de uma espécie de “autoetnografia”: o narrador busca uma identidade pessoal que perpassa a recuperação de uma memória familiar.

A herança mobilizada nesses livros é familiar, ainda que não só, visto que as famílias se constroem e se desconstroem sob o signo do trauma. Se desde Maurice Halbwachs ([1925] 2006) se define a família como uma das responsáveis pela construção de marcos temporais e da memória, aqui ela é entendida, a partir de Ludmer (2013), como uma forma específica de organização de uma sucessão temporal. Isto quer dizer que essa herança é também sempre incompleta e está em constante construção: busca-se nos silêncios, na transmissão esparsa, ou na criação, via ficção, o preenchimento de lacunas que possam completar a suposta história familiar. Não há uma reconstrução ou reestruturação. Assim – como também defende Gina Saraceni no livro *Escribir hacia atrás* (2008) sobre a produção contemporânea latino-americana e o seu legado *herdeiro* das violências das ditaduras –, a herança é ao mesmo tempo aquilo com que se deve confrontar e ao mesmo tempo responder. O herdeiro, portanto, trata de enfrentar o papel de *intérprete* do passado, de uma herança transmitida que não consegue efetivamente acessar ou recuperar. Não se trata, portanto, de uma recuperação dos fatos na sua exatidão documental ou cronológica, diz a teórica, mas de um retorno *para trás*, para o “conteúdo afetivo, emocional e subjetivo implicado na experiência do passado” (SARACENI, 2008, p. 26). Por isso, tampouco trata-se de uma reafirmação de uma genealogia familiar, mas, sim, de uma espécie de antigenealogia, ou seja, de uma refundação e uma revisão dos limites de proximidade geracional e de inclusão no que há de divergente, antagônico. O herdeiro seria aquele que é chamado para *interpretar* um segredo precário e incompleto que também questiona a sua genealogia e o “quem sou eu”, que põe a família numa zona de negociação, ou seja,

[o] herdeiro que (re)escreve seu passado obtém uma herança “inoperante” e precária, uma herança que está sempre por-vir porque nunca esteve e nunca estará, a herança como uma forma de interpelação que requer uma leitura do segredo que atravessa toda genealogia e que interpela o herdeiro a testar a sua capacidade hermenêutica, a sua disposição de assumir a responsabilidade que o mandato exige⁶⁷ (SARACENI, 2008, p. 32).

Essa herança, ou seja, os vestígios diretos do passado ditatorial argentino e da sua relação com a família do narrador estão (ou não) na leitura que o narrador faz das fotografias e

⁶⁷ Original: “el heredero que (re)escribe su pasado adquiere una herencia ‘inoperante’ y precaria, la herencia de los que siempre está por-venir porque nunca estuvo y nunca estará, la herencia como una forma de interpelación que reclama una lectura del secreto que atraviesa toda genealogía y que interpela al heredero para poner a prueba su capacidad hermenéutica, su disposición a asumir la responsabilidad que el mandato reclama”.

dos objetos deixados décadas antes em Buenos Aires pela mãe. As fotografias têm uma importância grande no romance: estão no paratexto do livro, na sua capa, amontoadas, em preto e branco, sem que consigamos distinguir os seus objetos. Não menos importante é a constituição de capítulos curtos, fragmentários, muitos deles estruturados como imagens, em que o olhar, constituído como *de fora* pelo narrador, foca e desfoca, se aproxima e se distancia. Às fotografias descritas pelo narrador, que compõem os álbuns familiares, entretanto, não temos acesso imagético: recebemo-las pela descrição verbal do narrador que observa a partir do presente da narração. Há uma escolha, então, nessa não inserção: não se pretende que o leitor crie uma interpretação própria do que vê, da imagem que se coloca, mas, sim, que ele nos carregue junto à sua leitura, à sua imaginação e ao seu olhar. Como define Susan Sontag ([1977]2007), um álbum de família é sempre uma tentativa de construir uma crônica visual sobre si e a própria família, um conjunto, portanto, que dá testemunho de sua coesão. Para Hirsch (1997), as fotos de família são como traços materiais de um passado irrecuperável que, em vez de *demonstrar* ou *representar* algo, são reativadas na leitura do presente. São registros de outro tempo e uma forma de aproximação testemunhal dele – assim como *a chave*, no caso de Levy: não apenas trazem a imagem de um tempo, cristalizadas ou não, mas evocam outros tempos na sua releitura.

Podem também ser espaços de memórias conflitivas, como demonstra Sebastián. Na primeira foto busca o rosto do irmão, mas ela “não diz o que quero que diga, a foto não diz nada” (FUKS, 2015, p. 24). Procura nessa imagem outra imagem, mas a que recebe o encara, questiona o seu lugar e a sua construção na insistência de imaginar e construir o irmão de outro jeito, a partir de sua fragilidade ou do seu silêncio. Na segunda, vê uma foto dos pais, em 1980, que funciona como um meio de levá-lo ao tempo da origem da família. Ao observá-la, não entende os sorrisos alegres, talvez porque projete nos pais o trauma do exílio, e tampouco compreenda o que os uniu, em primeiro lugar. Para explicar aquilo que não entende, cria: o que os juntou teria sido o fato de que eram ambos formados em medicina e residentes em psiquiatria. A resposta simples, ele recusa e cria “outra ficção” (FUKS, 2015, p. 26): foram unidos pela brutalidade da psiquiatria do momento e da revolta que dividiam contra esse mesmo sistema. Aqui, o narrador diz tentar ler a fotografia para além “dos mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias”. Quer encontrar os “ideais de dois jovens argentinos no tenso vértice de sua atuação política” (FUKS, 2015, p. 36). Nada disso, entretanto, pode ser encontrado ali. A genealogia que propõe não encontra materialidade: a foto é de outro tempo, já em alguma praça brasileira. O que o chama de novo à foto é, mais uma vez, o que buscava na primeira: os olhos do irmão. Agora encontra (ou diz encontrar) o que busca: “seus olhos se espremem e quase não

se veem, mas tenho *quase certeza* de que há alguma aflição nas sobrelhas que descaem com peso” (FUKS, 2012, p. 37, grifo meu). Há, nesse sentido, dois *cronotopoi* que se encontram na fotografia, o que, de acordo com Seligmann-Silva, constitui um “paradoxal campo arqueológico bidimensional”. O tempo, seria, portanto, a sua terceira dimensão (SELIGMANN-SILVA, 2010a).

Ainda a esse respeito, a leitura de uma fotografia, como todo ato de memória, se dá no presente e mobiliza diferentes camadas do passado. Depende, portanto, do presente de onde se vê e é com ele que pode questionar e sempre renovar outras perspectivas. Depende ainda da posicionalidade do sujeito que olha. Como escreve Hirsch (2012),

essa triangulação do olhar, figurada pela superposição de imagens de momentos díspares da história pública e pessoal, é, em si, um ato de memória [...]. Ele revela que a memória é um ato no presente por parte do sujeito que se constitui através de uma série de identificações ao longo de fronteiras temporais, espaciais e culturais⁶⁸ (HIRSCH, 2012, p. 159).

As fotos de família dependem, ainda, de uma adoção e de um ato de fé, afirma a teórica, porque se trata sempre de um gesto interpretativo e narrativo que parte da vontade de recuperar essa natureza fragmentária e dar a ela um sentido comum. Essa imagens se tornam, na cultura contemporânea, objeto de escrutínio para artistas e escritores que usam esses instrumentos de ideologia, a câmera, o álbum e o *familial gaze*, como forma de contestação e questionamento (HIRSCH, 1997)⁶⁹.

Na terceira foto descrita pelo narrador está o irmão, nos seus primeiros meses de vida, no colo de sua mãe. Ao observar essas fotos, Sebastián tenta compreender a relação entre os dois, mas também procura pelo que falta. Ali não encontra os olhos da mãe, mas a observa: tenta entender o que pensa essa mulher, como acolhe esse corpo que não é o próprio, o que diz o seu corpo sobre essa presença. Ela sorri. A sua leitura, entretanto, busca novamente os olhos desse irmão que evadem o olhar e o sorriso da mãe.

Na última página do álbum familiar, há uma foto da mãe ordenando-o, um registro da tentativa de montagem dessa “crônica visual de si mesma”, como nomeia Sontag (2007). Ao observar e descrever as fotografias, entretanto, há um processo oposto no caso do narrador de

⁶⁸ Original: “this triangulation of looking, figured by the superimposition of images from disparate moments of personal and public history, is in itself an act of memory [...] It reveals memory to be an act in the present on the part of a subject who constitutes her/himself by means of series of identifications across temporal, spatial, and cultural divides”.

⁶⁹ Cabe mencionar que a inserção de fotografias é um recurso bastante utilizado nas expressões artísticas que se debruçam na transmissão transgeracional, como na maior parte dos filmes e documentários citados na nota de rodapé 57, bem como, por exemplo, no livro de Liniane Haag Brum, *Antes do passado* (2012), a que retornaremos no próximo capítulo e no livro de Matheus Leitão, por exemplo, *Em nome dos pais* (2017) – uma espécie de romance reportagem sobre a atuação dos pais durante a ditadura e os efeitos familiares e sociais desta atuação.

A resistência, visto que é como se ele não quisesse realmente entrar na lógica da história familiar. Não busca ali um sentido coeso para a família, não entende a sua constituição, e recusa o que pode ou deixa de contar, constituindo a narrativa própria e familiar exatamente no que não se diz, em uma leitura de dissenso. Quer reconhecer o que não está lá, o que falta. Mas será que é possível constituir uma família exatamente no que escapa à coesão? Ou seria esse, afinal, o signo de toda família? Narra:

[s]ão perguntas vãs, eu sei, perguntas inconsequentes que a foto impõe ou sugere. É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los, só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio (FUKS, 2015, p. 65).

Se por um lado, o uso de mídias serve para complementar um deslocamento em direção ao passado e uma certa leitura de transmissão da segunda memória, por outro, interessa aqui menos o que as fotos mostram e mais o que silenciam. Menos o que contam e mais o que se busca nelas, no presente. Menos o que podem oferecer *como verdade*, e mais o que mentem. Menos o que compõem de forma coesa e genealógica e mais o que se estabelece como *contra narrativa*. Nesse sentido, Natalia Brizuela (2014), pensando os diálogos produzidos entre a fotografia e a literatura, entende essas imagens como veículos do que chama de “índices da opacidade”: não revelam, não escondem, mas opacam. Dissecam, portanto, um fragmento do real, porque são retiradas do *continuum* de onde foram fotografadas e, portanto, isolam e apresentam, fora de contexto, outros textos e lugares. O próprio *ser* da fotografia, explica Brizuela (2014), é o vestígio, parte da característica indicial, ou seja, “se entendemos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que essa remeta” (BRIZUELA, 2014, p. 59). Só podem ser pensadas e constituídas a partir da ficção, portanto. Busca-se uma história – ao largo de qualquer coesão – no que não contam, especialmente. A autora lê na quinta tese do ensaio sobre o conceito de história de Benjamin (1995) um conceito de imagem do passado extremamente frágil: “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1995, p. 224). Então, o passado só é legível na medida em que desaparece, ou seja, “a imagem fotográfica é sempre o fantasma não só daquilo que já não está diante de nós, mas também daquilo que já não estará, em algum momento, anunciado pela fotografia, entre nós” (BRIZUELA, 2014, p. 201).

No romance de Fuks, as fotografias não podem revelar. Ao contrário, não provam nada, nos colocam ainda mais em dúvida, aumentam o abismo da relação entre realidade e

ficção, entre passado e presente. Observamos as fotografias a partir de uma leitura e interpretação do narrador, a partir do seu *olhar*, também restrito, que recorta o que quer ver, o que interessa, que busca ali por respostas específicas que o tempo presente o impõe. A leitura parte, portanto, dessa tripla limitação: 1) ser vestígio, recorte; 2) partir de um olhar específico, que busca por respostas a perguntas próprias; 3) estabelecer uma leitura sempre do que *não* está ali, e, portanto, não pode ser encontrado, antes de tudo. Além disso, as leituras dessas fotografias no presente perturbam a narrativa familiar e suas representações: perde-se a unidade ou a coesão. Não há uma leitura familiar que corresponda à narrativa que quis ou quer contar sobre a família. O narrador recusa qualquer recuperação desse tipo. É o seu olhar, próprio, que busca exatamente o que não foi contado ou dito, o que mobiliza a disjunção.

Assim como nas fotografias, a busca é sempre encerrada em algum ponto. Não está ali o que busca: não se encontra, não reconhece. Buenos Aires é também esse lugar para onde se desloca para colocar perguntas cujas respostas não pretende obter ou não pode obter. Aqui, como em Levy, o deslocamento espacial é central para o deslocamento temporal. A busca por uma sensação de *comum* ou de reconhecimento está diante de um abismo. Em determinado momento, o narrador procura o apartamento onde viveram os pais. Dirige-se até lá sem certezas e sem uma pretensa busca pela verdade: “já não me importa se este é o prédio, se esta é a verdade que desejo” (FUKS, 2015, p. 56). Assim, a espacialidade carrega o signo do trauma e a sua temporalidade: trata-se de onde os pais foram perseguidos e o irmão passou os seus primeiros dias. Explica ao porteiro o que o leva ali, a vontade de conhecer o espaço, aproximar-se de *quem foram*. Apesar do desdém por parte desse interlocutor por ser essa *mais uma* memória *dos anos setenta*, ele permite a sua entrada. Entretanto, o narrador conta: “[m]as eu não me movo, fico parado diante daquele pórtico antigo, daquelas paredes cinza, e não sei mais o que dizer[.] [...] a paralisia é o meu corpo inteiro” (FUKS, 2015, p. 58).

Aqui cabe um parêntese: é nesse ponto também que o livro se desloca para o contexto de produção contemporâneo brasileiro, na minha opinião, dado que foi a ditadura argentina aquela escrutinada, até então. O livro, feito no Brasil, em um contexto brasileiro de aproximação à temática, recupera e formaliza o apagamento, o esquecimento, a *falta* da memória em um país que não acessa a sua “memória dos setenta”, opondo-se a esse país que cansou e não se interessa em imaginar outra e mais uma memória do tipo. Não é o único momento em que reconhece a sua incapacidade de identificar-se ou autorizar-se diante dos argentinos e, ainda que não o faça verbalmente diante do Brasil, não pode privar-se de narrar a partir dessa *brasilidade*, obrigatória, imposta, a um público, também, brasileiro – ao menos inicialmente. Não menos importante é o fato que Karina Lucena (2020) recorda: foi o próprio

autor que traduziu o seu romance para o espanhol, publicado na Argentina, o que faz, entre outras questões, com que Lucena (2020) atribua ao romance uma binacionalidade e aos irmãos uma definição identitária nacional, Sebastián como aquele que ao escavar o passado ditatorial estaria relacionado à Argentina, e o irmão como aquele que nega o seu passado, ao Brasil. Ainda que a teórica bem argumente sobre a matéria literária e a sua relação com a tradição portenha, não me parece menos significativo o momento e lugar em que a narrativa se gesta: 2015, no Brasil, quando as “narrativas do setenta” estavam aqui sendo produzidas, logo depois da CNV, e junto a outras produções literárias e artísticas da segunda geração, produzidas e publicadas na mesma época – diferentemente da Argentina, por exemplo. E isso também se dá quando outras obras surgiam no cenário nacional e assumiam um espaço relevante, como discuti na introdução desta tese, em diálogo, claro, com a matéria literária e a temporalidade brasileiras. Quem sabe seja mesmo o caso de assumirmos, a proposta inicial de Lucena (2020) da característica “binacional” que inscreve o romance – ainda que parcialmente a teórica abandone isso ao fim do seu argumento –, ou seja, de não assumir *uma ou outra* nacionalidade ao ler o livro.

Retomo: a sua paralisia diante do apartamento também é significativa perante o que, podemos dizer, é uma das principais temáticas do livro: o seu questionamento, não exatamente formulado e ao mesmo tempo tão latente sobre quem são os pais biológicos do irmão adotado e se seriam eles desaparecidos políticos. O deslocamento para Buenos Aires, em grande parte, encena um deslocamento espacial e temporal que busca por essas perguntas. Aos poucos, entretanto, percebemos que pode haver de fato interesse, por parte do narrador, de obter respostas, já que essa não é uma busca que se entende final, mas processual. Em um momento, Sebastián chega à sede das Mães da Praça de Maio, lugar de memória da ditadura argentina, ao qual já tinha ido tantas vezes, por turismo ou por curiosidade, e pelo qual tantas vezes havia se deixado tocar. Dessa vez, a paralisia o toma novamente e não consegue entrar, ou não quer entrar, no local: está parado porque “queria que meu irmão estivesse em meu lugar” (FUKS, 2015, p. 19).

Em outro lugar de memória, retoma uma sala dedicada às Avós da Praça de Maio. Ali encontra muitas fotografias, imagens de outro tempo, imagens de mulheres desaparecidas. O narrador, já dotado de informações do presente e conhecendo os seus destinos finais, depara-se com as mortes e os desaparecimentos, os filhos roubados, não percebendo o seu anacronismo quando, com um certo espanto, percebe nas fotos um “sensível esforço de flagrá-las em momentos de alegria”, ou de “lhes conferir força e dignidade” (FUKS, 2015, p. 94). É ao observar uma fotografia com uma mulher que não sorri que ele prevê o mal que chegaria a todas, como se, naquele momento, pudesse o ato de negação do sorriso se constituir como

reconhecimento de futuro e não tanto como imputação anacrônica do passado. É entre tantas fotos que o narrador se percebe, então, buscando novamente pelas respostas dessa busca primeira: vasculha os rostos em busca de algum que lhe seja *familiar*, mas se paralisa diante da caixa deixada pelas *Abuelas*, que pedem o compartilhamento de quaisquer informações sobre os netos desaparecidos. Não pretende ali deslocar a sua preocupação *familiar* – esse não-dito de de que o irmão poderia ser um dos netos – socialmente, ou, ao menos, não consegue.

Em um novo percurso da cidade, no qual parecia perdido, *resistindo* chegar ao ponto final, encontra-se novamente perto da sede das Avós da Praça de Maio, no momento em que anunciam a recuperação de mais um neto, o 114, neto de Estela Carlotto, líder histórica das Avós. Em uma descrição quase fotográfica desse momento histórico para a Argentina e distanciado dele, inicialmente, o narrador descreve a cena como uma espécie de catarse coletiva que o toma também, de tal forma que logo, sem uma transição direta, a narração assume a voz de Estela. O narrador sai de cena e toma a voz *da abuela* e seu discurso de reparação, de justiça e de luta. Apenas com os gritos das pessoas em volta ele retoma a sua própria narrativa. Diante da felicidade de presenciar aquele momento, outro afeto assume, agora: a inquietude, acompanhada de uma melancolia e, de novo, da impossibilidade de entrar no espaço. Mantém o gesto: fica de fora e afirma “ainda que apareça ali, ainda que me faça um fantasma a cruzar suas esquinas, estou ausente e estarei sempre ausente da reconciliação do país, serei sempre um apreciador distante das ocorrências argentinas” (FUKS, 2015, p. 130).

Essas buscas por vestígios do tempo procurados, encontrados ou perdidos em espacialidades ou materialidades diversas se constroem e se constituem a partir do que seria então o segundo nível da transmissão: as experiências que lhes foram transmitidas, não necessariamente de forma direta, seja pela família, por amigos ou pela forma como as histórias nacionais chegaram a eles e que tangem tanto aspectos familiares quanto coletivos. O acesso a essas histórias também carrega diferentes temporalidades que são agora recuperadas na narração.

Conforme debatemos e de acordo com Jelin (2002), a transmissão do trauma e a socialização de novas gerações passa, em primeiro lugar, pelo núcleo familiar. Em contextos como o brasileiro, em que a transmissão ampla da história violenta da ditadura é praticamente inexistente, parece ser esse micronúcleo, familiar e pessoal, a única forma de transmissão operante no país. É também isso que defende Assman (2016): a memória depende de um tempo e de uma transmissão geracional e se forma a partir de diferentes contextos e em diferentes níveis: família, vizinhança, geração, nação, ou ainda, a partir de perspectivas individuais, grupos sociais, coletivos políticos, cultura, entre outros.

Em *A chave de casa*, a narradora recebe e escreve não só a narrativa própria, mas também a da mãe e do avô. Conforme mostrei, é a chave, dada pelo avô, que permite a abertura para o passado, uma saída da imobilidade e uma possibilidade de escrita. A história do avô é, assim, um dos principais fios narrativos, associado à lembrança da história diaspórica familiar. Sem mediação, a narração assume o papel de contar essa história familiar como se fosse própria.

Em ordem cronológica, acompanhamos o amor impossível do avô por Rosa, a decisão de ida ao Brasil perante esse fato, o contato com a irmã, as notícias que chegam por cartas, muitas vezes trágicas, enviadas pelos parentes, a dificuldade de lidar com o novo país e a saudade de seu local de origem. Em uma espécie de resumo do que será desenvolvido posteriormente, conta a narradora:

[e]le me contou que o navio onde viajou era descomunal, seu primeiro e único navio. A embarcação estava abarrotada de pessoas [...]. Não tinha mais do que vinte anos quando deixou a Turquia. Tempos depois o irmão mais novo se juntaria a ele. A irmã faleceria de tuberculose [...]. A mãe, ele só encontraria longos anos mais tarde, quando, viúva, decidira se mudar para o Brasil (LEVY, 2013, p. 15).

“Ele me contou” abre a transmissão de uma narrativa de vida do avô, repetida, a princípio, algumas vezes. É a dor que ele conta, essa dor que ela também não aguenta mais testemunhar *por* e *com* ele: “[q]uantas vezes não ouvi essa mesma história”, se questiona a narradora, “a dor de nunca mais ter visto o pai nem a irmã, de nunca mais ter pisado na terra que primeiro fora sua. A dor de só ter trazido a mãe a tempo de perdê-la [...]. Quantas vezes?” (LEVY, 2013, p. 16). Questiona o que mais ele pode querer e por que lhe imputa a missão de contar essa história, sendo a mãe, novamente, que responde à negativa e contrapõe-se ao discurso construído pela narradora, estabelecendo um laço geracional: essa história não é apenas dele, mas da filha também. Ele entrega a chave como forma de acessar o passado de todos e o faz especialmente para a narradora, quando não o fez para a filha, a qual poucas vezes ouviu o pai contar sobre a vida na Turquia e a diáspora.

Também é significativo que esse avô seja o personagem descrito como aquele que nega o seu passado e que decide, junto do novo país, criar uma nova identidade porque “se não deixasse para trás tudo o que havia sido seu até então, estaria para sempre amarrado ao passado” (LEVY, 2013, p. 39). A narradora oscila no julgamento sobre a decisão de negação do passado. Em parte, busca compreender e defendê-lo, inclusive, das acusações de familiares sobre o *verdadeiro judeu*, mas também se torna acusadora ao ver na existência de ritos judaicos, realizados apenas uma vez por ano, uma mentira e uma covardia.

O passado, esse que deveria ser “silenciado, adormecido entre os fios da memória” (LEVY, 2013, p. 103), volta para assombrar: a passagem e a recuperação do seu elo com a Turquia, com a identidade e com a família se dá não com a geração seguinte, mas com a outra, a neta, a fiduciária da herança familiar. É a neta que conta e divide conosco essa história, mas também que assume a sua perspectiva, conhece as suas dores, os seus medos, insere as cartas que recebeu e nomeia os seus arrependimentos. É ela quem nomeia um histórico completo de perseguição: “[e]m Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu meus pais, expulsos do Brasil por serem comunistas. Demos a volta, fechamos o ciclo” (LEVY, 2013, p. 24).

A relação entre gerações é encenada em uma lenda contada pelo avô à mãe e agora recontada à filha narradora. A lenda tratava da família Tember, uma família enorme, marcada pela imobilidade: todos moravam perto uns dos outros e trabalhavam nos arredores. Certo dia houve um incêndio que tomou todo o quarteirão e, porque tinham como princípio a imobilidade, esperaram por uma ajuda que nunca chegou. A lenda, baseada em uma família também da Turquia, serve como uma espécie de moral oposta para a família da narradora e que é passada às gerações: não ceder à imobilidade. Ao mesmo tempo, é também a partir desse lugar de reconhecimento, de necessidade de acolhimento da paralisia que pode partir o relato. A história, agora contada, amedronta, mas mais do que isso, se inscreve na experiência: “[d]e quando em quando, percebo-me saindo do presente e retornando a essa mesma história, como se de alguma forma ela fosse minha, tamanho o pavor que me desperta” (LEVY, 2013, p. 70).

Também a história da mãe acessamos, no romance, de diferentes formas: pelo que contou à narradora, antes de morrer; pelo que conta, agora, a partir da sua própria perspectiva como uma voz que questiona a narração e que é inserida graficamente entre colchetes “[]”; pelo que conta, de forma não mediada, estruturada como narrativa da e pela mãe, especialmente no que se relaciona à ditadura brasileira e sua prisão e tortura. Como era de se imaginar, a relação com a mãe, então, começa a ser narrada desde o nascimento, da origem. Nesse momento, a narradora descreve a forma como nasceu e a dor da mãe por não conseguir tê-la nos braços. Mas é a mãe, logo, em seguida, que a repele e nega o que narra “[Lá vem você narrando sob o prisma da dor. Não foi isso que lhe contei. O exílio não é necessariamente sofrido. No nosso caso, não foi [...]. Não havia esse sofrimento de que você fala. Ao contrário, havia uma enorme vontade de viver” (LEVY, 2013, p. 25). Os tempos e as formas de contá-los aqui se opõem. É essa outra voz, ainda, que retoma uma cena que viveram juntas nos momentos finais de sua vida. A mãe descreve como o cuidado da filha consigo a salvou, (re)lembra o que viveram e reconhece os seus atos. A figura da mãe então funciona como uma interlocutora a quem a

narradora se dirige, como um dos motivos da sua escrita e da necessidade de elaboração, sendo criada ficcionalmente como o seu censor e como aquela que releva as suas mentiras, as suas incongruências, denunciando a escolha dos tons escolhidos para narrar.

Quando estrutura a narrativa da mãe e a sua relação com a ditadura, entretanto, o tom muda drasticamente. Não há mais respostas ou questionamentos provindos da personagem da mãe, nem tampouco questionamentos acerca das possibilidades do contar. Para alcançar a temporalidade dessa narrativa, o leitor recebe uma história coerente e própria sobre a atuação do pai, Humberto (nome falso), e o questionamento da mãe sobre as possibilidades de continuarem vivendo escondidos. Há também um relato sobre a sua prisão e tortura, incluindo descrições dessa experiência, como vemos a seguir.

Respire: rápido, antes que mergulhem novamente a sua cabeça na bacia funda. Agente firme, você pode aguentar. Eram três homens, três carrascos à sua volta. Ela já nem era mulher, era apenas um corpo desmilinguido, quase sem carne, a pele frouxa se esforçando para segurar os ossos. Cada vez que afundavam a sua cabeça, as pernas se desequilibravam, bambas (LEVY, 2013, p. 146).

A violência ao corpo na tortura é associada agora à violência de gênero e determina métodos próprios quando diante de corpos de mulheres. A cena interrompe a narração que quer dar uma imagem e um corpo vitimado pelas forças terroristas de Estado. Não se furta de nomear: “eram três homens”, em oposição à personagem que já não conseguia mais ser “um corpo”, ou “uma mulher”, mas apenas um resquício do que foi ou do que ainda tentava ser. A cabeça, o racional, gostaria de manter o que o corpo já não podia: “agente firme”, dizia. O retorno à casa, o encontro com o marido, é marcado pela dor que atravessa uma temporalidade. A tortura não tinha terminado ali. Nem terminaria logo em seguida. Continuará a gerar efeitos na vida do casal, nas decisões tomadas dali para frente, na dor persistente.

É disso que se trata o relato da mudez posterior da mãe ao retornar para casa, destituída da capacidade de falar e de relatar a experiência. Como afirma Elaine Scarry (1985), a dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói. Há, portanto, uma correlação direta entre a dor física da tortura e a incapacidade do narrar, isto é, não há uma linguagem que possa lidar com essa dor que resiste à representação verbal. Ao sair da prisão, a personagem volta à casa e encara o companheiro que agora sente-se absolutamente culpado. Os efeitos dessa prisão, a tortura e a dor continuariam por muitos anos. É depois disso que conseguem fugir para uma embaixada, receber proteção e ir para Portugal. Também nesse momento aparece na narrativa o encontro da mãe com a avó, o último que teriam, antes da sua morte. É significativo, inclusive, que a única perspectiva que temos da infância da narradora

principal seja também durante os trechos relativos à história da mãe, especificamente à volta ao Brasil, depois da Anistia. O deslocamento é tanto que não há um reconhecimento por parte da narração de que se trata de si: “Ela [a mãe] ficou olhando para os dois, seu pai e sua filha, pensando em coisas óbvias demais, simples demais, coisas que lhe davam a certeza de que voltar tinha sido a melhor escolha” (LEVY, 2013, p. 172).

No caso de *A resistência*, o que se sabe e o que se conta sobre o tempo da militância dos pais nas histórias transmitidas pela família é sempre construído por dúvidas, como partes de um relato fraturado, possivelmente inventado e muitas vezes negado. Assim o é no episódio em que relata que o pai teria guardado armas embaixo da cama, já construído baseado em um “repertório extenso de cenas falsas”, em que imagina esses objetos deixados no quarto, precariamente escondidos. O narrador se questiona como foi contada essa história e de que maneira ela estaria no discurso dos pais: “elas nunca foram uma informação assertiva, um dado incontestado, nunca existiram sem sua negação eloquente” (FUKS, 2015, p. 39). A mãe é a voz que contradiz o que conta o pai “e cada vez ele aceita, ele se conforma, ele assente” (FUKS, 2015, p. 39). O narrador então encena debates entre os pais sobre a atuação deles e de amigos tanto na guerrilha quanto nas experiências revolucionárias latino-americanas. Os debates são tensos e discutem minúcias. O tempo encenado é outro, recuperando um modo de falar anterior – de segredo, de silêncio, de não ditos: “há resquícios de tensões de outras décadas, um pudor antigo adiando cada frase[,] [...] uma anacrônica noção de sigilo, de inconfessável segredo” (FUKS, 2015, p. 39). Esses objetos e essa relação com os pais, ainda, o constituem: “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). Em um trecho específico esse procedimento é escancarado:

[s]ei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que me mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo; eu nunca volto a pedir, envergonhado também (FUKS, 2015, p. 40).

Esse mundo e esse tempo inomináveis e muitas vezes negados do qual faziam parte é também recuperado e contraposto em outras temporalidades da narrativa. No capítulo 17, por exemplo, o narrador descreve a atmosfera de medo própria do período. Há uma vontade de separar o que seriam dois mundos: “no mundo em que vive”, diz o narrador, a rua deve ser

ocupada e, ainda que seja inóspita, é também o espaço da proteção; “no mundo deles, dos pais”, habitar a rua era imperativo, pois na casa estava o perigo. Descreve, então, a invasão do consultório do pai e a destruição deixada para trás, salvando-se apenas o único objeto que *resistiu*, a estatueta do Buda carregada e guardada. O narrador relata os desenvolvimentos desse episódio, como o fato de que o pai passou a se esconder e se proteger e a chegada posterior do filho, que o faz voltar para a casa, aos poucos. Há, entretanto, uma contraposição do que falta nessa história, “não sei quanto sorria meu pai nos meses que se seguiram” (FUKS, 2015, p. 54), com o que se sabe dela, ou seja, principalmente a felicidade advinda da chegada do filho – chegada esta transmitida ao filho mais novo. O narrador relata o processo de tentativa da mãe de engravidar e a sua incapacidade de fazê-lo, imagina-a grávida e perdendo o filho, imagina inclusive a ida ao hospital diante do aborto, mas não pode imaginar o momento em que ela recebe a notícia da morte do feto. O restante, perante o luto vivido pelo filho perdido, “é ela quem fala, eu a ouço falar, de seu desalento” (FUKS, 2015, p. 103). Como se percebe, a contraposição é constante entre o que lhe foi transmitido, o que acredita ter sido transmitido, mas que é colocado em xeque logo depois, e o que não foi transmitido, mas é recriado imaginativamente na escrita literária.

O relato de decisão de partir, entretanto, não é mediado. As temporalidades se aproximam. O narrador conta do diálogo com um amigo da família que havia sido, há pouco, preso. É ele quem avisa que os pais devem ir embora, afirma o narrador, citando o que seriam as suas palavras exatas. O que parece ser uma transmissão direta por parte dos pais é descrito em tom dramático: trata-se do momento em que estão com o filho pequeno e possivelmente na mira da ditadura argentina. Aqui, o olhar do presente se impõe: permanecer não era mais uma opção, deviam *esquecer a derrota*, salvar o menino, *sobreviver*; tudo isso era o que a mãe *pensava* ao escapar do país de origem. Conhece-se o destino dos pais, mas da viagem não sabe muito, pois “há algo dela que me escapa” (FUKS, 2015, p. 82). Para lidar com essa falta, imagina então um tom: seria melancólico, desesperado ou tranquilo? Diz não poder contar da viagem, mas imagina ainda, de longe, como se visse em um filme um carro atravessando a cidade. É nesse momento que os tempos voltam a se distanciar, quando “acirra-se assim a consciência de que ali eu não estava, de que ali eu não podia estar, de que aquela travessia apressada é um acontecimento ancestral da minha própria história, essencial por algum motivo que não consigo explicar bem” (FUKS, 2015, p. 82).

A oscilação entre o que foi transmitido e calado, entre tempo presente e passado, é também importante ao contar sobre um suposto jantar em que os pais receberiam amigos, em sua casa, mas ninguém apareceu. Questionavam-se sobre os motivos da falta: a consciência do

perigo envolvendo essa família. Essa noite, diz o narrador, “não havia ficado registrada” (FUKS, 2015, p. 52) pela câmera, mas estava, entretanto, registrada na sua memória. Constrói, assim, uma representação praticamente fotográfica e estática de uma *imagem* que recebeu do pai, mas que agora consegue observar a distância: “um milissegundo apreendido em meio à infinidade, meus pais prostrados diante da mesa, seus ombros curvados” (FUKS, 2015, p. 52). A imagem construída é, entretanto, interrompida, novamente, pela consciência do que não pode contar, do que não consegue construir, do que, em suma, não pode entender, especialmente a dor advinda de todos os outros momentos em que foram confrontados com o silenciamento do período. Os jantares também têm um papel importante na continuidade e na transmissão da memória familiar. É primeiro, nesse espaço de *sobremesa*, no sentido argentino do tempo após a refeição, que retomam o passado familiar, ouvem as suas nuances, repetem as suas potências: é o “tempo de reaver um passado que não se quer distante” (FUKS, 2015, p. 30).

Quem sabe seja ali que mais contam a história familiar e que mais se distanciam temporalmente: essa agora transmitida pelos pais sobre suas origens e seus primórdios. Também impondo ao leitor um tom de dúvida sobre a possibilidade de confiar nessa origem, inicia e repete o relato com a construção “supunha-se que”. Como no caso da família do romance de Levy (2013), também se trata nessa obra dos processos diaspóricos familiares, especialmente judaicos. Da parte do pai, relata-se a origem judia e a possibilidade de explicação de muito do que foi o deslocamento tão recorrente na família. Da parte da mãe, não há uma história tão organizada e coerente, como seria próprio ao seu estilo de transmissão de relatos. A recuperação desse momento serve, entretanto, como uma tentativa de explicação, ao reverso, do destino dos pais, bem como revela a impossibilidade de compreensão, agora, do apego à cidade que lhes foi roubada.

A história familiar também justifica outro aspecto da história contemporânea, contado pela mãe: uma história de adoção, que atravessa o tempo em direção ao presente e “que agora surge como se a conhecêssemos desde sempre, como se fizesse parte de um repertório amplo que porventura nos pertence” (FUKS, 2015, p. 117). Conta-se de uma menina adotada que teria sido privada do seu passado e que, aos dezoito anos, quando finalmente soube o que havia ocorrido, fugiu. A lembrança serve aqui como alerta aos pais do que não fazer: um aprendizado passado pelas gerações a que os pais agora dão seguimento na lida com o filho adotivo, contando a sua origem desde o início de sua adoção. A narrativa encena uma passagem que é sempre parcial: os pais recontam e recolhem essas narrativas próprias e ao narrador cabe transmiti-las (ou não) ao leitor, como recusa e como afirmação da genealogia familiar. Nesse processo, performa na própria língua o que falha, pois há sempre uma falta, algo que silencia,

que nunca perguntou, ou que nunca quiseram contar, que não pode atravessar o tempo até o presente, mas que, ainda sim, se faz transpor.

Parece-me interessante, aqui, pensar no funcionamento de ambas as narrativas como estruturas de palimpsestos. Por um lado, faço isso a partir do conceito de “palimpsestos da memória”, de Andreas Huyssen (2014), que propõe pensar dialeticamente a relação entre diferentes traumas, ou seja, como determinado passado local e nacional se aproxima de outros passados lembrados, ou ainda “se funde com eles, sendo este reescritos e usados de diversas maneiras (HUYSSSEN, 2014, p. 178). Nesse ponto, observa-se as experiências traumáticas na sua possibilidade de diálogo com outros traumas históricos, sem hierarquizá-las ou isolá-las, de forma a auxiliar uma compreensão da nossa história, guardadas as suas diferenças. Por outro lado, penso esse funcionamento de forma similar à que defende Ashraf Rushdy (2001), ao analisar principalmente as narrativas que lidam com os efeitos da escravidão nos EUA nos anos 1970. O autor propõe o conceito de “narrativas palimpsestos” para falar de narrativas que demonstram uma relação de experiência bitemporal entre a história nacional da escravização e a violência contemporânea.

Considero, portanto, que as “narrativas palimpsesto” permitem discutir problemas sociais, políticos e culturais demonstrando as continuidades e descontinuidades do passado que são carregadas para o presente. Em ambos os romances há uma tentativa de relação entre experiências traumáticas diversas dos pais, dos avós e, agora, dos filhos. Não admitem, portanto, que seja apenas da ditadura que advenha o sofrimento, ou que essa experiência seja muito diferente ou maior do que as anteriores, mas assumem que se trata de uma continuidade, uma persistência, um diálogo, sempre e cada vez mais necessário, entre tais experiências. Os romances demonstram que não se trata de hierarquizar situações de opressão ou de insistir em uma perspectiva de evento histórico “único”, conforme também nos adverte Rothberg, em *Multidirectional memory* (2009), mas de perceber nos processos do passado as suas articulações multidirecionais, assim como o são os processos estruturais da memória. A elaboração de acontecimentos passados se dá, de acordo com o autor, em contextos comparativos e na circulação e articulação de memórias que parecem, inicialmente, desconectadas. As histórias diaspórica familiares produzem um elo que se cria entre gerações, mas sobretudo entre passado e presente.

Acerca do que não se esquece e do que a transmissão não questiona, surgem, pelo menos, outros dois momentos no romance de Fuks. O primeiro trata de quando reencontram o amigo que havia avisado aos pais que deveriam ir embora, Valentín Baremblyt, em Barcelona. Os amigos contam anedotas até que a memória e a temporalidade do passado intervêm: “[e]le

se afastou da mesa e ergueu a barra da calça. Seu tornozelo estava inchado, vermelho, deformado: Está vendo este meu tornozelo?, ele indagou à minha mãe. Fizeram isso enquanto perguntavam de você” (FUKS, 2015, p. 84). O relato de Valentín irrompe para dizer-lhes, aos pais e a Sebastián, que a tortura, as marcas e as consequências permaneciam no seu corpo e eram, então, presentes. É assim também que o narrador acessa e transmite o acontecido que o permite agora narrar, transpondo o que até então parece indizível. Sobre a tortura, a partir desse ponto, nada mais se narra. Há um limite do que se pode dizer e do que se pode narrar, mesmo quando deslocado temporalmente do trauma. Em outro momento, inclusive, o narrador retoma uma cena de tortura, quando, entre o que não consegue acessar, descreve: “[o]utros braços pendendo ao lado dos corpos, seus dedos mais inertes do que os dedos dos meus pais, apontando um chão muito mais próximo. Não consigo conceber a supressão do ser explorada ao máximo, a destruição sistemática desse lapso que é o ser, sua conversão em utensílio torturado” (FUKS, 2015, p. 52). Não se pode conceber, imaginar, dizer, mas tampouco calar.

As memórias do período também atingem a dor da violência e a temporalidade do presente no episódio do desaparecimento de uma amiga dos pais, Marta Brea, e produzem histórias, de acordo com o narrador, que não se deixam recalcar e que não podem ser contadas com leveza ou de forma leviana. A história do desaparecimento e do nome que carrega esse signo atravessa a temporalidade e é transmitida em diferentes momentos, mas o narrador não consegue lembrar-se quando a ouviu pela primeira vez. Marta era uma colega da mãe que teve uma participação na luta antimanicomial na Argentina e foi levada pelos militares no exercício do seu trabalho, momento que a mãe do narrador presenciou e que a obriga a uma tomada de partido na busca pela colega e amiga. Essa decisão não apenas não resultou em respostas do paradeiro de Marta, como também a situou diante da ditadura como suspeita. Apenas quando houve a nomeação oficial da condição da colega como vítima do terrorismo de Estado, tendo seus restos identificados anos depois, é que a mãe do narrador pôde encarar a dor e “vasculhar em seu íntimo as ruínas calcificadas do episódio, pôde enfim tocá-las, movê-las, construir com o silêncio das ruínas” (FUKS, 2015, p. 78). Se o episódio não encontrou espaço nas conversas sobre o período, nas levezas do papo à mesa, foi no tom carregado da irmã, quem sabe já sensível à temática e à dor da mãe, que Sebastián conseguiu dar nome à amiga e reconhecer a força do sofrimento da mãe, anos mais tarde, no discurso que proferiu em homenagem à amiga. Em outro(s) tempo(s), o nome e a história puderam vir à tona. Assim, foi apenas naquele momento que o narrador conheceu

a história que faltava, mas conheci também algo mais: o luto discreto que havia décadas minha mãe vivenciava, o sentido rarefeito que aquela morte

incompleta instaurara em sua realidade. Nas páginas desse discurso conheci algo mais: a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que eram suas vítimas imediatamente, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não contadas – a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados (FUKS, 2015, p. 78).

Partimos agora para o terceiro e último aspecto da transmissão: os silêncios, estes que são inscritos de formas não direta, transmitidos afetivamente e muitas vezes não integrados ou não assimilados inicialmente. Não há atos discursivos transmitidos nas narrativas que não estejam, de alguma forma, também organizados por aquilo que silenciam. O silêncio, portanto, não diz respeito a um ato *contrário* à linguagem, mas é constitutivo dela; diz-se também por que e quando se silencia. Conforme defende Nancy Gates-Madsen (2016), o silêncio não significa necessariamente falta de sentido ou esquecimento. Pelo contrário, é uma forma legítima de comunicação, especialmente do trauma, porque expressa os tabus relacionados a períodos de sofrimento, às ambiguidades próprias do trauma, e escapa às dicotomias tão típicas dos processos de memória. Abre, portanto, outros caminhos discursivos.

No caso d’*A resistência*, o procedimento fica mais evidente porque a cada episódio o narrador nega possuir as premissas ou o conhecimento necessários para seguir em frente, o que o obriga, então, a silenciar. A própria constituição dessa herança familiar e coletiva como tributária da lógica traumática se constitui exatamente no que não pode dizer, não pode contar, naquilo que falta. Sobre o momento em que conta do jantar em que ficaram esperando pelos colegas, por exemplo, declara: “[o] que não conheço, o que não posso entender, é a dor de outros jantares cancelados [...]”. Não consigo imaginar e por isso minhas palavras se fazem mais abstratas” (FUKS, 2015, p. 52). Também sobre a viagem de deslocamento ao Brasil, apesar de estabelecer uma narrativa praticamente completa e coerente do processo, contesta: “[d]essa viagem não sei muito, há algo nela que me escapa, não faço ideia do que conversavam” (FUKS, 2015, p. 82). Assim o é ainda no episódio das armas: “[q]uase tudo o que me dizem, retiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta” (FUKS, 2015, p. 40). Tem algo de inacessível, indizível, impossível em uma narração que se desloca temporalmente e subjetivamente do narrado.

De acordo com Schwab (2010), quando se volta aos legados traumáticos, a segunda geração tem transmitidas as histórias violentas não necessariamente das memórias próprias ou dos pais – o que Hirsch (2008) chamaria de pós-memória –, mas principalmente dos “vestígios de afeto” que não são integrados ou assimilados. As memórias são então transmitidas, claro, pelo que foi dito ou contado, mas também pelos silêncios e vestígios escondidos dos pais e incorporados por eles, seja no seu luto, na depressão ou na incapacidade de nomear o trauma

que lhe acometeu. Assim, Schwab (2010) parte do conceito de Christopher Bollas (1987) do “impensado conhecido” [*unthought known*] para debater sobre como as experiências se formam mesmo antes da aquisição simbólica da linguagem, sendo lembradas na forma de humores. Essas memórias de outros tipos, portanto, sensoriais, assim como outras, propiciam um espaço de silêncio que atinge as memórias atuais posteriormente. Esse silêncio coletivo geraria uma transmissão transgeracional do trauma e um retorno fantasmático do passado. Os silêncios traumáticos, além disso, não podem ser diretamente acessados, mas devem ser transformados, sendo uma das possibilidades para isso a construção literária, a qual permite um acesso e um confronto com esse passado. Não basta, entretanto, encontrar uma *forma* de linguagem ou de expressão simbólica, é preciso que haja também, uma virada ética e política que permita um espaço de acolhimento para essas experiências (SCHWAB, 2010, 2014).

No caso de Julián Fuks, o maior silêncio transmitido é o segredo nunca esclarecido sobre a família biológica do irmão, sendo, portanto, constitutivo da experiência familiar. A esse respeito, Derrida (1994) escreve: “herda-se sempre um segredo” (DERRIDA, 1994, p. 33). Ainda, segundo Anderson Da Mata (2014), o segredo é o catalisador das relações sociais e é a própria sustentação da ideia de família. Entretanto, eles não são apenas familiares, mas também societários, dizem sobre a formação das nossas sociedades e da nossa limitação em lidar com o passado autoritário. Os segredos, então, demonstram o limite do narrado, da capacidade de aproximação de um tempo distanciado e, por vezes, inacessível, afinal.

Sobre o passado do irmão, sempre que dele o narrador se aproxima, seja no museu da memória, nas sedes das Avós e das Mães da Praça de Maio, ou no antigo apartamento dos pais, paralisa, não consegue ir adiante. É em torno disso também que gira o capítulo trinta, que inicia com a declaração de que há algo que não quer perguntar. Ou melhor: há muito que não pode perguntar. Busca informações, então, no que supostamente já esqueceu, nas impressões vagas e duvidosas que já recuperou, mas, principalmente, no que “não conheço sequer nos limites dessa precariedade, algo que jamais me contaram, e que ainda assim não quero, ou não posso, lhes perguntar” (FUKS, 2015, p. 90). Imagina, então, os pais nesse apartamento em que nunca entrou – e em que se recusa entrar agora –, lendo notícias de jornais contrabandeados em uma manhã de 1978, quando já se sabia muito sobre os crimes da ditadura argentina. Ali teriam lido um comunicado em letras miúdas assinado por um grupo que até então não tinham ouvido falar: as “avós argentinas com netos desaparecidos”, em que apelavam às pessoas que restituíssem os bebês apropriados pelo terrorismo de Estado. O narrador então se questiona, baseando-se na suposição de terem visto naquele momento, ou em outro, como teria sido o encontro com esse comunicado, de que forma a leitura teria tocado os pais e se teriam também

eles se questionado ou duvidado da origem do bebê que agora tinham consigo, se teriam consultado em arquivos qualquer dado de pertença a outra família, ou se teriam aberto o papel que poderia dar qualquer tipo de resposta sobre quem eram os pais biológicos. A essas perguntas nunca feitas, a resposta se dá como negativa:

[n]ão, essas não são as perguntas certas – e talvez por isso eu nunca as fiz. Especular sobre como meus pais reagiram, sobre como teriam lido o apelo das Avós da Praça de Maio, é uma frágil tentativa de relegar esse apelo a um tempo preciso, de torna-lo extemporâneo, de excluí-lo do presente em que sua voz subsiste. Desde 1978 o chamado das Avós se repete: ele está na praça onde essas mulheres dão voltas toda quinta, e está em jornais que eu pude ler muitas vezes, replicado em inúmeras notícias. Não sei por que insisto em apelar aos meus pais, em imaginar como eles os leem a cada vez. Talvez me falte coragem para compreender como eu mesmo o leio, ou como meu irmão o leria (FUKS, 2015, p. 92).

O papel a que se refere é também um dos objetos importantes na construção desse segredo, mas não é nunca acessado. Quando se refere ao parto do irmão e à informação de que teria sido filho de uma “italianianinha” que não o queria, recupera a memória de um papel envelhecido que a mãe guarda na gaveta constando o nome e o telefone da parteira. “Tal como minha mãe, não me atrevo a discar esse número antigo, não chego à mensagem automática que acusaria o óbvio equívoco, um destinatário inexistente” (FUKS, 2015, p. 63). Em outro momento, retoma esse papel escondido na gaveta e a decisão de nunca realizar a ligação, mesmo que ele esteja lá como símbolo de uma possível resposta buscada e nunca alcançada, mesmo que “não esqueça nunca” dele. Vale lembrar que o deslocamento até Buenos Aires encena a sua recusa de encontrar respostas, mas mais do que isso: encena como nunca de fato quis obtê-las, já que estariam – ou poderiam estar – exatamente na sua casa, junto dos seus pais, seja na possibilidade de questionar-lhes ou de realizar a ligação em busca da parteira. É quando percebe que essa busca é feita por si próprio, pela sua vontade de constituir uma identidade própria – não do irmão –, que decide retornar ao Brasil, reconhecer a Argentina como espaço *não próprio*.

Em outros trechos também se transmite o segredo ao mesmo tempo em que é silenciado. Por exemplo, quando relata que os pais seguiam falando baixo ou se escondendo quando tratavam de aspectos da guerrilha e de amigos que teriam participado, de forma que encobrem-se atrás de segredos do passado. Perante isso, o narrador questiona: “[a] quem, é o que me pergunto, quem se interessaria hoje por tão mesquinhos meandros de um tempo distante, e a resposta que meu pai repete é uma mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber” (FUKS, 2015, p. 40). Quem sabe seja também o medo o que mobiliza e se transmite aqui enquanto potência. O medo de que as ditaduras voltem e que o filho não compreenda isso, que não entenda os seus sentidos, que não perceba os seus sinais, que não

desconfie do que aos poucos se apresenta, que não tenham sido transmitidos até então. Ao contrapor os dois tempos, transmite-se – para além do que se conta, para além do que se silencia – os afetos produzidos em outros tempos e nestes tempos.

Em *A chave de casa* (LEVY, 2013), o silêncio e o segredo são constitutivos da narrativa familiar e da temporalidade própria do relato: “[t]enho em mim o silêncio e a solidão de uma família inteira, de gerações e gerações” (LEVY, 2013, p. 99), narra. O avô também carregava consigo muitos silêncios: o da língua, em primeiro lugar, que abandona completamente, o das perdas do passado, da irmã e da mulher por quem foi apaixonado, do filho que perdeu, do fato de nunca mais ter visto muitos dos seus familiares. Foi também um homem que decidiu, antes da neta, carregar consigo todo o seu passado e sofrimento, em silêncio, sem dividi-lo com a mulher e tampouco com a filha.

São os silêncios, entretanto, que permitem que a narradora agora se aproxime da matéria narrada: mais do que carregar o passado, essa herança pesada que carrega consigo, “o passado de gerações e gerações” afirma a mãe, “carrega o que nunca foi falado, o que nunca foi ouvido” (LEVY, 2013, p. 123). Um dos aspectos que lhe permite dar testemunho são esses silêncios e segredos, esses que ela conhece melhor do que ninguém e que são depositados no próprio corpo, cortantes como o trauma. Ao mesmo tempo que a imobilizam (e quem sabe por causa disso), permitem agora que escreva e divida essa história. Assim, é também um segredo próprio, não tanto familiar, que a motiva na interlocução com a mãe: escreve porque precisa contar outro segredo que carrega também dentro de si.

Fica claro, portanto, que essa busca pelos traços, pelos vestígios, pela herança é sempre parcial, assim como deve ser sua transmissão. Os dois narradores oscilam entre essas dicotomias na relação com essa herança: negar ou aceitar, buscar ou desistir, acolher ou recusar, responsabilizar-se ou eximir-se, narrar ou calar. Se ambos começam com o reconhecimento de como a história familiar (e nacional) compõe a sua própria e a sua possibilidade de narrar: “o passado não esquecido que carrego comigo”, “de gerações em gerações”, em Levy, no caso de Fuks, o reconhecimento de que este relato o precede, o mobiliza, ou, conforme define, é um relato construído pelos pais, moldado por eles para que ele agora contasse. Entretanto, não apenas *se acolhe* ou recebe o que é transmitido. Essas heranças são também muitas vezes negadas, são histórias da qual não querem (fazer) parte, “uma herança [de] que quero me livrar” (LEVY, 2013, p. 9). Ao fim, o que mobilizam tem tudo de um questionamento sobre o ato da lembrança e sobre as possibilidades, inclusive teóricas, da representação do passado e da memória.

Então se por um lado, essa geração *do futuro* não pode eximir-se da sua responsabilidade *em direção* ao passado, assim reconhecendo-o – dado que esses corpos, signos de uma genealogia de uma linhagem, não conseguem andar *direção ao futuro* sem serem interrompidos, sem que se exija que parem, observem e olhem pelo retrovisor, sem que sejam impelidos e clamados ao que ficou para *trás*, para compreender, observar o que ainda merece recolha e cuidado, o que se quis apagar, mas que retorna, seja pelos silêncios, pelo que se diz, ou pelas frestas, mas também pela violência do tempo presente –, por outro, o processo da escrita e o acesso a essas heranças provenientes de outros tempos são um peso – dores das quais aproximam-se para livrarem-se ou desfazerem-se dela, sendo o fracasso diante dessa tentativa constitutivo desse mesmo processo. Não por acaso, a chave, ao fim, não abre porta alguma e tampouco o papel com as informações sobre o parto do irmão pode oferecer respostas. Menos como linha de chegada final, mais como propulsores de uma busca que permite um deslocamento entre diferentes temporalidades, a chave e a relação com o irmão abrem muito: põem questões, se contradizem, nos carregam a outros tempos e a outros lugares, questionam a literatura e, ao mesmo tempo, viram livros, escrita, mobilizam. Questionam a linearidade e a progressão do tempo e ao fazê-lo põem em cena um deslocamento em direção a muitos tempos, em direção à memória, em direção ao que ainda não foi contado, o que permite, em grande parte, uma interpretação e um momento de inteligibilidade. Não atravessam exatamente o que parece ser uma espécie de abismo, mas o habitam e nele se estruturam.

Não por acaso, as cenas finais de ambos os livros demonstram a dificuldade que advém do acolhimento e da responsabilização dessa aproximação, dos procedimentos do deslocamento e, por fim, da forma da narração do trauma da ditadura e da história familiar. Caminhando em direção à porta do irmão, sem saber se quem a atravessa é o homem ou o menino, o narrador de Fuks entrega o livro ao irmão, buscando, naquela entrega, novamente, aproximar-se dele, conhecê-lo por quem de fato é, e não pelo que criou literariamente. No caso de *A chave de casa*, sem uma demarcação temporal explícita, o avô entra no quarto querendo saber se a narradora está, finalmente, pronta. Ela pega a chave, assopra a poeira e alcança a mão do avô: “[s]eguro-a com força e, permanecemos com as mãos coladas, a chave entre nosso suor, selando a separando as nossas histórias” (LEVY, 2013, p. 189). Vão então nesta direção: do estar junto, do ser junto, do construir junto. A literatura, individual, solitária, já não pode dar conta, é preciso agora construir um caminho lado a lado, entender o que ficou de fora, o que não souberam dizer, acolher, se reconhecer no outro, reconhecer o outro, reconhecer aquilo que, quem sabe, não se possa carregar sozinho.

TITULARIDADE E PRECARIEDADE DO NARRAR

Diante do peso dessa herança transmitida das mais diversas formas para os narradores (e, nesse caso, autores), há agora uma tentativa de lidar com esse peso: elaborar, descrever, contar. Isso não se dá, entretanto, de forma pacificada, mas se constitui e se organiza em tensão. Se essa herança da violência e do trauma foi transmitida, das mais diversas formas e independente da vontade daquele que transmite e que teve transmitido, como lidar agora com esse peso? É possível contar esse trauma? Transmiti-lo a outros? Devem fazê-lo? De que forma? Em *A resistência* (FUKS, 2015), o narrador inicia com a figura do irmão adotado e formula a necessidade de reconstruir essa história familiar e pessoal, enquanto em *A chave de casa* (LEVY, 2013), a narradora revela o seu sonho: escrever. O processo de ambos, situado e organizado na narrativa, é conturbado e perpassa o questionamento da sua legitimidade diante da recepção deste trauma, bem como da possibilidade de narrar.

No século passado passou-se a se questionar as possibilidades e a necessidade de elaboração e de inscrição dos traumas. É nesse contexto que o testemunho se torna uma das tarefas e das problemáticas centrais do presente. No seu uso tradicional originário, apresenta Shoshana Felman ([1991]2000), o testemunho é fornecido quando há fatos que devem ser esclarecidos, quando há dúvidas sobre sua precisão ou quando a verdade é posta em questão. Há, portanto, nesse contexto, “uma crise da verdade dominada, culturalmente canalizada e institucionalizada. O julgamento tanto deriva quando instaura o processo de uma crise da evidência, que o veredicto deve resolver” (FELMAN, 2000, p. 19).

No campo da história, a fórmula “eu estava lá”, definida por Ricoeur ([2000]2007), pressupõe uma autodesignação tripla que marca e inscreve o sujeito do testemunho: a primeira pessoa do singular, *eu*; o *tempo* passado do verbo, *estava*; e a definição de um lugar, *lá*. A memória e o testemunho se dão, nesse contexto, a partir de um espaço vivido, ou seja, da experiência corpórea do sujeito: porque estava lá, pode agora testemunhar. A testemunha, portanto, se declara e se nomeia a partir desta formulação, havendo também um observador que presenciou, desde o seu lugar como um *terceiro*, sem participação direta, algo cujo testemunho pode assegurar e verificar a existência do que narra o primeiro. Para François Hartog (2017), que analisa a continuidade do conceito desde a Antiguidade até o presente, há um complemento: “[e]u estava lá, vi e ouvi” e “conto o que vi e o que ouvi”, ou seja, é na adição à frase primeira que se funda a autoridade que lhe permite dar testemunho.

Annette Wieviroka (2006), por sua vez, reconstrói a figura da testemunha e como o conceito foi mudando ao longo do tempo, especialmente após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, quando se passou a entender a importância de *testemunhar* uma violência extrema. Em um primeiro momento, teríamos uma recuperação de testemunhos deixados por aqueles que não sobreviveram, depois, haveria a designação daqueles que emergiram diante do julgamento de Eichmann, nos anos 1960, até a evolução de uma “virada testemunhal”, quando a testemunha se torna figura central do que a autora chama de “era dos testemunhos”. É aí que passam a existir, inclusive, sistemáticas recolhas de testemunhos nos mais diversos meios ao redor do mundo.

Depois do século XX, então, e a partir dos preceitos da psicanálise, o testemunho é definido, por muitos sobreviventes do genocídio nazista, como o que dá sentido à sobrevivência. De acordo com Dori Laub (1991), os sobreviventes não só precisam sobreviver para contar a sua história, como precisam contar a história para sobreviver, o que intitula como “imperativo do contar”. De uma parte, percebem uma insuficiência na língua e na sua capacidade de expressar a dor, de outro, sentem a necessidade de fazê-lo. O testemunho permanece, assim, nesta aporia absoluta: na balança entre a necessidade de representação do trauma e a sua impossibilidade. Ainda para Laub (1991), referindo-se à experiência do testemunho da *Shoah*, há três níveis de testemunho: “o nível de ser uma testemunha de si, dentro da experiência, o nível de ser uma testemunha do testemunho dos outros e o nível de ser uma testemunha do processo de testemunhar a si mesmo”⁷⁰ (LAUB, 1991, p. 61). A autora admite, portanto, o testemunho do sobrevivente, mas também daquele que, ao *testemunhar* o testemunho do outro, disposto a ouvir e a dividir o fardo do terror, torna-se também testemunha, guardadas todas as diferenças. Nesse campo, portanto, é central a escuta: não se narra sem a escuta atenta e empática *do outro*⁷¹.

Já no campo da literatura, o questionamento acerca das possibilidades do testemunhar foi sintetizado em torno do agora já clichê mote de Theodor Adorno (1998) que, ao debater a obra de Paul Celan, aponta: “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se torna impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Nessa citação, o autor remete à debilidade da arte diante da

⁷⁰ Original: “the level of being a witness to oneself within the experience, the level of being a witness to the testimonies of others, and the level of being a witness to the process of witnessing itself”.

⁷¹ O medo de não ter a quem contar as narrativas da experiência traumáticas são recorrentes nos sobreviventes. Em Primo Levi (1998, 2004), por exemplo, há um sonho recorrente entre os sobreviventes de campo de concentração: “terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente” (LEVI, 2004, p. 9-10).

barbárie dos campos de concentração nazistas, sem defender que a arte seja, entretanto, uma instância proibida de realização. Aponta para sua condição aporética, para o fato de que toda a escrita, depois da *Shoah*, deverá passar por um questionamento acerca dos seus próprios limites. O filósofo questiona, portanto, o caráter temporal da escrita *depois* da *Shoah*: em que medida e de que forma pode acontecer o processo de elaboração nesse tempo *depois*.

No campo da literatura, o testemunho passa a ser compreendido como “uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que a história da literatura [...] seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’ [...] de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). Funcionaria então como uma forma de manter viva a memória da violência de forma a “escovar a história a contrapelo”, nos termos de Benjamin (1995) como já mencionei. Essa literatura, portanto, dotada de forte *teor testemunhal*, como define Seligmann-Silva (2005), lida com a elaboração simbólica das catástrofes do século XX em diante. Nesse campo pode referir-se à tentativa de sobrevivência a um evento que colocou no limite a vida do sujeito e que marca tanto a percepção quanto a possibilidade de expressão. É necessário, portanto, entender essa literatura a partir de duas palavras a que se refere o termo testemunho, em latim, *testis* e *superstes*. A primeira estaria relacionada à lógica positivista de observar o acontecido e, em seguida, retratá-lo e restituí-lo, e a segunda, “à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). Segundo o autor, não se trata, entretanto, de negar a noção de *testis*, mas de compreendê-la no seu diálogo “aberto aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho ao meio” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5); ou ainda, entendê-lo “na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar”, o qual “carrega a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o ‘simbólico’, entre ‘passado e presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5).

Ainda assim, o discurso crítico da literatura se questiona sobre as condições do narrar e a ética que o mobiliza no que tange à sua titularidade. Primo Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*, escrito em 1986, por exemplo, afirma que ele, mesmo como sobrevivente da *Shoah*, não seria a autêntica testemunha:

[r]epito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma opção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, os sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles,

os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção (LEVI, 2004, p. 72).

A obra, escrita um ano antes de sua morte, retoma uma série de problemáticas debatidas no seu texto mais reconhecido, *É isto um homem?*, publicado pela primeira vez em 1947, a que adiciona: “a demolição levada ao cabo, obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte [...] [F]alamos nós em lugar deles, por delegação” (LEVI, 2004, p. 73). Há, entretanto, “obrigação moral para com os emudecidos” (LEVI, 2004, p. 48). Nesse sentido, de acordo com João Camilo Penna (2005), Levi formula uma ética do testemunho como “enunciação por definição inautêntica”. A testemunha fala no lugar de outro, daqueles que não podem falar, que não sobreviveram, o que constituiria a testemunha por delegação para Levi, sobre a qual Penna (2005) defende tratar-se de uma reversão da proposição da representação: “[n]ão sou eu quem fala no lugar dele, mas é ele quem fala no meu lugar, já que é apenas enquanto fala *aquela que não está aqui* que o testemunho pode existir” (PENNA, 2005, p. 48). Em contrapartida, é exatamente nessa impossibilidade que residiria a possibilidade do testemunho ser fundado, afirma o teórico, exatamente no que falta, naquele que não fala, que está ausente, atrás de mim, isto é, “o testemunho é a anunciação cuja legitimidade repousa sobre uma ilegitimidade, a ilegitimidade da sobre-vida, mas é enquanto falo *do*, e *para*, o outro que ele pode ilegitimamente existir” (PENNA, 2005, p. 48)⁷².

É sobre o deslocamento do próprio sobrevivente que discorre também Derrida, em *Morada* (2004), em que lê o texto de Maurice Blanchot, *L’instant de ma mort*, no qual escreve sobre o momento de perigo de morte mais de 50 anos depois. No momento em que narra Blanchot, tantos anos depois, nada é mais o mesmo: o evento, a pessoa, a idade, o lugar, o tempo, ou seja, “isso que testemunha o testemunho não é nada menos que o instante de uma interrupção do tempo e da história, um segundo de interrupção no qual a ficção e o testemunho encontram-se o seu comum recurso” (DERRIDA, 2004, p. 78). Se é testemunha daquele que se *foi*, cinquenta anos antes, mas também de quem se é, quando narra, uma “anacronia de todos os instantes”: o tempo que passa não se contabiliza, não se mensura, se permanece, se mora.

Se debatemos até agora um certo discurso de função *testemunhal* da cultura, propiciado principalmente pelo contexto pós-*Shoah*, há também outro conceito relacionado ao testemunho importante: a “literatura de *testimonio*” – gênero literário definido pelo Prêmio

⁷² Neste texto, João Camilo Penna também faz uma crítica contundente e importantíssima à teoria de Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2015), bem como ao projeto do *Homo sacer* como um todo, indicando como a teoria do filósofo italiano se desloca para além do limite das proposições éticas de Levi.

Casa das Américas. Tal literatura, definida como um projeto próprio da Revolução Cubana, tem como objetivo, de acordo com Valéria de Marco (2004), “a construção da verdadeira história de opressão de dominação burguesa da América Latina, feita a partir da experiência e da voz dos oprimidos” (MARCO, 2004, p. 44). Esse gênero tem como característica a *mediação* entre um “narrador de ofício” e um narrador que não ocuparia os espaços entendidos como próprios da escrita literária, mas cujas experiências observam perspectivas da história até então silenciadas. Assim, o intelectual teria como função recolher essa voz “subalterna” de forma a reproduzir o discurso desse outro representativo de determinado grupo, comunidade ou classe, o qual não tem acesso à cultura letrada (MARCO, 2004). Além disso, a figura do intelectual, seja ele um jornalista, um antropólogo ou um sociólogo, seria transparente, imparcial. A sua participação seria apagada de maneira a torna-se porta-voz do testemunho, ao fundir-se com o “outro” (PENNA, 2003).

Há também nesse gênero literário uma questão ética acerca da titularidade, pois a própria constituição das obras literárias trata de uma relação complexa entre “informante e gestor” que negociam muitas diferenças: “discurso oral e escrito, povo e elite, movimentos sociais e intelectual universitário, sujeito subalterno e letrado, antropologia e literatura, discurso referencial da verdade e discurso auto-referencial do texto”, tudo isso sem que haja uma “fusão ou conciliação possível entre os dois mundos” (PENNA, 2003, p. 308). Logo, os conceitos de autor, autoria e autoridade são construídos sobre fissuras que não podem mais ser vistas como imparciais, mas, sim, imbricadas e expostas. O narrador entrega o seu relato ao gestor que, ao mesmo tempo em que pode garantir – mediante a sua posição legitimada pela sociedade burguesa – a sua visibilidade e legitimidade, pode tornar-se *dono* do que é dito, sendo o texto passível, inclusive, de modificações ou manipulações a serviço das elites. Tal tentativa de inscrição, entretanto, em muitas produções, torna visível o mecanismo da mediação através do qual o intelectual, branco e/ou da elite, organiza e edita a obra de alguém que testemunha outra vivência, o subalternizado, negro e/ou pobre. Se por um lado a figura do intelectual é central para desvelar e publicizar essas histórias, por outro, a mediação não é imparcial, mas necessariamente marcada por relações de poder.⁷³

O testemunho tampouco está deslocado do seu tempo e do seu espaço: depende de condições específicas de recepção que permitam que ele seja, em primeiro lugar, ouvido. O

⁷³ O conceito seria inaugurado com a obra de Miguel Barnet (1966), *Biografía de un cimarrón*, o qual narra em primeira pessoa a voz de um ex-escravo; o gênero literário, por sua vez, foi particularmente conhecido a partir da obra de Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), e do prêmio Nobel da Paz de 1992, concedido à Rigoberta Menchú, ativista guatemalteca indígena do grupo Quiché-Maia e sobrevivente do genocídio indígena.

momento, defende Wieviorka (2006), em que uma sociedade recebe os seus testemunhos diz muito sobre a sociedade em que a testemunha vive. Além disso, os objetivos em relação aos testemunhos também mudam ao longo do tempo. Não é por um acaso, por exemplo, que no campo da literatura em 2020 se retome a obra de Carolina Maria de Jesus, em um projeto amplíssimo que a Companhia das Letras está desenvolvendo com assessoria de pesquisadores reconhecidos e da filha da autora, Vera Eunice. Poderemos ouvir e ler mais da sua perspectiva porque há um contexto em que se questionam os processos de apagamento e de silenciamento da população negra correntes na literatura e na sociedade brasileira como um todo. No caso dos testemunhos da ditadura brasileira, bem como da produção contemporânea, o tempo de abertura também é significativo, conforme argumentei em *Ontem e hoje*.

No que tange o contexto brasileiro, especificamente, o testemunho sobrevivente da ditadura militar brasileira, defende Mariluci Vargas (2018), encontrou um espaço do registro das experiências, principalmente da luta dos familiares de mortos e desaparecidos, “nas instâncias estatais e públicas por meio de políticas de memória e reparação, as quais foram instituídas, em nível federal, por meio de três marcos legais” (VARGAS, 2018, p. 70): a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos; a Comissão de Anistia; e a CNV. Teria encontrado espaço também, além das declarações nos autos dos inquéritos da polícia militar, em: 1) testemunhos escritos que constituem a literatura; 2) testemunhos orais, os quais encontraram espaço na filmografia, especialmente em documentários; 3) testemunhos gravados em áudio ou audiovisual como produto de entrevistas para fomentar pesquisas com a metodologia da história oral. Se é verdade que há uma produção relevante de testemunhos dos mais diversos tipos⁷⁴, também é verdade que esses testemunhos, no caso do Brasil, não foram amplamente debatidos e tampouco foram capazes de criar uma cultura da memória e da verdade ampla e nacional.

A respeito da Argentina, Fabiana Rousseaux⁷⁵ discute os testemunhos, ditos *testis*, que compuseram o processo de constituição dos julgamentos no país – que nunca chegaram a ser realizados no Brasil – e as suas mudanças no decorrer do tempo. Tiveram espaço, nessa ordem, 1) testemunhos que deram suas declarações imediatamente após a sua liberação; 2) testemunhos que relataram os acontecimentos de acordo com a sua perspectiva como familiares de detidos-desaparecidos, constituindo-se eles mesmos como testemunhos porque tiveram as

⁷⁴ Recomendo o *website* que tem recolhido de forma bastante completa e formado um “banco de testemunhos” da ditadura: <https://ufrgs.br/vozesdaditadura>. Acesso em: abr. 2021.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-247278-2014-05-29.html>. Acesso em: jan. 2021.

suas vidas completamente modificadas; 3) testemunhos que relataram os acontecimentos com companheiros de militância, trabalho, entre outros; 4) testemunhos daqueles que viram o que aconteceu a partir de outra perspectiva, como enfermeiros, funcionários de necrotérios, entre outros; 5) testemunhos de sobreviventes ou familiares diretos que o fazem pela primeira vez muitas décadas depois do ocorrido, sendo que agora a sua perspectiva reabre informações, relatos ou outras perspectivas. Também no campo da produção artística sobre a temática é verdade que houve uma produção vastíssima e de grande recepção no país, acompanhada de uma cultura da memória também ampla que, inclusive, propiciou um suporte político para a abertura dos julgamentos. É nesse contexto, portanto, que surgem críticas como a de Sarlo (2007) sobre o que chama de “excessos do testemunho” no contexto argentino – que é bastante diferente do brasileiro.

Aqui, é preciso recuar: conforme Jelin (2017), é preciso observar as diferenças do testemunho e dos seus enquadramentos institucionais. O testemunho jurídico, por exemplo, remete ao sentido primeiro, apresentado por Felman (2000), e exige “frieza, precisão”, materialização de *prova*, contexto claramente distinto dos interesses do testemunho poético, literário, que não se interessa por *atestação*, mas se constrói exatamente no trabalho com a língua, com a fabulação, com a criatividade. Percebe-se aqui as possibilidades e as nuances que o conceito oferece: por ser bastante aberto, abriga e contrapõe diferentes campos do saber e da justiça e atua, em cada um deles, mobilizando questões diferentes, responsabilidades distintas, éticas de titularidade outras. Não está fechado, mas em constante modificação.

Com o passar do tempo os problemas éticos, estéticos, jurídicos e históricos se esgarçam: aquele que *não* estava lá pode testemunhar? Sem ver e ouvir, como testemunhar? O conceito ainda se aplica nesses casos ou sofre novo deslocamento? Não se trata, assim, só do deslocamento temporal que produz uma mudança *naquele* que narra, como na segunda geração, mas também se modifica substancialmente *o que* se narra, os *artifícios* a partir dos quais se narra, e *como* se narra. Agora, a voz pública de outras gerações começou a se debruçar sobre o passado e a apresentar os seus próprios testemunhos; é com essas questões que livros como *A resistência* e *A chave de casa* lidam, ao pensarem a tentativa de testemunhar *no lugar* do outro, *em outro tempo*, atentando para a precariedade e a limitação de sua posição.

Em uma fala recente sobre seu livro *Antes do passado* (2012), na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), em que trata sobre o desaparecimento do padrinho e a tentativa

de recuperação de quem foi, Liniane Brum⁷⁶ disse: “Sinto que me sobreponho a ele. Me sinto em dívida”. Assim, se por um lado há uma dívida que deve ser paga, *contar* essa história, por outro lado, impõe uma preocupação: quanto a minha história se sobrepõe à *do outro*? Partirei dessa fala para tentar entender como a transmissão (ou a falta) de uma experiência traumática *do outro*, questiona e aprofunda as possibilidades do narrar e como essa narração é, então, formalizada. Ou seja, de que maneira é possível lidar com a precariedade na tentativa de dizer *o outro* e dizer *a si*, em um tempo *próprio* e *outro*, ou de que forma se questiona a legitimidade desse dizer.

Há, portanto, em primeiro lugar, um espaço de reconhecimento dessa experiência traumática e de consciência dessa transmissão, bem como do deslocamento temporal de onde se narra, conforme demonstrei na primeira parte deste capítulo: sabe-se que se narra uma história constituída como *do outro*, *do tempo passado*, e que, em parte, passa pela história *própria*. Além do reconhecimento da transmissão há também o reconhecimento da necessidade de contar, de afirmar que houve ou há um trauma, que ele existiu socialmente e, nesses casos, dentro da própria família, persistindo, estendendo seu *lastro temporal*, nela que o recebe, ainda que não do mesmo jeito, e que (como e quando pode) o acolhe.

No caso de *A resistência*, o narrador argumenta ter partido do próprio irmão o pedido de que se escrevesse essa história: “[m]eu 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). *Deve* escrever *um dia* sobre essa condição minha, *própria*. Nesse contexto, o narrador assume não só a titularidade do contar, mas também sua necessidade: “como numa ladainha que a ninguém interessaria a ouvir, que preciso contar a história dele, que a história dele, mesmo fenecido, tem que existir” (FUKS, 2015, p. 71). Se essa história, então, *deve* existir, nos seus termos e nos termos do irmão, e se ele pode fazê-lo, ou é autorizado a tal, *agora*, isso então se transforma também em dever: precisa contar com cuidado, com sensibilidade, sem se esquecer de reconhecer e apontar as contradições sobre as quais seu discurso se funda e os deslocamentos que precisa empreender.

O interlocutor primeiro seria, então, o irmão, “como se o livro fosse uma longa carta para ele, uma carta que ele jamais leria” (FUKS, 2015, p. 70). Essa interlocução, entretanto, é negada logo em seguida: não se tratava de uma carta ao irmão. Assim, entre dizer, negar, dizer

⁷⁶ Liniane Haag Brum nasceu e cresceu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e hoje vive em São Paulo. É escritora, docente, pesquisadora e roteirista. Autora do romance *Antes do Passado – O silêncio que vem do Araguaia* (2012) e do livro de contos *O Caranguejo e outras histórias de amor, sedução e morte* (2011). É mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP e doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP.

de novo – um círculo infinito de afirmação e negação estruturante dos procedimentos do livro –, a cena final situa a entrega do manuscrito ao irmão. É uma espécie de carta? O caminho percorrido até o quarto do irmão é também encenado antes na narrativa, quando conta de um momento em que invadiu o cômodo e brigou com um amigo do irmão, tendo, desde então, o acesso impedido. Essa passagem pelo corredor em direção ao quarto, a hesitação na busca por esse lugar e a formalidade no ato de perguntar se pode entrar parecem constituir uma metáfora para a narrativa como um todo: pode *invadir* esse espaço do irmão? De que forma pode fazê-lo, respeitando os seus limites e especificidades? A cena final de passagem do livro para o irmão, a que remeti no fim da sessão anterior, também carrega outra simbologia: um livro é entregue, de acordo com o costume judaico, como forma de passagem do sofrimento e do luto.

Em *A chave de casa*, a necessidade da escrita é também central, apesar de questionar menos a possibilidade de *tomar a voz* do avô e da mãe, nos capítulos em que relata as suas histórias. Precisa “contar (criar)” para se encontrar, para dar sentido à imobilidade e ao mundo, para conhecer, enfim, a(s) verdade(s), para entender quem é agora, mas sobretudo, como esse tempo estruturou *quem pode ser*. A escrita parte da consciência da dor da herança relegada desde o passado como aquilo que agora permite dar testemunho: “se não sangra, a minha escrita não existe. Se não rasga o corpo, tampouco existe. Insisto na dor, pois é ela que me faz escrever” (LEVY, 2013, p. 64). Nesse cenário, a necessidade da narração não parte apenas da narradora, mas da sua mãe, que faz um apelo: “reconte a história do seu avô, conte a minha também, conte-as você mesmo” (LEVY, 2013, p. 17). Além disso, a narradora reconhece nessa relação uma espécie de simbiose, uma forma de manter a mãe viva, recuperar a sua existência em si. Pela voz da mãe: “[s]e você desistir, aí sim, estarei morta”, por isso, se não pode fazê-lo por si, que faça por ela, a mãe, que adiciona: “[n]ão se entregue, pois estará me entregando. Continue a viver, e continuarei vivendo” (LEVY, 2013, p. 58). Em outro trecho, em que a narradora questiona a sua capacidade de carregar essa herança, a mãe a interpela novamente: “[c]abe a você, cabe aos que ficaram, contar a história, recontá-la. Cabe a você não repetir os mesmos erros, cabe a você falar em nome daqueles que se calaram” (LEVY, 2013, p. 124).

A necessidade da escrita é, entretanto, contraposta à dificuldade em dizer, à dúvida na forma de narrar e/ou à interpelação de outros personagens que questionam a forma ou a legitimidade do que contam. No caso de *A chave de casa*, a personagem da mãe organiza essa ambiguidade: ao mesmo tempo que a cobra com a herança, é ela quem nega a sua maneira de aproximar-se à temática. Reclama, principalmente, sobre como o seu olhar distanciado do período se constrói a partir, e unicamente, do prisma da dor: “[p]or que levar tudo para o lado

da dor? Por que sempre assim, desde pequena?” (LEVY, 2013, p. 64), como já mencionei. É também esta a personagem que coloca o discurso e a verdade da outra geração em questão, ao negar e questionar a construção do discurso da narradora: “não, minha menina, os acontecimentos não foram da maneira que você narra. Quando você nasceu, não estava frio nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal [...]. Você foi muito querida e desejada, a resposta de um exílio sem dor. Quando veio a anistia, eu não queria voltar” (LEVY, 2013, p. 25). A mãe nega a sua memória ou a sua construção narrativa, questiona os seus métodos, recupera a *sua* memória e o *seu* tempo. Mais adiante também confronta a forma como a filha se aproxima da herança do avô: “[a] história do seu avô não é feita só de perdas. Essa história que você conta tem outras histórias” (LEVY, 2013, p. 64).

No caso de Fuks (2015) há um agravamento do discurso acerca das dúvidas do que conta. Não se trata de uma recuperação literal do trauma *do outro*, mas de uma escrita inventiva e criativa, que lida com esse *atraso* e com a recuperação em outro tempo. É em tom de questionamento que situa as dúvidas sobre por que reconstrói essas histórias: “[p]or que nunca pude esquecer, por que tão longe quis me refugiar, *e em nome de quem, em benefício de quem, por ódio de quem, à procura de quem?* (FUKS, 2015, p. 121, grifo meu). Não por um acaso, o título, a *resistência*, assume uma série de sentidos, entre eles, aquele estabelecido tão intensamente na psicanálise, como a possibilidade de elaboração frente a eventos que querem ser esquecidos e a necessidade de se buscar, via terapia, preencher as lacunas da recordação e superar as *resistências* da repressão. Em *Recordar, repetir e elaborar*, publicado em 1914, Freud (2010c) demonstra que quanto mais o paciente *resiste*, mais a atuação substituirá o recordar. Cabe então reconhecer as resistências de forma a se reconciliar com o reprimido, a tornar possível a elaboração, essa que será parte de um efeito, de fato, modificador (FREUD, 2010c). As resistências em Fuks (2015) são muitas: do contar, do elaborar, da luta à ditadura, do irmão em relação a família, da escolha de ter ou não filhos, de calar, de continuar no país, de ir ou ficar, de escrever o livro, de se aproximar da família, de encarar o destino da viagem.

Muito da narrativa se constitui, ao que parece, nesse deslocamento que busca um sujeito central ou na *resistência* a essa busca do irmão adotado e à tentativa do narrador de *capturar* quem é, quem foi, mas, principalmente, quais são seus rastros. E isso, de forma aproximativa, nem que seja ao menos na ficção. O narrador questiona-se de que maneira pode acessar então essa memória *anterior*, que não é sua, e elaborar, na língua, o que estava até então reprimido ou proibido. A única forma de reconstruir essa figura, entretanto, parece ser na negação do que não pode dizer sobre o irmão: “[e] não posso, sobretudo, fazer do meu irmão

um sujeito mudo, desprovido de recursos para se defender, para se confessar – ou para calar quando a situação assim o convoque” (FUKS, 2015, p. 24). Não quer descrevê-lo como um “sujeito mudo, um artista da fome, com um rosto pálido, ou costelas salientes a esgarçar uma cicatriz, como se inventasse um personagem qualquer para um novo livro, na forja de mais um espetáculo assombroso ou triste” (FUKS, 2015, p. 73). Não quer, tampouco, nessas páginas limitar a sua identidade, fazer da sua história ou do seu corpo, espetáculo. Deseja, ao contrário, “tomar o exemplo do meu irmão e torná-lo, de alguma forma, algo maior: montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos [...]. Injusto papel o que lhe atribuí, meu irmão refém do que jamais será” (FUKS, 2015, p. 95).

Para lidar com essa história, argumenta, deve ser mais justo e mais sensível. Deve ser capaz de apreender, via ficção, o que não compreende fora dela. Nesse processo de afirmar via negação, ou seja, de contar o irmão pelo que diz não poder dizer ou a partir de uma forma que não é aceita, justa, ou possível, constrói sua figura através da ausência extremamente perene. Temos acesso a ele pelo que, na língua, falta, nega, pelo que não encara. É sintomático, inclusive, que raramente se leia a voz do irmão efetivamente. Continua sendo narrado como uma figura inalcançável, mesmo no fim, quando descreve: “meu irmão abre a porta e não me traz respostas: em sua presença as perguntas se dissipam” (FUKS, 2015, p. 139), quando, espera, ao entregar o livro, que possa conhecê-lo, ver “o que nunca pôde enxergar” (FUKS, 2015, p. 139), mesmo depois de um processo longo de elaboração ficcional. Por fim, questiona-se: “[p]or que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?” (FUKS, 2015, p. 25). É nesse procedimento que tenta alcançá-lo, sem nunca efetivamente tocá-lo, que nomeia o medo de “perder o irmão” enquanto tenta alcançá-lo literariamente.

Mas não é só do irmão que reconstrói a história, o faz também com os pais. A dificuldade de contar o que aconteceu, dessa vez com eles, é novamente questionada pelo narrador. No caso dos pais e apesar do deslocamento temporal maior que opera, há uma descrição mais direta das suas histórias e de quem foram/são. Há, entretanto, outro deslocamento: uma dubiedade sobre o que sentiram e alguma incompreensão dos caminhos trilhados. Assim, uma certa “diminuição” da relação com o exílio se opera em dois momentos distintos: 1) em que afirma que “[s]empre estranhei o apego dos meus pais pela cidade que consideravam própria”, adicionando que “[s]ei que se tratava de um exílio, de uma fuga, de um ato imposto pela força, mas não será toda migração forçada por algum desconforto, uma fuga

em alguma medida, uma inadaptação irredimível à terra que se habitava?”; 2) em que questiona se “com estas ponderações insensatas, com estas indagações inoportunas, [estaria] desvalorizando suas lutas, depreciando suas trajetórias, difamando a instituição do exílio que durante anos nos exigiu a maior gravidade?” (FUKS, 2015, p. 34). A esse segundo momento, responde posteriormente que “seria leviano dizer que meus pais não sofreram o exílio, que não padeceram de sua arbitrariedade, seus desentendimentos, suas nostalgias, seus esquecimentos indesejados [...]. Não creio exagerado dizer que os anos seguintes foram um prolongamento daquele dia” (FUKS, 2015, p. 83).

Diferentemente do irmão, entretanto, os pais encontram mais espaço para se fazerem presentes. Escutamos as suas vozes, temos acesso à sua perspectiva. O narrador sente, inclusive, que essa história existe na medida em que querem que contem a sua versão dos fatos: “[a]o vê-los, me limito a pensar o óbvio, que este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e sua história” (FUKS, 2015, p. 104). Na relação com os pais, portanto, se faz presente e se mobiliza a preocupação inicial apontada por Brum: a sobreposição de quem é e de quem são, os pais. O narrador acusa-se: “[m]e faço protagonista, atribuo a meu irmão uma impiedade injusta” (FUKS, 2015, p. 20). Aqui, então, torna-se claro como opera esse deslocamento: sabemos muito pouco do personagem Sebastián que não passe pela sua relação com a família, fala muito pouco de si e, ao mesmo tempo, torna-se protagonista, dado que tudo que ali está se constrói a partir da sua identidade, do seu olhar, da forma como estrutura uma narrativa possível. Só pode lê-los, os pais e o irmão, a partir de uma aproximação que passa por si. Mais: só pode escrevê-los a partir do narrar que depende de alguma construção própria e de uma certa temporalidade.

Judith Butler, em *Relatar a si mesmo* ([2005]2015a), demonstra que não há relato “de si mesmo” que não passe pela relação com o(s) outro(s) e pelas convenções sociais nas quais se foi gestado. A relação com o outro indaga e interpela quem eu sou: “se dou relato de mim mesma [...] estou implicada numa relação com o outro diante de quem falo e para quem falo. Desse modo, passo a existir como sujeito reflexivo no contexto da geração de um relato narrativo de mim mesma” (BUTLER, 2015a, p. 33). Não há, portanto, uma identidade, pronta, ou fixa, mas uma identidade que se constrói no relato, relacionada, em certa parte, a uma ficção e a uma dificuldade de apreensão. A filósofa adiciona que as histórias desse relato não dão conta tampouco do corpo a que se referem, pois nunca dão acesso a uma recordação completa da vida.

Qualquer história que eu possa dar sobre mim tem de levar em consideração essa incomensurabilidade constitutiva. Ela constitui o modo tardio de minha história, que carece de alguns pontos iniciais e das precondições da vida que quer narrar. Isso quer dizer que minha narrativa começa em *media res*, quando já aconteceram várias coisas que me fazem possível na linguagem e fazem possível minha história na linguagem. Eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer (BUTLER, 2015a, p. 55).

Nessa construção narrativa, portanto, sempre há um relato que revê o que aconteceu, que reconstrói o que conta, esse “eu narrativo”, diz a autora, que se sobrepõe ao “eu” da vida passada que se conta. Tal “eu” narrativo contribui com a história a cada vez que tenta novamente narrar, de forma que o relato é sempre “parcial, assombrado por algo para o qual não posso conceber uma história definitiva”. A reconstrução exige sempre uma revisão de “algo em mim e de mim do qual não posso dar relato” (BUTLER, 2015a, p. 55). Já Arfuch ([2002]2009) afirma que a própria ética da narrativa se combina entre o testemunho de si mesmo “que supõe a marca gramatical do *eu* – e ainda, desses ‘outros eu’, ou ‘eu como outros’ que atravessam o firmamento” (ARFUCH, 2009, p. 118). A narrativa não pertence por inteiro, mas, ao contrário:

[o]utros guardam rastros que compartilhamos ou que nos são invisíveis, facetas de nós mesmos que nos escapam, palavras que já esquecemos, gestos, emoções. Outra maneira de dizer que o mito é só possível frente a um você, e então não como essência, mas sim, como relação a que esse *você* mostra, para além do próprio inconsciente – a real impossibilidade da presença: aquilo que somos e que nos escapa (ARFUCH, 2009, p. 120).

Relatar a si ou ao outro, portanto, é uma tarefa que pressupõe atos de e constituídos por: 1) ficção; 2) fragilidade; 3) parcialidade; 4) a relacionalidade; 5) uma temporalidade em *media res*; 6) os outros. Contar a história dos personagens ou a tentativa de aproximar-se de quem são ou de quem foram, logo, passa por essas premissas. Em Fuks (2015), dizer do irmão e dos pais é, assim, dizer de si: buscar constituir, nessa relação com o outro, a si mesmo, sendo a partir dela que se *é*. Não há, entretanto, em nenhum dos casos, uma apreensão fixa do que constitui o “eu” ou o “outro”, ou mesmo uma separação clara entre eles.

É por isso que o projeto do livro só pode se dar pelo signo do fracasso, como bem define o narrador, ou como o quer controlar. Queria falar do irmão e o que aparece são os pais. Queria falar do que explica o presente, mas é o passado que o toma. Queria escrever um livro sobre adoção, mas não sabe o que dizer sobre isso, em primeiro lugar. Queria encontrar um irmão nessa narrativa, mas não o encontra no papel que lhe atribuiu. Queria escrever um livro, mas quem sabe seja esse, em primeiro lugar, o seu “erro”. Menos do que um fracasso de fato, a narrativa se constrói a partir do que *diz querer* e que nega logo depois: é um projeto de fracasso

que se quer, a todo momento, ambíguo. Não pretende recuperar uma memória heroica e fundadora, não assume o testemunho plenamente, não trata de supor que a narrativa poderia finalmente oferecer respostas, não presume passado e presente como passíveis de separação, não pretende uma reparação – que nem ao menos sabe do que se trataria –, não crê possível “dar a voz” aos pais e ao irmão e, portanto, é na performance do fracasso que pode, enfim, narrar, contar exatamente no que sobra, no que resta, no que falha.

Em um dos últimos capítulos do romance, o narrador entrega aos pais o manuscrito da obra. A cena em que recebem o material é inserida no livro em uma espécie de prolepse, em que o próprio romance se expõe a uma temporalidade do depois, ao *futuro*, visto que só poderiam ter acesso ao livro depois de terminado. Então há uma contradição temporal: constrói a cena como se já tivessem recebido o manuscrito com a cena em que o receberam e o avaliaram. É como se o narrador pudesse imaginar exatamente a forma como receberiam o romance (e ao mesmo tempo como se isso fosse impossível). Há, aqui, portanto, um esgarçamento das fronteiras entre realidade e ficção, intensificando, claro, o desapego por qualquer lógica de verdade referencial. É nesse capítulo também que temos desmentidas muitas das perspectivas contadas pelo livro sobre os pais e o irmão. A mãe e o pai não se reconhecem nesses personagens (ou poderíamos dizer, Fuks imagina que não se reconhecem e quer que saibamos dessa desidentificação) e apreciam esse deslocamento do real, essa capacidade também de se afastarem do que o filho constrói. Avalia a mãe:

[v]ocê não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma; não sei [...]. Me lembro e não me lembro de muito do que você narra, dos vários episódios ásperos, mas é evidente seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que eu não termino de decifrar [...]. Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio patente, vestígio de outros tantos desvios, apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro (FUKS, 2015, p. 135).

O pai também não aceita a ingenuidade atribuída. Sobre o capítulo final, em que se debate a avaliação dos dois sobre o manuscrito, critica: “[q]ue no final isso se discute, que apareçamos criticando o livro, fazendo reparos, ressaltando impropriedades, pode até ser um recurso engenhoso, mas não sei se redime algo” (FUKS, 2015, p. 136). Eles questionam as armas e a cena do Parque da Água Branca, em que argentinos se encontrariam para pensar a luta, e a falta de verossimilhança do que conta. Nesse ponto o autor/narrador se defende: quanto de verossimilhança pode ter essa história? Além das acusações sobre as formas com que narra, o pai não entende os motivos iniciais do livro e questiona o que o romance pode produzir, afinal, no seio da família ou na relação com o irmão. Com um tom bastante crítico, afirma o personagem: “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. 137). Nessa leitura sobre o seu passado transmitido, próprio de uma cultura revolucionária, criado a partir de outras bases e de outros afetos, os pais não acham que o narrador não seja capaz de alcançar exatamente essa *temporalidade*, apesar da tentativa de transmissão do que foi esse tempo. Em determinado momento, o pai de Sebastián relembra a existência de um documento da Operação Condor em que consta o seu nome, ao que o narrador demonstra um interesse em inserir no romance. O pai, entretanto, nunca envia o material, quem sabe envergonhado pelo ocorrido, diz o narrador, sentimento dividido por Sebastián que também não o pede novamente.

Os pais não parecem se aproximar de forma pacificada ao seu passado dentro de uma cultura revolucionária. De muitas formas, negam esse lugar ainda que dele se orgulhem e não possam escapar. Agora, deslocados, analisam essa temporalidade de forma desconfiada, atrasada, distanciada. Como pode, então, Sebastián narrar agora o que nem ao menos os pais conseguem dizer, nomear, reconhecer e que ao mesmo tempo se faz/fez *presente* e foi ao narrador, em parte, transmitido? A performance da recusa da titularidade no que tange o relato sobre o passado *de outro*, inserida pelo narrador, na voz dos pais, mobiliza ainda mais os limites diante do posicionamento ético da matéria narrada, ainda que também exponha o quanto esse relato é *presente e próprio*. Não por um acaso a fala do pai de que “as ditaduras podem voltar”, no futuro, mas não apenas, se traduz nas constantes lembranças que ainda se transmitem, ainda produzem efeitos, ainda causam dor.

No caso de *A chave de casa*, a mãe também recusa o que se conta enquanto a narração nega qualquer pretensa verdade: quanto mais tenta se aproximar de qualquer relato, a forma e o seu conteúdo são necessariamente negados pela voz da narração ou da mãe. Em determinado momento, é ainda a própria narradora que já não consegue sustentar o que conta, quando finalmente anuncia que a viagem seria toda uma mentira e que o livro que agora lemos, havia sido todo rasgado:

[c]om raiva, com ódio, jogo a máquina de escrever no chão e rasgo todas as folhas escritas. E também as brancas, para não correr o risco de continuar escrevendo. Perco o quão inútil é escrever essa viagem de volta às origens. Não quero escrever nem mais uma vírgula, quero destruir o que foi escrito. Essa viagem não tem por que existir, nem de verdade, nem no papel (LEVY, 2013, p. 149).

O deslocamento, ou “a viagem” não podem seguir e nem ao menos existir. Como afirma Adorno (1970), “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras como problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1970, p. 16). Nesse sentido, ambos os livros

são formalizados a partir dessas oposições dicotômicas e contraditórias, estruturadas nos deslocamentos temporais que se operam entre contar e calar, negar e assumir, passado e presente, responsabilidade e negligência, vontade e dúvida, memória e esquecimento. São extremamente fragmentários, contraditórios. A memória e o testemunho se fundam, então, na impossibilidade e na precariedade (ou na falha, como afirma Fuks) de narrar o trauma de um tempo distante e do outro. Apesar de se constituírem no presente, principalmente, e especialmente o romance de Fuks, os tempos se misturam, não são claros e não pretendem apresentar uma perspectiva que os difira. Partem do presente, mas as temporalidades coexistem: o presente é composto pelo passado e o passado interrompe e atropela o presente. A família funciona como esse microcosmo de uma herança que é privada, mas também pública, coletiva. Do peso dessa história perturbadora não se pode escapar. Dão-se, as obras, como um recado para o país: não acabou, não se pode fugir.

Nesse sentido, entre afirmar e reconhecer a necessidade de narrar esse trauma herdado e que continua produzindo efeitos no presente, mas não necessariamente acolhido ou próprio, os romances em questão enfatizam como qualquer aproximação não pode apagar os debates acerca da legitimidade desse próprio narrar. Está em cena o fracasso e a dificuldade do dizer e do transmitir, via literária, o que lhes foi transmitido (ou não) em primeiro lugar. A questão da titularidade não se resolve. E nem pretendem fazê-lo. Demostram, ainda, que não há uma verdade apenas sobre as ditaduras, mas ao contrário, a posicionalidade daquele que narra (e a sua idade, a sua posição geracional, a sua classe, a sua raça, entre outros tantos fatores), influenciam a forma como se dá o ato de narrar. Assim também o defende Jelin (2002), ao se referir às novas gerações que se aproximam dos sujeitos e das experiências do passado como “outros” diferentes,

[d]ispostos/as a dialogar em vez de se representar através da identificação. Na verdade, assim que o nível de subjetividade é incorporado, não há como bloquear reinterpretações, resignificações, releituras. Porque a “mesma” história, a “mesma” verdade, cobra diferentes significados em diferentes contextos. E a sucessão de coortes ou gerações implica inevitavelmente na criação de novos contextos (JELIN, 2002, p. 148)⁷⁷.

⁷⁷ Original: “*Dispuestos/as dialogar más que a re-presentar a través de la identificación. De hecho, en cuanto se incorpora el nivel de la subjetividad, no hay manera de obturar reinterpretaciones, resignificaciones, relecturas. Porque la ‘misma’ historia, la ‘misma’ verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes. Y la sucesión de cohortes o generaciones implica, irremediabilmente, la creación de nuevos contextos*”.

ESPÓLIO DA VIOLÊNCIA

Em *O Pacto de Adriana* (2017), Lissette Orozco constrói uma narrativa a partir de um segredo familiar ou de um certo *rumor* sobre a sua tia querida, a Tia Chany, apelido para Adriana Rivas. O filme se inicia com a aproximação por parte de Orozco da acusação de que a tia haveria atuado na polícia política de Pinochet no Chile – a *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA). Entre construções narrativas frágeis e incoerentes de personagens indicados e relacionados com a perspectiva da tia, a qual Orozco quer contar, e o relato de pesquisadores e testemunhas que reforçam as acusações que a imputam, a cineasta tenta construir uma perspectiva própria. O documentário, então, acompanha a tentativa de deslocamento da diretora em desvendar e aproximar-se desse segredo passado, (re)situar a sua relação com a tia, inicialmente pacificada, mas conflituosa ao longo da pesquisa para o filme, até encarar, a duras penas, os efeitos dessa herança violenta.

Esse deslocamento temporal, mas também ético, produzido pelo e no filme pode ser simbolizado a partir de duas cenas. Logo no início da narrativa filmica, a sobrinha projeta imagens da tia e se coloca ao seu lado, com o seu corpo na projeção⁷⁸, buscando transpor um tempo intransponível e criando uma relação *a posteriori*, uma aproximação física, simbólica e psicológica com quem foi a tia Chany antes da ditadura. Não por um acaso, quando retoma o artifício, já ao final do documentário, o seu corpo não se coloca ao lado da tia, na mesma projeção, mas a observa, agora de longe, sem que seja implicada ou (re)posta ao lado de quem foi. Agora situa-se ao lado daqueles que a julgam. O deslocamento temporal opera um deslocamento nas formas de avaliações, portanto. Então, conforme estabelece a narração, não se trata de estabelecer “juízos morais” sobre a tia de apenas dezenove anos, quando, descobre, entrou na DINA e atuou na tortura, mas tampouco pode furtar-se de uma avaliação e responsabilização da familiar, com mais de sessenta anos, dotada de mais informações sobre o ocorrido e que *continua* sustentando que aqueles foram os “melhores anos da vida”. Ao final, Orozco, assustada com o que o percurso desvela e com a dificuldade da tia de efetivamente *ver* o que acontecia, antes e agora, declara insustentável a manutenção da relação.

O reconhecimento, bem como o posterior deslocamento e a responsabilização dessa violência que se deu *dentro* e *apesar* das famílias também é objeto de questionamento na

⁷⁸ O procedimento em muito lembra o trabalho de Lucila Quieto (2011), *Arqueología de la Ausencia*, em que a artista, filha de um desaparecido político, projeta as fotos do pai desaparecido e se fotografa ao lado dele, criando uma imagem que inaugura um novo tempo intransponível em que os dois estão, finalmente, juntos. Informações disponíveis em: <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/mam/exposiciones/arqueologia-de-una-ausencia.pdf>. Acesso em: jun. 2021. Para uma análise crítica, cf. ALONSO RIVEIRO, 2016.

Argentina. Em *A potência feminista* (2020), Verônica Gago relata que em 2017, durante as marchas do #NiUnaMenos, houve um processo coletivo de “saída do armário” das relações de filhas com os pais genocidas a partir de um procedimento que consistia em contar as suas histórias, denunciar os pais e questionar os limites das acusações a eles feitas. Agora, na forma de um coletivo, acompanhadas de outros processos amplos dos feminismos em greve no país, as filhas assumiram a existência dessa temporalidade e espacialidade da violência de Estado *dentro* de casa e, ao mesmo tempo, deslocaram essa espacialidade e temporalidade para a rua e para o agora, movendo o que era pessoal e judicial, por vezes privado, para a luta coletiva, e para uma nova “cena de justiça”, conforme define a socióloga, continuando o que foi e é uma luta anterior, também das Mães e das Avós da Praça de Maio, às quais já me referi. Nesse contexto, cria-se uma “desfiliação” das ex-filhas *desobedientes* que reivindicam justiça e punição, ao mesmo tempo em que se situam contra o patriarcado, elemento fundacional da violência de Estado do passado e estruturante da *persistência* das violências do presente. Rousseaux (2018) também se debruça sobre a atuação de filhas e filhos de genocidas na tentativa de recuperação de uma identidade não marcada pela violência, voltando-se ao caso de Mariana Dopazo e Ana Rita Vagliati, as quais pedem, via justiça, que possam retirar os sobrenomes dos seus progenitores genocidas, baseando-se nos efeitos e nas marcas que o terrorismo de Estado deixou na constituição de suas identidades. Questiona-se a autora: que tipo de transmissão é essa, no caso em que o terror se produz no próprio interior das estruturas familiares? Ou: “como pensar a transmissão – que sempre carrega um enigma – no campo dos atos criminosos em um desejo parental fortemente danificado?”⁷⁹ (ROUSSEAU, 2018, p. 172). No testemunho de ambas as filhas, há, portanto, um questionamento acerca da dimensão ética que atravessa as suas histórias pessoais e a da nação, assim como a tentativa de recuperar as identidades próprias que não sejam atravessadas pela violência da história dos seus pais.

A partir desses exemplos, artísticos, jurídicos e históricos, podemos nos deslocar para o contexto brasileiro. Se durante a primeira versão deste texto, submetida para a banca de qualificação, eu havia afirmado que no caso do Brasil não tínhamos figuras públicas, filhas ou filhos de militares que tenham se voltado contra seus pais no que diz respeito à ditadura, *no tempo* de revisão e retomada do texto e *tempo* da tese, sou apresentada ao recentíssimo e intenso

⁷⁹ Original: “como podemos pensar la transmisión – que siempre conlleva un enigma – en el terreno de los actos criminales inscriptos sobre um deseo parental fuertemente danado?”.

depoimento de Caio Felipe Rezende, filho de um agente do regime⁸⁰. Não foi até 2020, portanto, que se abriu espaço, no Brasil, para essas perspectivas, ainda minoritárias. Conforme relata Rezende em recente entrevista⁸¹, foi a partir do filme de Orozco (2017) que se deu o conhecimento do grupo *Historias Desobedientes*, um coletivo de filhos, filhas e familiares de agentes das ditaduras latino-americanas que hoje se posiciona na luta pela memória, verdade e justiça, e que até então atuava no Chile e na Argentina. Nesse contato, iniciou-se um processo de acolhimento de familiares brasileiros⁸² até que se apresentasse um chamado pela desobediência e pela fundação de um grupo em nosso país.

A possibilidade de criação de um coletivo aqui, entretanto, surge em condições bastante distintas dos grupos dos países *hermanos*. Na Argentina, especialmente, Caio conta que *Historias desobedientes* teria sido criado quando filhos e familiares encontraram respostas ou respaldo para o que *já intuía* ou *sabiam* e que foi confirmado via procedimentos de justiça, na acusação e condenação, em alguns casos subsequente prisão, dos seus familiares julgados. No Brasil, nunca levamos os perpetradores ao banco dos réus o que modifica, radicalmente, a forma como se relaciona, seja no âmbito privado ou público, com essas figuras. Aqui, em grande parte, os agentes da ditadura continuam gozando, assim como os seus filhos, de plenos direitos e privilégios ainda mantidos por e apesar dos crimes perpetrados. Não por acaso figuras públicas como o coronel Ustra continuam centrais para o discurso negacionista perpetrado pela atual presidência da República, apesar de o exemplo citado já ter sido oficialmente reconhecido como torturador, ou como o Major Curió, outro reconhecido torturador e homicida tenha sido recebido na agenda oficial da presidência da República, e como o Cabo Anselmo – infiltrado e responsável pelo massacre da chácara de São Bento e pela morte da sua companheira grávida – siga dando entrevistas sem expressar qualquer tipo remorso^{83,84}.

⁸⁰ *Meu pai foi agente da ditadura. Quero uma história diferente para mim*. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/meu-pai-foi-agente-da-ditadura-quero-uma-historia-diferente-para-mim/>. Acesso em: out. 2020.

⁸¹ Caio Felipe Rezende. *Filhos (desobedientes) da ditadura*. Entrevista realizada pelo coletivo *História da ditadura*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eDOPW_-QrQ8. Acesso em: abr. 2021.

⁸² A campanha do coletivo *Histórias desobedientes* convoca os filhos de colaboradores da ditadura brasileira para que se posicionem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pyQ44jEiT8&ab_channel=HistoriasDesobedientes-Chile. Acesso em: set. 2020. Cf. também o website do grupo: <https://historiasdesobedientesbrasil.com/about/>.

⁸³ Também é significativo o documentário *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini, que, em uma espécie de escuta psicanalítica com tons de julgamento, confronta o testemunho de Cláudio Guerra, ex-torturador e executor confesso do regime militar. Agora pastor evangélico, Cláudio Guerra aprofunda as denúncias feitas durante a CNV e no livro confessional, *Memórias de uma guerra suja* (2012), apontando, especialmente, para a continuidade das estruturas criminosas de perseguição, tortura e corrupção anteriores.

⁸⁴ Aqui, lembro-me e remeto-me imediatamente à introdução de Regina Dalcastagnè ao seu livro, *Espaço da dor* (1996) sobre a literatura que se debruça sobre a ditadura logo depois da redemocratização, e me assombro com a sua atualidade: “[e]les permanecem aí, sorrindo – em reuniões regadas a bom uísque, sorrindo – diante das câmeras de televisão, sorrindo – de terno e gravata, sorrindo. Parecem felizes, diriam uns, estão de bem com a vida,

Quem sabe por isso os filhos ou os familiares de agentes da ditadura ainda parecem não ter se debruçado artística ou literariamente, como autores, sobre o legado dessa herança violenta⁸⁵. É sobre a *ficcionalização* acerca da transmissão de uma história de violência, uma herança apagada, assombrosa, portanto, que me debruçarei nesta sessão, especialmente a partir de dois livros, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage⁸⁶ e *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer⁸⁷. Diferente dos romances tratados anteriormente, os autores não tiveram, a princípio, nenhuma relação direta com a ditadura militar brasileira ou do Cone Sul e tampouco com os seus perpetradores, mas constroem ficcionalmente narrativas em que esse espólio violento se constitui como segredo até que atinja, enquanto efeito, a própria vida e a construção da identidade pessoal e nacional. O primeiro, *O corpo interminável*, trata, principalmente, da história de mulheres cujos corpos e vivências foram atravessados pela ditadura militar brasileira de muitas formas. O fio narrativo principal segue a história de Daniel, filho de uma desaparecida política, e de Melina, filha de um fotógrafo da conhecida Casa da Morte, em Petrópolis, e o encontro dos dois. Os efeitos dos segredos e das violências da ditadura penetram as histórias de ambos, suas relações familiares e a forma como se encontram e se relacionam amorosamente no presente. O romance de Heringer, por sua vez, situado no subúrbio carioca, conta a história do encontro entre Cosme e Camilo. O pai de Camilo, um médico colaborador da ditadura, leva Cosme, um menino órfão, para casa, sem maiores explicações e sem que saibamos a relação do garoto com o seu trabalho. Os meninos se apaixonam e vivem um curto relacionamento juvenil até a morte precoce e violenta de Cosme. A narrativa, contada por Camilo, parte do tempo presente, especificamente dos trabalhos da CNV, quando recupera a história familiar e a dor da ausência de Cosme.

No caso de *O corpo interminável*, há duas perspectivas distintas sobre o fardo da transmissão da ditadura: Daniel e Melina simbolizam a transmissão da ausência e do trauma da

pensariam outros, têm belas lembranças, concluiriam então. Sem dúvida! Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que lembra disso ele sorri. Sorri diante do nosso esquecimento, sorri diante da perplexidade daqueles poucos que ainda se recordam, que ainda sofrem. Sorri por todos os sorrisos que roubou. Sim, eles permanecem aí e celebram nossa indiferença, nossa curta memória [...]. Que ilusão pensarmos que estamos em segurança enquanto eles sorriem” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

⁸⁵ Nas entrevistas acima elencadas de Caio Rezende, o filho desobediente conta que está em processo de feitura de um documentário sobre a temática.

⁸⁶ Claudia Lage nasceu em 1970, no Rio de Janeiro, é escritora e roteirista. É também formada em Teatro pela UNIRIO, em Letras pela UFF e mestre em Literatura pela PUC-Rio. Escreveu o livro de contos *A pequena morte e outras naturezas* e o romance *Mundos de Eufrásia*, além de ter sido finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Como roteirista, trabalhou na TV Globo, entre outras produtoras. Ministra cursos de roteiro e criação literária no Rio de Janeiro.

⁸⁷ Victor Heringer (1988-2018) nasceu no Rio de Janeiro. Foi prosador, poeta e ensaísta. Publicou *Automatógrafo* (2011), *O amor dos homens avulsos* (2016), entre outros. *Glória* (2012) ganhou o segundo lugar do Prêmio Jabuti na categoria romance.

vítima, pois Daniel é filho de uma desaparecida política e Melina, da colaboração com o regime, por parte do pai. Daniel é criado pelo avô e pela vizinha, Dona Jandira, e cresce sabendo muito pouco sobre a sua mãe e sobre o contexto do seu desaparecimento. Como comentei antes, é nas narrativas que tematizam a transmissão do desaparecimento que o silêncio se torna ainda mais audível. O menino não consegue se aproximar da história da mãe e busca por quaisquer informações que possa encontrar sobre ela na busca incansável por itens que o avô esconde dele, ou pelos traços e rastros apagados no quarto que antes era ocupado pela mãe e agora o é por ele. A única recuperação a que tem acesso é uma única foto da mãe e do seu livro rabiscado, *Alice no país das maravilhas*, aos quais se apegava fortemente na tentativa de criar uma identidade própria para uma pessoa da qual nada sabe. O avô não consegue dizer quem foi a mãe nem o que aconteceu, mas deixa que o menino “saiba” ou “perceba” pelo que não diz, seja pela fotografia, seja pelo acesso a notícias de televisão, por exemplo. Assim, além de uma recuperação via objetos e silêncios, como nas narrativas de Levy (2013) e Fuks (2015), aqui pouquíssimo é contado. Posteriormente, com o surgimento da personagem Olívia – irmã que Daniel não sabia ainda ter e que aparece depois da morte do pai, que também não conhecia –, alguns poucos fios sobre a história dos genitores são recuperados. Olívia também teve uma infância cercada por silêncios, apesar da percepção dos sintomas da dor do pai, mas agora, depois da sua morte, recupera traços dessa história em objetos, cartas e fotografias. Desenvolve também uma relação com o irmão que foi impedida, seja pelo pai, seja pelo avô de Daniel.

A preocupação de Daniel também se centra no que ficará – e passará – dessa história traumática para o(a) filho(a) que terá com Melina, agora grávida. É a partir da escrita e do exercício de metaficção que tenta dar sentido ao passado, ao presente, e a uma possibilidade de futuro, sobre qual afirma que “[s]ó escrevemos quando nada mais pode ser feito, só tomamos consciência tarde demais. Estamos sempre atrasados. Escrevo e apago, apago de novo, mas a página não fica em branco nunca” (LAGE, 2019, p. 74). Não há, entretanto, uma unidade nessa narrativa. Os trechos que focam na construção do fio narrativo de Daniel e Melina, escritos, supostamente, por Daniel, não parecem se relacionar diretamente com o restante das narrativas sobre outras mulheres, personagens que povoam o romance de muitas formas. Há, também em Daniel, um questionamento ético acerca da possibilidade de narrar:

[m]e sentia como se cometesse um equívoco [...]. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais e tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, as tornasse meras referências em um texto, ou pior, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil capaz de se dismantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação (LAGE, 2019, p. 24).

Os diálogos entre a construção do personagem Daniel e as análises dos livros *A resistência* e *A chave de casa* são, não há dúvidas, muito profícuos, mas aqui me centrarei especificamente sobre as questões da transmissão da violência da ditadura às gerações seguintes, no caso do romance de Lage (2019), na personagem Melina, e de Heringer (2016), em Camilo. Nesse sentido, como alerta Assman (2016), todo cuidado é pouco: não se trata de dizer que foram *traumatizados* aqueles que atuaram na estruturação dos sistemas autoritários, pois, ao contrário, planejaram, consciente e ideologicamente, a execução de violências, perseguições e mortes, não estando, portanto, em eventos que ameaçavam a sua integridade física e identidade pessoal. No caso dos filhos, entretanto, a situação é mobilizada de outra forma: há um efeito diferente quando pensamos que a segunda geração é capaz de ser confrontada com a violência dos pais e, em alguns casos, com a possibilidade de ter revista a sua identidade, agora marcada também por feridas psíquicas. A teórica defende que o “silêncio em relação às experiências-chave na geração dos pais desencadeou mecanismos de transmissão inconsciente para os filhos de ambos os lados”⁸⁸ (ASSMANN, 2016, p. 82).

No que tange o debate acerca das *segundas gerações*, área a que me remeti anteriormente, os pesquisadores não se furtaram em discutir o papel de filhos e filhas de perpetradores, como temos desde, pelo menos, o trabalho de Dan Bar-On (1989), psicanalista israelense que, como estratégia de terapia em grupo, observou e tratou da relação entre filhos de vítimas e de perpetradores. Além disso, em *Second generation voices* (BERGER; BERGER, 2001), os autores também se debruçaram sobre o legado das famílias atingidas pela *Shoah*, atentando para o fato de que ambas as segundas gerações, de vítimas e perpetradores, não conseguiram encontrar espaços de diálogos entre elas, ainda que sejam cercadas por barreiras psíquicas e sociais para que possam narrar o acontecido. O trabalho mais recente sobre a temática é o de Schwab, *Haunting legacies* (2010) – já mencionado neste capítulo –, em que a autora debate como essa herança assombrada é transmitida para as gerações seguintes e tocada pelas histórias violentas que as gerações anteriores viveram. Nesses textos teóricos, porém, diferente dos livros aqui analisados, se discute a tentativa de elaboração psicanalítica e literária daqueles que efetivamente viveram a experiência de violência no interior das suas famílias.

Conforme também demonstra Schwab (2010), as crianças “da geração parental traumatizada” se tornam leitoras ávidas dos silêncios e dos traços de memória escondidos. Não recebem, portanto, as histórias violentas apenas de memórias dos pais, mas também a partir do que permanece não integrado e não assimilado, especialmente, defende a autora, por serem

⁸⁸ Original: “the silence regarding key experiences in the generation of the parents has triggered mechanisms of unconscious transmission to the children of both sides”.

assombradas, quando adultas, pelos crimes cometidos pela geração dos seus pais (e por elas), tornando-se também capazes de receber as memórias somáticas, assombrosas e vergonhosas em seus corpos. Diferentes dos romances anteriores, a transmissão não se dá, em geral, a partir do que é dito ou contado, mas, principalmente, do que continua como *segredo* ou silêncio e que é recuperado na busca da segunda geração, bem como do que se manifesta somaticamente em seus corpos. É o que também diz Caio Felipe Rezende sobre os *desobedientes* no Brasil: não se trata de discutir *o que se sabe* sobre o passado familiar, mas o que *se sente, se percebe*, nem mesmo o que se *confirmou* ou *atestou* via documentos ou na Justiça, dado o contexto jurídico brasileiro, ao qual nos remeteremos no próximo capítulo.

Além disso, para que nos aproximemos dessas histórias é de suma importância nos afastarmos da manutenção de uma lógica dicotômica que separa como dois polos perfeitos vítimas e perpetradores. Em primeiro lugar, os próprios personagens ficcionalizados fazem parte da rede de colaboração da ditadura, sendo importantíssimos para as suas engrenagens, mas não fundamentais na estrutura do Exército, por exemplo. Assim, em segundo, e principalmente, trata-se da geração dos seus filhos que se aproxima de uma herança nunca exatamente nomeada, confirmada ou julgada. Não parece possível, então, uma separação estanque entre uma segunda geração *das vítimas* e outra *dos perpetradores*, dado que a relação com esse trauma se dá sempre *depois*, de forma mediada, distanciada. Trata-se de uma herança que se escolhe, se questiona, se acolhe, e/ou se nega. Aqui me parece importante dialogar com o debate estabelecido por Rothberg, no seu recém-publicado livro, *The implicated subject* (2019) – com o qual já trabalhamos neste capítulo –, em que, ao evitar perspectivas binárias, pensa a partir das complexas implicações e seus diferentes modos relacionados às diversas temporalidades que envolvem os processos de injustiças do passado e contemporâneas. Ou seja, o autor atenta-se simultaneamente tanto a questões históricas quanto aos legados atuais de violência e injustiça, bem como à necessidade de um discurso que lide com os diferentes níveis de responsabilização e reparação no presente. Assim, ao discutir as diferentes posicionalidades dos sujeitos, não na sua relação identitária, mas na sua relacionalidade, aumenta-se e entende-se as redes de envolvimento nas injustiças para além das imagens mais invocadas de vítimas, perpetradores e *bystanders*, questão já levantada por Levi ([1947]1998, [1986]2004), conforme discutimos. A teoria de Rothberg (2019) então permite perceber, nesses romances, as formas como diferentes personagens são implicados nas estruturas de violência, muitas vezes vitimados e tantos outros privilegiados, sendo também, de algum modo, afinal, responsáveis por elas.

Apesar de não ser um romance imediatamente relacionado à temática da ditadura, *O amor dos homens avulsos* nos leva para esse tempo já na sua epígrafe, *Informe Meteorológico*, na qual alude a uma umidade e temperatura sufocantes, fazendo possível referência à capa do Jornal do Brasil em 1968⁸⁹. O livro também faz muito uso de outras mídias: fotografias, desenhos, imagens de carimbos, listas de todos os tipos. Camilo narra a partir do tempo presente, especificamente durante os trabalhos da CNV, e do seu tempo de infância: um menino vivendo em um lugar *sem lugar* que simula alguma parte do subúrbio do Rio, o Queím, e que era diferente daqueles que ali estavam por ser branco, de classe média alta, em uma casa grande com ajuda de empregada doméstica e babá. Para contar o período da infância, deslocase até lá reconhecendo a fragilidade da memória do período. O tom é ainda infantil e, aos poucos, ele se apercebe da continuidade dos segredos que, naquele momento, ainda não compreendia muito bem. Foi depois da morte da mãe, entretanto, que teve acesso à papelada que deixou como espólio, com documentos xerocados e uma carta em que relatava e comprovava a atuação do pai durante a ditadura, como médico colaborador da tortura institucionalizada e generalizada, praticada pelo governo brasileiro. Afirma: “se tudo bate (há muitos carimbos oficiais, mas nunca procurei saber o fundo da verdade), papai foi o “doutor Pablo” que ajudava nos porões, mantendo os prisioneiros sobreviventes” (HERINGER, 2016, p. 37). A irmã que no princípio da infância parecia saber mais do que ele, ao fim, recusa essa herança, “porque não se interessa muito por política”. A relação de Cosme com tudo isso, menino trazido pelo pai, também não é nunca exatamente desvendada. Assim, é a partir desses documentos a que tem acesso agora, de Cosme, e daqueles deixados pela mãe que se aproxima dessa herança, não imediatamente acolhida, ainda que objeto de medo: “[e]vito, não leio. Troco de canal. Será que as vítimas se perguntam se aquele enfermeiro do porão tinha filhos? Se soubessem de mim, será que me considerariam herdeiro da covardia dele?” (HERINGER, 2016, p. 116).

Em *O corpo interminável*, Melina se aproxima de Daniel e de sua história sem imaginar (ou reconhecer) qualquer relação própria com o período histórico. A princípio, definia nessa questão um motivo de diferença entre a história dos dois, já que os pais teriam vividos “alheios a esse tempo”, o que tornava “insuportável pensar que minha mãe havia vivido aquilo. Que os seus pais haviam ignorado tudo aquilo. Era insuportável pensar” (LAGE, 2019, p. 23).

⁸⁹ Na exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, idealizada e realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a frase conhecida que denuncia o momento de assinatura do AI-5 no Jornal do Brasil, “tempo negro, temperatura sufocante, e ar irrespirável”, era reproduzida e repetida, em uma gravação de voz, com alguma frequência pela exposição. O áudio alertava e impunha uma sensação sombria no agora da visita. Cf. *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, de Paulo Miyada (2019).

O seu contato, acompanhado pela tarefa obsessiva de ambos em compreender a ditadura que os une, se deu, inicialmente, a partir da leitura de outras mídias: documentários, livros, acesso a testemunhos. Melina buscava, no amor com Daniel, alguma pertença ao que ele vivia: “pertenciam à ela os guerrilheiros do documentário como pertencia o alheamento dos pais, a separação repentina, a mala na porta, como pertenciam as fotos, os filmes, os livros[,] [...] tudo que ainda havia para ser visto, lido, tudo que poderia ser revelado” (LAGE, 2019, p. 29). Há algo, entretanto, que não imediatamente reconhece e que a assusta, uma espécie de lembrança apagada que tenta recuperar e que escorre pelas suas mãos.

O tempo que o romance mobiliza também torna de difícil apreensão as suas diferentes temporalidades. Em uma espécie de sensação de eterno presente, se constrói uma certa linguagem imagética que não permite que tenhamos claro de quando se trata. Por exemplo, no início da narrativa há o encontro entre Daniel e Melina, o que imaginamos ser o presente da narração, mas aos poucos, fica claro no presente da escrita já estão juntos há muito tempo e houve um desenrolar intenso de suas histórias.

Ao contrário de Camilo, entretanto, Melina é uma personagem que ativamente busca reconstruir as memórias apagadas sobre o pai e sobre a separação dele com a mãe, ainda que essa busca esteja sempre relacionada, assim como em Camilo, com o medo ou a repulsa de qualquer descoberta. A procura é mediada, especialmente, pela relação com a fotografia. A primeira foto recebida: um corpo nu estirado numa cama, os olhos abertos, uma força que assombra. A partir do relato de Melina a Daniel, narrador, portanto, a fotografia retorna, em alguns momentos. Cansada do peso de carregá-la sozinha, Melina decide confrontar o pai ao visitá-lo em uma casa para idosos, portando a foto e questionando do que se trata, ao que ele responde balbuciando apenas: “[q]ue horrível”. Depois do aparente não reconhecimento, Melina decide ir embora, quando o pai pergunta “estava nas coisas da sua mãe?” (LAGE, 2019, p. 149). É depois da morte da mãe, entretanto, quando só sobravam “lembranças, objetos, agora ela só existia por meio de outras coisas” (LAGE, 2019, p. 168), especialmente por uma “incorporação constante, uma busca aflita para se rematerializar”, que a narração se desloca para responder à pergunta do pai. Foi quando Melina acolheu os pertences da mãe que encontrou as fotografias, agora sabemos: “estava, sim, nas coisas, nas tralhas, nas inutilidades, no bilhete de separação: outras fotos de pessoas mortas. Homens, mulheres. Todos nus. Por que nus?” (LAGE, 2019, p. 169). Junto das coisas da mãe havia ainda “um certificado de curso de fotografia do exército, o nome do pai como aluno” (LAGE, 2019, p. 174).

É também a partir da fotografia que Melina, já criança, teria percebido – e deixado perceber à mãe – o papel do pai junto à posteriormente conhecida Casa da Morte, em Petrópolis,

perto da qual a família tinha uma propriedade: na época, apenas uma casa branca, silenciosa, limpa, que situava a passagem do tempo quando agora é dotada de novos atributos, novos sentidos. Seria, então, depois de décadas, que o endereço se revelaria, se reconstituiria na memória a partir do que sabe, no presente, mas contaminada por novas informações. No deslocamento ao lugar, Melina desloca também o tempo e a memória, mas, principalmente, a percepção entre ser menina e mulher. Se a forma como vê a casa se modificou, ela não mudou, contudo, enquanto espacialidade específica ao longo do tempo: “pedidos já foram feitos, protocolados. Mas ela ainda está lá, como se nada tivesse acontecido” (LAGE, 2019, p. 58)

A consciência de uma estranheza em relação à casa aparece mediada na relação com o fazer fotográfico. Quando criança, Melina ganhou uma máquina fotográfica dos pais e esse objeto se tornou uma espécie de mobilizador de percepções nos pais e nela do que, de fato, acontecia dentro das quadros paredes. De acordo com Brizuela (2014), “todo retrato fotográfico é resultado de uma relação entre sujeito que observa a fotografia (através da sua câmera e o que está sendo fotografado)” (BRIZUELA, 2014, p. 237). O fotógrafo, então, recorta e pausa o cotidiano “para delimitar um espaço em que o sujeito fotografado é outro para o fotógrafo e também para si mesmo. A fotografia é a evidência de que ‘eu é outro’”, ou seja, produz uma alteridade” (BRIZUELA, 2014, p. 237). Assim, na captura do que a rodeava, Melina recupera instantes da mãe que ela, por sua vez, reprova e recusa: não é a pessoa capturada, essa família retratada não é a sua. Um dia, voltando para a casa, a máquina e o olhar de Melina capturam o pai em seu trajeto e sua posição: é um homem pego em flagrante, sentado no meio-fio, com as costas curvadas e as mãos no rosto. Sem que houvesse uma intenção, captura algo que não havia sido visto, de fato, até então: “de todas as coisas que podia imaginar sobre o meu pai, nada incluía aquela imagem” (LAGE, 2019, p. 64). A fotografia recupera um vestígio até então negado pela criança, um acesso a um sofrimento que se materializa, através do olhar “neutro” da câmera.

As fotografias e o suposto flagrante de Melina seriam, além disso, motivadores do processo de separação dos pais. Digo suposto não por um acaso: o livro não caracteriza os relatos de Melina como fatos, mas como percepções que se reconstroem em memórias frágeis, que não conseguem plenamente recuperar o período e tampouco ter acesso a ele no presente. Especialmente depois da morte da mãe, há também a recusa por parte do pai em contar ou transmitir. São construídos como indícios, rastros de outros tempos que vêm cobrar a atenção. Conforme demonstram Abraham e Torok ([1978]1995), que leio em diálogo com Schwab (2010), o silêncio e o segredo se traduzem na transmissão transgeracional do trauma e em um contexto de repetição dos ciclos de violência. A *cripta* seria constituída então de tudo aquilo

que é negado, apagado, fossem as memórias insuportáveis ou os segredos. Esse trauma não elaborado e não integrado, portanto, será passado para a próxima geração.

No caso do Brasil, especificamente, e especialmente no caso dos perpetradores, o silêncio é parte essencial do pacto da injustiça: não se conta a violência perpetrada. A geração seguinte é aquela, portanto, que herda a substância psíquica da geração anterior e incorpora os sintomas que não emergem da própria experiência individual, mas dos conflitos e traumas da comunidade de que fazem parte. A passagem não se dá necessariamente pelo que foi contado ou escrito, mas, de acordo com Schwab (2010), pelos humores dos pais e pelas formas de *ser* que carregam consigo numa economia psíquica particular e numa forma estética do cuidado. São os elementos do passado que não necessariamente *estão* que colocam em dúvida a oposição entre presença e ausência, reaparecendo de forma fantasmagórica. A formação de um fantasma, nesse sentido, “não são os falecidos que vem possuir, mas as lacunas deixadas em nós pelos segredos dos outros” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 391), o que representaria as consequências dos silêncios transmitidos para as outras gerações, de forma que mesmo a linguagem seria assombrada por ele. O silêncio, no caso de Melina, afeta a sua compreensão sobre a família e sobre si. Ela não acessa exatamente o que não foi dito ou feito pelos pais e como a violência se materializou na vida deles, violência essa que é agora transmitida para ela.

Na busca, então, por sentidos do que aconteceu entre os dois e da atuação do pai enquanto colaborador da ditadura, Melina precisa “acordar os mortos” e revisitar o trauma, de maneira a conseguir realizar o trabalho de luto do que imaginou ser o pai, em primeiro lugar. Como defende Schwab (2010), “reconhecer a vida psíquica de nossos ancestrais em nossa própria vida psíquica significa descobrir o seu sofrimento não dito e histórias secretas, assim como a sua culpa e vergonha, os seus crimes – consequentemente a importância das ‘histórias secretas’ da família, da comunidade ou da nação” (SCHWAB, 2010, p. 75)⁹⁰. É nesse sentido que se torna ainda mais essencial lidar com as histórias violentas e traumáticas, nacionais e familiares, e atentar, inclusive, para a passagem de tais legados de violência dos perpetradores, já que não há saída, aí, que não seja pela elaboração e responsabilização – não individuais ou psicanalíticas apenas, mas societárias, histórias e mesmo jurídicas. Também é significativo como se torna fundamental para o personagem de Daniel uma tentativa de escrita e de elaboração dos traumas familiares depois que Melina engravida.

⁹⁰ Original: “*recognizing the psychic life of our ancestors in our own psychic life means uncovering their unspoken suffering and secret histories, as well as their guilt and shame, their crimes – hence the importance of a family’s, a community’s, or a nation’s ‘secret histories’*”.

Os segredos que percebemos na construção dos personagens Melina e Camilo se constituem como aquilo que é, de alguma forma, transmitido, sem que seja necessariamente nomeado ou rastreado. As famílias dramaticamente se constituem, assim, pelo que Aarons e Berger (2017) chamam de “*secreted gaze*” (um olhar, ou uma mirada que se constitui a partir dos segredos) e é a partir da narração, portanto, que se organiza e percebe as formas como tais segredos (e posteriores transmissões) marcam as gerações seguintes. Elas lidam a todo momento com saber e não saber, desconfiar e recuperar, entre buscar e negar. Não se recupera, entretanto, o legado violento, como se houvesse uma pretensa história una e coesa, homogênea que se pudesse restituir, mas se aproxima precariamente dele e de uma tentativa de reconstituição. Os silêncios mobilizam transmissões inconscientes em ambos os personagens.

Retorno, então, aos segredos que envolvem a separação dos pais de Melina. A recuperação do que poderia ter acontecido também se dá através das cartas deixadas pela mãe. Nos documentos, uma das correspondências relata a tentativa de recuperar notícias sobre o paradeiro de uma suposta amiga e em outra se relata o seu aparente suicídio – pouco crível, ao que parece. A carta da amiga também carregava acusações: os pais da personagem teriam virado a cara e os olhos para o que acontecia. Sem respostas ou sem saber exatamente como a mãe teria reagido, o ato memorialístico de Melina busca reconstituir um fio narrativo a partir da junção de ambas as cartas e das fotos deixadas pela genitora. É a partir desse processo inicial de reconhecimento do documento e de suas possíveis consequências que Melina tenta estabelecer uma história coerente para o acontecido, fiando-se em aspectos da memória, mas também numa tentativa de compreender esses fios deixados pelos documentos, pela memória, pelos indícios demonstrados pelos pais:

[a] minha mãe perdeu uma amiga nos porões. Uma amiga assassinada. Uma amiga a quem ela havia dito que não se diz a uma amiga. A minha mãe encontrou as fotos numa pasta do meu pai, guardada atrás das roupas, no fundo do armário. A minha mãe reconheceu a amiga na moça morta. A minha mãe não quis reconhecer. Escreveu para outra amiga em busca de confirmação. A outra amiga confirmou. Mas para que esse interesse agora, você não se importa, nunca se importou [...]. Ela não soube o que fazer com aquilo (LAGE, 2019, p. 174-175).

A reconstituição do papel do pai aqui é também central. A personagem parte do que havia visto em documentários ou lido em livros sobre a ditadura, junto da companhia de Daniel que buscava saber sobre o paradeiro da mãe desaparecida, para entender o funcionamento do maquinário de tortura perpetrado pelo Estado. Nessa tentativa de reconstrução, Melina imagina o pai como aquele necessário para forjar uma cena, registrar um indivíduo ou uma morte, através da fotografia. A possibilidade de ficcionalizar essa experiência, entretanto, parece

encontrar um fosso maior: não encontra uma descrição, na linguagem, da atuação do pai. Diferente da mãe, até este momento da narrativa, não consegue reconstituir a cena no passado, mas escorrega para o presente e para a condição alucinatória do pai. A personagem então lê nos seus sintomas – ele se bate, grita, não confia na comida, acusa os cuidadores de “assassinos” – indícios dos fantasmas que o atormentam. A cena retorna quando descreve a Daniel o percurso pelo qual tenta descobrir esses segredos e como, agora, tenta reconstituí-los. Aqui, aproxima-se mais, ainda se questionando sobre essa possibilidade de reconstituição de uma imagem que não tem e nunca terá acesso: “é possível remontar as palavras, as imagens, os espaços vazios? Vejo o que menina não vi. O meu pai entrando na Casa da Morte, o meu pai com uma câmera na mão, procurando ângulo, luz, foco” (LAGE, 2019, p. 192). Na falta dessa imagem *de outro tempo* que parece inacessível, deve atuar como uma *mulher que escava*, deslocando os termos de Benjamin, para aproximar-se do passado, ou seja, “antes de tudo, não deve temer voltar ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, 1995, p. 240). Ao fim, só pode tentar reconstruir uma imagem pelas lembranças que não exatamente possui, mas pressente, *sente*, e para isso precisa passar por esses diferentes tempos que constituem a sua memória e a sua história (e, ao fim, constituem a história do Brasil e o Brasil): quem é enquanto reconstrói esse fio, quem foi quando observou, ainda criança, quem reconhece as imagens que a formou, pelas referências que criou ao longo do tempo e pelas camadas deixadas no percurso de busca arqueológica anterior.

A leitura sobre esse passado, entretanto, não se dá apenas através da busca de documentos que os auxiliem no processo de recuperação da memória – essas *contraheranças* –, mas também da leitura da forma como a violência se manifesta somaticamente em si e nos pais. O sofrimento deles era visível. Nas fotografias que tira, captura o sofrimento da mãe e, ao observá-la, ouvia seus soluços e choros. Com o pai também reconhece na fotografia o sofrimento que carrega consigo. A recuperação das memórias do passado também passa pela acusação da mãe de que o pai não repara na filha, já que não percebe que a menina costumava se cortar.

Em *O amor dos homens avulsos*, Camilo também reconhece os medos dos pais, *a posteriori*, enquanto a sua vida e a da irmã passavam aparentemente incólumes ao que acontecia lá fora: “[n]ós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita *ditadura* da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério” (HERINGER,

2016, p. 15, grifo meu). Não por um acaso, com o uso de “ditadura da infância”, a narração, no presente, percebe o quanto “o tecido de nossas vidinhas era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos” (HERINGER, 2016, p. 15). A mãe passava os dias trancada no quarto, sofria de dores de cabeça e tonturas. Envelheceu carente, sozinha. O pai de Camilo visivelmente sofria, bebia muito e carregava consigo muitos medos: “às vezes papai se enfiava num silêncio e todo mundo via na cara dele que era dolorido, todo mundo pensava que era porque ele via muita gente morrer” (HERINGER, 2016, p. 81). Terminou seus dias também demente e paranoico, “com medo de que o pusessem dentro de pneus e tacassem fogo. Os bandidos” (HERINGER, 2016, p. 37). Há, então, na leitura desses sintomas e sinais um aspecto *inquietante*, como define Freud ([1919]2010), a partir da palavra duplamente composta em alemão, *umheimlich*, que carrega traços não alheios, mas familiares, velhos conhecidos que ao mesmo tempo despertam angústia e terror. Os personagens reconhecem nos seus pais um certo entendimento da sua identidade que é perturbado pelas novas informações. Estariam ali desde sempre os sinais das violências e seu legado? De que forma sempre demonstraram e reconheceram, ao mesmo tempo que esconderam?

Apesar de tudo, a vida naquele momento “era feliz”, coloca o narrador. Não muito distante do que diz Melina sobre as percepções infantis da família e do tipo de lembrança que mantinha antes de conhecer Daniel e ser confrontada com a herança do trauma que ele carregava. Todo esse processo de aproximação das histórias e de compreensão de quem foram, afinal, os pais, acontece no presente, portanto, quando narram os personagens, deslocados temporalmente. É mediado também pelo momento em que vivem, o acesso a que dispõem, seja a documentos, livros, filmes ou notícias, bem como pela idade e percepção que agora têm.

Não é banal o fato de que, em ambos os romances, são as mães que se entendem como parte dessa estrutura ou são ao menos “implicadas” nela, decidindo, ao fim de suas vidas, revelar partes dos segredos que carregavam apenas consigo até então, de alguma forma, passando essas histórias como forma também de expiação de culpas do que, poderíamos dizer, as fazia parte do sistema de colaboração dos silêncios da ditadura. As mães que carregaram as suas dores, que sentiram os efeitos da violência na própria pele, que tiveram de esconder o que acontecia em suas casas, proteger os seus filhos, são agora as que tentam quebrar o ciclo da passagem, impedir que atravessem o tempo sem que se conheça a verdade. São aquelas que são os sujeitos a que se impõe outras violências antes que consigam deslocar-se para denunciar as violências *dentro* do sistema ditatorial, nomeá-las no e a partir do espaço familiar e público, quebrar o ciclo da transmissão. É também uma mulher, no caso de Daniel, a irmã Olívia, que acessa as memórias do pai, depois da sua morte, e decide reatar a relação com o irmão,

recuperando o laço perdido e obtendo respostas para as cartas que a ele entrega do pai – que Daniel havia eliminado na morte do avô. No contato com essa irmã é que Daniel diz querer “alcançar o antes, antes das cartas, de mim, antes da distância, aquele ponto onde tudo começa e termina, antes das palavras” (LAGE, 2019, p. 117).

No romance de Heringer (2016), o tempo da ditadura reaparece não apenas no espólio deixado pela mãe, sobre o qual, inclusive, inicialmente duvida, e que o impele a responsabilizar-se (coisa que a irmã, aliás, nega), mas também na chamada, via CNV, que impõe uma dúvida e cobra um posicionamento sobre a participação do pai como médico colaborador da tortura generalizada da ditadura – procedimento também recuperado pela *Trilogia infernal*, de Verunschik (2016, 2017, 2018), que discutirei no próximo capítulo. É importante então dizer: foi na CNV que pela primeira vez se deu nome aos algozes, identificando mais de 350 pessoas como responsáveis diretas ou indiretas pela prática de tortura e de assassinato. Esse encontro com esse passado de Camilo é agora encenado a partir desse contato institucional. Diante de notícias que aparecem no jornal sobre os procedimentos da Comissão, Camilo, no romance de Heringer, questiona-se “não sei se essa comissão que tem agora descobriu que meu pai estava nos porões dando remédio para os torturados. Evito notícias. Evito, não leio. Troco de canal” (HERINGER, 2016, p. 115). Preocupa-se com as acusações que fariam as vítimas, mas acha que não o culpariam, apesar de que “uma coisa é certa: no meu sangue tem o meu pai. Talvez tenha também o Emílio Médici” (HERINGER, 2016, p. 116).

O distanciamento temporal, no chamado familiar, seja das mães, das irmãs e dos companheiros, e coletivo, seja dos documentos ou dos trabalhos da CNV, obriga Camilo e Melina a encarar essas heranças, a negá-las ou a acolhê-las. No limite, é chegado o momento de questionar a sua responsabilidade diante delas. Nada disso, entretanto, aparece de forma pacificada. No caso de Camilo, ele evita pensar e quer, inclusive, negar que algo tenha acontecido. Declara que:

[s]empre quis acreditar, ao avesso, que eu poderia me convencer de que tinha inventado isso tudo, inventado Cosmim e a morte de Cosmim, um assassino marido da babá, meu pai anjo de tortura. Que este mundo inteiro não passou de um delírio da minha mente aleijada. Que outro mundo destes é possível, quase idêntico (com minha perna ruim, com Queím e tudo, Brasil, miséria e tristeza, não tem problema), mas um pouco menos hediondo” (HERINGER, 2016, p. 53).

Quem sabe dizer que não houve, que não é possível, que não faz sentido seja o máximo que consiga, até então. Narra: *apesar e diante* dessa vontade (ou desse medo). No caso de Melina, a relação com Daniel e a sua (falta) de transmissão em relação à mãe também se

impõem no próprio corpo, quando a dor de descobrir sobre o pai a afeta e se somatiza na sua gravidez. O passado a atinge e a consciência de que poderiam ter estado, no mesmo lugar, a mãe de Daniel e o seu pai, cada um em posições opostas, interrompe as perspectivas de futuro dessa geração *seguinte* unida por e apesar da violência do passado. Daniel, ao fim, questiona-se também sobre essa passagem agora, ao que vem. Como limitar a transmissão e o peso dessa herança a essa geração à sua própria? Questiona-se: “[c]omo não estar dentro de nós, e dentro do nosso filho ou filha, o avô que entrega à polícia a própria filha, o pai que deixa para trás o filho, a mãe de Melina chorando no banheiro e o pai sentado na calçada com o rosto sufocado nas mãos, enquanto era fotografado pela filha, pego em flagrante, em flagrante do quê?” (LAGE, 2019, p. 194). A pergunta sinaliza o medo, mas também a impossibilidade da fuga, já que nessa pequena *célula*, esse outro corpo, “onde tudo se revela e se esconde”, conta, “tudo já aconteceu, tudo acontecerá, um núcleo inalcançável” (LAGE, 2019, p. 194).

O reconhecimento retrospectivo dessa violência, entretanto, não só joga luz na relação dos pais com a ditadura, mas em todo um passado (e presente) violento construído no ambiente familiar. Aqui, essa genealogia violenta familiar se associa ainda mais com a genealogia violenta histórica brasileira, e para esses indivíduos, assumir o *familiar* é ainda mais problemático, e de muitas formas inescapável. Não podem efetivamente furtar-se de encarar, porque continua gerando efeitos nas vivências do agora. Os romances demonstram, portanto, que a violência não se constituía apenas *porque* viviam em período ditatorial ou tinham relação com a violência perpetrada pelos militares. Os valores que, em primeiro lugar, organizaram e motivaram a ditadura partiram de uma lógica de sociedade anterior e então reforçada: um projeto de país colonial, patriarcal, heteronormativo, racista, nacionalista, conservador, capitalista, que, diziam, estava em perigo. A ditadura no Brasil, portanto, fazia (ou faz) parte desse contexto amplo, por “Deus, pela família e pela pátria” ou por “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. Assim como há a existência dos perpetradores da ditadura no seio das famílias – como figuras centrais mantenedoras, inclusive, dessa instituição, em primeiro lugar –, podemos dizer, metonimicamente, que no centro do projeto de Brasil, para as elites poderosas, financeiras e conservadoras, está também a permanência e a proteção dos perpetradores de violências múltiplas e tão fundantes e contínuas do que vem sendo esse país, desde 1500. A ditadura não foi (ou é) exceção, mas parte de toda essa estrutura e serve, me parece, como uma porta de entrada para observarmos e denunciarmos os outros tantos processos violentos que foram e ainda são estruturantes.

A crítica e a transmissão do passado, nesse sentido, não podem furtar-se de um deslocamento entre as diferentes temporalidades que marcam os processos de violência

nacionais. Sobre o romance de Lage (2019) e as outras personagens mulheres cabe inserir uma análise na forma de um intervalo do tempo e do tema a que está se dedicando esta tese: na formalização narrativa que se constitui como um eterno presente, em diálogo com uma linguagem em grande parte audiovisual, há tempos que não alcançam o tempo da transmissão ou do presente. A trama desenvolve, ao largo e sem relação com a história de Melina e Daniel, vários fios narrativos de histórias de outras muitas mulheres que têm a sua história, ao que parece, relacionada à ditadura. A inserção dessas personagens não parece querer encontrar um círculo final na obra. Temos acesso a um texto bastante fragmentário, inconcluso, que mistura diversas temporalidades sem que elas, necessariamente, se toquem. Invadem o tempo da narrativa, tornam-se o seu centro, ao mesmo tempo que escapam. O romance lida então com essas fraturas, com as cicatrizes e com as potências e com as dores desses corpos de mulheres. São corpos-maternos, corpos-memória, corpos-ruína, corpos-tempo, corpos-luta, corpos-luto, corpos-torturados, corpos-resistência. Os corpos que se encenam são corpos de mulheres feitos de muitos traçados e muitas histórias. Além disso: é agora o (no) corpo do texto que se forçam essas mulheres, que se recuperam esses corpos antes esquecidos, que não chegaram até o presente da narrativa⁹¹.

O movimento inicial do leitor é, portanto, buscar uma certa correlação dessas histórias com o fio narrativo principal – a relação de Daniel e Melina –, o que se desfaz na medida em que as histórias vão se desenrolando. Quem sabe seja uma exceção a isso uma aparição, não necessariamente distinguível, da mãe de Daniel a partir da referência ao livro da Alice depois retomado por ele. Nesse caso, há também uma divisão muito direta: há o antes e o depois. Entre eles, sobra apenas uma transmissão precária, praticamente inalcançável. Não há interesse na narrativa em esclarecer quem são e quem foram essas mulheres e suas histórias. Não se distingue exatamente o que aconteceu a cada uma delas, dado que se constituem como esses “corpos intermináveis” que simbolizam, de muitas formas, o reconhecimento de que essas histórias poderiam ser de muitas e tantas mulheres que passaram pela violência de Estado e pela violência de gênero, correlacionadas, inclusive.

O livro performa, assim, uma incapacidade de passagem entre os dois tempos: intransponível porque organiza uma espécie de barreira que impede que se alcance de fato essas outras histórias e narrativas no presente. Não se fecham, não se encontram. Não conhecemos o seu passado e tampouco o seu futuro, em grande parte interrompidos, impedidos, negados, e/ou

⁹¹ Penso aqui sobre a designação desses *corpos* múltiplos, dissidentes e resistentes a partir da construção feita na dissertação de mestrado de Camila Carvalho, *O anjo da história tem corpo de mulher: estética e política* em *Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit* (2020).

não contados, agora. São recortes de sua história, amostras das suas potências, das temporalidades em que *foram e existiram* esses *corpos*. As personagens das mulheres, no romance de Lage (2019), enquanto guerrilheiras, são vistas como sujeitos com agência própria, não fundamentadas nas definições e nos projetos políticos masculinos, tendência de outras obras sobre o período, que retomarei nos capítulos seguintes. A violência que sofrem é uma violência diretamente relacionada ao seu gênero: seja pelos militares, seja no interior da família. As mães, tanto no romance de Heringer quanto de Lage, são alvos da violência dos maridos, ao mesmo tempo que, ao fim, conseguem denunciá-los para os filhos. É no reconhecimento da violência familiar que conseguem também perceber o não dito e não nomeado da violência que estes homens aplicam fora dali. E é, finalmente, quando se libertam desses maridos, seja na separação, seja na morte, que conseguem *fazer ver* os filhos, quebrar o ciclo de transmissão, ajudá-los a recuperar as lembranças infantis pautadas pelo que não sabiam, mas intuía, ou percebiam.

Se no caso de Lage essas violências são, em grande parte, violências de gênero⁹², no caso de *O amor dos homens avulsos* esse deslocamento temporal observa não apenas a violência de colaboração da ditadura, mas as violências amplas que se impõem, se dão em torno do relacionamento de Camilo e Cosme. Há muito imbuído nessa relação: Cosme, um menino pardo, pobre e gay se relaciona com Camilo, branco, de classe média, filho de um médico colaborador da ditadura. A relação amorosa, que dura apenas quatorze dias, é interrompida pela violência homofóbica, tão típica da história brasileira, depois que Adriano, marido da babá da família, pega os dois nus, juntos. Não é à toa que é Cosme e não Camilo que é morto, violentado e deixado em um espaço de uma antiga senzala – não são poucas as relações feitas na narrativa, inclusive, sobre os preconceitos envolvendo as relações raciais, de classe e de gênero

⁹² Dentre outros aspectos, a tortura é um elemento central nessa questão: “[n]os interrogatórios, puxavam o emaranhado com força e chamavam de porca, depois que a deixavam nua, porca vadia, quando a menstruação ocorria pelas pernas, porca vadia nojenta” (LAGE, 2019, p. 165). As ofensas, sempre relacionadas às características do corpo feminino e às supostas atribuições das mulheres, são uma extensão dessa violência: “mandaram ela dobrar como se dobra roupa limpa, mandaram colocar dobrada num canto como se guarda no armário, ela entendeu que também era uma tortura, remontar os hábitos da rotina” (LAGE, 2019, p. 171). Então, “puxaram seus cabelos para trás, bateram na sua bunda, chutaram, depois a viraram, abriram as suas pernas, xoxota feita, fedorenta[,] [...] colocaram os eletrodos na sua vagina, nos ouvidos, na língua, ela não servia para mais nada” (LAGE, 2019, p. 171). Também é central das narrativas transgeracionais a sua relação com as questões de gênero em outros romances além deste. Neles, o autoritarismo está diretamente relacionado à prática patriarcal. Cabe às mulheres carregar o fardo da herança familiar de violência e de repressão, bem como lidar com uma segunda violência: a de gênero, como em *A chave de casa* (2009), debatido aqui, *Mar Azul* (2012), e na *Trilogia infernal* (2016; 2017; 2018), de Micheline Verunschik.

constitutivas do Brasil. Há vidas que, sabemos, são objetos da necropolítica e não são passíveis de luto neste país⁹³.

O que permanece, além da violência e dos perpetradores resguardados na “família brasileira”, é também a injustiça. Sobre essa morte, ninguém busca, não se acha o culpado, não há reparação. Assim como não houve efetivamente com os perpetradores e/ou colaboradores da ditadura que permaneceram/em gozando de todos os privilégios. Sobre isso, afirma o narrador Camilo: “([c]arimbo e história são fáceis de inventar.) Mas, se tudo bate, papai deve estar na eterna queima de arquivo que é o inferno. Ou que nada, a gente morre e some no vácuo, o corpo aduba as árvores e quem se lembra de nós um dia morre também” (HERINGER, 2016, p. 37).

Há, então, nas narrativas aqui tratadas uma ética que lida com o que não foi dito, visto, integrado e que, busca, na construção literária, uma forma de questionar, duvidar, perturbar. Mas sobretudo: o que não foi julgado, mas, ao mesmo tempo, transmitido – mesmo que contra a vontade – para o presente. Não se passa incólume e não se nega o passado: ele nos cobra, nos atinge, exige responsabilização no presente. Mais importante do que um questionamento acerca dos limites desse narrar e das suas limitações, portanto, que também não são poucas, quem sabe o mais seja mesmo a capacidade de nos fazer abrir os olhos e preparar os ouvidos para olhar e ouvir de novo e melhor. Além disso, dizer sobre transmissão do trauma não quer dizer só sobre aspectos individuais, familiares, mas, como já pontuei, sobre responsabilidades. Trata-se de constituir novas gerações capazes de assumir a responsabilidade dos seus legados, de se reconhecerem, no presente, como *implicados* nas redes de opressão e de violência perpetrada pelos pais. Os romances lidam com a necessidade de criar condições para que essas gerações consigam, ainda, ao reconhecer o seu lugar, tornarem-se aliadas na luta contra a violência e a opressão.

Há, portanto, uma saída nas narrativas analisadas neste capítulo que apontam para a (re)feitura dos laços, dos afetos. Elas querem interromper a transmissão que não se responsabiliza, que não julga, que não questiona. Em Fuks (2015) e Levy (2013) os personagens acabam encarando, encontrando, dando as mãos para as gerações passadas, possibilitando, fora e dentro da escrita, uma forma de estar junto, ainda que perante suas diferenças. Em Heringer (2016) e Lage (2019), na incapacidade de relação com as gerações dos pais, são os afetos com

⁹³ Sobre a relação entre ditadura, masculinidade e controle da sexualidade cf. *Além do carnaval* (2000) e *Quem é o macho que quer me matar?: homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960* (2012), de James Green, e a tese de doutorado de Renan Quinalha (2017), *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*.

as gerações futuras que obrigam e permitem, de alguma forma, um reencontro e uma quebra com a transmissão: um futuro menos sozinho, menos silencioso, mais afetuosos. As escritas dialogam com as *heranças* não pacificadas, não exatamente recebidas ou transmitidas e querem quebrar seus ciclos, elaborá-las para recriar, noutro tempo, outra herança e outra forma de transmissão: escrevem em nome dos pais e contra eles, em nome da identificação nacional e principalmente contra ela, em nome da genealogia familiar e contra ela, em nome da transmissão e contra ela, em nome de um passado e apesar dele, em nome de um presente e a despeito dele, em nome de um futuro em sobreposição a ele. O que está em jogo não é apenas o que “recebem” enquanto trauma, mas também, e principalmente, como uma estrutura de poder *do presente* em que a ditadura *ainda* é central. Em nome de um próprio, mas junto de outros e de outras. Buscam agora um futuro em que seja possível romper os “pactos de silêncios” e as transmissões da violência nas famílias, nas sociedades, nos países. Apostam na criação desses novos espaços que apontam formas de *estar junto*, dizer, contar, viver um *outro* futuro, reconhecendo-se nas zonas de implicação para exigir por responsabilização, agora.

Em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), Carol Benjamin conta a ditadura a partir de um fio que atravessa três gerações da família: a sua, a de seu pai, César Benjamin, que foi ilegalmente preso e torturado aos 17 anos, e a de sua avó, Iramaya Benjamin, que se tornou uma lutadora incansável pela libertação de seu filho e uma das principais vozes pela Anistia. Entre contar a história do pai e da avó, duas histórias quase inseparáveis, Carol busca encontrá-los e encontrar-se. Ao final, depois do *impeachment* de Dilma e da eleição de Jair Bolsonaro, uma quarta geração é atravessada: a de seus filhos. Então, é com as imagens dos filhos e com uma carta a eles endereçada que termina o filme. A voz em *off* lê: “quando vocês nasceram eu precisei olhar para trás, fiz isso numa tentativa de evitar que os silêncios invadam a nossa casa e se instalem entre nós como se instalaram entre meu pai e minha avó, entre mim e meu pai, como se instalaram no nosso país”. Benjamin (2019) propõe uma relação, portanto, que rompa a estruturação anterior, o silêncio, e que instaure outra maneira de *estar* em que seja possível amar e imaginar outra “ideia de futuro que sobreviva a essa distopia que estamos vivendo”. É essa a aposta, me parece, para a qual também apontam esses romances.

TRANSIÇÃO E PERSISTÊNCIA

“Perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou
acorrentado aos fantasmas. O compromisso é com esses
rostos que não existem mais”.

Em câmara lenta, Renato Tapajós

“De fato, que reparação existe para o sangue caído sobre a
terra?”

As Coéforas, Ésquilo

“Salve os caboclos de julho,
quem foi de aço nos anos de chumbo,
Brasil, chegou a vez,
de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês”
Histórias para ninar gente grande, Estação Primeira de
Mangueira

“*No justice. No peace*”

“*Ni olvido. No perdón*”

Palavras de ordem que ecoam em vozes ao redor do mundo

O documentário *15 filhos* (1996), de Maria Oliveira e Marta Nehring, busca recuperar o testemunho e as percepções de filhos de mortos e desaparecidos sobre suas infâncias como filhos de militantes. No curta de apenas 18 minutos, em preto e branco, assistimos às entrevistas de 15 filhos de mortos e desaparecidos políticos – incluindo as diretoras –, organizadas a partir de fios condutores temáticos em que as histórias individuais se relacionam às demais, sem que isso suponha uma homogeneidade ou univocidade nas suas memórias ou na forma de contá-las, ainda que estejam em diálogo. Os entrevistados falam sobre as construções das figuras dos pais, antes e depois de seu desaparecimento, as ditaduras militares, as violências que testemunharam ainda crianças e as consequências destas violências no presente – seja a dor e o trauma que carregam entre e em si, seja a maneira como esse marco temporal e histórico determinou suas identidades.

A partir disso, duas questões me parecem centrais para este capítulo: a imagem *faltante*, no caso de pais desaparecidos vinculada à tentativa de recuperar, reconstruir ou imaginar quem foram essas figuras; e a sensação de impunidade que impõe, ainda, o Estado brasileiro, acompanhada da exigência de justiça por parte dos filhos. Tessa Lacerda, por exemplo, relata a vontade de *restituição* de uma imagem de um pai que não conheceu e a quem não teve ou tem acesso, nem vivo, nem morto em sua entrevista para o documentário em questão. Se por um lado deve confrontar-se com o que chama da “imaterialidade” da vida, dado que não conheceu o pai e não consegue restituir a sua imagem enquanto vivo, por outro, lida também com a “imaterialidade” da morte. Resume: “tentar por um lado imaginar como seu pai era e por outro aceitar que isso que você imaginou, morreu” (1996, 16 min 25 seg). Tessa depara-se com a dificuldade de encontrar as palavras depois da afirmação de que “não é justo, não dá para aceitar” (1996, 11 min 23 seg). Entre pausas e buscas por um vocabulário que nomeie a violência e a injustiça, balbucia sobre o governo, o assassinato, até que, por fim, sem encontrar uma língua que dê conta, declara que “é difícil falar disso” (1996, 11 min 41 seg). Outra entrevistada, Janaína Teles, nomeia a vontade de vingar, punir e reparar a dor que a impuseram, dado que não existe, na sua opinião, “um ponto final” para tamanha violência perpetrada às famílias e a eles. Declara: “como tem ponto final para isso, se não tem corpo dele, se não tem... se só tem uma foto 3x4 dele. É isso que existe do André Grabois [...] e o Joca, fica como?” (1996, 17 min 24 seg) – André foi seu tio e Joca é João Carlos, filho de André, que nasceu na prisão e nunca conheceu o pai desaparecido. A afirmação repetida de que “não tem ponto final”, nem para si, nem para várias outras pessoas, conclui as entrevistas e o filme dedicado aos “pais e mães”.

Essas imagens nos auxiliam a pensar os caminhos deste capítulo. Parecem conjugar, inicialmente, alguns pontos que eu gostaria de destacar: os efeitos da violência não terminam – e como já discutimos, são passados para outras gerações –, aspecto reanimado pelo fato de que essas gerações ainda não têm respostas nem acesso a processos sérios e responsáveis de reparação, restituição, reconhecimento e justiça, o que gera uma reivindicação temporal e política que nega a existência de um “ponto final”, especialmente aquele imposto pelo governo militar.

O discurso do “ponto final” ou da “reconciliação” foi fundamental no projeto de um governo militar que iniciava e organizava a sua saída do poder “lenta, gradual e segura”. A reivindicação inicial, por parte da esquerda, de uma anistia “ampla, geral e irrestrita” tornou-se um projeto de Lei do governo militar de João Figueiredo, em 1979, que cooptou a pauta popular e apresentou uma lei cuja interpretação, já defendida no discurso de promulgação, estabeleceu uma “anistia recíproca”, não ampla, interpretação essa vigente e problemática até os dias de hoje. Ou seja, na época, protegeu parcialmente⁹⁴ aqueles perseguidos pela ditadura e integralmente, até os dias de hoje, aqueles que perpetraram a violência. Durante o discurso de assinatura da Lei, o ex-presidente militar diz que teria a mão “estendida em conciliação” de forma a “evitar o prolongamento de processos traumatizantes para a sociedade”, já que “certos eventos, melhor silenciá-los, em nome da paz da família brasileira”. A partir dessa assinatura, o regime buscava que a história fluísse “límpida, clareada de delitos políticos e de sua penalização”⁹⁵. Os interesses e as perspectivas temporais são aqui diretamente opostos. Àqueles que interessa o apagamento de seus crimes, no futuro, é de fato melhor apoiar-se na perspectiva teleológica do tempo: deve-se “apagar”, “superar”, “esquecer”, “renovar”. Para os que sofrem, entretanto, não pode haver futuro, nem presente, sem que haja acolhimento e abertura em direção ao passado. De acordo com Paul Ricoeur ([2000]2007), a anistia, como uma política institucional, é, portanto, lida com um passado que se quer proibido, impedido. A relação etimológica do termo “anistia” com o de “amnésia”, portanto, não se trata de um acaso, mas de um pacto com a denegação que quer escamotear a possibilidade de recuperação do passado.

Desde o início do processo de justiça de transição brasileiro, a fundação, podemos dizer, da Lei da Anistia, predominou um discurso de silenciamento e conciliação. Esse

⁹⁴ A Lei da Anistia excluiu da sua abrangência “os condenados pela prática de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal”, de acordo com (§ 2º do art. 1º). Para entender os debates acerca das interpretações posteriores da Lei da Anistia, cf. De Almeida Teles (2010), *As disputas pela interpretação da Lei da Anistia de 1979*.

⁹⁵ BRASIL. Presidente João Batista Figueiredo. Discurso ao assinar Mensagem sobre Anistia, 27 de junho, Palácio do Planalto, Brasília- DF. Biblioteca da Presidência. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jb-figueiredo/discursos/1979/14.pdf/view>. Acesso em: jan. 2021.

vocabulário perdurou, institucionalizou-se e marcou o tempo da (in)justiça no Brasil durante muitos anos. O conceito de “Justiça de transição” remete a uma formulação feita por Ruth Teitel em 1992 e foi posteriormente associado a circunstâncias específicas de mudança política, sendo ainda caracterizado pelas respostas legais de confronto com os regimes repressivos anteriores. O conceito, relacionado ao campo jurídico político de acordo com a teórica argentina (TEITEL, 2000, 2003), pode ter suas origens remetidas à Primeira Guerra Mundial, mas o processo se tornaria excepcional e internacional no momento posterior à Segunda Guerra Mundial, especialmente com os julgamentos de Nuremberg, os quais iniciam a denominada “primeira onda de justiça de transição”. Já a segunda onda estaria relacionada às transições democráticas iniciadas em 1980, como na América Latina, e aos regimes autoritários do Leste Europeu. A terceira, no fim do século XX, estaria diretamente relacionada à globalização, quando há uma normalização do seu paradigma.

O próprio termo, “transição” assinala uma passagem no tempo, um corte temporal excepcional: uma sociedade que viveu um momento repressivo e de violência e que busca maneiras de então *superá-lo*. A necessidade de *transicionar* para a democracia está diretamente relacionada às condições legais e institucionais deixadas pelo regime anterior e o processo será marcado pelas condições políticas em que é gestado. Teitel (2000) afirma, ainda, que as categorias de tempo tem um papel central no paradigma da justiça de transição: “a lei está presa entre passado e futuro, entre olhar para trás e para frente, entre retrospectiva e prospectiva, entre o individual e o coletivo” (2000, p. 29)⁹⁶. O seu argumento, além disso, perpassa um questionamento sobre os efeitos do *tempo* nos processos da transição: a passagem do tempo carrega consigo consequências inesperadas, dado que afeta as mudanças políticas e as suas relações com as condições de justiça, seja pela estruturação do Estado e pelo distanciamento do período em questão, seja pela passagem do tempo em relação aos principais envolvidos, perpetradores e vítimas.

As diferentes temporalidades, então, marcam as estruturas dos processos de justiça de transição e as possibilidades da passagem democrática. Ao mesmo tempo que se busca uma perspectiva *nova*, o futuro construído está cheio de passado, dado que ainda estão em jogo os projetos políticos de outrora, os quais se busca proteger, bem como assombra o medo da regressão ao regime anterior. Natascha Mueller-Hirth (2018) também defende que “os mecanismos de justiça de transição, como julgamentos, comissões da verdade e anistias agem

⁹⁶ Original: “law is caught between the past and the future, between backwardlooking and forward-looking, between retrospective and prospective, between the individual and the collective”.

como válvulas que controlam o que é trazido do passado, como abusos de direitos humanos anteriormente negados, bem como garantem o bloqueio do passado por meio de anistias, verificações e julgamentos” (MUELLER-HIRTH, 2018, p. 3)⁹⁷. Os mecanismos da política e da justiça, portanto, evocam o passado de forma a abri-los ou fechá-los: negociam diferentes temporalidades na *passagem* de transição do que se diz passado para o que se imagina futuro.

Renan Quinalha (2013) revisa e percorre os caminhos do conceito, pensando-o na sua relação com o Brasil especificamente a partir de uma definição que compreende o caráter contingente do tempo. Para ele, o conceito não remete a uma definição determinada, mas a um processo de ordem histórica, ou seja, “manifesta-se em uma série de respostas, via de regra institucionais, no sentido de reparar, o mais ampla e profundamente possível, um legado traumático pós-conflitivo ou pós-autoritário que afeta a integração e o desenvolvimento de determinada sociedade” (QUINALHA, 2013b, p. 122). Haveria, portanto, quatro diferentes objetivos a serem atingidos: o direito à reparação, a partir de reparações pecuniárias ou simbólicas para os perseguidos políticos ou para as famílias; o direito à memória, ou seja, “a construção coletiva e oficial de uma memória capaz de revelar não somente as formas de exercício do poder autoritário, mas também enaltecer o papel da resistência de setores da sociedade civil” (QUINALHA, 2013b, p. 144); o direito à verdade, ou seja, o acesso total e irrestrito aos arquivos e dados oficiais, mobilizado, por vezes, por comissões da verdade; e o direito à justiça, o qual “consiste na investigação dos afetos e na responsabilização jurídica (civil, penal e/ou administrativa) dos agentes violadores dos direitos humanos” (QUINALHA, 2013b, p. 146).

Ainda que o conceito carregue em si o termo “justiça”, é o direito à justiça aquele de mais difícil de concretização. Como defende Quinalha (2013b), não se trata de um exagero dizer que a justiça *de transição* pode ser vista como *de exceção*, dado que nega a própria possibilidade de justiça. Para o teórico, os processos de justiça de transição aconteceram e acabaram, e, portanto, deve-se “quebrar com o fantasma de uma eterna transição” (QUINALHA, 2013, p. 235), dado que é o medo (ou a ameaça) de um retorno que impede qualquer perspectiva de encarar as reais questões da fragilidade da democracia *consolidada*. No Brasil, especialmente, onde vivemos uma longa transição, “lenta, gradual e segura” nos termos das Forças Armadas⁹⁸, menos do que uma *justiça de transição* frágil, que não permitiu um

⁹⁷ Original: “the transitional justice mechanisms such as trials, truth commissions and amnesties act as seals that control what is brought from the past, such as previously denied human rights abuse, as well as warranting the locking away of the past through amnesties, vetting and trials”.

⁹⁸ A transição criada e implementada pelas Forças Armadas no Brasil, na qual articularam inclusive a sua própria sobrevivência, durou 11 anos e é entendida como uma das mais longas da história. Em 1979 é assinada a Lei da

acerto de contas com o passado, cabe o reconhecimento de que é a nossa democracia aquela que persiste na negação de justiça em particular, mas também de acesso à verdade, à reparação e à memória.

Em texto mais recente, Edson Teles e Renan Quinalha (2020) demonstram como o termo “justiça de transição” tem sido usado tanto para referir-se às ações concretas de reparação e memória do Estado brasileiro quanto às ditas práticas discursivas “cuja retórica muitas vezes justifica os limites da transição democrática à realização da justiça histórica” (QUINALHA; EDSON TELES, 2020, p. 17). É um termo em disputa, portanto, ou um conceito “em fronteiras”, conforme definem, em que se chocam definições conceituais, éticas e discursivas. Não por acaso, iniciamos esta tese demonstrando como o pressuposto da “reconciliação” define, inclusive, quase cinquenta anos depois do golpe, os limites e objetivos da CNV. Mas não só. Conforme demonstram os autores, o discurso da justiça de transição permaneceu como retórica em diferentes momentos da história da memória sobre a ditadura, no Brasil, mesmo quando não estávamos mais em um “regime de exceção”, ou de “incerteza”, entre a ditadura e democracia, remetendo, década após década, aos termos “reconciliação” e “perdão”. Conforme estabelecem: “o discurso da justiça de transição, no contexto brasileiro, pôde ser utilizado como uma estratégia retórica para ocultar a legitimar processos parciais de impunidade e não para satisfazer as demandas de justiça, verdade e reparação às vítimas de violações” (TELES, EDSON; QUINALHA, 2020, p. 53).

A “Justiça de transição”, portanto, trata de uma narrativa que mobiliza diferentes temporalidades e que se organiza em diferentes contextos e legados violentos, mas que carrega na sua centralidade uma lógica teleológica que pressupõe uma separação dessas diferentes temporalidades e, além disso, uma perspectiva de “superação”, “fim”, ou “fechamento” – e quem sabe seja exatamente nisso que falhe enquanto discurso e política.

O que eu pretendia com este capítulo, em primeiro lugar, é que ele se voltasse para uma análise das formas como a literatura contemporânea, distanciada temporalmente em décadas da ditadura militar, dialoga e ilumina os processos justiça de transição, as políticas de reparação, memória e justiça – o que farei, em parte, na parte seguinte do capítulo. Mas: ao pensar os processos históricos brasileiros e seus discursos complacentes e teleológicos em comparação às perspectivas propostas por essas narrativas, não me pareceu possível organizar essa discussão nesses termos. A primeira questão, portanto, problemática, é que a memória dos

Anistia, em 1985 elege-se indiretamente um governo civil, em 1988 é assinada a nova Constituição Federal, e em 1989 apenas é eleito o primeiro governo civil por voto direto.

arquivos ou dos discursos da justiça não podem ser apenas retirados e deslocados do contexto em que se produzem. A literatura não é um simulacro da Justiça. Segundo, porque nos distanciamos temporalmente desse momento histórico, o momento de “transição” no Brasil, mas, também, quem sabe, porque esta discussão não pode escapar do incômodo advindo dessas políticas, causado e narrado pelo discurso de superação ou de completude tão vigente nas últimas décadas, embora sempre questionado. Mais do que simplesmente acompanhar os processos de transição, o que a esses textos têm feito é questionar, mas sobretudo demonstrar como a temporalidade institucional, militar e hegemônica brasileira (manifestada, claro, também nos discursos das elites poderosas e das mídias), ainda durante os processos de transição, imputa, desde 1979, um vocabulário de *superação* e de *fim*. Há toda uma gramática que lê (e quer que se leia) a ditadura como “passado” *reconciliado, reparado, superado*, um ponto sem volta na nossa história que deixamos para trás⁹⁹.

A literatura que será aqui analisada, portanto, questiona, desloca, movimenta os discursos e as práticas legados ao processo de justiça de transição brasileiro bem como da empresa colonial, que fundam a nossa democracia e são entraves para os nossos processos de questionamento, resistência, memória e reparação em relação à ditadura e às violências anteriores e posteriores a ela. O contraponto, aqui, das narrativas analisadas e das entrevistadas do curta-metragem acima citadas é que “não há ponto final”.

Interessa, então, pensar como a literatura cria contranarrativas sobre os processos de justiça, de memória e de reparação no Brasil e como percorrem as flechas do tempo em outras direções que não aquelas impostas pelas lógicas institucionais e do poder hegemônico. Objetiva-se perceber como a literatura resiste às lógicas impostas, questiona dialeticamente os pressupostos temporais, mobiliza imagens contraditórias e incorpora os antagonismos não resolvidos no processo histórico na própria forma e narrativa. Trago obras marcadas e elaboradas em diálogo com as políticas de memória institucionais, mas que são questionadoras e perturbadoras desses processos. Não pode haver “transição” ou “superação”, logo, lidam com o que foi *negociado* para debaixo do tapete, excluído, apagado, negado, com o que “não tem fim” e com aquilo que “ainda esperam” – categorias essas temporais e contínuas.

⁹⁹ Um bom exemplo nesse sentido é o editorial de 31 de março de 2004, citado por Mariana Joffily (2018), em que o jornal paulista declara que “se há algo para comemorar no aniversário dos 40 anos do golpe de 31 de março de 1964 é justamente o fato de podermos afirmar que o ciclo militar se encontra hoje encerrado num passado histórico”. A própria Folha, entretanto, entrevistou logo depois o ministro do Exército Leônidas Pires que argumentou que a “Revolução” teria salvado o Brasil de tornar-se uma Cuba e que, como tudo tem o seu preço, o que aconteceu foi uma guerra, entre dois lados. Seria a hora de parar, então, de bater “nessa história de tortura e morte”.

Penso, então, particularmente a partir da construção dessa figura paradigmática e central para a América Latina e para a literatura contemporânea: os desaparecidos, personagens suspensos no tempo e no espaço, situados entre presença e ausência, esperança e perda, conhecimento e ignorância, passado e presente e, claro, vida e morte, em uma espécie de hiato temporal constante. Procuro entender como tais figuras desafiam a temporalidade da vida e da morte, tornando-se elas mesmos um “espectro assombrado(so)” que se força no entretempo e entre espaço das narrativas. Devido à sua importância e posicionamento *entre*, explico como essa figura singular se desloca e é deslocada (por e nos outros) de forma a continuar o questionamento sobre a falta de memória e de reparação que se dirige ao passado repressivo.

TEMPO DA (IN)JUSTIÇA E TEMPO DA LITERATURA

Assim que a Lei da Anistia foi assinada no Brasil, em 1979, muitos exilados políticos retornaram ao país e alguns deles puderam, a partir de então, contar e publicar os seus testemunhos sobre o período da ditadura militar¹⁰⁰. É nesse momento, por exemplo, que surgem livros como *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, lançado já em 1979, e *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*, de Alfredo Sirkis, em 1980, ambos sucesso de vendas no período e adaptados para o cinema e a televisão. Com um tom conciliatório, heroico, e *final*, tanto o livro de Gabeira (1979) quanto de Sirkis (2014), ambos ex-guerrilheiros exilados, apresentam um discurso que não apresenta a ditadura nem como problema contemporâneo nem como legado.

No prefácio à edição de 2014 de *Os carbonários*, Alfredo Sirkis, nesse momento ocupando cargos na vida pública há mais de vinte anos, situa o livro e a ditadura *no passado*, este que não causa desconforto e tampouco é enaltecido, restringindo além disso, qualquer interesse sobre tema a uma só função: que as novas gerações possam conhecer para evitar novos surtos autoritários, dado que não interessa ao país que o tema seja objeto do “foco permanente de tensões, conflitos e reflexos regressivos” (SIRKIS, 2014, p. 15). A ditadura, da qual faria

¹⁰⁰ Como se sabe, a ditadura militar institui a prática da censura como política de Estado. O estado de exceção não só controlava os poderes institucionais, inclusive judiciário e legislativo, como também aparelhou o Estado de forma a garantir pela repressão o fim da liberdade de imprensa, de manifestações populares e em atividades correlatas, importantes para a formação cultural dos brasileiros. Manifestações artísticas foram intensamente controladas pela censura. Isso, entretanto, não impediu que a cultura se desenvolvesse, mas estabeleceu a estruturação da sua forma e dos seus rumos. Sobre a relação entre a censura e as produções artísticas da época, cf. Schwarz (1978), Hollanda e Gonçalves (1980), Santiago (1982), Sússekind (1985), Pellegrini (1993), Franco (2003). Sobre os padrões morais que orientaram a atuação das agências encarregadas de vigilância, policiamento e censura, cf. Quinalha (2017).

parte apenas uma “minoría do Exército”, é situada, ainda, lado a lado com a luta armada: “tortura nunca mais, ditadura nunca mais, mas também luta armada nunca mais” (SIRKIS, 2014, p. 16). A sua avaliação, alguns anos depois, é de que a anistia recíproca, que percebia-se como injusta inicialmente, “acabou sendo sábia” (SIRKIS, 2014, p. 17).

Rebecca Atencio, em *Memory’s turn* (2014), debate a forma como os ciclos de memória cultural (literatura, televisão, filme, teatro, monumentos, museus, entre outros) se relacionam com os mecanismos institucionais que são lançados nessa mesma época. Isso não quer dizer, claro, que todos os trabalhos culturais *emergem* de um mecanismo institucional, mas que, muitas vezes, apresentam diálogos com eles. Dois dos seus exemplos são os livros de Gabeira (1979) e Sirkis (2014), que funcionam, na sua opinião, como uma espécie de medidor do clima político e cultural que o Brasil vivia na época da abertura política. Na altura, conforme discutimos, o governo militar impôs uma certa perspectiva da anistia como *fórmula* de fechamento, teoria que ganhou legitimidade, de acordo com a teórica, no decorrer dos anos. A memória vendida pelos dois livros, portanto, funciona a partir de uma ideologia de reconciliação que celebra *o fim* da ditadura e a possibilidade de *virar a página*.

Com uma perspectiva ideológica distinta, *Em câmara lenta* (TAPAJÓS, 1979) foi escrito ainda dentro do cárcere da ditadura, contrabandeado para fora da prisão em fragmentos e publicado inicialmente em 1977. Em prefácio intitulado “*O autor por ele mesmo*”, Renato Tapajós (1979), define a temática do romance como uma análise sobre os acontecimentos políticos que violentaram o país durante a ditadura, mas sobretudo como “uma discussão em torno da contradição que se colocou para os militantes em determinado momento, entre compromisso moral e opções políticas que se delineavam” (TAPAJÓS, 1979, p. X). Em uma construção cortante sobre o período, sem perder de vista a violência repressiva e a tortura “porque ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade sobre a política em nosso país, nesse período, sem falar de tortura e de violência policial” (TAPAJÓS, 1979, p. X), a narrativa funciona como denúncia do período e da violência perpetrada pelo Exército. Nesse romance não há perdão. De acordo com Atencio (2014), o livro não adquire a mesma visibilidade que os anteriores por uma série de motivos, seja porque o autor continuava preso depois da Anistia, seja porque o romance foi censurado logo depois da sua publicação, mas também, talvez, pela forma da escrita densa, difícil e, principalmente, pelo seu tom de denúncia e de resistência que não se adequava ao *novo* paradigma dominante da época de *reconciliação* nacional.

Outro caso, não mencionado pela teórica, é o de Herbert Daniel, com seu *Passagem para o próximo sonho: um possível romance autocrítico*, lançado alguns anos depois, em 1982. Herbert Daniel, assim como outros, havia sido excluído da Lei de Anistia – foi nomeado,

inclusive, pela revista *Veja* como o “último exilado”, conforme demonstra a pesquisa de Green (2018) –, o que impossibilitou a sua volta ao Brasil de imediato. O livro, de tom bastante crítico tanto à esquerda quanto à direita, como já indica o subtítulo, também não encontrou espaço no cenário nacional. E não apenas por sua relação com a ditadura: Daniel era gay e situava na sua narrativa essa perspectiva, questionadora da lógica hegemônica, na luta armada, do guerrilheiro *macho* e heterossexual. Sobre a esquerda armada questionada por Sirkis (2014), afirma Daniel, “é parte da História, mas não pertence a tempo encerrado [...] Se há razão para lembrar é que o silêncio e o esquecimento são as constantes da repressão dos últimos anos. É preciso furar o segredo e o pavor, fazer de recordações dispersas a reflexão comum na consciência coletiva [...]. Estamos aí, acontecendo” (DANIEL, 1982, p. 32). Daniel se dirige também à perspectiva defendida pelos autores dos *best-sellers*:

([s]e escrevo tudo isto no passado não é que creia que mudanças mudaram coisas. O verbo empregado assim é uma forma de presente: um pretérito histórico excelente para descrever certos fenômenos nesta terra onde as sobrevivências paleolíticas dão-se ares de modernidade. Mas, deixa pra lá. Pra frente, Brasil. O que significa, pra trás, praguejes tempos do acordo da velha) (DANIEL, 1982, p. 89).

Como demonstra Green (2018) em sua biografia de Daniel, o livro também não encontrou um público leitor amplo quem sabe porque se esperava, naquele momento, mais um testemunho das “aventuras de um rebelde que participou de treinamento de guerrilha e sequestrou embaixadores” (GREEN, 2018, p. 230). Além de ter sido publicado depois, a crítica tanto da ditadura quanto da esquerda não acolheu o livro naquele momento e segue ignorando-o, dado que a obra sequer foi reeditada no Brasil. É importante, portanto, perguntar, como defende Jelin (2017), “[q]uem fala? Onde ou na frente de quem? Sobre o que se diz e sobre o que se cala? Quem escuta? O que escuta? Em quais enquadramentos político, social e cultural se emoldura esse relato?”¹⁰¹. Ou seja, aqueles que contam e relatam fazem-no em momentos específicos das suas vidas e a partir das condições sociais em que estão inseridos. Têm, assim, as suas lembranças e narrativas mediadas “por toda a experiência vivida e por sua situação conjectural. Seleccionam, silenciam”¹⁰² (JELIN, 2017, p. 19).

Stern (2013) defende que as “guerras da memória” dizem mais sobre o tempo em que ocorrem do que sobre a época que disputam, como podemos perceber nos exemplos discutidos acima. Na trilogia *The memory box of Pinochet's Chile* (2004, 2006, 2010), o historiador busca compreender como o Chile e os chilenos apreenderam, no decorrer do tempo,

¹⁰¹ Original: “¿Quién habla? ¿Dónde o frente a quiénes? ¿Qué dice y qué calla? ¿Quién escucha? ¿Qué escucha? ¿En qué encuadre político, social y cultural se enmarca ese relato?”.

¹⁰² Original: “por toda la experiencia vivida y por su situación coyuntural. Selecciona, silencia”.

os sentidos do seu trauma coletivo: a ditadura militar de Augusto Pinochet. Em uma espécie de história da memória chilena, Stern (2013) percorre desde o golpe militar (1973) até o início do século XXI, de forma a identificar e questionar diferentes enquadramentos memorialísticos pelos quais o país passou. Os processos de constituição de memórias históricas passam por seleções, filtros e reformulações das relações dinâmicas entre o Estado e os atores civis, nacionais, regionais e internacionais, bem como por uma série de disputas entre o que chama de memórias individuais, sociais, “soltas” e/ou “emblemáticas”. Esses processos são definidos pelo autor em quatro paradigmas a que chama de “memórias emblemáticas”: memória como salvação, como ruptura, como perseguição e despertar e como caixa fechada. Tais paradigmas não se dão todos no mesmo momento ou em igualdade de influência, tampouco aparecem de forma sequencial, mas carregam um aspecto político evidente se observados os momentos em que surgem ou quando se fortalecem, bem como a forma como se relacionam com as influências culturais.

Jelin também tem se dedicado a entender os processos de memória na Argentina, especificamente, mas na América Latina como um todo. Em *La lucha por el pasado* (2017), retoma os diferentes momentos da história das lutas no Cone Sul, partindo da compreensão que falar de memória significa falar a partir de um presente. Quando se constroem sentidos do passado, este está sempre relacionado às necessidades e às intencionalidades contemporâneas e sua relação com as expectativas para os futuros desejados. Isso quer dizer que discutir o passado necessariamente mobiliza sentidos e interesses diferentes e dinâmicos, na sua relação com as lutas sociais e políticas do presente. Apesar das intenções, seja de movimentos sociais, de vítimas diretamente envolvidas, seja da institucionalidade do Estado, nenhuma lei da anistia, comissão investigadora (como comissões da verdade) ou data comemorativa, entre outros, se constituiu como “ponto final dos conflitos e lutas pelo sentido do passado” (JELIN, 2017, p. 18) ao apresentarem a sua perspectiva do passado nos cenários públicos de atuação como “hegemônica”, “legítima” ou “normal”.

No Brasil tampouco houve apenas um paradigma memorialístico, conforme também apresentei no item *Ontem e hoje*, mas o tema da ditadura foi sendo lido de diferentes formas no decorrer no tempo. Os processos de seleção e de enquadramento, não independentes entre si e tampouco progressivos, estiveram, de outra parte, relacionados também a contingências políticas, históricas, sociais, culturais e temporais. De acordo com Martins Filho (2002), na chamada “guerra na memória”, no campo de disputa entre depoimentos de militantes e militares, logo após a abertura política criou-se uma intensa rede de versões sobre as temáticas polêmicas da época. Ou seja, apesar de os militares desejarem “esquecer o assunto em nome de

um projeto institucional, [...] o tempo de cicatrização das feridas não pode ser estabelecido por decreto (MARTINS FILHO, 2002, p. 197).

Ainda que resguardadas as diferenças do contexto brasileiro para o chileno, poderíamos estender a perspectiva de Stern (2010). No Brasil, tampouco se trata de uma simples oposição binária entre *memória* e *esquecimento*, mas, sim, de um contexto que oscila entre diferentes perspectivas que estão sempre em jogo, conforme demonstram os trabalhos de alguns historiadores já debatidos aqui, como, entre outros, Bauer (2017) Joffily (2018) e Napolitano (2015). Menos que uma “cultura do esquecimento” – dado que tal perspectiva apaga as lutas pela memória, sempre posta em questão por diversos atores políticos, e as dinâmicas culturais mais amplas, independente da vontade das Forças Armadas –, o que emergiu no Brasil poderia ser definido como um “impasse de memória”. Ou seja, temporalidades que oscilam entre prudência e agitação ou, como escreve Stern (2010, p. xxxi), “pontos específicos de fricção na política da verdade, da justiça e da memória foram modificados; o imobilizador equilíbrio de poder não permaneceu simplesmente congelado”¹⁰³. Assim, as produções artísticas, como defendem Stern (2010) e Atencio (2014), também participam dessa disputa e, a depender da mídia e do momento histórico, podem ser centrais para certos deslocamentos. Se depois da Lei da Anistia predominava um ambiente reconciliatório que defendia o “esquecimento para ambos os lados”, também nas artes esta perspectiva não foi a única nem à sua época – conforme demonstram Tapajós e Daniel – e tampouco depois.

Outro exemplo de um romance muito vendido e reconhecido na década de 80, é *Feliz ano velho*, publicado em 1982 e relacionado com a ditadura, de Marcelo Rubens Paiva¹⁰⁴, filho do deputado desaparecido, Rubens Paiva. O romance, centrado especialmente na sua adolescência e no grave acidente que o acometeu, deixando-o tetraplégico, também perpassa a prisão do pai, da mãe e da irmã, bem como os efeitos da violência cometida contra a família. É nesse primeiro livro, portanto, antes mesmo da primeira eleição direta para a presidência, que Marcelo iniciará a narração da história familiar. O prefácio, assinado por Luís Travassos, é uma carta a Marcelo, em que sugere que em algum momento “viesse um relato personalizado da tua visão de Rubens Paiva e do sequestro” (PAIVA, 1984, p. 7). Não seria nem a primeira, nem a última vez que ensaiaria essa perspectiva, conforme declara o narrador de *Ainda estou aqui* (2015): mais uma vez “escrevo o que já escrevi” (PAIVA, 2015, p. 125). Em 1984 as

¹⁰³ Original: “specific points of friction in the politics of truth, justice, and memory changed; the immobilizing balance of power did not simply remain frozen”.

¹⁰⁴ Marcelo Rubens Paiva nasceu em 1982. É escritor, dramaturgo e jornalista. Publicou, entre outros, os livros *Feliz ano velho* (1982); *Blecaute* (1986); *Malu de bicicleta* (2004); *Não és tu, Brasil* (1996); *Ainda estou aqui* (2015).

informações que a família tinha eram escassas e isso se traduz na forma como *Feliz ano velho* é narrado. As “pessoas de farda” eram entendidas como as detentoras das forças, as verdadeiras “donas do Brasil” e, por isso, a família continuava sem informações oficiais do que havia acontecido com o pai, dado que o Exército até pouco “continuava afirmando que ele fugira”. Entre um discurso pessimista que reconhece o momento de onde fala e o problema estrutural da falta de justiça no Brasil, constrói o discurso reconhecendo que a “justiça neste país é uma palavra sem importância”, ainda que carregue uma centelha de esperança de que “chegará o dia de quem desapareceu com Rubens Paiva, assim como chegará o dia dos que desapareceram com vinte mil na Argentina” (PAIVA, 1984, p. 65).

Marcelo Rubens Paiva retornaria à temática em outro romance em 1996: *Não és tu, Brasil*, livro que dedica ao pai. A obra trata dos Da Cunha, uma família rica e poderosa que possuía uma fazenda em Eldorado, interior de São Paulo – assim como a família do autor –, lugar onde aconteceu a tentativa de guerrilha rural no célebre episódio do Vale da Ribeira. Entre elementos ficcionais e de não ficção, o autor relaciona a história dessa família aos encontros e (des)encontros de guerrilheiros da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e seu mais conhecido líder, Carlos Lamarca, com as forças repressoras do Exército deslocadas até lá. A história de derrota do Exército, praticamente desconhecida para um público geral, é construída ficcionalmente de forma imaginativa através de pesquisas em documentos, arquivos, materiais das guerrilhas, matérias de jornais, entre outros, inventados ou não, de acordo com a epígrafe, de Oswald de Andrade, “a verdade é sempre a realidade interpretada”. Os textos arquivísticos são, inclusive, inseridos no corpo do texto, artifício a que retornará em *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015). O romance busca, então, recuperar essa história não contada a partir dos testemunhos daqueles que, ao redor desse evento histórico apagado, podem, depois da Anistia, contá-lo. O relato será sempre parcial: “a história nunca será desvendada[,] [...] mistério para sempre” (PAIVA, 2007, p. 293), apresenta o narrador. Em palestra¹⁰⁵ sobre a feitura do livro, Paiva situa o processo de busca de material para a constituição da narrativa na pesquisa de pós-graduação feita na Unicamp, quando pôde investigar a trajetória do pai a partir de arquivos e depoimentos. Além disso, foi o retorno ao lugar de infância, a fazenda da família em Eldorado, que possibilitou a escrita do romance que “finalmente enterrou meu pai” – o que descobrimos, na obra posterior, que quem sabe não traduza exatamente a verdade.

Pelo contrário, em *Ainda estou aqui* (2015), as histórias e os procedimentos retornarão. O autor, já munido de outras informações, fornecidas não apenas, mas também pela

¹⁰⁵ A memória afetiva e outras memórias. Disponível em: Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/hoje/ju/dezembro/2002/unihoje_ju201pag11a.htm. Acesso em: out. 2020.

CNV e com acesso a outros testemunhos, escreve um livro que busca elaborar as novas informações sobre o desaparecimento do pai mais de trinta anos depois de *Feliz Ano Velho* (1984) em tom memorialístico e autobiográfico. Para além da história do deputado e de sua própria, a personagem central do livro é sua mãe, Eunice Paiva, que, em meio à dor e ao luto, se reinventa e passa a ser uma das militantes contra a ditadura militar. Ela denuncia a morte do marido e, posteriormente, passa a atuar na defesa de povos indígenas. A última luta de Eunice é contra o Alzheimer, sobre a qual o livro também se debruça, perpassando, a narração, a memória (ou a falta dela) e a tentativa de reconstrução da história familiar.

A inserção de documentos e arquivos é igualmente presente durante toda a narrativa de 2015. O livro está dividido em três partes: a primeira mais centrada na construção da personagem da mãe, desenvolvendo uma espécie de teoria sobre a memória, desde a infância até a estruturação de memórias próprias constituídas em relação com outrem. A teoria fundamenta ainda uma discussão sobre a falta de memória, seja nacional ou da mãe, agora com Alzheimer. Há, além disso, uma breve apresentação da história do pai, ainda que ele não seja o personagem principal. A segunda parte trata mais amplamente da prisão do pai e seu contexto, bem como da definição do desaparecimento e do início da luta da mãe por esclarecimentos. A morte e a falta parecem encenar esse marco da história familiar: está posto *no meio*, entre o antes e o depois da família, o evento que separa, difere e reorganiza os dois tempos, anterior e posterior a ele. Na terceira parte Paiva retoma o Alzheimer e a atuação na luta por memória e justiça de Eunice até a descoberta da doença, assim como o processo de recuperação de novas informações sobre o desaparecimento de Rubens Paiva, que ela já não pôde acompanhar. O Alzheimer de Eunice ainda assume um lugar de importância na narrativa, como uma metáfora que trata de um amplo contexto de esquecimento do Brasil em relação à ditadura, metáfora essa também remetida em *K. – relato de uma busca* ([2011]2014).

A partir de um narrador em primeira pessoa, o livro perpassa essa história familiar de forma não linear. Percorremos, junto do narrador, de forma fragmentária e com idas e vindas, muitas temporalidades: um tempo anterior a si, quando da constituição da família e de sua infância, bem como os processos de tentativa de compreensão de aspectos ainda negados ou escondidos sobre a atuação do pai, sua prisão e desaparecimento. Em diálogo com as outras obras escritas, “escreve o que já escreveu”, relê o que foi lido, em outros momentos, de diferentes formas, quando ainda não tinham informações suficientes, até chega ao presente da narração depois dos trabalhos da CNV. Os processos institucionais percorreram longos caminhos. Define: “[s]ei que repetirei lá na frente o que narrei *antes*. Este livro sobre memória nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com

mais detalhes e referências. Faço uma releitura da releitura da vida da minha família. Reescreverei o que já escrevi” (PAIVA, 2015, p. 35, grifo meu). O antes, aqui, pode se referir ao antes da escrita dos outros textos, ao *antes* do próprio livro – tempo que tenta alcançar –, ao *antes* da sua memória, percepção infantil, que se torna, agora, escrita ou, além disso, ao *antes* do seu nascimento, perante a transmissão do que chega até ele no presente na forma de resquícios desses outros tempos.

Para essa recuperação do *antes*, assim como em *Não és tu, Brasil* (1996), Paiva dá voz aos intertextos: recorre à recuperação de documentos, leis, atos institucionais, cartas, matérias e colunas de jornais, em testemunhos realizados no âmbito de comissões ou fora delas, entre outros. Já em uma das primeiras menções à temática da ditadura, em *Ainda estou aqui* (2015), insere uma coluna da *Folha de S. Paulo*, assinada por Antonio Callado, em que, no contexto dos debates sobre a Lei 9. 140¹⁰⁶, o autor recorda seu encontro com Eunice, logo depois de ter sido presa com Rubens, quando ainda havia esperanças, baseadas nas (des)informações fornecidas pelas Forças Armadas à época, de que o marido retornasse à casa logo. A cena em que mãe e filho leem a matéria de Callado juntos é cortada por outra, agora em 1996, quando recebem o atestado de óbito, inserido no corpo do texto: certifica-se que Rubens Paiva está morto, nos termos do artigo 3º da Lei 9.140 de dezembro de 1995. Vinte e cinco anos depois de ter morrido torturado, morria, agora, “por decreto”, “nos termos da lei”. O texto da lei também aparece na narrativa, logo depois. O pai era declarado morto sem que o Estado se responsabilizasse por essa morte, de fato, sem que pudessem enterrá-lo, ou que se buscasse responsabilizar os seus perpetradores. Aos familiares cabia, inclusive, o ônus da prova da morte. É a própria prescrição legal, entretanto, que permite uma conversa entre a família, uma permissão de dizer, de contar, de questionar. Na tarde em que recebem o atestado de óbito, a mãe se permite viver o luto, deixar que o filho fale, permitindo-se contar. Foi nessa noite que deixou também “sair tudo o que havia segurado, tudo o que reprimiu, tudo o que quis. Foi um choro de vinte cinco anos em minutos. O rompimento de uma represa” (PAIVA, 2015, p. 224). Se por um lado os novos processos institucionais são reapropriados literariamente nas narrativas

¹⁰⁶ De acordo com Mezarobba (2010), a Lei 9.140, ou “Lei dos Desaparecidos”, assinada por Fernando Henrique Cardoso em 1995, é voltada para os familiares de vítimas fatais do arbítrio e concedia o direito de requerer atestados de óbito dos entes queridos e exigir indenizações. A lei, apesar de reconhecer a condição de desaparecido político e ter criado a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, impôs o ônus da prova aos familiares das vítimas. “A lei reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências”. Cf. BRASIL. Lei Nº 9.140, de 04 de dezembro de 1995. Lei disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19140.htm. Acesso em: jan. 2021. Depois de onze anos de trabalho, no âmbito da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, lança-se um relatório intitulado *Direito à memória e à verdade* (2007).

e permitem também novas aproximações às temáticas, por outro são objetos de revolta e de angústia e propulsionam novos questionamentos, novas críticas, via construção literária.

Outro romance produzido no contexto da promulgação da Lei dos Desaparecidos é *Prova contrária* (2003)¹⁰⁷, de Fernando Bonassi. Seu preâmbulo localiza:

[n]o dia 4 de dezembro de 1995, o então Presidente da República sancionou a Lei número 9.140, que reconhece como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979. Desta forma, o Estado brasileiro assume responsabilidade pelas arbitrariedades cometidas por seus agentes durante o referido período, bem como prevê indenização financeira aos familiares das vítimas. PS.: a Lei 9.140 não prevê a investigação das circunstâncias em que ocorreram, nem a identificação dos autores dessas arbitrariedades (BONASSI, 2003, p. 5).

O livro, adverte o narrador, pensado como encenação, trata de uma mulher que acaba de se mudar para um novo apartamento que comprou com a indenização pecuniária recebida no âmbito da referida lei. É nesse processo de mudança para a nova casa que recebe a visita inesperada do homem desaparecido. A sua presença *assombrosa* ocupa a casa e o tempo, tornando-se *visível* e cobrando um acerto de contas. É assim que o romance se organiza, de forma não linear, a partir de diálogos entre os dois, que buscam recuperar os acontecimentos em diferentes temporalidades marcadas pelos efeitos da *falta*. Entre a culpa de ter recebido o dinheiro, a reprovação da indenização, em primeiro lugar, e o seu uso material na compra da casa, aparece agora o medo da dúvida imposta pela política de reparação que não garante confirmação da morte e tampouco a restituição dos restos mortais. Em um tom de crítica aos limites da conciliação e da falta de justiça, declara “talvez seja hora dos covardes explicarem as suas razões, alguém das razões de Estado. Que eles não tenham sido punidos com qualquer rigor é intolerável. Que não possamos estragar suas noites de sono, pelo menos. [...] O que será da justiça se não houve alguma forma de vingança?” (BONASSI, 2003, p. 92).

Conforme argumenta Atencio (2014), ao contrário do documento institucional, *Direito à memória e à verdade*, produzido como resultado da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, estabelecida junto da Lei depois de 11 anos de trabalhos – que já no título apaga qualquer demanda por justiça e insere, novamente, a reconciliação como um dos objetivos –, o romance de Bonassi (2003) torna visível não apenas o desaparecido, mas a necessidade de reparação e de justiça. A autora argumenta que o paradigma memorialístico

¹⁰⁷ O romance também foi adaptado para o cinema, em 2011, pela cineasta Tata Amaral, sob o título de *Hoje* (2013).

agora “preenche o vazio deixado pelo silêncio em torno da questão da responsabilidade criminal individual” (ATENCIO, 2014, p. 94)¹⁰⁸.

A história desse homem que *aparece* é então contada e recontada, na primeira, segunda e terceira “versão sobre o homem”, e a cada vez se imagina um novo fim, uma nova aposta do que teria acontecido, de como teria sido o seu destino, nunca de fato desvendado, nem para o leitor, nem para os personagens. No romance de Paiva (2015), sem que a figura de Rubens reapareça, é o filho aquele que busca entender quem era o pai, “por que a tortura foi tão violenta? Falo de décadas de mistério. O que aconteceu, como?” (PAIVA, 2015, p. 217). É assim que acompanhamos, portanto, a partir do olhar e das demandas dos familiares de Rubens Paiva, em especial a partir da voz e da impressão do seu filho, os diferentes paradigmas da memória pelos quais o Brasil passou, bem como os processos de resistência e de busca por informações pela família. Acompanhamos particularmente o olhar da mãe desde o desaparecimento e o posterior debate sobre a Anistia, as informações esparsas dadas por pessoas de dentro das Forças Armadas e fora dela (e desinformações deliberadamente posicionadas para confundir), os colaboradores que tentam expiar a culpa posteriormente e a Lei dos Desaparecidos, até a instalação da CNV. O narrador defende que foram exatamente nesses processos de passagem do tempo que “a prisão do meu pai (como a da minha mãe e da minha irmã) [...] ganhou outro significado, outras provas, testemunhas, releituras” (PAIVA, 2015, p. 117) e é ao redor disso, então, que organiza sua(s) narrativa(s).

Um exemplo paradigmático sobre a releitura de momentos históricos me parece ser o romance de Kucinski (2014). Quando escreve *K. – relato de uma busca* em 2011, o autor ainda não sabia do destino final da irmã desaparecida, sobre o qual decide trabalhar imaginativa e ficcionalmente: ela teria carregado cianureto para proteção, no caso de ser presa. É apenas durante os trabalhos da CNV e a partir dos depoimentos de Cláudio Guerra que o autor conhece mais informações sobre a morte da irmã desaparecida. O momento de descoberta ganha conotação literária no livro seguinte, *Os visitantes* (2016), que discute a recepção do livro anterior, constituindo quase um epílogo a *K*. A aporia entre a necessidade e a dificuldade da narração figura de forma central no último capítulo intitulado *Post mortem*, em que Kucinski, avisado sobre a entrevista de um agente da repressão que aconteceria na televisão, descobre o destino da irmã. O narrador anuncia de forma trágica: “[o] que ouvimos nos abateu. Fui tomado por um sentimento indizível, algo parecido a uma mágoa profunda, mas mais do que isso. Não me senti capaz de escrever com minhas próprias mãos o que ouvi. Recorri a uma transcrição da

¹⁰⁸ Original: “fills the void left by the silence surrounding the issue of individual criminal accountability”.

entrevista, que aí está na íntegra” (KUCINSKI, 2016, p. 77). Quando posto diante de informações novas, a partir do presente, e da brutalidade do destino da irmã, Kucinski percebe na língua a sua insuficiência: não pode colocar em palavras o que ouviu e decide recorrer a uma transcrição. Não pode tampouco imaginar outro fim. Na posição de irmão de uma mulher torturada, assassinada e desaparecida, *como* poderia dizer? O caso também explicita como as diferentes temporalidades da política, da (in)justiça, do trauma e da literatura se relacionam, se misturam e se contrapõem.

Em *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015), o deslocamento temporal produz, ainda, outros efeitos, no que tange a busca por informações e justiça. Por um lado, a mãe, na sua exigência e busca incansável pela verdade, memória e justiça, carrega também consigo a esperança de que o tempo é “filho da verdade” e a crença de que o Estado, em algum momento, poderá responder de forma justa. Por outro lado, a narração que, em parte, compartilhava dessa mesma perspectiva, seja nos momentos em que recorre às lembranças e sensações da infância, seja no narrador de *Feliz ano velho*, citado acima, tem desfeitas, aos poucos, (quaisquer) as esperanças de que a justiça virá. A narrativa posiciona, assim, a ambiguidade dessa posição: se por um lado cobra “até hoje” por justiça, de outro, sem que a mãe tenha testemunhado as novas informações coletadas pela CNV e sem se tenha respondido às demandas, desde 1971, quando o Estado desapareceu o pai, a quebra da expectativa (ou a consciência de que a quebra é a única resposta) é encenada a cada novo passo.

Em *Antes do passado*, livro de Liniane Haag Brum (2012), escrito alguns anos antes, há outro contexto de reparação. O livro conta a história da afilhada de Cilon Brum, desaparecido durante a guerrilha do Araguaia. A partir de uma perspectiva familiar e autobiográfica, em uma espécie de autoetnografia, a narradora percorre o Brasil e vai até a região do Araguaia em busca de testemunhos e informações que possam ajudá-la a recuperar a história do tio. A busca, pensada inicialmente como base de um filme documentário e depois substituída por uma estrutura literária, ainda incorpora muito da linguagem audiovisual¹⁰⁹. Assim como em *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015), há a adição de documentos, fotografias, matérias de jornal e revista, cartas, entre outros, que são inseridos no corpo do texto, mas, à diferença do livro de Paiva (2015), esses documentos são menos ligados aos contextos institucionais.

Assim como na experiência de Paiva, esse livro também se aproxima das questões que discuti no capítulo *Herança e falta*. Ambos os autores são *herdeiros* do desaparecimento

¹⁰⁹ Sobre o processo de escrita e uma avaliação contemporânea da construção do romance *Antes do passado* (2012), cf. BRUM, *Antes do passado: entre o antes e o depois* (2020).

de familiares e lidam com a tentativa de recuperar o passado familiar e coletivo e reabrir o que era, até então, desconhecido. Ao contrário dos autores debatidos anteriormente, entretanto, não se trata de autores que não viveram a ditadura militar. Paiva e Brum eram crianças quando os fatos aconteceram. No caso de Paiva, poderíamos pensar na categoria de Suleiman (2002), da “geração 1.5”, que caracteriza, no âmbito do Holocausto – um conceito móvel, a depender do tempo, da localidade, da idade e do contexto social – uma perspectiva de uma geração que, apesar de ter vivido o trauma coletivo, não carrega memórias próprias, mas, assim como na segunda geração, recebe dos pais e familiares memórias suas. O conceito atenta para a posicionalidade do indivíduo quando se trata de experiências históricas e traumáticas, que, nesse caso, diz respeito à geração filha de perseguidos que, por ser muito jovem, não compreendia o que estava acontecendo e, portanto, construirá outras perspectivas sobre o momento. Em ambos, entretanto, o fosso da transmissão é maior: trata-se da vivência como filho e sobrinha de desaparecidos e, portanto, o contexto reinante a que devem se sobrepor, menos do que de transmissão de narrativas, se dá na busca por indícios, por rastros, por percepções infantis que agora podem tentar encontrar interpretações via escrita literária.

É o que relata Paiva sobre o contexto familiar e o muro de silêncio imposto, no que tange o destino do pai. O seu relato se constrói menos a partir das memórias infantis do que viveu, mas, principalmente, do que lhe contaram, a partir de fotos, de relatos e da busca de testemunhos, os quais, agora, ficcionaliza em diversos textos. O evento do desaparecimento do pai, portanto, é transmitido para si, marcando e constituindo sua própria identidade. A transmissão narrativa e discursiva do trauma do desaparecimento não encontra espaço no contexto familiar, conforme declara: “na adolescência, eu insistia com a minha mãe, contar a verdade, o que aconteceu, por que ele foi preso, por que nunca podemos tocar no assunto. Ela se levantava e saía da mesa” (PAIVA, 2015, p. 22). O narrador busca, então, a partir de registros materiais e do excessivo silêncio que lhe era imposto, os vestígios do pai desaparecido. Não por um acaso decide fazer a sua dissertação de mestrado sobre a luta armada: “entrevistei muitos que participaram, dos dois lados, li de tudo. Relatos de presos que estiveram no mesmo DOI-CODI, no mesmo período”¹¹⁰ (PAIVA, 2015, p. 221). É somente no fim do livro de 2015 que o narrador percebe, inclusive, que a pesquisa de mestrado era uma busca por informações do pai: “eu o pesquisava atrás de outros relatos, outros personagens, sobreviventes” (PAIVA, 2015, p. 221).

¹¹⁰ Sobre o processo de escrita e uma avaliação contemporânea da construção do romance *Antes do passado* (2012), cf. BRUM, Liniane Haag, “*Antes do passado: entre o antes e o depois*” (2020).

No caso de *Antes do passado* (2012), de Brum, a “apresentação” situa um contexto de *silêncio* parecido:

[c]resci ouvindo que meu tio e padrinho, Cilon Cunha Brum, foi visto pela última vez no dia em que me batizou, no ano de 1971, em Porto Alegre. Depois, desapareceu sem deixar vestígios. Diziam que sumira numa tal Guerrilha do Araguaia. Eu era uma criança quando comecei a absorver essa história, sussurrada e captada em meio a um clima de medo e insegurança. Desde que consigo lembrar da minha vida, tenho memórias do meu padrinho (BRUM, 2012, p. 11).

Cercada por um silêncio ensurdecedor em que não se podia nem mesmo nomear o padrinho, foi apenas duas décadas e meia depois do seu desaparecimento que a afilhada pôde declará-lo morto. Foram necessários ainda muitos anos mais para que conseguisse ter forças para buscar qualquer informação sobre o padrinho Cilon. Assim como Paiva, Fuks e Levy, Brum se desloca em busca de novas informações fora do espaço da casa dada a percepção de que, desde a infância “buscava tio Cilon. Quando criança, vasculhava álbuns e memórias da família. Adulta, reconstruía sua figura, tentava apreender sua personalidade e os rastros através do olhar daqueles que o conheceram” (BRUM, 2012, p. 12). O pai não comentava nada, o avô nunca nomeava o filho perdido e à narradora, sem entender, só restava perceber “o que capturava no ar”. Como nas narrativas analisadas anteriormente, esse processo de busca passa por uma reconstrução do tio, mas também, e principalmente, por uma construção da própria vida e da própria identidade. Em ambos os livros, portanto, a transmissão (e a falta dela) é organizada e reconstruída literariamente, em diálogo, claro, com a *realidade*, mas, ao mesmo tempo, deslocada dela, criativamente pensada e estruturada. Aqui, o silêncio sai do familiar, individual, e estrutura a narrativa que se dirige à sociedade.

O livro surge como possibilidade a partir de uma bolsa de criação literária da Fundação Nacional das Artes (Funarte), quando a autora decide então percorrer lugares do Brasil até chegar no Araguaia. Diferentemente do momento de Paiva, Brum escreveu o romance em 2011, antes, portanto, da CNV e de certos andamentos sobre os processos de memória no Brasil. Dessa forma, o esclarecimento de dados e a busca de informações passa por outros silêncios. Quando criança, encontrou o tio em um livro, nunca comentado pela família, intitulado *Guerrilha do Araguaia*. Foi no encontro com esse nome, impresso no livro *Brasil: nunca mais* (BNM) em 1985, entretanto, que a dúvida sobre a sua volta se fixou: “será que meu padrinho nunca iria voltar?” (BRUM, 2012, p. 23). De acordo com Janaina Teles (2018), o projeto *Brasil: nunca mais* (BNM) foi o “ato fundacional das disputas pelas memórias de repressão” (2018, p. 305), resultado do projeto clandestino organizado pela Arquidiocese de São Paulo e baseado na busca, retirada, catalogação e seleção dos processos que tramitaram na

Justiça Militar entre 1964 e 1979, de maneira a estabelecer informações essenciais sobre desaparecimento, tortura, repressão, entre outros. Não por um acaso esse encontro com BNM, fundamental na sua trajetória, vai ser retomado, na forma de uma pesquisa doutoral pela autora, junto de outros objetos, anos depois.

Em 1995, junto da prima Édila, a narradora-personagem vai a São Paulo para participar de uma reunião de familiares de mortos e desaparecidos, pouco tempo antes do reconhecimento do tio como desaparecido político morto, quando “foi atestado o óbito de tio Cilon. Seu corpo, porém, nunca chegou para o enterro” (BRUM, 2012, p. 23). Os procedimentos de busca familiares estão também envoltos dos processos de busca propiciados pelas Caravanas da Anistia¹¹¹. Édila, a prima que Liniane agora entrevista, conta da sua ida ao Araguaia pela primeira vez em 1980. Sobre as condições da captura e da morte do tio, por parte do Exército, souberam outras informações apenas nos anos 2000, a partir de uma entrevista feita pela revista *Veja* em que militares relataram a “liquidação” de Cilon Brum e Antônio Teodoro, inserida no corpo do texto. Depois de esperar mais de quarenta anos para ter qualquer resposta, sem que o Estado nunca tenha aberto de fato os arquivos sobre o Araguaia, sem que se saiba a história do que é um dos momento mais trágicos e mais silenciados da história da ditadura brasileira, e sem que se recupere os ossos que possam ocupar a sepultura que “aguarda o corpo de Cilon Cunha Brum” (BRUM, 2012, p. 243), a narradora envia uma carta à avó, demonstrando, nos mesmos termos de Paiva, a impossibilidade de uma história completa, fechada, “o que trago não é a história imaculada e inteira. São pedaços de recordações – pegadas e rastros que se materializaram involuntariamente em falas” (BRUM, 2012, p. 239).

Sem relação direta com a experiência da ditadura, Micheline Verunsch¹¹² nascida em 1972, escreve a sua *Trilogia infernal*, composta pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração do homem* (2017), e *O amor, esse obstáculo* (2018). Pensado inicialmente como um romance só, as narrativas, divididas em três e lançadas com um ano de distância, centram-se, principalmente, em dois personagens: Laura, jovem que perdeu a mãe e é filha de um ex-torturador da ditadura e atual xerife de polícia em uma cidade de interior; e um menino canibal que é levado a sua casa pelo pai, com quem ela perde a virgindade. O primeiro romance, *Aqui, no coração do inferno* (2016), narrado majoritariamente pela

¹¹¹ Sobre as Caravanas, recomendo o curta documental de Susanna Lira, *Amnestia*, de 2019.

¹¹² Micheline Verunsch nasceu em 1972, em Recife, Pernambuco. É poeta e romancista. Em 2003, estreou em como poeta com *Geografia íntima do Deserto*, finalista do Prêmio Portugal Telecom 2004. Tem poemas publicados em meios digitais e impressos, com destaque para os periódicos *Jornal do Comércio*, *Diário de Pernambuco* e *Folha do Povo*, além de revistas como *Cult* e *Poesia sempre*. Publicou ainda *Cartografia da noite* (2010), *Nossa Tereza – Vida e morte de uma Santa Suicida* (2014), e a *Trilogia infernal* (2016; 2017; 2018). O seu mais recente romance se intitula *O som do rugido da onça* (2020).

protagonista Laura em um tom bastante infantil, centra-se na vivência como filha de um homem extremamente autoritário e no encontro com esse *outro*, o menino canibal, história que desperta nela grande curiosidade. O ambiente de violência lembra bastante o da narrativa, de Heringer, *O amor dos homens avulsos* (2016), debatida anteriormente. Laura, sua irmã e sua madrastra vivem sob o jugo de práticas autoritárias. Se tudo que a envolve até o momento é um contexto de silêncio e de segredo sobre a morte da mãe, é a partir desse olhar infantil e curioso que a narradora passará, aos poucos, a se aproximar da verdade sobre o pai, a mãe e o menino canibal, especialmente a partir de documentos de identidade que encontra nas coisas do pai, dentre eles, o documento da mãe. Já *O peso do coração de um homem* (2017), tem como narrador Cristovão, o menino canibal que é levado para a casa de Laura pelo xerife, pai da menina, para protegê-lo de um possível linchamento. O cenário do interior, de extrema violência, é marcado por um abandono completo de Cristovão e do seu irmão, Gonçalo. O terceiro romance, *O amor, esse obstáculo* (2018), retoma a narradora, agora adulta, deparando-se com a morte do pai, possivelmente em uma queima de arquivo, depois do início dos trabalhos da CNV. É nesse romance que temos acesso aos processos de busca pessoal e coletiva, familiar e institucional, quando a personagem busca lidar com os efeitos e as consequências do *espólio violento* deixado pelo pai. A procura pela verdade e pela justiça, assim como a sua responsabilização diante disso tornam-se centrais.

O contexto de apreensão de Laura como filha de um ex-torturador se dá também, como nas narrativas de Lage (2019) e Heringer (2016), a partir da transmissão de uma violência *assombrosa*, presente e ausente, no contexto da família. Os segredos são parte da constituição familiar e da construção dos personagens, sendo transmitidos aos filhos. É a partir da narração que se organiza e se reconhece os efeitos da transmissão dos segredos ao longo do tempo e na construção das identidades. No caso de Laura, uma personagem que percorre o caminho de herdeira de perpetrador e de vítima – filha de um torturador e de uma mulher vítima de feminicídio – há o reconhecimento da sua posicionalidade, mas, mais do que isso, há a nomeação da responsabilidade diante dessa herança. Ao fim do romance, já distanciada da perspectiva infantil, afirma: “[h]oje é dia 26 de maio de 2012. Há exatos trinta anos minha mãe foi assassinada. Meu nome é Laura. Eu vim aqui contar a história dela e de todos os outros” (VERUNSCHK, 2016, p. 121). Conforme sugere Schwab, “as pessoas não têm escolha a não ser responder e assumir a responsabilidade pela história que herdaram, não importa em que lado da divisória tenham nascido”¹¹³ (SCHWAB, 2010, p. 26).

¹¹³ Original: “people have no choice but to be responsive to and take responsibility for the history they inherit, no matter on which side of the divide they were born”.

A temática do nome e do legado da violência é retomada no terceiro romance, em que a narradora questiona: “[o] que é um nome, o que designa, o que define, o que marca, o que identifica?” (VERUNSCHK, 2018, p. 51), perguntando-se ainda, o que significa carregá-lo, bem como o que ele mobiliza em si:

[e]u perguntei a mim mesma por muito tempo se o nome que eu carregava comigo me fazia igual ao meu pai. Se eu seria capaz das mesmas coisas para o bem ou para o mal. E se o nome era destino, se seria impossível fugir dele. Imagina os filhos de Mussolini? Os filhos de Hitler? Os filhos dos filhos, os filhos dos sobrinhos, os que carregam, nunca inadvertidamente, esses nomes? Como suportar esse fardo? (VERUNSCHK, 2018, p. 51)

São nos detalhes do que o pai conta sobre o seu passado, em comentários cheios de preconceitos, em sua relação e avaliação do Exército, na perspectiva ideológica que defende, numa certa compreensão das reiteradas violências, que Laura pode aproximar-se de um entendimento sobre essa figura, que se dá aos poucos, no confronto e no amadurecimento. O procedimento é policial: conforme diz o pai, todos os criminosos querem, no fundo, ser capturados e por isso se sabotam. É assim, então, que a filha se aproxima do delegado, como quem investiga, recupera e acusa: “[m]as eu, eu peguei papai” (VERUNSCHK, 2016, p. 116).

O que existia até então apenas como dúvidas sustentadas pela irmã e pela avó, desde a infância, e aprofundadas em documentos encontrados, desenvolve outra interpretação a partir da percepção da personagem adulta diante dos trabalhos da CNV, em 2012. É nesse deslocamento temporal que o primeiro livro se encerra, quando a narradora se depara com um imenso *banner* que questiona: “[o]nde eles estão?”. Ao perceber nas fotos recuperadas do pai a relação com os rostos expostos no *banner* público, imagina outro *outdoor* com a frase “queremos a verdade”. É em *O peso do coração de um homem* (2017) que descobriremos que Laura, décadas depois, decidiu entregar os documentos de desaparecidos políticos à Comissão Nacional da Verdade. Esse texto, mais que os anteriores, recorre à inserção de documentos, poemas, mas também, e principalmente, do recurso utilizado pelo relatório CNV: uma lista em que nomeia cada um dos mortos e desaparecidos pelo seu pai, que guardava pronta, com uma breve descrição de quem foram.

O romance de Sonia Bischain¹¹⁴, *Nem tudo é silêncio* (2010), também mistura outras linguagens, principalmente a poética. Publicado no âmbito do Coletivo Cultural Poesia

¹¹⁴ Sonia Bischain nasceu em São Paulo em 1957. É escritora, fotógrafa e designer. Participou com poesias, fotografias e ilustrações em muitas Antologias publicada por Saraus de São Paulo. Publicou os livros de poemas e romances, como *Rua de trás* (2009); *Nem tudo é silêncio* (2010); *Vale dos Atalhos* (2013), *Viandante: labirintos entressonhos* (2017). Cf. o texto crítico de Bischain, *A periferia vista pelas margens: vozes da periferia e a ditadura*, In: *Literatura e ditadura* (2020).

na Brasa, trata da história de quatro mulheres e de suas relações particulares com seus tempos e espaços. Em uma espécie de romance de formação do Brasil, voltando desde os antepassados indígenas acolhidos por escravos, no final do século XIX, a história passa pela memória da ditadura militar brasileira como mais um passo e agravante da violência sistêmica e permanente a que pessoas negras, pobres e de favelas experienciam e a que são constantemente expostas. Estando inserida em um contexto específico de produção da literatura marginal, produzida em favelas, há uma preocupação voltada para a construção de outros personagens e indivíduos que sofreram a violência ditatorial e que, em geral, são esquecidos. Nada linear e, em grande parte, bastante fragmentário, o romance tenta dar conta de uma temporalidade longa da história de violência e exclusão no Brasil. Nos “tempos primeiros”, duas escravas negras em uma fazenda no interior de Minas, Aisha e Kinah, recebem uma “bugresinha”, filha de uma indígena e de um homem branco. Já crescida, Jaci conta o seu trajeto para o Sudeste, primeiro para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. Um breve trecho do romance recupera esse tempo de escravidão e de violência contra os povos indígenas até a chegada de Jaci ao Sudeste, onde as personagens passarão por outras dificuldades. Ela se casa e tem três filhos: Olavo, Sebastião e Iara. Iara se torna, então, uma personagem central na narrativa a partir da história de seus filhos e da nora Ritinha, que cuidará dela até o fim.

É a partir da perspectiva de Ritinha e do encontro entre duas famílias que a trama será desenvolvida. A relação de Ritinha com Elisa, sua melhor amiga, é apresentada assim que a menina aparece, em *Infância*. O contexto do tempo presente se dá nas favelas de São Paulo e em uma situação de bastante pobreza e necessidade, mas também de muita luta e resistência. A narrativa também acompanha o crescimento e o desenvolvimento da personagem principal, Ritinha, que conhece o irmão de Elisa, Henrique – um menino militante e atuante no combate à ditadura. O contexto de luta parte da periferia, das lutas travadas junto com os trabalhadores, das denúncias possíveis e do trabalho feito com grupos de esquerda da Igreja Católica. É nesse contexto que Henrique, junto de tantos outros, é desaparecido.

O romance, escrito em 2010, assim como a narrativa de Brum (2012) acompanha os processos iniciais das políticas de reparação. Henrique é beneficiado pela Lei dos Desaparecidos, mas a narração acusa a falta de políticas que esclareçam as circunstâncias da morte, restitua o corpo para que se possa velar os mortos ou permitam o acesso aos arquivos do Exército. A narrativa acusa também o descaso dos setores públicos com as ossadas encontradas em valas clandestinas nos cemitérios de São Paulo. Com o atestado de óbito em mãos e a indenização prometida pela Lei dos Desaparecidos, afirma: “reconhecem enfim como mortos os desaparecidos [...]”. Chegou também uma carta avisando para ir receber a indenização.

Como se uma quantia em dinheiro pagasse e apagasse toda a dor” (BISCHAIN, 2010, p. 131). O livro termina então com a “loucura”, que acomete a personagem de Iara depois de perder todos os filhos para diferentes violências: o desaparecimento forçado, o feminicídio, o envolvimento com o tráfico de drogas, a situação de rua.

Como se pode perceber, as narrativas dialogam com os momentos sociais em que surgem, mas não se contentam com esse diálogo. Enquanto as políticas de Estado buscam *fechar, encerrar, avançar*, grande parte dos livros aqui apresentados insistem em *abrir, recuperar e opor-se*. Buscam dar sentido, literariamente, ao que não tem espaço no *tempo* da “justiça de transição”, no discurso da reconciliação, ou na lógica hegemônica da ditadura como problema *passado*. Recuperam e buscam entender o ainda não entendem. Sobretudo: buscam um *espaço* para esse *tempo* ainda em grande parte não dito ou conhecido para que assim possam cobrar por resoluções no futuro. É sobre esse movimento que não se contenta com temporalidades estanques e acabadas que discutiremos a seguir, principalmente a partir dos livros até aqui apresentados: *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015), *Antes do passado* (BRUM, 2012), *Nem tudo é silêncio* (BISCHAIN, 2010) e a *Trilogia infernal* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018).

“NÃO TEM FIM”

Em *Orestes* (2015), filme de Rodrigo Siqueira, recupera-se o gesto da trilogia grega, a *Oréstia*, de Ésquilo, de 458 a.C., com a instauração de um tribunal de justiça. Nessa trilogia, Orestes mata a própria mãe para vingar o pai e, perseguido pelas deusas da vingança, é levado a um júri popular que deve pôr fim ao paradigma do “olho por olho, dente por dente”. O julgamento se resolve com um pacto patriarcal que o determina inocente por ser, em teoria, filho apenas do pai e, portanto, não matricida. Deslocada até o presente, a imagem do julgamento é recuperada pelo filme brasileiro a partir da técnica do psicodrama para encenar um acerto de contas com o passado e com o presente brasileiro de violência. Como antes, a falta de justiça assombra os vivos e busca por resolução. No filme, unem-se personagens vítimas da violência de Estado que assola o Brasil, antes e hoje, seja a ditatorial ou a policial com seus “autos de resistência”¹¹⁵. Mas não apenas: também se unem e encenam, junto deles, defensores ferrenhos dessa mesma violência, inclusive da pena de morte, o que estabelece, dentro do

¹¹⁵ Cf. o documentário *Autos de resistência* (2018), em que se debatem os homicídios práticos pela polícia contra civis, no Rio de Janeiro, em casos definidos de forma, no mínimo, controversa, como “autos de resistência”.

psicodrama, confrontos que são aprofundados ao longo da narrativa. Sem querer minimizar a diferença entre os dois momentos, a democracia e a ditadura, mas ao mesmo tempo demonstrando as aderências de um no outro, ou, no mínimo, as persistências, o filme se desloca temporalmente até a encenação de um julgamento. Uma das personagens centrais é Ñasaindy, filha de Soledad Barret, militante paraguaia assassinada pelo Estado brasileiro, em 1973, depois de ser traída e entregue pelo Cabo Anselmo, seu companheiro e infiltrado do Exército brasileiro. É sobre esse caso, em diálogo com o procedimento da *Oréstia*, que se julgará a Anistia brasileira, que até o presente permite que os culpados não sejam nem mesmo julgados pelas suas barbáries. A renovação da Anistia, no julgamento, se torna o estopim na narrativa da encenação de um novo crime. Não há fim, nem saídas fáceis.

Em *O inconsciente jurídico* ([2002]2014), Felman estabelece o elo entre os procedimentos de julgamentos e o trauma depois das tantas catástrofes do século XX, quando a ordem jurídica passou a ter de enfrentar heranças traumáticas, especialmente depois dos julgamentos de Nuremberg (1945-46) e de Eichmann (1961). A ordem jurídica seria, então, aquela que busca um fechamento, uma decisão e que quando confrontada com o trauma, esse que *persiste no tempo*, buscará contê-lo, fechá-lo. Ao contrário do que pretende e do que pode, entretanto, o direito não conseguirá contê-lo, mas será dominado por ele e por uma “cegueira jurídica”, essa que não é apenas da ordem do direito, mas da sociedade como um todo. Nesse caso, usando os termos da psicanálise freudo-lacaniana, restaria, então, a “repetição traumática”, dado que na sua incapacidade de observar abismos sociais e traumáticos, e sem conseguir lidar com a temporalidade do trauma e com a necessidade de abertura, a ordem jurídica só pode acabar por repeti-lo, dessa vez, no próprio âmbito jurídico.

A Lei da Anistia, a meu ver, encena exatamente esse procedimento explicitado por Felman (2014), na medida em que tentou, através do direito, resolver um problema real no Brasil tentando fechá-lo, contê-lo¹¹⁶. Desde então persiste nessa tentativa, mas não conseguiu impedir a necessidade e nem a cobrança por um acerto de contas com o passado. Não por acaso, essa lei já foi objeto de uma série de reavaliações – e provavelmente continuará sendo. Em 2010, por exemplo, o Supremo Tribunal Federal (STF) julgou novamente improcedente a ação de reavaliação da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), barrando ações judiciais contra os agentes da repressão, bem como ações movidas pelo Ministério Público Federal (MPF). Os

¹¹⁶ Não são poucos os exemplos de Leis da Anistia que persistem, no mundo. Um caso interessante e bastante próximo ao brasileiro é o espanhol, retratado no documentário *O silêncio dos outros* (2019), em que sobreviventes da ditadura franquista buscam formas de reverter a Anistia a partir de um julgamento internacional. Sobre uma análise mais ampla dos processos de justiça e de injustiça, cf. Sikkink (2011).

casos continuam sendo julgados seja nas varas cíveis, nas penais, no MPF e até mesmo na Corte Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) que já condenou o Estado brasileiro pelos crimes cometidos na ditadura. Em outubro de 2020¹¹⁷, a segunda turma do Superior Tribunal de Justiça (STJ) afastou a incidência da Lei da Anistia para ações civis, decisão que não sabemos se persistirá, mas que foi mantida para ações penais. Em *Orestes* (2015), encena-se exatamente essa repetição. As produções artísticas, de acordo com Felman (2014), seriam capazes de transmitir o peso e a herança de uma história traumática que não pôde ser narrada, transmitida ou articulada no procedimento jurídico e que agora tornam possível uma *abertura* ao inacabado, ao negado e ao contido.

Os processos de verdade, reparação, memória e justiça são estabelecidos em muitos tempos e as narrativas buscam, então, lidar com essa passagem cronológica e com perspectivas e questões que as temporalidades da justiça impõem, como discutimos. Logo, as narrativas aqui analisadas são entendidas como *contranarrativas* que percorrem as flechas do tempo em outras direções que não aquelas impostas pelas vias institucionais, em diferentes temporalidades e de diversas formas, ao lidar com as consequências impostas pelo legado violento da ditadura militar. Comumente, os procedimentos institucionais lidam com negociações e conciliações, que, no jogo de poder, selecionam pontos de atenção e, portanto, excluem, negam, apagam. As narrativas estabelecem, assim, uma relação com o tempo presente que não se quer fechar ou conter, mas abrir. Revisitam a história a partir de outros pontos de vista, outros pontos de partida, reivindicando e denunciando o que permanece das histórias que muitos dizem “acabadas”.

Antes mesmo da Lei da Anistia ou do fim da ditadura militar, o primeiro procedimento institucional imposto às vítimas e familiares de desaparecidos políticos foi a espera. Mueller-Hirth (2018) demonstra que o “ainda esperando” é uma construção recorrente entre vítimas de violências estatais no que tange ao seu processo de luto e reparação, demonstrando uma sensação de continuidade na forma de estar no tempo. *Fazer esperar*, portanto, não é um ato sem valor, mas é uma estratégia de poder que impõe uma dominação temporal às vítimas. *Ainda esperar* pode ser, inicialmente, por parte daqueles que sofrem, um procedimento de aprofundamento da dor, mas também, de outra parte, uma estratégia de resistência que se contrapõe às temporalidades do poder desejantes da imposição do fim. Atuam, então, dinâmicas temporais divergentes. A esse respeito, de acordo com Catela (1998),

¹¹⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/10/stj-decide-que-lei-da-anistia-nao-vale-para-acoe-s-civis-e-determina-novo-julgamento-de-delegados.shtml>. Acesso em: jan. 2021.

[o] desaparecimento provoca uma ação inversa à concentração do espaço-tempo socialmente necessária para enfrentar a morte. Os parentes dos desaparecidos há muitos anos *esperam, procuram, abrem espaços*. Esperam a volta do ente querido, procuram pistas, informações precisas sobre o local, modo e data da morte; aguardam o reconhecimento dos corpos, esperam e exigem resposta do Estado, exigem punições pelos desaparecimentos (CATELA, 1998, p. 95)¹¹⁸.

Em *Ainda estou aqui* (2015), o processo de espera se inicia assim que a mãe e a irmã do autor, a última com apenas quinze anos, são soltas do DOI-CODI, onde haviam sido presas junto do pai, Rubens Paiva, que nunca seria solto. Eunice, presa durante doze dias sem que tivesse qualquer notícia do marido, sem acesso a roupas, banho, pente, escova de dente e sem nenhum tipo de comunicação, foi interrogada muitas vezes. O narrador, em 2015, conta de uma carta que a mãe manda ao deputado Oscar Horto pedindo por informações do marido, assim que foi liberada, e distancia-se: “[e]ra o começo da luta. Uma das” (PAIVA, 2015, p. 147). A partir disso, o cenário de desinformação estava armado: diziam que o “terrorista” teria fugido das dependências e as matérias anunciavam: “*O Globo*: ‘Terror liberta subversivo de um carro dos Federais’. *Jornal do Brasil*: ‘Terror metralha carro libertando prisioneiro’. *O Dia*: ‘Bandidos assaltam carro e sequestram preso’” (PAIVA, 2015, p. 145). Não são poucos, afirma Paiva (2015, p. 154), “os labirintos de contrassensos que minha mãe começou a percorrer”, dado que existiam inclusive respostas oficiais, inseridas no corpo da narrativa, de que Rubens Paiva não teria nem ao menos sido preso pelo Exército. O autor percorre esses labirintos de desinformação e clara mentira – com feições kafkianas – que têm como objetivo o reforço da identificação de um poder sem lei e sem responsabilidade e que pretende fazer com que os familiares das vítimas não se mobilizem, ou não encontrem a saída do labirinto, de tal forma que, ao fim, não tenham mais forças para continuar buscando. O livro lida com esses emaranhados de tempos e com as relações entre todos eles: vai e vem no que já sabiam e no que desconheciam, no que imaginavam e no que não supunham, no que descobriram na época e/ou descobriram depois, bem como no que ainda gostariam de, no futuro, acessar. Nessa longa luta de busca por informações entre aliados e inimigos, o que ainda movia Eunice era “acreditar que ele estava vivo, [...] precisava acreditar” (PAIVA, 2015, p. 157).

A espera gera, em primeiro lugar, uma confiança na possibilidade do retorno. Ao sair da prisão, Eunice é entrevistada pelo jornal *Estadão* – material inserido no corpo da

¹¹⁸ Original: “La desaparición provoca una acción inversa a la concentración de espacio-tiempo requerida socialmente para enfrentarse a la muerte. Los familiares de desaparecidos durante muchos años *esperan, buscan, abren espacios*. Esperan la vuelta del ser querido, *buscan pistas, información precisa sobre el lugar, modo y fecha de la muerte; esperan el reconocimiento de los cuerpos, esperan y exigen respueste del Estado, exigen puniciones por las desapariciones*”.

narrativa – e declara: “[t]enho confiança em que tudo se resolva bem” (PAIVA, 2015, p. 147). Naquele momento, ao tirarem fotos para a revista *Manchete* e denunciarem o sumiço de Rubens Paiva, não sabiam o que o narrador conta hoje, anacronicamente: a mãe era uma mulher “testemunha do bastidor e do horror, mas ainda sem certezas, na luta, queixo erguido, juntando informações desencontradas de um quebra-cabeça que nunca conclui. *Sem saber do fim da história. Sem saber do fardo que carregariamos*” (PAIVA, 2015, p. 152, grifo meu). O tempo, contra si, também era por ela subvertido. Sem imaginar o futuro, mas também sem perder a esperança, subvertia a imposição de uma espera *passiva*, mesmo que se mobilizasse apesar e por causa dela: ainda era possível imaginar um retorno, lutar por ele.

A demora, então, se impõe como um tempo irreversível e só pode, em determinado momento, impedir qualquer esperança, dado que o tempo é “a comprovação que faltava”, ou “o seu atestado de óbito” (PAIVA, 2015, p. 163). Alguns anos depois, já decididos de que o pai e marido teria morrido, a família se questiona como lidar com a carga desse peso do trauma. Devem seguir em frente, questionando-se e respondendo: “superar? Impossível. Esquecer? Nem pensar. Tocar. Seguir” (PAIVA, 2015, p. 180). A afirmação se completa com a metáfora do que restava no processo de espera, agora já seguros de que não haveria retorno e de que o tempo de espera se cercaria por outro tipo de esperança: “*Esperar* reacenderem outra fogueira no alto, outro facho de luz, que orientasse a volta para a costa, para a terra firme, o chão” (PAIVA, 2015, p. 180). Nesse caso, caminhavam com a espera de uma luz que os trouxesse à terra firme, à democracia, poderíamos dizer, quando o que viveram pudesse começar a ser esclarecido. Todas essas esperas, como se pode perceber, não são passivas, mas atravessadas pela resistência e por muitas denúncias. Carregavam objetivos pragmáticos: esperavam o momento do fim da ditadura – ele viria – para que pudessem também obter notícias do que de fato teria acontecido, para que pudessem velá-lo como se deve, para que pudessem cobrar por justiça – nem tudo viria. Conforme defende Catela (1998), as referências temporais não se delimitam apenas ao momento do luto, mas também lidam com os eventos que marcam as rupturas em relação à violência de Estado, ou seja, eventos históricos também intensificam e são acompanhados por novos momentos de espera e de esperança.

Há, ainda, outros tempos organizados mediante a espera. A mãe, ao esperar – a bem dizer, ter esperança – imaginava um momento de resposta e de justiça, principalmente na condição de advogada: “[a] redemocratização será a morte deles. Uma denúncia na Justiça, um julgamento posterior, a condenação legítima, elas virão”. Ao que o narrador, no presente, contrapõe: “[n]ão vieram”. Diria Eunice ainda: “um dia, também serão apurados”, o que foi respondido pelo narrador, diante da passagem do tempo, com: “[n]ão foram” (PAIVA, 2015,

p. 197). A oposição entre tempos é explícita: ao que espera, em outro tempo, ou outros tempos, as expectativas se relocam e, ao longo do tempo, são também frustradas: não chegaram.

Em *Antes do passado* (BRUM, 2012), a espera é também relatada como sensação de impossibilidade de continuidade, dado que não tinham informações, como a família Paiva, que os permitissem não *esperar*. Todos entendiam no tempo a possibilidade do retorno. A prima, que nunca havia conversado ou nomeado o tio para a narradora durante a convivência familiar, se entristece, novamente, ao perceber que a certeza da avó de que o filho, Cilon Brum, retornaria em algum momento, não se concretiza. É o que também relata a personagem Anadege que conta o quanto criou expectativas em relação à Lei da Anistia como o momento de retorno de militantes ao país: “[t]odo dia, mês a mês, mais gente. Quando menos esperasse, ele apertaria a campainha” (BRUM, 2012, p. 84). Demorou mais de duas décadas para que ela entendesse que ele não voltaria, mas mais de quatro décadas para que pudesse encontrar qualquer informação.

Enquanto esperavam, outro impedimento: a possibilidade de dizer seu nome, de discutir em família a falta deixada por Cilon centrava-se num impedimento característico do discurso das Forças Armadas à época da ditadura: havia uma guerra “contra o comunismo” e aqueles que se opunham ao governo eram todos “terroristas”, “subversivos” e, portanto, “inimigos”. Esse mesmo discurso foi então a base para se pensar a Lei da Anistia, instituída ainda nos governos militares anos depois, pressuposto que defendia que, como uma guerra, havia dois lados e, portanto, ao fim, deveriam ser *ambos* os grupos anistiados. De acordo com o projeto *Brasil: nunca mais*, de 1985, a definição “subversivo” era construída de forma absolutamente arbitrária. O raciocínio partia da premissa de que “subverter é tentar transformar o que hoje existe; como o regime atual representa a vontade da Nação, tentar mudá-lo é, pois, delito. E todo delito merece punição” (ARNS, 2000, p. 159). Ou, conforme define Paiva (2015):

[t]odo mundo que era contra a ditadura era comunista. Todos se tornaram suspeitos, subversivos em potencial. O comunista estava na fronteira, atrás da porta, na sombra, na igreja, na escola, no cinema, no teatro, na música, no Exército, o comunista vendia pipoca, estava disfarçado em balés, óperas, podia ser seu vizinho, podia estar debaixo da sua cama, poluir o reservatório de água, dopar os bebedouros. Os comunistas tomariam o poder. Até os não comunistas eram comunistas disfarçados, foram doutrinados, sofreram lavagem cerebral (PAIVA, 2015, p. 90).

Tais representações, como construções dos interesses dos grupos que as engendraram, organizavam-se em torno da necessidade de uma nomeação que retira o *outro*, *inimigo*, da esfera do *humano*, dado que assim se tornariam passíveis de aniquilação. De acordo com Vladimir Safatle,

[o] totalitarismo é fundado nesta violência muito mais brutal do que a eliminação física: a violência da eliminação simbólica. Neste sentido, ele é a violência da imposição do desaparecimento do nome. No cerne de todo totalitarismo, haverá sempre a operação sistemática de retirar o nome daquele que a mim se opõe, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma. Este inominável pode, inclusive, receber, não um nome, mas uma espécie de ‘designação impronunciável’ que visa isolá-lo em um isolamento sem retorno. ‘Subversivo’, ‘terrorista’. A partir dessa designação aceita, nada mais falaremos do designado, pois simplesmente não seria possível falar com ele, porque ele, no fundo, nada falaria (SAFATLE, 2010, p. 238).

A designação é recuperada nas narrativas e nos efeitos criados por ela na vida daqueles que permaneceram. Em *Antes do passado*, a acusação que envolvia a figura de Cilon de “terrorista” juntou-se à de “ladrão de bancos”. Como Brum (2012), também Paiva (2015) relata a exclusão sofrida pela família: “[d]urante anos, no Brasil, o nome da minha família foi riscado do mapa. Durante anos [...] a minha família foi evitada. Durante anos, alguns brasileiros, conhecidos e amigos, nos evitaram. Até parentes. Nos temiam. Temia ser associadas a nós” (PAIVA, 2015, p. 153).

Em obra recente, Judith Butler tem debatido as problemáticas do luto e a proposição ética do direito de enterrar, entendendo a categoria para além da sua relação com a questão psíquica, individual, mas em diálogo com aspectos políticos, sociais e estéticos. A pergunta central gira em tentar responder “[o] que é uma vida, afinal?”. Em *Quadros de guerra* ([2009]2015b) e *Vida precária* ([2004]2019), a partir do contexto político belicista norte-americano pós-11 de setembro, a autora discute as formas de enquadramento e de apreensão da vida humana, diante de um contexto de precariedade e vulnerabilidade que, em contextos de guerra, definem certas vidas perdidas como “enlutáveis” ou “não enlutáveis”. É a partir de determinados enquadramentos que podemos entender o reconhecimento da condição de *vida*: uma vida só é considerada lesada ou perdida se, em primeiro lugar, for estabelecida como tal. São as operações de poder, portanto, que definem, de forma seletiva, os enquadramentos que situam vidas como enlutáveis ou não. As políticas do luto demonstram como se sustenta e como se move a distinção entre *corpos que importam* e *corpos que pesam* (BUTLER, 2019). Mesmo que milhares de vidas sejam perdidas, nem todas serão contadas, pois se não há vida, em primeiro lugar, ela não poderá ser contada ou enlutada, na morte. Argumenta:

[s]e a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas. Mas elas têm uma maneira estranha de permanecer animadas e assim devem ser negadas novamente (e novamente). Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas ou, melhor, nunca ‘foram’, e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte. A violência renova-

se em face da aparente inesgotabilidade do seu objeto. A desrealização do “outro” significa que ele não está nem vivo nem morto, mas interminavelmente espectral (BUTLER, 2019, p. 54).

Entre ausência e presença, esperança e perda, conhecimento e ignorância, passado e presente e claro, vida e morte, ou seja, interminavelmente “espectrais”, poderíamos dizer, estão os desaparecidos políticos, figuras centrais na história ditatorial da América Latina. De acordo com o relatório da CNV (2014), para se qualificar um desaparecimento, três elementos devem coexistir: 1) privação da liberdade da vítima; 2) intervenção direta dos agentes do Estado ou de terceiros que atuem como tal; 3) recusa do Estado em reconhecer a detenção ou revelar o paradeiro da pessoa. No mesmo documento, o desaparecimento forçado é caracterizado como uma condição continuada, a qual só pode ser modificada com a localização e recuperação do corpo, bem como o esclarecimento das circunstâncias da morte. Os desaparecidos são figuras, portanto, que revisam e questionam qualquer divisão entre passado e presente, porque se constituem no signo da continuidade, ou seja, da impossibilidade do fim¹¹⁹.

Agora, também opondo-se à segunda morte, ou seja, ao extermínio que persiste no simbólico, os sobreviventes e herdeiros da ditadura apontam para outro processo, contrário, anos depois: o de inscrever ou imaginar novas histórias sobre outras perspectivas. Diante de um tempo de espera que se estende sem que se reconheça a vida e/ou a morte, questionam como o desaparecimento provoca uma leitura da vida que não pode não ser marcada pela contingência da morte. Na falta do corpo, da definição da morte e da possibilidade do luto, as obras buscam atravessar esses tempos na construção dessas identidades perdidas a partir do exercício de criação literária para, então, fazê-las viver novamente, mesmo que diante desse paradoxo entre ausência e presença, ausência da presença e presença da ausência. Ainda que não tenhamos acesso, nessas obras majoritariamente, à construção ficcional da voz dos personagens desaparecidos – o que é importante na medida em que os autores parecem não ter coragem de eticamente transpor essa última barreira em direção aos desaparecidos –, os textos demonstram como as vozes dos desaparecidos se forçam na literatura a todo momento, no que se conta, no que escapa e que quase silenciosas combatem as tentativas de apagamento, da retirada dos seus

¹¹⁹ Sobre isso, há uma diferença conceitual essencial na forma como se percebem os *desaparecidos* no caso do Brasil e da Argentina. Aqui, as pautas centram-se em torno da uma busca pelo corpo, pela comprovação da morte e pela possibilidade de velar o *desaparecido* morto. No caso da Argentina, sem querer simplificar demais um debate amplo e que é eixo de divergências políticas, a pauta levantada por determinados grupos, como parte das Mães da Praça de Maio, por exemplo, continua sendo a *aparição com vida*, ou seja, há uma reivindicação que não pode se esgotar e que não reconhece a morte – o que não quer dizer, claro, que não saibam que estão mortos, mas que mobilizam uma estratégia que desloca a relação temporal e a necessidade de justiça continuada.

nomes do espaço público para recuperar as suas histórias, o “ter sido uma vida” para além das designações arbitrárias do Estado repressor.

Em *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* – não por acaso, ambos carregam no próprio título uma designação temporal –, a palavra “terrorista” pressupõe um enquadramento que agora se pretende deslocar: no efeito da espera proveniente do desaparecimento e da *falta*, agora buscam a presença, o resto, o que permanece, independente da ausência. Se as identidades são definidas pelos discursos e na nossa relação com *os outros*, como argumenta Butler (2015a), então os processos de definição de identidades não se esgotam com a morte, mas permanecem no olhar e na relação com os sobreviventes. Nesse sentido, Paiva (2015) se pergunta: “[q]uem foi meu pai? Por que a tortura foi tão violenta? Falo de décadas de mistério” (PAIVA, 2015, p. 217). A reconstituição, como se percebe, vai percorrer, além de um longo caminho, um problema irremediável: a ausência daquele que não mais voltará e que não poderá, enfim, responder às dúvidas. Em vários momentos, o narrador questiona o que pensava o pai naquele momento, qual era a sua atuação, o que teria feito. Conta: “[n]ão sei o que passava pela cabeça do meu pai. Ele sabia que o cerco apertava. Apesar de não estar envolvido diretamente e com a luta armada, escondia gente, dava dinheiro, ajudava os mais desesperados, trocava informes, viajava e fazia contato com brasileiros no exílio” (PAIVA, 2015, p. 106). O deputado também denunciava tortura e arbitrariedades, ajudava perseguidos.

A tentativa do narrador de reconstrução desse momento, sempre *residual*, a partir do que lhe contam, se junta à incapacidade de compreensão da parte de um filho que julga as decisões tomadas, as escolhas assumidas. Questiona-se, então: “por que ele atrasou tanto a nossa partida? Arrogância? Confiança? Dever ideológico?” (PAIVA, 2015, p. 106). A pergunta é respondida por aquele que conhece os desenvolvimentos dessa história e o sofrimento que ela acarretou: “[o] sensato seria nos mudarmos para Londres ou Paris [...]. *Deveríamos ter feito* dois ou três anos por lá [...]. Meu pai perdeu o timing. Onipotência e teimosia que minha mãe nunca perdoou. Queria lutar quixotesca numa guerra já perdida. Arriscou a família” (PAIVA, 2015, p. 107, grifo meu). Defendi em minha dissertação de mestrado que muitas vezes as identidades de desaparecidos, nos romances contemporâneos, são construídas no “futuro do pretérito” (CRUZ, 2017). Os mortos e desaparecidos têm as suas identidades reconstruídas pelos sobreviventes a partir de uma re-montagem de suas identidades, bem como da rememoração incansável de quem foram, passando, além disso, por uma tentativa de reconstrução de quem *poderiam ter sido* ou o que *poderiam ter feito*, caso tivessem sobrevivido. A construção perpassa então esses movimentos triplos, deslocados no tempo, de lembrança, reconstrução e ativação das lembranças, e de avaliações no “futuro do pretérito”. Se a tentativa

de aproximação do pai pelo narrador de Rubens Paiva passa por entender o que o motivava, ou por que privilegiou certas escolhas, há outro movimento pelo qual tenta deslocar-se, como adulto, de forma a entender quem foi e o que fez, para também perdoá-lo. Esse movimento passa também pela reconstrução da figura do pai e percorre as próprias lembranças de infância, mas também o que soube depois, por relações familiares, do percurso de Rubens como parlamentar, seu trabalho e sua recusa a certos privilégios e a deixar o Brasil. A identidade do pai, portanto, é (re)construída mesmo depois da sua morte e refeita, redita, constantemente, por aquele que agora narra.

Também no documentário *15 filhos* (1996), com o qual iniciei este capítulo, há uma tentativa de completar essas imagens paradas no tempo: os filhos, agora adultos, observam as imagens que sobraram; os pais, jovens, mortos e desaparecidos, têm as suas imagens construídas a partir de um olhar infantil que agora tenta dar um novo entendimento para elas, refletindo sobre quem são enquanto filhos, à sombra de, com e sem os pais.

Se por um lado, há um tom que acusa e que cobra anacronicamente, como lemos em *Ainda estou aqui*, há também uma lembrança infantil da imagem heroica, exemplar, sobre o pai que se quer recuperar. Essa imagem oscila entre imaginários construídos pelo narrador, pela mãe, pelas irmãs e pelas mudanças dessas representações ao longo do tempo. A história do pai, durante a fuga de Brasília, depois de cassado, é, por exemplo, reencenada por ele, a pedido do menino, na frente dos seus amigos, sendo retomada no texto: “[e]ra incrível imaginar um cara meio gordo, sempre de sapato, terno e gravata[,] [...] meio sedentário, num momento cinematográfico, heroico” (PAIVA, 2015, p. 101). Em outro trecho, afirma: “foi meu modelo. Imitá-lo era uma missão. Ser como ele, ter a sua integridade, seu carisma, inúmeros amigos, prestígio” (PAIVA, 2015, p. 186). O pai era motivo de orgulho, a pessoa que admiraria e que teria como exemplo durante toda a vida. É nesse momento também que recupera a carta, enviada de Brasília aos filhos, em que Rubens explicava a situação política brasileira, desmentindo o discurso predominante e apostando que ainda veriam que “o papai tinha razão e vão ficar satisfeitos do que ele fez” (PAIVA, 2015, p. 102), discurso otimista que é em seguida contraposto tragicamente pelo narrador: “[m]eu pai *não imaginava* que duraria vinte e um anos. E que só vinte e seis anos depois teríamos uma eleição direta para presidente. Que o terror seria uma rotina e prática do Estado a partir de 1968, com o AI-5. E que *ele estaria sob tortura* seis anos e meio depois. Morrendo. E que o seu corpo *desapareceria*” (PAIVA, 2015, p. 102, grifos meus). Esse procedimento do conhecimento retrospectivo sobre determinados andamentos históricos é a todo momento contraposto por esse narrador deslocado temporalmente que demarca seu tempo de fala a partir de informações que avalia agora. É quase como se não

pudesse furtar-se do seu próprio tempo ao narrar a cena passada. Diante do que ele sabe e o pai não soube, nem poderá saber, deve narrar, contar, a partir também do reconhecimento e da nomeação da diferença temporal.

Por sua vez, a narrativa de Brum (2012) se organiza também em torno da tarefa de representar outro personagem, não apenas “subversivo”, “terrorista” e que “participou de uma guerra”: trata-se de descobrir quem foi seu padrinho Cilon Brum, dar a ele uma história, um nome e outras designações. Trata-se de retirá-lo da esfera em que a ditadura e os procedimentos institucionais posteriores o circunscreveram. A narradora precisa transpor uma distância ainda maior do que a que vemos em Paiva (2015) já que não carrega, em teoria, memórias próprias além da percepção fugidia da falta no seio da família: a sobrinha “viu” o padrinho apenas no dia de seu batizado, ainda bebê.

A descrição que faz do personagem situa-se entre dois tempos impossíveis. Inicia o romance com uma descrição detalhada da chegada do tio no último dia em que foi visto, o dia do seu batizado, de quando, na verdade, não tem nenhuma memória própria. Segue com a descrição: “[t]io Cilon me acompanhou sempre. Era alto, magro, cabelo preto e liso, repartido ao lado. Tão bonito. Meu padrinho era lindo. Pena que quando eu nasci, ele desapareceu” (BRUM, 2012, p. 19). Muito se passou sem que tivesse nenhuma notícia do que lhe havia acontecido, “mas sua presença permaneceu constante. Pairava no ar, estava sempre entre nós. O tempo todo” (BRUM, 2012, p. 22). Entre a ausência continuada e a presença exacerbada, o personagem se situa em um espaço indefinido, próprio da condição de desaparecido e que agora busca transposição: recuperar o *elo perdido* da brutalidade do regime e do tempo de espera e de proibição a que estava circunscrita, como define a narrativa: “trabalho visceral que deu sentido à minha vida ao reconstruir a vida de meu tio e padrinho, Cilon Brum” (BRUM, 2012, p. 13).

O primeiro passo, neste caso, é a busca fora do espaço da família, em que o assunto era, há muito, proibido. Busca essa que é encenada e reproduzida na construção da narrativa. Percorremos o trajeto do livro para identificar e reconhecer quem foi essa pessoa, tão próxima e tão distante, o que a movia, como se dava a sua relação com a família, com a militância. Para isso, foram entrevistadas pessoas de vários lugares do país e com diferentes graus de relação com Cilon ou Simão (nome que recebeu na clandestinidade). Menos do que buscar em sua própria memória, a narradora procura, na memória dos outros, indícios desse outro tempo.

O primeiro momento de contato com a narrativa em *Antes do passado* já está na capa, a qual estampa uma foto de Cilon Brum – em *Ainda estou aqui*, o primeiro elemento paratextual também é a fotografia do pai e da mãe. Como forma de inscrição na ordem do

visível e de materialidade da existência, outras fotografias são inseridas ao longo de toda a narrativa. Nelas, vemos o padrinho em diferentes idades, contextos, junto dos seus familiares e amigos, e reconhecemos as semelhanças, aproximando-nos de quem foi. De acordo com Catela (1998), na falta de um corpo e de um túmulo, (re)inventam-se outras formas, privadas e públicas, individuais e coletivas, de recordação dos desaparecidos. Uma delas é a fotografia, que se tornou uma das maneiras mais utilizadas para devolver a identidade e, junto dela, “um nome, um rosto, um gesto” (CATELA, 1998, p. 101). que corporizam, então, o desaparecido. No caso da segunda geração dos desaparecidos, argumenta Catela (1998), torna-se ainda mais central recuperar as fotografias para conhecer, reconstruir a história e ser capaz de construir, assim, uma identidade. Como se sabe, as fotografias dos desaparecidos assumiram um papel central já na busca pelos perseguidos, ainda durante as ditaduras. No caso da Argentina, por exemplo, Jelin (2017) conta que as fotografias estiveram presentes desde o início, carregadas pelos corpos daqueles que são seus titulares: os familiares. Aqueles que não o são, por exemplo, podiam levar cartazes, mas nunca as fotografias junto a si, ou seja, há uma titularidade naquele que carrega o mais próximo que se tinha do corpo desaparecido.

A literatura vai tentar, então, dar conta de corporificar, nomear, designar, para fora da lógica da guerra, uma vida perdida: é uma designação que pressupõe, portanto, uma *vida enlutável*. Quando há o reconhecimento da morte, o texto abre a natureza do episódio do fim: mobiliza e faz viver, assim, o *corpo* perdido no *corpo do texto*, única forma a que temos acesso ao *corpo* negado e proibido. As fotografias também funcionam nesse sentido de fazer presente um corpo não mais disponível, um rosto desfigurado que não conhecemos e que, ao mesmo tempo, se faz mover ao aparecer em novos contextos.

Se, por um lado, a narradora quer se deixar tocar pela coleta de detalhes íntimos de quem foi o padrinho ou de “detalhes prosaicos”, como define, “esquecendo que a vida naquelas condições não tinha nada de prosaico” (BRUM, 2012, p. 64), por outro, assim como em Paiva (2015), ela se interessa por uma imagem heroica do tio, que falta. Ao mesmo tempo em que lhe contam que o tio era “embalado num sonho heroico” e que viveu no mato, caçando, pegando doenças, a narradora ainda sente falta de uma ideia própria do que seria o heroico, esse que, em teoria, não aparecia nas falas que escutava. Há, portanto, uma imagem anterior que quer ser preenchida e que, portanto, torna-se *outra* imagem faltante.

Há ainda uma outra distância a ser transposta no processo de compreensão de quem era o guerrilheiro Cilon e o que o movia: a avó. Em muitos trechos, a narrativa simula cartas enviadas à avó. Nelas, a autora tenta deslocar-se para perspectiva da recipiente, aparentemente conservadora à época da ditadura, para ajudá-la a entender o que moveu o seu filho, em primeiro

lugar, a ir até o norte do país para lutar. Em uma das cartas, conta: “lembrei-me de uma frase que diz que toda a sociedade precisa dos homens que sonham e dos homens que realizam as coisas dentro da possibilidade do seu tempo. Fiquei pensando que seu filho foi um homem que sonhou, vó” (BRUM, 2012, p. 56). Logo depois, reconhecendo a dificuldade de acesso a esse sonho compartilhado pelo tio e por seus companheiros, dedica-se a explicar à avó (e quem sabe a si) a seriedade do projeto político em que Cilon se envolveu: “[e]le acreditava estar preparando-se para algo maior. *Precisamos entender* que o coração dele foi tocado a ponto de ele trocar uma vida normal e um futuro tão promissor pela profissão de camponês no norte do país. Entendendo, doí menos, vozinha” (BRUM, 2012, p. 138). Apela para os seus sonhos, tentando alcançar esse tempo, junto da avó, tocar algo que parece, no seio das famílias, incompreensível, relocalar, então, nesse corpo, desejos, sonhos, mobilizações em direção ao passado e ao futuro.

O processo de pesquisa permite ainda, ir além de uma reconstrução da vida: proporciona encontros, no tempo, com o padrinho. Quando vai até a PUC/SP em busca de documentos sobre o tempo na faculdade, por exemplo, a narradora caminha pelas ruas ao redor da instituição, procura os lugares onde o tio morou, por onde caminhou, até que: “[e]nxerguei tio Cilon dobrar uma esquina, a passos largos, meio afoito. *Nem tive tempo* de gritar: Tio Cilon” (BRUM, 2012, p. 69, grifo meu). Ao mesmo tempo que o enxerga, percebe-o, de novo falta *tempo* para chamá-lo. Sente ou intui a sua presença, mas não pode alcançá-lo novamente. Estar diante do desaparecido é agora poder deslocar-se no tempo. O mesmo acontece quando chega ao Araguaia e tenta imaginar os caminhos percorridos, as pessoas com quem teria dividido aquele mesmo solo. Foi ali, diante da entrada do lugar impedido, sonhado e buscado, que Cilon reapareceu: “[i]maginei o corpo magro e comprido, inquieto, sempre a virar para os lados. O semblante preocupado cuidando as portas, as pessoas. O olhar no chão. O rosto fino emoldurando os olhos inquietos” (BRUM, 2012, p. 152). Aqui, não mais enxerga, mas imagina. Está mais distante: mas permanece ali. No processo da busca, Cilon pode reaparecer e a sobrinha imaginar, sonhar esse encontro. Pode, enfim, encontrar. Uma das maiores emoções acontece também no Araguaia, para onde a narradora vai sozinha, muito depois da primeira ida da família, no contexto pós-Anistia, quando percebe que a vontade de reencontro não era apenas sua, ou do presente, mas também do tio. Lá, conhece Maria da Paz, uma mulher que conviveu, enquanto menina, com o guerrilheiro, quando esteve preso. A menina, filha do algoz de Cilon, aproximou-se dele na época e é, quem sabe, uma das derradeiras testemunhas dos últimos dias do padrinho. É ela quem conta que Cilon tinha como último desejo retornar ao Rio Grande do

Sul, ver a família e os sobrinhos pequenos, esse desejo tão forte que, afirma a narradora em carta à avó, teria atravessado o tempo “para chegar até nós” (BRUM, 2012, p. 197).

A aparição do *fantasma* e da sua “presença assombrosa”, conforme define Avery Gordon (1997) ao analisar a escravização americana e o desaparecimento político argentino, se faz presente quando já não pode ser contido, reprimido ou bloqueado. A socióloga define então o fantasma, não como uma pessoa morta ou como algo da ordem do *invisível*, mas, ao contrário, como algo vivo que, em sua relação com a ordem social, produz efeitos materiais que nos permitem observar histórias de exclusão e de invisibilidade. O fantasma altera, então, a experiência no tempo, a forma como separamos passado, presente e futuro. A desapareição, especialmente, é *presente*, se sente, se toca, se cheira, se alcança. Gordon (1997) ainda argumenta que, “embora os desaparecidos devam apenas sugerir este poder de estado ameaçador, o fantasma não pode ser tão completamente controlado. Porque entrar em contato com os desaparecidos significa encontrar o espectro daquilo que o Estado tentou reprimir, significa encontrá-lo no modo afetivo pelo qual o assombro transita” (GORDON, 1997, p. 150)¹²⁰. A sua defesa parte do pressuposto que não se pode *buscar* o fantasma porque ele já *está lá*, esperando, junto dos seus desejos, das suas motivações, do que se esconde dele. O que se mobiliza, então, no presente, não é necessariamente um *retorno* ao passado, mas o reconhecimento, no presente, da sua repressão. Estar nos espaços em que Cilon esteve e onde deixou suas marcas, então, no caso de Brum, produz esse encontro com o que se tentou invisibilizar. Demonstra o atravessamento temporal que não distingue passado, presente e futuro, mas reconhece a força com que se impõe e possibilita uma presença na ordem do visível. Cilon se faz aparecer, reconhecer, *existir*, de novo, onde existe(iu).

Na *Trilogia infernal* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018), a mãe da personagem Laura, também *está*, apesar de e justamente porque é negada, em primeiro lugar. A menina, desde criança, sente a presença da mãe, que tenta reprimir, mas que, depois, quando se torna adulta, se faz tão *presente* que se recupera a partir das lembranças da irmã e dos objetos encontrados junto aos pertences do pai. A personagem instaura, inclusive, a sua presença, em todos os contatos da casa, a partir de um símbolo infinito (∞), que inscreve em diversas superfícies de forma a materializar a presença da mãe. É depois da morte do pai e dos trabalhos da CNV que a personagem decide procurar indícios dos seus crimes e da presença da mãe em conversas com a irmã, a avó, e amigas da mãe, e na recuperação de memórias infantis. Também

¹²⁰ Original: “although the disappeared are only supposed to intimate this menacing state power, the ghost cannot be so completely managed. Because making contact with the disappeared means encountering the specter of what the state has tried to repress, means encountering it in the affective mode in which haunting traffics”.

lança mão da recuperação e da leitura de fotografias do passado, fotografias enviadas pela avó como forma de lembrar a mãe e que propiciam um *encontro*: “[m]uitas vezes me flagrei olhando fixamente aquela menina e me perguntando se poderíamos ter sido amigas se, numa realidade paralela, tivéssemos estudado juntas, por exemplo” (VERUNSCHK, 2018, p. 102). Mas não é só a mãe que merece ter a sua história contada: Laura também decide, inspirada nos procedimentos da CNV, recuperar e nomear os mortos e desaparecidos documentados pelo seu pai, fazendo uma espécie de lista descritiva das suas biografias (entre as páginas 57 e 60 do terceiro romance). Por exemplo, por clara inspiração da história de Zuzu Angel (Zuleica Angel Jones), insere a personagem “Zuleide Cardoso de Souto”, acompanhada da biografia “[j]ornalista e mãe do militante João Edgar Cardoso de Souto, passou a receber ameaças de morte ao questionar publicamente o governo militar sobre o assassinato e desaparecimento do corpo do seu filho e o assassinato de sua nora. Foi morta por agentes da repressão que simularam suicídio” (VERUNSCHK, 2018, p. 60). A lista longa segue.

O desaparecimento forçado é marcado então, conforme debatemos, por essa sensação de irrealidade, como se o desaparecido não tivesse existido, pela própria possibilidade de existência, de ter sido uma vida, em primeiro lugar, dado que tampouco morreu. Hélène Piralian ([1994]2000), ao debater o contexto do genocídio armênio, afirma que o projeto genocida não visa matar apenas, mas “levar a cabo uma destruição total” (PIRALIAN, 2000, p. 29)¹²¹. Ou seja, pretende-se acabar com a possibilidade de passado, de presente e de futuro “ao destruir a morte mesma, como estrutura simbólica que permite a transmissão”¹²² (PIRALIAN, 2000, p. 29). Paulo Endo (2016) também discorre sobre como, no desaparecimento de pessoas, o paradoxo centra-se na balança entre a impossibilidade de presença e a perenidade da ausência:

[m]esmo que as organizações dos Direitos Humanos, sentenças em tribunais e companheiros confirmem o desaparecimento, nenhum deles pode confirmar a morte, num movimento pendular que não se exaure, se repete e se constitui a experiência do absurdo de realidades justapostas, que perpetuamente se desencaixam e que não encontram interlocutor na vida em vigília e nem inteligibilidade lógica para aqueles cuja vida foi definitivamente atravessada pelo anonimato do desaparecimento forçado (ENDO, 2016, p. 13).

Agora, opondo-se ao Estado que queria construir um futuro sem a sua presença, as obras demonstram como tanto a vida, quanto a morte, ainda reverberam, no presente. Contra a negação da morte, em primeiro lugar, e, depois da Lei dos Desaparecidos, os limites de esclarecimento processual sobre as condições da morte, os narradores também procuram

¹²¹ Traduzo a partir da versão espanhola: “*se trata efectivamente de llevar a cabo una destrucción total*”.

¹²² Traduzo a partir da versão espanhola: “[L]o que intentan destruir es la Muerta misma, como estructura simbólica que permite la transmisión”.

recuperá-la sem justiça dos seus queridos. Nomear e definir a morte é o que também pode permitir, ao fim, uma exigência de justiça para essas vidas e mortes negadas, por muito. Nos romances de Verunschik (2016, 2017, 2018), a recuperação da memória sobre a mãe perpassa uma compreensão por Laura e pela irmã, agora adultas, da violência a que ela tinha sido submetida pelo pai e do reconhecimento da perpetuação dessa violência no caso da madrasta, quem, já senil, no presente, conta da admissão do assassinato da mãe pelo pai. É apenas depois da morte do “Xerife” e de uma decorrente sensação de segurança que a personagem encontra espaço para que a verdade apareça. É a morte do seu perpetrador que permite espaço para que o *fantasma* se faça ver. Também é significativo aqui o procedimento de ser a mulher, mãe, assim como nas obras analisadas no primeiro capítulo, aquelas que, sem a sombra dos homens, podem, enfim, contar a violência.

Em *Ainda estou aqui*, o reconhecimento da morte demora a chegar. A mãe, já alertada por novas informações e por entender melhor o contexto da ditadura, sabia da morte do seu marido, mas não tinha nenhuma confirmação oficial. Conforme dissemos: “não o enterrara ainda. Ninguém o enterrara. Tinha esperança de acordar de um pesadelo, com a volta dele, esperava por um milagre, que fosse tudo um jogo de cena da ditadura, e quem sabe ele ainda não estava preso, jogado e esquecido no fundo de uma cela, numa ilha” (PAIVA, 2015, p. 163). Enterrar seria desistir. Para os filhos, entretanto, sem a possibilidade de prestar as homenagens e diante da passagem do tempo, cada um “o enterrou à sua maneira, em épocas diferentes, silenciosamente. Depois de um, dois anos, dois anos e meio” (PAIVA, 2015, p. 163).

Os cenários não pararam de ser revistos, entretanto. A recuperação desse fim, também em muitos tempos, vai se desenvolvendo na narrativa, aos poucos, junto aos processos *lentos* de justiça e reparação. Por exemplo, o momento da tortura do deputado Rubens Paiva é retomado, de muitas formas, em diferentes momentos, conforme as informações iam chegando, também aos poucos. Uma cena que retorna algumas vezes é o momento em que o pai estaria no DOI-Codi e a narração questiona se o pai teria visto a mãe e a irmã. Tenta imaginar o que teria sentido “[s]abendo que a minha mãe e minha irmã Eliana estavam nas mesmas dependências do DOI-Codi em 21 de janeiro de 1971, de capuz, prontas para os torturadores caírem em cima, *sabendo* que minha mãe e minha irmã não tinham a menor ideia do que faziam ali, ele *deve ter* sofrido [...]. *Inimaginável* o seu sofrimento” (PAIVA, 2015, p. 164, grifo meu). Constrói a cena, então, a partir de certos pressupostos: sabia que estavam lá, sabia que podiam ser torturadas, mas não pôde pressupor como sentiu, “deve ter” sofrido. Ou, ainda: “inimaginável” ou, no mínimo, não nomeável esse sofrimento. A cena, uma das mais dramáticas do livro, continua especulando sobre o momento – o único procedimento a que pode

recorrer –, a tal ponto que insere a voz de Rubens Paiva num exercício imaginação do que pensava enquanto sofria a tortura, pouco antes de morrer:

[o] que eu fiz? Por quê? Onde você estava com a cabeça? Agora não dá para voltar atrás. Agora não dá para fazer nada. Agora não dá para evitar a dor. Agora não dá para salvar minha família. Agora não dá para fugir da morte. Eu vou morrer, sinto que vou, espero que me perdoem. O que eu fiz prova minha vulnerabilidade, falhas do meu caráter, que pôs tudo a perder e causa muito sofrimento. Não tenho palavras, Eunice, Verinha, Cuchimbás, Lambancinha, Cacareco, Babiú... Perdão. Não verei mais vocês crescerem, não estarei mais ao lado de vocês, não consigo mais proteger vocês (PAIVA, 2015, p. 108).

Junto da voz do pai, adiciona uma lista de tudo o que a morte não permitirá: o que não poderá ver, as ocasiões em que faltará, as escolas, as vidas profissionais, a continuidade da vida dos filhos, a existência dos netos. Nessa descrição potente, baseada em testemunhos, que chega até o momento da sua tortura, o narrador faz questão de dar um corpo, um rosto, uma voz, um som para a dor e a morte. Não faz parte apenas de uma lista que diz quem foi, o que fez, sem sofrimento, sem sangue, sem grito, sem contexto. Agora pode recuperar que ali *há* um homem, um corpo que sofre, um “sujeito boa praça” admirado por muitos, que é, então, violentado até a morte. Não só: esse corpo agora recupera um tempo, uma consciência da presença da mulher e da filha, a possibilidade de arrepender-se, de lamentar o seu fim, e mesmo pedir perdão. É um homem que, além de tudo, faz questão de, no meio do absurdo da desposseção do corpo e da mente, nomear-se, identificar-se, reconhecer-se “[s]ou Rubens Paiva”, já que os outros não o fazem, o que repete incessantemente, para que assim se prove, conte quem foi, quem é, a sua vida, mas também a sua morte para quem puder, depois, ouvir e testemunhá-las por si.

Seria assim, então, que teria morrido, na repetição do seu nome: “[m]eu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva [...]. Dizem que foi torturado ao som de ‘Jesus Cristo’, de Roberto Carlos, música que a minha irmã Eliana se lembra de ter escutado enquanto estava lá” (PAIVA, 2015, p. 109), ou seja, dando testemunho de si mesmo. A informação obtida da música que tocava agora pode ecoar nas lembranças da irmã para encontrar e recuperar algum tempo dividido por eles naquele momento. Mas apenas em 2014 o quebra-cabeça poderia “se completar” quando houve “a conclusão da CNV, com a verdade de dois militares envolvidos diretamente, cujos documentos escondidos em suas casas vieram a público, e testemunhos de pessoas de dentro do DOI, que começaram a falar” (PAIVA, 2014, p. 165). A partir dos procuradores do MPF-RJ foi possível, através de pesquisas, desenvolver “um organograma completo e detalhado de todos os envolvidos”, constituindo uma narrativa que é agora impressa, *ipsis litteris*, em mais de oito

páginas da narrativa de *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015). A busca por qualquer explicação e narrativa *final* da morte do pai vai se constituindo, ao longo da obra, na importância de um reconhecimento que valide o entendimento da morte, do fim, e que, de alguma forma, possibilite o luto e a exigência por justiça, afinal.

O que se quer mobilizar, agora, nessas obras, da parte do leitor, é um posicionamento que se toque pelo *corpo faltante* que agora lê, que o mova, que o mobilize, que o acompanhe na exigência por uma justiça que ainda não chegou, que não seja, então, um *corpo* que as vítimas diretas carreguem sozinhas, mas que sejam também carregadas pelo conjunto da sociedade. Até aquele momento, apenas as famílias das vítimas carregavam o fardo dessa violência e o cuidado com essa sepultura (ainda em falta). Não menos importante é o fato de que é agora, quando se junta ao corpo faltante do pai o corpo “ausente” da mãe, com Alzheimer, o momento em que o narrador de Paiva se permite, afinal, falar desses dois corpos, apesar deles e por eles.

Conforme defende Bauer (2011), as políticas de “desmemória e esquecimento” acabaram por acirrar o processo de “privatização das memórias no Brasil” (BAUER, 2011, p. 230). Contra esse processo, os narradores de textos contemporâneos deslocam a cobrança por justiça e reparação para fora do espaço privado e a situam no público, através do testemunho e da literatura, sem diminuir o papel das famílias na luta contra a ditadura. A própria estruturação dos processos institucionais brasileiros relegou aos familiares carregar, sozinhos, os fardos impostos pela transição. Bernardo Kucinski em *K.: relato de uma busca* ([2011]2014), chama isso de “totalitarismo institucional”. Ao dar as indenizações às famílias com velocidade, queriam enterrar os casos sem enterrar os mortos, sem fazer investigações, uma “manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história” (KUCINSKI, 2014, p. 169). Kucinski (2014) afirma, ainda, que “a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, é reforçada pelo recebimento das indenizações”, de forma que permanece “dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois” (KUCINSKI, 2014, p. 169). Assim, se no processo de justiça de transição e nas posteriores políticas de reparação, memória e justiça não era o povo brasileiro aquele entendido como a vítima da ditadura, entendendo-se o conceito como restrito à figura de um grupo bastante minoritário, agora, há um interesse, portanto, nas narrativas, em nomear quem são as verdadeiras vítimas da ditadura: não apenas as famílias, mas todos os brasileiros. É isso que faz Eunice Paiva, por exemplo, quando ensina aos filhos que “a família Rubens Paiva não é a vítima da ditadura, o país que é. O crime foi contra a humanidade, não contra Rubens Paiva” (PAIVA, 2015, p. 39). Procedimento a que

também recorre Laura, da *Trilogia infernal* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018), por exemplo, ao entregar os documentos que comprovavam a atuação do pai como torturador, retirando-o do contexto familiar para abrir uma história que atente para as vítimas e para a necessidade de reparação ampla. Esse movimento das narrativas, portanto, pressupõe demonstrar como a violência ditatorial atingiu a todos: não basta separar vítimas e perpetradores, conforme defende Rothberg (2019), mas mostrar com as zonas de implicação se deram de forma ampla, generalizada, sendo ainda um problema das zonas de responsabilização atuais e societárias.

É o que Butler (2015, 2019) se pergunta em relação à sua teoria do luto: haveria relação entre a violência pela qual passam as vidas não enlutáveis e a proibição do luto público? Podemos falar em uma persistência da violência? Se por um lado há a exigência do luto, aqui formalizado publicamente nas narrativas, também há outros deslocamentos: a autoculpabilização e a cobrança por justiça, o familiar e o público, o individual e o coletivo, o masculino e o feminino – sem perder a relação com o traço inicial e reivindicação do primeiro como parte do segundo.

No caso de *Antes do passado* (BRUM, 2012), o procedimento em relação à morte é outro: a narradora não se interessa tanto pelas condições de morte, mas pelo que marca a presença da vida. Quando conta à avó, por exemplo, que a crença de que teria sido morto em combate é infundada, afirma: “[s]eu filho Cilon não foi enterrado. Foi semeado. Deixado em cima da terra como grão que um dia ver germinar” (BRUM, 2012, p. 241). Mesmo que as condições da morte sejam, em parte, esclarecidas, a narração não se atenta tanto para isso porque busca uma “aparição com vida” até hoje, seja do jeito que for, mesmo que apenas via literatura. É o que diz a narradora, por exemplo, quando questionam o que os familiares faziam no Araguaia, se buscavam “vingança”, ao que responde: “não estava atrás de seus ossos ou matadores. Tio Cilon-Simão havia me batizado 38 anos antes e eu gostaria de saber suas ações e palavras quando estivera no Araguaia” (BRUM, 2012, p. 192). Não se interessa, portanto, com as condições da morte, mas com a vida, com o que construiu, o que pretendia, o que dizia. Entretanto, também oscila entre o que é uma reivindicação do *familiar* e qual é a sua importância nos processos políticos relacionados à ditadura, sem dúvida essenciais na cobrança por memória, justiça e verdade, e a denúncia das dificuldades de ter que carregar sozinha, assim como em Paiva (2015), essa história e suas culpas sem o que o Estado verdadeiramente se responsabilize por ela.

Brum (2012) demonstra isso ao narrar como a família foi sendo consumida pela violência perpetrada ao tio: o avô parou de falar, a avó manteve o seu olhar sempre na rua, aguardando o retorno do filho, o tio Petrônio se culpava por não ter conseguido impedir a ida

do afilhado; o irmão, pai de Liniane, a quem cabia repetir as mesmas histórias; a narradora e a imposição relegada a ela de ter que ser a pessoa, depois de tantos anos, a buscar o tio, mas não só, a encontrá-lo também. Conta à avó, “fico emocionada toda vez que vejo o pai falar do tio Cilon e de todos na família que o esperaram. De como foram esses anos. Ele sempre fala isso. E sempre vai falar, porque faz parte da estratégia de viver. Mas queria tanto que a gente pudesse parar de se condoer” (BRUM, 2012, p. 57).

A culpa atinge o seu ponto mais trágico no fim da narrativa, já no Araguaia, quando relata a busca dos seus familiares que percorrem a região na esperança de encontrar qualquer fragmento do irmão morto e desaparecido. A princípio, sem nunca objetivar encontrar o seu corpo e com a convicção de conhecer o que dele ainda estava *vivo* – nos encontros, nas lembranças dos outros – a perspectiva de busca das ossadas torna-se uma dúvida, quando posta na mesa como possibilidade: “pensei na família e no trauma adicional que seria se eu me perdesse para sempre por ali. Pensei em tio Cilon – será que ele me perdoaria, ou me tomaria por covarde” (BRUM, 2012, p. 222). Com uma resposta esquivada, decide negar ir atrás dos ossos, mas a culpa posterior é arrebatadora: “[n]o caminho de volta estacionamos mais uma vez defronte a vereda que nos conduziria flores adentro, rumo aos resquícios do tio Cilon. Sentia-me muito mal. Acreditava estar abandonando tio Cilon. Ao mesmo tempo a ideia de entrar na selva me dava a sensação de profanar o sagrado. Como se fosse possível profanar o que, uma vez, já fora profanado” (BRUM, 2012, p. 222). A incapacidade de seguir adiante com o que deveria ser um ato do Estado – recuperar os corpos daqueles profanados – se instaura como uma culpa individual, própria, um questionamento sobre um “abandono” de um corpo que sempre carregou em si, que viu carregado entre a família.

Se os familiares são os únicos responsáveis por uma história que deveria ser coletiva, eles tornam-se também, em parte, responsáveis pela culpabilização de outros, assumindo um certo papel de juiz ao mesmo tempo suposto e negado. Em encontro com Maria da Paz, por exemplo, a narradora questiona o posicionamento político da mulher, “de que lado estava aquela família?” (BRUM, 2012, p. 210), e se repreende, logo depois, entendendo a contingência do seu posicionamento e a importância de não cair na lógica maniqueísta legada pelo período militar. O narrador de Paiva (2015) também conta da dificuldade de perdoar da mãe em relação às pessoas envolvidas, acidentalmente, na ocasião da morte de Rubens Paiva, ao que responde: “mas como culpar alguém se, naqueles tempos, por mais cuidado que tomassem, o mundo caía em cima, a repressão aparecia pelo esgoto, pelo telhado, infestada como uma praga que trazia a peste na saliva [...]. Como culpá-los?” (PAIVA, 2015, p. 174). Segue: “difícil exigir um rigor no protocolo de segurança para uma massa de garotos destruídos,

que precisaram se reerguer do nada. Eles tinham apenas feridas, dores, orgulho, talvez arrependimentos, e seus ideais” (PAIVA, 2015, p. 175). A posição de culpabilização de Eunice também se dirige ao marido Rubens Paiva que, julga, deveria ter ido para o exílio quando soube o que poderia acontecer e tudo o que poderiam sofrer. Apesar disso, “lutou por ele a vida toda. Lutou para descobrir a verdade, para denunciar a tortura, os torturadores” (PAIVA, 2015, p. 259).

Agora, buscam deslocar-se dessa autoculpabilização para um contexto amplo de exigência de justiça. O primeiro passo é superar uma “prática perfeita”, nos termos definidos por Bauer (2011), do que pretendia ser o desaparecimento, dado que foi um método de repressão muito sofisticado no interior das ditaduras militares latino-americanas e que dentro da sua lógica não produzia delito, muito menos culpado. Talvez o interesse de Brum (2012) também esteja relacionado à tentativa de superação do que seria essa “prática perfeita”: trata-se de um caso de desaparecimento no que se convencionou chamar de *Guerrilha do Araguaia*, ou, nos termos da autora, que me parecem mais pertinentes, em 2020, *Extermínio do Araguaia*¹²³. Segundo Roberto Vecchi (2014), o Araguaia é um dos maiores silêncios contemporâneos da história da ditadura militar brasileira que só pode ser testemunhado simbolicamente no que falta, no que omite, no que apaga. Para o autor, o extermínio é um texto de narração impossível e ao mesmo tempo palimpsesto crítico que pode visibilizar uma leitura de textos e de obras do desaparecimento político: “a possibilidade de escrever outra narrativa [sobre o Araguaia] passa [...] pelo desocultamento do passado, no sentido da localização de despojos da abertura dos arquivos do exército, ou seja, por uma reparação-restituição, hoje, essencialmente documentária” (VECCHI, 2014, p. 146).

Para superar uma *espera passiva*, ou reconstituir os traços da vida e da morte, a que remetemos até então, as obras tentam contrapor a falta de arquivos e alcançar, portanto, uma reparação-restituição, por via de documentos que nunca foram efetivamente disponibilizados, buscando recuperar a falta desses arquivos, seu apagamento ou negação, deslocando também arquivos possíveis, remanescentes, encontrados, privados e públicos, de maneira a construir suas narrativas¹²⁴. Dessa forma, há, em muitas das narrativas contemporâneas, a inserção de

¹²³ A temática virou objeto de disputa novamente com o lançamento de *Borboletas e lobisomens*, baseado em uma tese de doutorado, bastante problemática, no método e no discurso conservador e machista, que defende a “teoria dos dois demônios”. O livro, promovido por figuras como Olavo de Carvalho, apresenta uma “nova versão” sobre a guerrilha. Familiares de mortos e desaparecidos se manifestaram criticamente. Disponível em: <https://www.torturanuncamais-rj.org.br/nota-da-comissao-de-familiares-de-mortos-e-desaparecidos-politicos-de-solidariedade-aos-familiares-dos-desaparecidos-da-guerrilha-do-araguaia/>. Seria uma questão interessante buscar saber também quem patrocina o livro, seu projeto e seu bem produzido *website*. Acesso em: jan. 2021.

¹²⁴ A relação da recuperação da história dos desaparecidos com o acesso a arquivos dispersos é também mobilizada nas artes, em geral. Podemos citar aqui alguns exemplos: *Ausênc'as*, de Gustavo Germano, projeto iniciado em

arquivos¹²⁵, sejam produzidos no âmbito das políticas de memória e reparação, seja no deslocamento de outros tipos de documentos, fotografias, trechos de jornal, depoimentos públicos e privados, conforme demonstramos também nas narrativas analisadas no capítulo *Herança e falta*. A inserção dos arquivos, a partir de uma “função curatorial”, seja quais forem as mídias, produz um movimento na estrutura do romance que ressignifica conceitos como “autoral”, “ficcional”, “documento” e até mesmo “real”.

Aqui cabe uma observação: um selo que ateste que uma obra é *verdadeira literatura* não me parece relevante, no entanto, se é verdade que ambos os livros, *Antes do passado* e *Ainda estou aqui*, possuem pontos de diálogo com gêneros como autobiografia e memórias, parece essencial reconhecer que há neles um forte investimento literário, seja na linguagem e na forma como realizam a apropriação do dito biográfico, seja no que excede e no que pertence às fronteiras da *literatura*: a intertextualidade como estrutura, o diálogo com outras mídias, a construção narrativa complexa. Realizam descolamentos criativos na forma de aproximação da matéria traumática, do que seria um suposto “relato” *apenas*. Ainda que não haja uma *reivindicação do literário*, inclusive porque é de menor problema, Brum (2020) debate o seu deslocamento para o campo, na feitura do romance, do *eu* autora para o *eu* narradora. Um exemplo são muitas das cartas inseridas na narrativa à avó paterna, com relatos do percurso de busca pelo tio, que foram criadas ficcionalmente, dado que a avó havia morrido ainda em 1989. Por outro lado, são também “verdadeiras”, na medida em que “materializam o que gostaria de ter lhe contado, caso ainda fosse viva” (BRUM, 2020, p. 213). Sobre esse trânsito entre fronteiras da literatura, não são poucos os trabalhos que buscam, inclusive, investigar obras que complexificam os diálogos entre a literatura, a memória, o *real*, os relatos e/ou as montagens, a exemplo do debate já feito sobre a literatura de testemunho, mas também sobre a “literatura pós-autônoma”, como Ludmer (2013) propõe, ou os “romances não criativos”, como afirma Azevedo (2017), entre tantos outros.

No caso do uso dos arquivos, por um lado, usa-se desses textos para legitimar e reforçar as narrativas, por outro, a partir do deslocamento, servem para questionar e negar os

2007, na Argentina, e posteriormente trazido para o contexto brasileiro, no qual toma fotos de álbuns de familiares e amigos de desaparecidos políticos, reproduzindo-as no mesmo local em que haviam sido fotografadas anteriormente, mas dessa vez sem a presença do ente querido desaparecido; *Memórias do esquecimento: as 434 vítimas* (2017), de Fulvia Molina, em que expõe um conjunto de três cilindros-tótems em tamanho humano com retratos de cada uma das 434 vítimas citadas no relatório da CNV; *La clase* (2017), de Marcelo Brodsky, em que recolhe uma fotografia de escola e insere anotações sobre os destinos dos meninos, alguns deles desaparecidos pela ditadura argentina; *Arqueología de la Ausencia* (1999-2001), em que a artista Lucila Quieto recupera as fotos herdadas do pai para criar fotos junto dele, em um gesto de anacronismo temporal que posiciona os dois juntos; entre outros.

¹²⁵ Recomendo, inclusive, o livro teórico de Euridice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), em que discute a relação da literatura como “arquivo da ditadura”.

discursos que perpetuam, para contrapor-se ao esquecimento, para recuperar a memória daqueles que foram mortos, para mantê-los no espaço privado e público, para exigir justiça. Além disso, as narrativas questionam a falta de determinamos arquivos e mobilizam outros discursos e documentos, familiares, por exemplo, mediante esta falta. São formas híbridas, portanto. Nas linguagens diversas complementam-se e constroem o seu discurso, a meu ver, literário. É a partir, então, de outros meios – livros, fotografias, testemunhos, arquivos, novas informações trazidas pelas políticas atuais, restos deixados e buscados – que, em geral, pressionam o tempo, o espaço e a narração presente.

Os documentos, ou arquivos, têm sido centrais nos Estados totalitários e autoritários para a sustentação do historicismo e para o “abuso da história” criticado por Nietzsche ([1876]1976). De acordo com Derrida, em *Mal de arquivo*, a origem do conceito de arquivo remete a *Arkhe*, ou seja, ao início, à origem, ao começo. Dirige-se, portanto, ao arcaico e arqueológico, ou seja, ao processo de busca, de escavação, bem como ao desejo de totalização, ainda que impossível. Seriam os arcontes os primeiros guardiões, responsáveis pelo armazenamento e suporte físico, mas também pela função de guardar a lei, bem como interpretá-la, ou seja, legitimá-la. De acordo com o filósofo franco-argelino, o poder político atua no controle do arquivo e, evidentemente, da memória. Assim, arquivo funcionaria como um instrumento de dominação e, portanto, a democratização efetiva só poderia se dar a partir deste “critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (DERRIDA, [1995]2001, p. 16). A interpretação e a seleção dos arquivos, assim como o inconsciente da psicanálise, funcionaria a partir de uma série de recalcamientos que fazem com que se defina o que vai ser retido e mantido, de forma extremamente incompleta.

O filósofo afirma ainda que “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutura da chamada memória. *Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*” (DERRIDA, 2001, p. 22, grifos do autor). O arquivo trabalha, a priori, sempre contra si mesmo e atua na ameaça da pulsão de morte, ou seja, na possibilidade de esquecimento, de amnésia, pois “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalcamiento” (DERRIDA, 2001, p. 32). Há, portanto, um caráter lacunar inevitável pelo qual perpassa o esquecimento. A perspectiva de Derrida, entretanto, não resume o arquivo ao apagamento e à pulsão de morte, ou seja, à inevitabilidade da exclusão de dados, mas também às pulsões de vida e de conservação. Ao mesmo tempo que é ameaçado, também guarda, pois pode igualmente ser repetido, reproduzido, memorizado. Não se trata, portanto, de uma perspectiva em direção ao passado, apenas, mas ao porvir do arquivo, ou seja, “trata-se do

futuro [...] de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50).

Apesar de se tentar fechá-lo, na releitura se reinscreve e se repete: é uma herança dada que, ao mesmo tempo que paradoxalmente é passado e repetição, carrega consigo a possibilidade irreduzível de futuro. O “mal de arquivo”, ao mesmo tempo que retém os fatos, que procura se estabelecer de uma forma “ordenada” ou “organizada”, tem uma potência que se reproduz, que se abre a futuras interpretações e pode, então, permitir uma busca daquilo que se *anarquiva*. Agora, os autores precisam “roubar a chave” do arconte de forma a democratizar e a abrir, de forma crítica, os arquivos. Um ato de recriação permite uma ressignificação da história a partir de um novo uso de arquivos¹²⁶.

O extermínio do Araguaia, ou esse lugar “abatedouro da história: para baixo: muito mais para baixo” (BRUM, 2012, p. 66) foi então um projeto de tentativa de apagamento exemplar, que persiste no impedimento do acesso aos arquivos. Não tinha como objetivo apenas o extermínio, mas qualquer possível recuperação dessa história. Em “Apresentação”, Brum revela que a tentativa de recuperação desse “elo rompido” gera um dos seus maiores questionamentos: seria possível “transpor as barreiras que envolvem um dos mais controversos episódios da história brasileira?” (BRUM, 2012, p. 12), ou, ainda, diante da consciência dessa impossibilidade, espacial, ética e temporal, como mobilizar o que parece intransponível?

O Araguaia, durante os processos de entrevistas e busca de documentos no Sul e no Sudeste, por onde tio Cilon teria passado, aparece na narrativa como *espectro*, um lugar ao mesmo tempo presente e ausente, fora e dentro do espaço, conhecido e desconhecido, herdado e negado, um espaço de coragem e de medo, de muita vida e de muita morte. É diante da consciência desse arquivo incontornável que se inicia o processo de ida, de forma a tornar o próprio lugar, a terra, o cheiro, o ar, as pessoas e os seus testemunhos, e principalmente, os seus tempos, em arquivo. Não é um arquivo acessível, entretanto, mas parte de um processo duro de erro e acerto, de insistência e desistência, de encontrar e ver o buscado se esvair pelos dedos; é um lugar, cenário de horrores, de violência, mas também de resistência, luta e esperança, que pode aparecer a partir exatamente dos seus *restos*.

Se por um lado há um “impulso arquivístico” na arte contemporânea, nos termos de Hal Foster (2004) – a que Giselle Beiguelmann (2019) chama de “impulso historiográfico”

¹²⁶ Muito interessante na crítica aos trabalhos da CNV é a instalação de Andreas Knitz intitulada *Fazer/Fusão*, na exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, no qual submerge, em um aquário gigante, as três mil páginas do relatório da CNV que ficam, em primeiro lugar, em suspensão, molhadas, sem que se consiga ler. O restante dessa água e do que sobra de tudo isso é levado por um tubo até a parte de fora do museu. Cf. *Hiatus: arte, memória e direitos humanos na América Latina* (2018).

em um projeto de tradução, *adaptação* e recriação das questões do texto primeiro, no qual traduz o uso dos arquivos na arte do sul global na tentativa de recuperação das últimas décadas de porões da ditadura, de memórias traumáticas e de heranças da brutalidade da colonização – , o uso dos arquivos não se preocupa com uma criação de lógica interna entre os dados, como a ciência arquivística. Ou seja, os trabalhos não apenas fazem uso de “arquivos informais”, mas deslocam os arquivos de maneira a produzir novos e outros arquivos, em parte fictícios, em parte públicos, em parte privados. Brien Brothman (2018), ao criticar os limites de uma suposta preservação plena dos arquivos, a que almeja a ciência arquivística, questiona também os seus próprios pressupostos, seja de preservação ou de lógica de ordem. Demonstra, então, como certos agrupamentos ou conjunções documentais são, em primeiro lugar, determinadas socialmente. Isso quer dizer que ao estabelecer uma seleção ou ordem, também se criam novos valores. Os autores da literatura brasileira contemporânea, então, perturbam essa suposta função inicial bem como a sua ordem: é tudo deslocado e, portanto, mobilizado de forma a criar outros agrupamentos e, portanto, outras perspectivas, aqui na linguagem da literatura, que não tem interesse em uma perspectiva positivista.

Não só o Araguaia é pesquisado, mas também, conforme já mencionei, uma coletânea de documentos de diversos tipos, provavelmente recolhidos durante toda uma vida (ou mais de uma vida, as vidas de todos os familiares), com qualquer informação sobre Cilon Brum, que são inseridos na narrativa. Descobertas em diferentes tempos e agora recolhidas em uma só obra e em um novo tempo, as matérias de jornal, as fotografias, os retratos do percurso de viagem, as cartas, os bilhetes, os convites para missa, entre outros, não são impunemente inseridos e ordenados, mas adquirem outra função: são parte essencial da narrativa, do percurso, de como o leitor se aproxima dessa história, dessa família, desse homem barbaramente assassinado. Esses materiais permitem, conforme dissemos no capítulo anterior, uma viagem a outro tempo e a incorporação de outras temporalidades no presente. Além de deslocadas dos seus espaços e tempos de origem, são, em mais um gesto de autoria, descoladas na inserção de narrativas a partir de sinalizações gráficas que demarcam e chamam a atenção do leitor. Por exemplo, destaca-se graficamente o rosto de Cilon em uma foto, identifica-se o momento em que é citado, demonstra-se a cola da fotografia, recortam-se os documentos, ampliando-os, juntando-os a outros documentos de outras origens. Em uma foto distante, por exemplo, é ampliado o rosto de Cilon para que se possa “ver o seu rosto”, mas em vez de possibilitar uma leitura mais clara, o procedimento aumenta a dificuldade de distinguir seus traços e somos confrontados com uma espécie de borrão, de sombra. Está e não está, se aproxima e se distancia, se vê e não se vê. Em outra foto, recuperada do Araguaia, um helicóptero carrega um homem

vestido de branco e a narração se questiona se seria esse o tio. O deslocamento produzido pela fotografia se dá no texto como um apelo ao leitor para que enxergue ou imagine uma confirmação, junto da autoria, desse espaço e desse tempo em que o tio ali esteve. Ou, ainda, o livro insere um mapa do Brasil bastante simples, em que se assinala a posição imaginada do Araguaia. Agora, em conjunto, os documentos assumem novas leituras quando colocados juntos e deslocados: recebem outra função e novos valores. Ao mesmo tempo em que a autora posiciona os arquivos, eles não conseguem também *apreender* o passado, e mesmo que tentem, são sempre índices do que falta, do que resta, do que não se acessa. O romance tem um pouco esse objetivo, portanto, de ao desarquivar, *anarquivar*¹²⁷, trazer à vida uma outra estrutura poética advinda de documentos não poéticos.

Em *Ainda estou aqui*, que se inicia com uma espécie de teoria da memória, a narração opõe a memória ao arquivo: a memória não seria um arquivo, ou seja, não teria capacidade de “organizar e classificar”. O narrador vai além: “[n]ão existem arquivos” (PAIVA, 2015, p. 26). A memória, diferente do arquivo, seria modificada, misturada, bloqueada, reprimida, apagada com o tempo, de forma que “não conseguimos navegar de volta para casa” (PAIVA, 2015, p. 26). Os arquivos são aqui entendidos como pequenos recortes do tempo em que são inseridos como forma de nos apresentar caminhos, interpretações. No entanto, poderíamos dizer, opondo-nos ao narrador, que também são bloqueados, misturados, deturpados.

Sobre a morte do pai, são apresentados muitos arquivos ao longo da obra que, em conjunto, deslocados temporalmente, tentam dar algum sentido a uma narrativa nunca completamente recuperada. Por exemplo, em determinado momento, o narrador utiliza-se de uma teoria de Elio Gaspari, que diz que a embaixada americana em Brasília mentia ao Departamento de Estado americano sobre a continuação da tortura nas suas dependências. É depois de 2015, da escrita do livro, entretanto, que o pesquisador Matias Spektor, da FGV, divulga um documento que comprova não só o conhecimento do presidente americano, já em 1974, da continuidade nos usos dos métodos de tortura e morte brasileiros, quanto a sua anuência¹²⁸. O quebra-cabeça da morte de Rubens Paiva, entretanto, se supunha “quase completo” na narrativa com a adição de novas informações da CNV. A comissão tinha como proposta criar uma narrativa própria do Estado e, portanto, nacional, ampla, que buscasse

¹²⁷ Cf. *Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin*, de Márcio Seligmann-Silva (2014).

¹²⁸ Sobre a pesquisa, cf. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/10/politica/1525976675_975787.html. Acesso em: jan. 2021. O documento está disponível em: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76vol11p2/d99?platform=hootsuite>. Acesso em: jan. 2021.

responder aos anseios, ainda em 2011, daqueles que perderam seus entes queridos. Entretanto, o que a narrativa mostra é que a CNV falha em oferecer um fechamento para o quebra-cabeça porque ainda: “falta o principal, o corpo” (PAIVA, 2015, p. 165). Falta ainda, adiciona em toda a narrativa, a justiça. Poderíamos supor que, se fosse esse romance reescrito agora, novos arquivos seriam adicionados e deslocados, como se tem visto na obra de Paiva quando analisada em comparação, e produziriam novas interpretações ou reafirmações ou negações das anteriores. Não por um acaso, pareceu necessário, ao fim do romance, assinar e datar o fim da narrativa em “São Paulo, outono de 2015”.

Como no texto de Brum (2012), Paiva (2015) adiciona no corpo do texto uma série de arquivos: são inseridas leis, atos institucionais, cartas, matérias de jornais, descrições de fotografias, organogramas e estruturas dos órgãos repressivos, depoimentos para as vias institucionais ou para os familiares, o processo, ou ainda a denúncia feita no Ministério Público Federal, em maio de 2014, bem como o documento de recebimento da denúncia, ao fim do mesmo mês. Conta uma história a que entende que o leitor já teve acesso, que “você conhece”: mas ao fazê-lo, ao selecionar os documentos, recortá-los, deslocá-los temporal e espacialmente, estabelece na nova ordenação uma possibilidade de lermos outras questões e observarmos a persistência das problemáticas. Insere também a voz do pai, recuperada agora, depois de quarenta e três anos que não a ouviam, em uma denúncia do golpe militar em curso. Rubens retorna: escuta-se sua voz, ouve-se e lê-se sua presença.

Enquanto escrevia não pude deixar de lembrar de outra relação comumente relatada nas narrativas: a “queima de arquivo”, uma metáfora que se refere ao assassinato de alguém que, em geral, carregava consigo memórias de outro tempo e que é, agora, impedido de dizer, de *ser arquivo*. Heringer (2016) debate isto em *Amor dos homens avulsos* e em Paiva (2015) também se fala de uma tática familiar de incentivar que aqueles que viram, de dentro, pudessem contar o que acontecia. Em 1988, com a “máquina de repressão” intacta, eficiente, ainda se “eliminava arquivos sem deixar suspeitas”, um oficial, que teria presenciado a tortura do pai e queria contar tudo, morreu, misteriosamente, quando o narrador marcou um encontro.

É uma provável “queima de arquivo” o que também dispara os testemunhos da *Trilogia* de Verunschik (2016, 2017, 2018). A narradora Laura teve acesso a um envelope de documentos dos pais, mas não sabia do que se tratava exatamente até o início dos trabalhos da CNV. Agora, deslocados da sua função de origem, como troféus dos muitos tempos a que remetiam como uma “cápsula do tempo”, segundo a narradora, e encarados como documentos importantes para a recuperação de uma história que não é só individual, os documentos podem ser entregues à comissão, principalmente porque o pai já estava morto, vítima de uma possível

“queima de arquivo”. A morte do pai também permite o retorno à cidade onde morava, Santana do Mato Verde, para se aproximar de outra imagem do seu pai, de um pai que se construiu a partir e apesar dos arquivos. Agora, acompanhavam os documentos “os detalhes das torturas que praticara quando estava na ativa, durante os anos da ditadura, a frustração de não saber o que acontecera de fato com a nossa mãe, visto que esse crime ele não confessou” (VERUNSCHK, 2018, p. 26). Nesse caso, como filha do perpetrador, os documentos e os trabalhos da CNV deslocam não apenas quem foi o pai, que deixou de ser um “super-herói”, mas também quem pode ser diante dessa sombra que a faz também responsável. Narra:

[f]oi quando, muito tempo depois, procurei a verdade naqueles documentos, que as vozes dos mortos, que antes se misturavam num murmúrio contínuo, mas ininteligível, se elevaram. Finalmente pude escutá-las uma a uma, em seus timbres, sotaques, tessituras, nos graves e agudos que davam conta dos seus dramas, nos tremores e soluços que contavam o horror e dissolução de que seus corpos foram vítimas em seus últimos minutos (VERUNSCHK, 2018, p. 43).

Foi diante daqueles documentos e da abertura advinda da passagem do tempo e da vontade de acessá-los que pôde, enfim, ouvir as vozes dos mortos, que passaram de uma presença praticamente ininteligível a sons altos, graves, que possibilitaram à personagem *ouvir* e assim testemunhar, para e por eles, o horror da morte violenta, nas mãos do pai. São os documentos que permitem esse acesso às vítimas e à verdade da figura do pai, à qual quer se aproximar e sofre por fazê-lo. Mas não só: eles não “produziam uma verdade” por si, trata-se de um mecanismo que provoca abertura no tempo e na personagem para o que eles podem produzir, mobilizar. Os arquivos também são mobilizados e entregues para a CNV, tornando público o que era então privado e gerando, claro, outro deslocamento de interpretação e de tempo.

Contra *desaparecer* para apagar, contra a falta de arquivos, contra o ocultamento dos que existem, contra o apagamento desses arquivos e desses corpos, na história, a literatura aponta agora em direção a outra perspectiva: a abertura, o desvelamento, o deslocamento dos arquivos, dos corpos, das histórias. Relemos os arquivos que sobraram e que foram acessados, legal ou ilegalmente, públicos e privados, para reabrir outras formas de contar essa história, fora da institucionalidade do Estado. Conta-se o que não teve espaço para ser contado. Recupera-se, via arquivos (ou na falta deles): a dor, o sangue, o corpo, a herança, o legado do Estado ditatorial, aquilo que não tem espaço na estrutura institucional.

É sobre esse pressuposto importante imposto pela Lei da Anistia e recuperado pelas políticas posteriores, mas já imputado pela ditadura de que, se havia uma *guerra*, e esta guerra acabou, agora, “os dois lados” devem *reconciliar-se*, que se voltam as obras. O movimento

desses livros, então, sugere pressupostos em direções distintas à lógica proposta pela Anistia, de “guerra” de dois grupos, e, portanto, da necessidade de uma “anistia recíproca”. Junto da “teoria dos dois demônios”, ou seja, a equiparação da violência, tese refutada na historiografia das ditaduras latino-americanas, defende-se a “ideologia da reconciliação”, como afirma Bauer (2011). É interessante apontar que o objetivo de “reconciliação” atravessa a temporalidade dessas políticas, na Lei da Anistia, em 1979, na Lei dos Desaparecidos, em 1995, na instauração da CNV, em 2011. Conforme destaca Bauer (2011), o presidente militar Figueiredo afirmava, sobre o processo de Anistia: “[e]u não quero perdão porque perdão pressupõe arrependimento e eu não estou pedindo a eles que se arrependam até de pegar em armas contra nós. Eu apenas quero que haja esquecimento recíproco” (BAUER, 2011, p. 17). Os pressupostos são absurdos: haveria *reciprocidade* e, para o general, se alguém deveria pedir perdão deveria ser, em primeiro lugar, as vítimas. Mas dado que elas não pedirão, tampouco eles se arrependem: não pode haver perdão e nem arrependimento por parte da nação. A possibilidade de justiça, como era de se esperar, nem ao menos é mencionada¹²⁹.

As narrativas deslocam-se, portanto, entre essas diferentes temporalidades buscando compreender de que maneira podem (ou não) encontrar formas de justiça e de perdão. Demonstram que a narrativa que se contou durante a ditadura e logo depois dela não é fundamentada: não houve uma guerra, mas repressão estatal e extermínio. As pessoas foram brutalmente assassinadas por resistirem, minimamente, contra um governo ilegal, ilegítimo e assassino. Não havia tampouco uma equiparação nas forças de enfrentamento. Pelo contrário, os militares serviam-se da suposta legalidade autoconcedida para definir quem eram os “subversivos”, “terroristas”. Isso os tornava detentores da decisão sobre a vida e a morte de milhares de pessoas. Os resistentes pagaram não com justiça – essa negada antes e agora –, mas com a própria vida. As narrativas não apenas recuperam quem foram essas pessoas e como se opuseram a esse governo, durante a ditadura, mas como a perspectiva institucionalizada posteriormente, depois da ditadura, se baseia numa mesma lógica anterior: uma definição arbitrária de subversão e a definição, ainda mais arbitrária, que determinou o destino dessas pessoas. As obras denunciam o horror de antes e a manutenção desse pressuposto nas políticas posteriores. Mais do que isso: recusam a falta de justiça imposta pela permanência do crime coletivo e pela falta de esclarecimento até o presente, conforme vimos até aqui.

¹²⁹ Importante dizer também que as reivindicações de justiça e de imputação de indivíduos não era uma pauta generalizada até poucos anos atrás. De acordo com o trabalho de Sikkink (2011), foi depois de Nuremberg que se passou a defender que os perpetradores ligados ao Estado pudessem ser criminalmente e individualmente imputados. Não foi até os processos judiciais pós-ditadura argentina, entretanto, que se iniciou o que chama de uma “cascata da justiça”, ou seja, uma massificação de julgamentos, em diversos lugares do mundo.

A verdade é que qualquer lógica de reconciliação parte, em primeiro lugar, ainda de um contexto de poder, ou, conforme Derrida (2001), de soberania. A lógica da reconciliação é, portanto, um processo simbólico apenas, que não pode se confundir com o conceito de perdão – que tem sido esvaziado de seus sentidos por se tornar uma categoria banalizada que coloca em *cena* os seus “teatros de justiça”. Em *O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero?*, Derrida (2005) debate a constituição democrática na África do Sul a partir de sua Comissão de Verdade e Reconciliação, uma comissão que tinha como objetivo restaurar a dignidade civil e humana das vítimas, recomendar medidas de reparação e prevenir a repetição dos crimes cometidos. A Anistia, neste caso, era dada a quem revelasse as violações plenamente. O filósofo constrói o seu argumento a partir do testemunho de uma mulher que perdeu o seu marido durante o *apartheid* e diz: “[n]enhum governo pode perdoar [silêncio]. Nenhuma comissão pode perdoar [silêncio]. Somente eu posso perdoar [silêncio]. E eu não estou disposta a perdoar” (DERRIDA, 2005a, p. 75). Para o filósofo, só é possível pensar a categoria do perdão para crimes que, em primeiro lugar, são imperdoáveis. Nesse caso, fora da alçada de qualquer instituição e sem afinidade com o dispositivo jurídico ou político, “a ordem do perdão transcende todo direito e todo poder político, toda comissão e todo governo. Ela não se deixa traduzir, transportar, transpor na língua do direito e do poder” (DERRIDA, 2005a, p. 75). Além disso, se o dano é irreparável, no caso de crimes contra a humanidade, a aporia é exatamente esta: a única coisa a se reparar é, exatamente, o imperdoável. Em *On forgiveness*, o filósofo debate os limites da categoria do perdão. Para o autor, o perdão só pode ser considerado, “sob a condição de que seja solicitado, no decorrer de uma cena de arrependimento que ateste de uma vez a consciência da culpa, a transformação do culpado e a obrigação pelo menos implícita de fazer tudo para evitar o retorno do mal” (DERRIDA, 2001, p. 49)¹³⁰.

É o que também defende Jean Améry ([1966]2013) que, opondo-se à lógica religiosa do perdão – assim como Derrida (2005a) na sua crítica à Tutu Desmond, arcebispo e idealizador da comissão sul-africana –, define a imposição da reconciliação como uma violência contra a vítima. O teórico, ao recusar a reconciliação e o perdão, na condição de vítima, defende o seu “direito ao ressentimento” e argumenta que, apesar de ter como objetivo liberar-se do desamparo que o atormenta, diante da sua impossibilidade, não pode admitir reconciliação. Para o autor, tanto o perdão quanto o esquecimento forçados são imorais, dado que os efeitos da violência persistem. Améry (2013) insiste que a culpa coletiva *pesa* sobre a vítima – sobre ele

¹³⁰ Original: “on the condition that it be asked, in the course of a scene of repentance attesting at once to the consciousness of the fault, the transformation of the guilty, and the at least implicit obligation to do everything to avoid the return of evil”.

próprio, no caso de sua tortura pelos nazistas –, isto é, “o mundo que perdoa e esquece *me condenou*, e não àqueles que assassinaram ou consentiram no assassinato” (AMÉRY, 2013, p. 124, grifo meu). Sua perspectiva centra-se na defesa do ressentimento como uma forma de manter o passado sempre em aberto, ao contrário do que querem os vitimadores. Também Adorno (1995), em seu célebre texto *O que significa elaborar o passado*, argumenta que a exigência do gesto de esquecer e perdoar é imposto àqueles que sofreram a injustiça, por aqueles que, em primeiro lugar, a infligiram.

Em *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015), os tempos geracionais e suas avaliações sobre os processos de justiça se sobrepõem. A personagem da mãe, Eunice, parece crer nas possibilidades da justiça e busca não embarcar em uma perspectiva maniqueísta e “revanchista”. O relato do episódio brutal da sua prisão, enquanto o marido era torturado e morto, sempre faz questão de lembrar do papel de um soldado que teve cuidado com ela: ofereceu comida, observou-a e, ao fim, declarou a sua discordância com o que estava acontecendo: “[e]u não concordo com isso. Isso vai acabar. Um dia, vai acabar. O que estão fazendo aqui não está certo” (PAIVA, 2015, p. 141). O desabafo a fez viver de novo e perceber que havia pessoas que não concordavam. Que ainda havia, em todo o terror, humanidade. O relato sempre repetido aos filhos “a mesma história, em detalhes, com as mesmas palavras” (PAIVA, 2015, p. 142), era a única parte dessa história que entendia ser importante contar e recontar, para frustração do filho, ou seja, opor-se à violência explícita não dita e ao mesmo tempo sabida. Na promulgação da Lei da Anistia, por exemplo, Eunice Paiva foi chamada para a cerimônia do Planalto. No dia seguinte, uma foto estampava os jornais, conta o narrador “minha mãe abraçada ao chefe da Casa Militar, general Alberto Cardoso, do Exército brasileiro. É uma das fotos mais importantes do longo e infindável processo de redemocratização brasileira. Um lado sai da trincheira e cumprimenta o outro” (PAIVA, 2015, p. 41). O que a mãe havia ensinado aos filhos entra aqui enquanto perspectiva: “sabemos muito bem” que o terror proveio de *parte* dos militares e que “não se fazem generalizações em acirramento ideológico”, dado que os militares também haviam sofrido e que o “nosso inimigo não vestia farda”, mas “era um regime, não uma carreira” (PAIVA, 2015, p. 41). A imagem representava, na opinião do general, o simbolismo da reconciliação e da falta de rancor de uma mulher “logicamente muito machucada” (PAIVA, 2015, p. 41).

Durante o movimento pela Anistia, Eunice também se posicionou. Sem rancor, a favor da Anistia, aliada aos movimentos de direitos humanos, carregava um ideal coletivo. Depois, queixou-se, como outros, da abrangência da Lei pelo fato de que “ninguém sabia o que os civis fizeram no poder em relação às monstruosidades da ditadura. Deixaram barato por

muitos anos” (PAIVA, 2015, p. 211). Em um tom de julgamento, o narrador observa as decisões tomadas pela mãe sem “nunca entender” muito bem o que a movia na tentativa de demonstrar que estava bem, financeiramente e emocionalmente: “[s]ua vingança era a cabeça erguia, a pose de quem sabe enfrentar os inimigos” (PAIVA, 2015, p. 200). O narrador, que inicialmente se apoiava na definição da mãe para mover-se também no campo político, em algum momento passa a se questionar sobre a necessidade de uma vingança: “eu deveria vingar a morte do meu pai? Comprar um revólver e ir, de um em um, atirar na cabeça?” (PAIVA, 2015, p. 194). A imaginação acompanha uma cena em que busca um por um e com a arma na cabeça diz: “[s]abe de quem sou filho?”. A imaginação é cortada diante de um discurso da mãe que ecoa em sua memória e que o engaja à luta dela na esperança da democratização e de “uma vingança mais efetiva, esperar que a Justiça numa nova democracia fizesse a sua parte” (PAIVA, 2015, p. 194). Em 2015, já dotado de novas informações e dos andamentos das políticas implementadas no Brasil, entretanto, completa: “o que eu espero até hoje” (PAIVA, 2015, p. 194). A contraposição é repetida como procedimento logo em seguida. Como venho mostrando, a esperança de que a democratização traria consigo a justiça, um julgamento ou uma condenação chega a uma constatação: “não vieram”. É também da mãe a declaração de que um dia os fatos seriam apurados, ao que o narrador também declara “[n]ão foram” (PAIVA, 2015, p. 197).

Nesse ponto o narrador se distancia da perspectiva da mãe e parece, em parte, ressentir-se da esperança inculcada nos filhos. Questiona a possibilidade de esperar mais por algo um tempo que parece não chegará e que até então provou-se uma falácia: “não vieram, não foram”. Na cena da fotografia com o militar, por exemplo, expressa ironicamente um agradecimento: “[t]enho um agradecimento a fazer aos militares brasileiros: obrigada por não terem matado a minha mãe” (PAIVA, 2015, p. 42). Há, portanto, na narrativa, a definição de um ressentimento com a lógica reconciliadora, por parte do Exército, e com a lógica otimista, em parte, da mãe, que sempre vê no próximo passo uma possibilidade da justiça sonhada, nunca de fato alcançada.

No caso dessa violência inominável, o desaparecimento de pessoas, são mantidos o silêncio e a mentira, estando o discurso da reconciliação está sempre em xeque. É o caso do destino de Cilon Brum, revelado apenas em 2009, por uma matéria de jornal: uma fonte militar teria contado ao jornalista o fim de Cilon e Antônio Teodoro, liquidados um ao lado do outro. O corpo foi mantido insepulto. A narração descreve a matéria e as suas imagens. Fotografias foram usadas como ilustração e mostravam também Mariana Eliana de Castro, irmã de Antônio, e um general aposentado que havia participado no “combate de guerrilheiros”. Ao seu lado,

uma mala onde constavam os alfarrábios de guerra. A narração se interrompe com a interpretação da fotografia que agora expunha a injustiça a que eram, ainda e mais uma vez, submetidos:

[a]h, a glória de esconder cadáveres de comunistas! Fiel cumpridor de missões superiores, a foto dele transbordava orgulho. O oficial, símbolo do fato incontestado: prenderam, torturam, mataram – só que ninguém vai dizer como, quando ou onde. Eu quase conseguia ouvir sua voz, do sofá onde me ajeitei para ler a matéria inteira: “Você, aí do outro lado, vai ficar sem nada saber, vai sofrer calada, calado: sem capa e sem lápide; sem corpo, nem vela (BRUM, 2012, p. 127).

A narrativa então desloca-se para o que imagina pensar esse general sobre a sua atuação ainda impune durante a ditadura situando o que seria o reconhecimento da dor da morte e da falta da justiça, bem como relegando a falta de conhecimento e de acesso ao corpo até o futuro. Na narrativa de Brum (2012), a ida ao Araguaia coloca em questão o medo, por parte dos camponeses, de que estivesse buscando naquele lugar por “vingança” ou “revanche”. Nesse lugar e nesse tempo se desloca qualquer perspectiva de reconciliação e é a narradora quem recupera “a Justiça”. Em uma carta a avó, conta: “para alguns acho que seria o ‘olho por olho, dente por dente’, para outros, uma variante muito particular do que chamamos de justiça. Não aprenderam, vó, que a justiça é responsabilidade do poder judiciário” (BRUM, 2012, p. 195). O que parece, de alguma forma, como uma certa esperança insinuada para a avó é cortada no capítulo posterior, *Legado*, em que, saindo do Araguaia, em um voo de Brasília para São Paulo, a narradora encontra Henrique, sobrinho do “braço direito do Figueiredo”, um funcionário do Serviço Nacional de Informações que havia falecido e recebido homenagens do Estado. O homem passa o trajeto aéreo defendendo as perspectivas do tio e criticando a “ideologia dos guerrilheiros do PCdoB”. Ao fim, a narradora relata a raiva que a toma enquanto pensava “no enterro cheio de honraria do tio do Henrique”, enquanto seu próprio tio nem sequer pudera ser enterrado. É no texto que consegue dizer o que não encontrou palavras, no momento, para confrontar: “Henrique, eu também vinha de um velório. Que não acaba nunca. E que, quarenta anos depois, deu-me a sensação de que ainda precisava ser feito às escondidas” (BRUM, 2012, p. 201). O encontro também demonstra a falácia de uma suposta reconciliação que, na verdade, continua protegendo aqueles que perpetraram a violência e garantindo, a eles e apenas a eles, os privilégios próprios de uma vida comemorada nas Forças Armadas e nunca de fato julgada nas vias institucionais.

Na *Trilogia infernal* de Verunschik (2016, 2017, 2018), a morte do pai, interpretada pela narradora como queima de arquivo, impossibilita que a justiça seja feita e gera um ressentimento muito grande nos familiares. Apesar de ter sido chamado para depor, é o pai que

leva para o túmulo tudo o que sabe. Os documentos de desaparecidos deixados, entretanto, atestam o seu crime e fazem a narradora Laura questionar-se se eram “troféus” ou “garantia de impunidade”. Ela narra uma cena em que conhece Inácio, o tio de uma amiga, Ana Maria, e o interpela, questionando o que teria acontecido com os seus dedos, ao que Inácio responde acusando a menina de “saber muito bem o que teria acontecido”. A compreensão do que teria sucedido, ou seja, marcas no corpo de um homem, chega apenas muitos anos depois, quando descobre também os métodos de tortura do pai. Inácio é acusado de paranoico diante do que se imaginava serem sequelas deixadas pela tortura, quando diz que “viu um dos torturadores rondando nossa casa”, conta Ana Maria. A cena demonstra as dificuldades que ainda sofre um homem que não só não recebeu uma reparação, mas teve ainda de conviver com o seu algoz, sem qualquer tipo de reconhecimento pela sua dor. Esse mesmo sofrimento é também imputado à avó de Laura, que nunca encontra um espaço de reconhecimento para a violência sofrida por sua filha: “o ódio que sentia por papai a corroía. Nenhuma reparação lhe seria possível, infelizmente” (VERUNSCHK, 2018, p. 118).

Parece importante pensar essa história então na chave do imperdoável¹³¹: a violência imputada não é reparável, reconciliável ou perdoável. A mobilização em torno de um perdão – sempre inalcançável, nesses casos – é um processo que deve respeitar e reparar os efeitos e as consequências no presente. Para uma violência continuada, são necessários também processos continuados de revisão, de reparação, de respeito a uma memória viva, atenta para o presente e para o futuro, assim como para a construção de uma democracia outra. Não se trata de um ato individual, mas coletivo, que perpassa diferentes temporalidades, visto que a violência não é apenas passada, mas *presente*. Presente na falta de informações, na falta de abertura de arquivos, na falta responsabilização do Estado e de justiça. Não é possível conciliar-se com indivíduos e com um Estado que não admite, em primeiro lugar, as suas falhas e se

¹³¹ O que não quer dizer que isso se refira a uma *totalidade* dos romances que tematizam a ditadura, primeiro porque qualquer comentário generalizante está lidando com uma leitura conjunta dos livros aqui debatidos. Um exemplo bastante fora da curva nesse sentido é o romance de Guiomar Grammont, *Palavras cruzadas* (2015), que trata da história de Sofia, a qual perde o seu irmão, Leonardo, na guerrilha do Araguaia. Sofia recebe um diário que teria sido escrito durante a guerrilha e cuja autoria, além de desconhecida, é dividida na forma de um diálogo entre um homem e uma mulher que, depois descobrimos, são o irmão dela e sua cunhada. Se, por um lado, a narrativa se quer uma crítica tanto à esquerda quanto à direita, o que isso provoca é uma equiparação das violências estatal e resistente. O texto demoniza a guerrilha do Araguaia e é incapaz de lê-la historicamente no contexto em que a revolução, partindo do contexto rural, parecia uma opção viável e com análogos em outros lugares do mundo. Em um diálogo com um amigo, por exemplo, Sofia, a narradora, conta da dificuldade de aproximar-se da violência do que aconteceu no Araguaia para finalmente concluírem “[t]udo não passou de um grande delírio, isso sim. *Dos dois lados*” (GRAMMONT, 2015, p. 89, grifo meu). Ao fim, a partir de um discurso claramente revisionista e partindo dos mesmos pressupostos da Anistia proposta pelo exército, acaba por conciliar perpetrador e perpetrado. A teoria dos dois demônios, base da narrativa do Exército, serve no romance para uma equiparação do débil enfrentamento militante à violência de Estado.

responsabiliza por elas. É o que defende também Janaína Teles na cena com que iniciamos este capítulo, em *15 filhos*.

Como afirma Achille Mbembe ([2010]2014), ao debater o contexto sul-africano que podemos pensar em analogia com o Brasil, uma suposta preocupação com a reconciliação não pode ser substituída por uma “exigência radical de justiça”. A primeira etapa de um processo de justiça passa pelo reconhecimento da humanidade do outro e pelo direito à vida de todos, ou seja, por “pôr a descoberto o sofrimento outrora infligido aos mais fracos; proclamar a verdade acerca do que foi suportado; renunciar à dissimulação, à repressão e à negação” (MBEMBE, 2014, p. 48). O trabalho de memorialização, defende o filósofo camaronês, deve passar por processos de reparação e justiça que incluem o sepultamento das ossadas dos mortos, a garantia de rituais de morte, a criação de museus e parques visando uma celebração dos que foram; a implementação de políticas de reparação. Conclui:

[o] trabalho da memória é, neste caso, inseparável da reflexão sobre o modo de transformar a destruição física daqueles que se perderam e se transformaram em pó numa presença interior. Meditar sobre essa ausência e sobre os meios de recuperar simbolicamente o que foi destruído consiste, em grande medida, conferir à sepultura toda a sua força subversiva. Porém, neste caso, a sepultura não é tanto a celebração da morte em si, mas antes o retorno a esse complemento de vida necessário à elevação dos mortos (MBEMBE, 2014, p. 48).

Há, ainda, uma tentativa de deslocamento dessa perspectiva para além do que impõe a ditadura: querem contar, dizer, querem fazer-se ouvir. Ao fim, o que reivindicam e que me parece essencial no encaminhamento deste debate, é uma compreensão de um passado e de um trauma cuja temporalidade *se estende* e que, diferente do que querem as políticas de justiça de transição e de reparação até então – *reconciliar, encerrar, fechar, seguir em frente* –, pretende abrir, continuar, persistir.

Há, por um lado, uma máquina intacta que continua perpetuando a violência, como mostram: o posfácio de *K: relato de uma busca* (KUCINSKI, 2014), por exemplo, em que o autor conta que ainda em 2010 recebia informações falsas sobre o caso da irmã; os casos de “queimas de arquivo”, recorrentes nas narrativas; e a persistência da impossibilidade de acesso aos arquivos e da proteção às Forças Armadas e seus métodos. Por outro, o rancor, ressentimento, a sensação de injustiça, a dor, que também se perpetuam. Diante do desaparecimento, crime contínuo por excelência, sem resposta, sem corpo, sem espaço para o luto, de que fim se pode falar?

A frase de Améry (2013, p. 111), “eu não sabia que o relógio mundial já havia marcado uma nova hora”, sinaliza a disparidade entre o que sente, nos efeitos do trauma que se

perpetuam na sua vivência, no seu corpo torturado, na forma como vê o mundo, e o que os outros entendem do que aconteceu, perspectiva que impõe uma temporalidade que esquece esse corpo em sofrimento. Aqui me parece central o argumento de Berber Bevernage (2018), em que demonstra que enquanto o discurso histórico (e, podemos adicionar aqui, o institucional e o jurídico) parte de uma lógica do tempo teleológica, que quer radicalmente afastar-se do passado, o discurso das vítimas “insiste na permanência desse passado no presente”. Há um descompasso enorme, então, visto que em uma perspectiva há um *acolhimento* e uma recusa de desfazer-se do que Gordon (1997) chama de *fantasmagórico* ou *espectral*, ou seja, daquilo que socialmente ainda exige a nossa atenção, enquanto, para a outra perspectiva, insiste-se na sua *superação* e no distanciamento. Para Bevernage, a forma como lidamos com a injustiça histórica é diretamente relacionada às formas como entendemos o tempo histórico. Se partimos do pressuposto de uma lógica *afastada*, *linear*, o discurso histórico, do direito, ou o institucional se aproximarão mais do ponto de vista dos perpetradores, que assim percebem a temporalidade, do que do das vítimas, que reivindicam uma aderência do passado ao presente.

Há de se pensar uma ética, portanto, para os diferentes campos, que consiga mobilizar formas outras de pensar a temporalidade quando diante de situações de injustiça. Ao contrário do que exigem os perpetradores, que querem “dar fim” ao “rancor reativo”, Bevernage (2018) mobiliza a proposta de Améry (2013) de uma “inversão moral do tempo” e do “direito ao ressentimento”, como uma “moral dos vencidos”, que propõe uma outra ética em relação ao tempo e que lide com novas formas de viver, ler e entender presente sem que possa do passado e da violência passada furtar-se, prerrogativa imposta às vítimas até então. A teoria de Bevernage (2018), então, lida com o “irrevocabilidade” do passado, ou seja, busca compreender de que forma a distinção que quer dividir entre duas temporalidades estanques e separadas, entre passado (ausente/vazio) e presente (presente), complica as possibilidades de aproximação histórica.

Nesse sentido, destaco que expressão “não tem fim” é repetidamente usada na narrativa de Paiva (2015): “não tem fim” o trauma da mãe, “não tem fim” o dia em que entraram na sua casa, “não tem fim” a morte do pai. Diante da falta do corpo, “o principal”, diante da falta de justiça, repetem, que não pode se encerrar. Não por acaso também o livro termina com a inserção da denúncia feita pelo MPF daqueles envolvidos no desaparecimento de Rubens Paiva, o que, em 2014, acarretou a determinação pelo STF da suspensão de quaisquer ações penais contra os cinco militares acusados na morte do ex-deputado. O caso que “não tem fim” ou que “está longe de terminar” não consegue sair do ciclo da “repetição traumática”, que Felman (2014) nomeia.

É o que também conta Brum (2013), em capítulo intitulado *No meio de nós*, no qual se questiona como Cilon não poderia mais existir, estar entre eles, se continuava “doendo além da dor” e interpelando-a para que o procurasse. Estão, ainda, no presente: a sepultura que ainda o aguarda, a família que ainda o espera, a afilhada que ainda o procura, o corpo ainda profanado. A permanência dos efeitos da perda é também sentida pela personagem Iara, no romance de Bischain (2010): uma mulher que depois de perder todos os filhos, perambula pelas ruas buscando nos rostos dos moradores de rua o rosto dos seus filhos.

Na *Trilogia infernal* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018), a violência e a repressão são sentidas na pele pelas novas gerações que a recebem como *herança* presente. Diante do novo, os corpos do passado, dos mortos, se fazem submergir e confrontar os vivos, cobrar o acerto de contas, exigir justiça. No início de *Espectros de Marx* (1994), Derrida propõe, assim como Walter Benjamin (1995), uma ética voltada para aqueles que não estão presentes, os fantasmas, aqueles que ainda exigem por justiça. É, para o filósofo, impossível pensar em justiça sem pensar em *responsabilidade* “para além de todo *presente* vivo, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não de guerra, das violências políticas ou outras, das repressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas de totalitarismo” (DERRIDA, 1994, p. 11-12).

Nos termos da personagem Laura, no primeiro livro da *Trilogia* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018):

[o] presente, esse que a gente vive, é composto por milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo e que a gente não dá conta de entender, porque está tudo quebrado como um espelho partido que a gente não tem como remendar. Eu acho também que essas milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo são também formadas por pedaços de coisas que aconteceram. É isso. Eu acho que o passado continua existindo, mas a gente não percebe, porque a gente tá muito envolvido em tentar entender o quebra-cabeça, que é apenas uma distração. E eu acho também que o futuro já está aqui no presente, mas a gente não enxerga nada disso porque estamos ocupados demais com o que achamos que precisamos consertar (VERUNSCHK, 2016, p. 90).

Ao contrário do que querem as políticas de encerramento, esses textos literários são construídos como espaços em que as diferentes temporalidades podem coexistir dialeticamente e estão em diálogo. Eles não hierarquizam os processos, mas questionam os tempos impostos. Constroem-se de forma anacrônica. Dialogam com os processos da justiça de transição e as posteriores políticas de reparação, questionam a sua abrangência, os seus pressupostos, abrem caminhos dentro delas. O desaparecimento, a violência, o luto impõem uma reformulação na nossa relação com o passado que não pode senão se fazer presente.

Paloma Vidal (2015) atenta para o fato de que não cabe analisar a arte sob o prisma redentor ou messiânico. Ainda que tenha um papel central no debate da memória, ela se constrói exatamente sobre o vazio, o irreparável, o irrestituível. A escrita ou a elaboração simbólica possibilita um contar(-se) ou recontar(-se), ou seja, uma posição diante do traumático imposto pela violência e um modo de transmissão, a partir dos rastros. Isso quer dizer, afirma a autora, que apesar do trabalho simbólico da memória ter um papel fundamental, ele não substitui o trabalho efetivo do plano jurídico. No caso do Brasil, sem que tenhamos acesso a perspectivas de acertos de contas com o passado, no campo do direito isso se torna ainda mais evidente, dado que a literatura tenta criar um espaço que demonstra a injustiça, cobra pela justiça, mas não pode efetivamente *reparar*. É o que também me disse Janaína Teles, na ocasião da minha qualificação de mestrado, quando eu defendia, na época, que *K.: relato de uma busca* (KUCINSKI, 2014) permitia um espaço de elaboração do luto: apesar de ter escrito o romance, de ter contado essas histórias muitas vezes, não havia, para o sobrevivente, *cura, ponto final, elaboração*. Kucinski ainda sofria a perda da irmã, a falta de informações, a falta de justiça. Se o livro, como argumenta Vidal (2015), possibilita o contar, ou, conforme argumenta Gordon (1997), permite uma aproximação aos “efeitos de assombração” [*haunting effects*] no presente, sem reconhecimento, memória, reparação e justiça, em primeiro lugar, não podemos falar sobre qualquer fechamento, nem fora nem dentro da literatura.

O tema da justiça da ditadura ainda não acabou. É de agora. É o que defende Renan Quinalha¹³² ao demonstrar como as categorias impostas pelo governo militar de uma transição “lenta, gradual e segura” impuseram um tempo de continuidade do poder, da injustiça e da incapacidade de mobilização. O que ainda permanece como questão são, portanto, os limites de um “retorno” a um processo de justiça de transição nos marcos de uma *conciliação* quando já não há, no outro lado, interesse nenhum em conciliar. Quem virou a mesa, nos últimos anos, foram aqueles entusiastas da ditadura e da tortura com quem, defende o teórico, não há um “pacto civilizatório mínimo”. Nesse sentido, é importante compreender o que ainda resta para que possamos imaginar uma saída para além da justiça *reconciliada* imposta anteriormente. É sobre isso também o texto de Rousseaux e Segado (2018), em que discute o descaso de Macri com a cifra amplamente reconhecida no contexto argentino dos 30 mil desaparecidos da ditadura¹³³, como um projeto amplo de governo que quer destruir os legados simbólicos

¹³² Palestra recente intitulada *O que resta da justiça de transição no Brasil?*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iw9nJKxz4mk&ab_channel=NUPPOMEUFPeI. Acesso em: jan. de 2021.

¹³³ Ainda mais sério é o discurso acusatório de Jair Bolsonaro, como deputado e agora como Presidente da República, em relação às figuras dos desaparecidos, seus objetos de difamação e preocupação, a exemplo do caso

construídos até então sobre as vítimas e, ao mesmo tempo, desresponsabilizar-se. Não por um acaso, nos governos neoliberais de Bolsonaro, no Brasil, de Piñera, no Chile, e de Macri, na Argentina, havia um denominador comum, entre outros relacionados principalmente às políticas neoliberais implementadas: o desprezo pela memória, o negacionismo e a falta de responsabilização do Estado. Isso num contexto em que se aprofundam as políticas neoliberais no continente.

Conforme defende Nichanian (2006), a máquina genocidária é uma máquina de negação e tem como objetivo negar, em primeiro lugar, os fatos, as vítimas, a violência. Mesmo na Argentina houve uma recusa, a princípio, do que se imaginava ser um “pacto mínimo” vigente até então. No caso do Brasil, mesmo com novidades nos processos, nos últimos anos, como a CNV, que trouxe consigo valores inegáveis, passou da hora de vermos que não há linearidade ou segurança quando se trata da temática da ditadura ou de qualquer outra. Ainda não desvelamos muito dessa história, especialmente essa negada e silenciada, tampouco conseguimos evidenciar as condições da morte e encontrar os corpos dos desaparecidos. Principalmente: o discurso atual negacionista nos mostra que não avançamos em linha reta.

Em última instância, sem que haja interesse por parte do poder de atentar para e acolher com seriedade e reparação o que ocorreu na justiça, quem sabe falte, conforme defende Lísias (2010), não só uma literatura que denuncia, na língua, a impunidade, mas que forneça condições e cobre para que a “justiça formal” cumpra as suas obrigações:

[o]ra, se começarmos enfaticamente a dizer ‘fica condenado Carlos Alberto Brilhante Ustra a XX anos de prisão pela morte de XXXX e XXXX’, mesmo que esse discurso seja só um sonho, ou apenas ficção, a linguagem que ele instaura se fortalece. Eu, portanto, vou terminando meu texto dando voz de prisão a esse coronel Ustra. (LÍSIAS, 2010, p. 327)

MUITAS DITADURAS: MUITAS INJUSTIÇAS

Em *Formas de transição* (2017), Clara Ianni propõe uma intervenção no âmbito de um dos principais museus dedicados à ditadura militar brasileira, o Memorial da Resistência, em São Paulo. Em uma das suas salas centrais, há uma “linha do tempo” que situa linearmente e historicamente a ditadura, os gestos resistentes e a sua posterior democratização. Agora, junto aos dados anteriores – por vezes bastante conservadores nas suas formulações entre um “antes” e “depois” – e simulando a própria estruturação do museu na forma de quadrados explicativos,

de Santa Cruz, a que já me referi. O caso de Rubens Paiva, por exemplo, uma verdadeira obsessão, atingiu um dos seus pontos mais alto quando o deputado, na época, cuspiu no busto recém-inaugurado na Câmara dos Deputados.

Ianni (2017) insere outros 32 retângulos pretos em que adiciona os crimes cometidos pelo Estado ou por seus agentes que violentaram a população civil entre 1985, já ao fim da ditadura, e 2017. A intervenção propõe um gesto de contranarrativa do recorte feito pela instituição, demonstrando as persistências de um “estado de exceção” que não termina com o período ditatorial, como se convencionou dizer, em 1985. As chacinas de antes, durante e depois da ditadura, como Carandiru, Candelária, Vigário Geral, Urso Branco, os massacres de Corumbiara e do Eldorado dos Carajás, de Pinheirinhos, a brutal e recente chacina do Jacarezinho, dentre tantas outras, em grande parte esquecidas e de modo geral marcadas por um recorte de raça e classe, são colocadas lado a lado daqueles que tem a suas vidas e tragédias, em geral, contadas, no que tange o período da exceção militar. O trabalho de Ianni (2017) procura forçar o olhar para uma questão que já debatemos no capítulo *Herança e falta*: a violência do Estado brasileiro não é uma violência *apenas* da ditadura, é anterior e posterior a ela. Ao posicionar as violências *posteriores* em diálogo com o autoritarismo brasileiro da ditadura, demonstra como os valores que fundaram a nossa ditadura já eram vigentes antes: um projeto de país colonial, genocida, patriarcal, heteronormativo, racista, nacionalista, conservador, capitalista, ecocida. Ainda: assevera que o projeto de país proposto na e pela ditadura não terminou em 1985, pelo contrário. A ditadura não foi (ou é) uma exceção nessa história, mas parte de uma estrutura que se serviu de (e aprofundou) processos violentos que foram e são estruturantes da sociedade brasileira.

Articular historicamente o passado, como propõe Benjamin (1995), portanto, significa abrir-se a novas perspectivas de aproximação com o presente, em que se ilumina dialeticamente passado e atualidade. Trata-se também de formular aberturas para novas formas de contar e de dizer que levem em conta o fato de que na construção de outro discurso histórico é necessária uma articulação entre rememoração do passado e redenção do presente, essa enquanto rememoração histórica das vítimas, conforme define Michael Löwy (2005). No que tange à ditadura brasileira, isso significa perguntar: que histórias de violência e de resistência foram contadas, escritas, transmitidas e ainda mobilizadas mesmo anos depois dos processos de justiça de transição e de reparação? Para “escovar a história a contrapelo” é imperativo dizer que não há uma história da ditadura, uma história da resistência, uma forma de transição, um espaço atingido, ou apenas um corpo ao qual a ditadura violentou. Não são também apenas corpos violentados *pela* ditadura ou *na* ditadura, mas também e continuamente *na* e *pela* democracia brasileira pós-transição, estruturada também na e pela ditadura, a qual, em muitos sentidos, permanece na nossa institucionalidade e na nossa subjetividade. O que está em jogo, portanto, diante da passagem do tempo, diz respeito a questionar o que mudou (ou não), de que

forma mudou (ou não) e, por fim, o que foi oferecido “em troca” na passagem para democracia, que se apresenta como “promessa e ameaça”, nos termos de Mario Cámara (2017). Nesta seção, portanto, buscarei discutir de que forma esses romances contemporâneos, a partir de um novo tempo de enunciação, leem o período histórico da ditadura, da transição e as políticas de reparação, memória e justiça, bem como suas permanências, no presente. Mas sobretudo empreenderei analisar de que maneira as obras atentam para outras temporalidades, sujeitos e histórias, antes (e agora) esquecidos da história, oficial, mas mesmo resistente, sobre a ditadura militar.

Se é verdade que várias das comissões da verdade espalhadas pelo Brasil buscaram aprofundar, algumas mais do que outras, diferentes enquadramentos a história da ditadura, especialmente na tentativa de observar uma categoria de vítima mais abrangente, a CNV se criticou, principalmente, pela incapacidade de articular a herança autoritária da ditadura no presente, de questionar as estruturas que persistem na nossa democracia, bem como, e especialmente, de promover uma abertura mais efetiva para as outras vítimas além das 434 nomeadas como centrais na construção do relatório. Apesar da inserção de “volumes temáticos”, não foram contabilizados no volume III, dedicado aos “perfis dos mortos e desaparecidos políticos no Brasil”, nem os números de pelo menos 8 mil indígenas e 2 mil camponeses vitimizados pelo regime, tampouco as inúmeras e não contabilizadas pessoas em situação de rua que também foram torturadas e mortas, entre tantos outros. Na dissertação de Jennifer Gallagher (2017), a pesquisadora analisa os procedimentos da CNV e argumenta uma filiação universalista no recorte dos sujeitos a que os trabalhos da comissão atende e dos quais se ocupa. Se o segundo volume do relatório da CNV é dedicado a “textos temáticos” assinados por comissionados sobre temas supostamente “específicos”, o terceiro é dedicado às ditas *vítimas* detalhadas pela CNV: os 434 mortos e desaparecidos. Os capítulos sobre violência sexual, mulheres, crianças, camponeses, povos indígenas e homossexuais são separados do que seria o capítulo diretamente voltado “às vítimas contabilizadas” e nomeadas no último volume.

De modo geral, conforme podemos inferir nas narrativas analisadas até aqui, a figura da vítima na literatura analisada segue, em grande parte, a mesma perspectiva da CNV – aspecto quem sabe relacionado ao fato de que a maioria dos autores: nasceu ou é publicada no eixo Rio-São Paulo ou majoritariamente do Sudeste, é de classe média e alta e é branca, bem como a maior parte dos personagens principais¹³⁴. Ainda assim há, timidamente e em menor

¹³⁴ No que pode ser um limite das possibilidades de catalogação em que me situo como pesquisadora, ou seja, nascida no sul do país, branca e doutoranda no Sudeste, posso afirmar que pouco variada é também a divisão geográfica nas narrativas. Mais de 78% se dão majoritariamente em espaço urbano – não por acaso, já que também

quantidade do que seria desejável, nesse novo tempo, uma abertura de reconhecimento para outras vítimas da ditadura, muitas vezes pelo que escapa às narrativas. Deslocados temporalmente, algumas narrativas buscam outros atores políticos esquecidos no passado e nas políticas posteriores de reparação e justiça, recuperados, agora, no presente. Se de muitas formas as problemáticas se mantêm, seja na forma ou naqueles que contam, essa literatura tem buscado atentar para outras perspectivas e vivências relacionadas à experiência repressiva, na ditadura e depois dela. Ganham espaço as mulheres e, podemos dizer, em menor grau, as pessoas LGBTQ+, indígenas, periféricas, negras, ou seja, uma série de personagens que exige que as experiências e perspectivas, duplamente marcadas pela violência e repressão ditatorial, sejam inscritas no cenário histórico e artístico nacional. Sua história, entretanto, não foi ainda amplamente contada. Aqui, então, buscaremos recuperar como a literatura a situa, mesmo que, de muitas formas, faça-o apenas a partir do que sobra, do que não encara de frente e do que escapa nas suas frestas, visto que os processos de justiça no Brasil – mesmo com os seus avanços, por exemplo, nos relatórios temáticos da CNV – continua a deixar escapar, ignorar ou, ao menos, resistir em posicionar na centralidade.

Um dado que salta aos olhos nessa pesquisa é a informação de que, diferente da pesquisa realizada por Dalcastagnè em 2012, as mulheres assinavam a maioria das autorias dos romances publicados no século XXI, no Brasil, sobre a ditadura militar. Dos 63 autores que a listagem anexa engloba, 31 são mulheres, ou seja, quase 50%, dado que é bastante diferente do exposto por Dalcastagnè em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), em que no total de 258 romances analisados, publicados entre 1990 e 2004, 72,7% dos autores são homens. No que tange a relação com a ditadura e o testemunho, esse também é um dado bastante distinto do apresentado por Vargas (2018), inclusive no que se refere à distribuição de gênero nas publicações testemunhais sobre a ditadura: 82,4% foram escritos por homens e 17,6% por mulheres. É o que também reporta Maria Lygia Quartim de Moraes (2013), quando afirma que os livros escritos por mulheres, ainda que tenham participado da luta armada e da resistência à ditadura, são muito escassos. Vê-se uma mudança significativa e não descolada dos movimentos de mulheres e de feminismos que se espalham pelo Brasil nas diversas áreas do conhecimento, bem como da crítica estabelecida anteriormente por parte de mulheres, principalmente, da sua exclusão do mercado editorial. Ainda assim: mesmo que as

os autores são nascidos, em sua maioria, no Sul e no Sudeste (70%) e vivem, em grande parte, no sudeste do país (68,8%). O Centro-Oeste, o Norte e o Nordeste continuam isolados no mercado editorial. Há mais autores nascidos no exterior (cinco) do que na região norte (três), por exemplo, sendo a maioria nascida no sudeste do Brasil (66%). Há mais livros em que as narrativas se deslocam internacionalmente (30%) do que para as regiões norte e nordeste do Brasil, provavelmente pela temática relativamente frequente do exílio.

autoras mulheres sejam metade do total do conjunto dos livros analisados na lista apresentada no *Anexo*, ainda é masculina a maior parte dos personagens e, se observamos os personagens principais, há pelo menos 20% a mais de protagonistas masculinos do que femininos.

Em grande parte das narrativas contemporâneas com a temática da ditadura militar, as mulheres aparecem como personagens (principais ou não), mas em muitas delas, a construção narrativa organiza-se em uma diminuição ou apagamento dos seus papéis, especialmente quando se trata de personagens guerrilheiras. Não é apenas do militarismo a estruturação dominante patriarcal e masculina, mas tal lógica também escoa para os próprios grupos de esquerda. Um exemplo emblemático nesse sentido é a construção da personagem de Soledad Barret, em *Soledad no Recife* (MOTA, 2009). O romance, apesar de tentar reinscrever literariamente uma figura central na história da resistência à ditadura, traz a militante paraguaia, ligada à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Soledad, construindo uma narração que a descreve de forma essencializada, idealizada e submissa, “com seu instinto de fêmea, com o seu saber solidário, com a sua tradição de mulher destes trópicos, ela não queria ver o seu companheiro em posição secundária” (MOTA, 2009, p. 22). O romance define a personagem a partir do dito *male gaze*, ou seja, a partir de um olhar misógino, apresentado como amor platônico, que idealiza a personagem e o seu “papel feminino”, reduzindo o seu papel histórico na resistência contra a ditadura. Em *K. – relato de uma busca* (KUCINSK, 2014), por exemplo, a personagem A., desaparecida, é construída principalmente na sua ausência e pouco se tem acesso à sua voz. O narrador e os personagens se questionam se a opção de A. pela guerrilha estaria relacionada às escolhas do marido, este sim, desde muito novo formado pela militância e imbuído do projeto revolucionário. Não apenas: a partir de sua própria voz representada na carta – e ficcionalizada pelo irmão autor –, A. se questiona sobre a importância do projeto revolucionário e à personagem se imputa a vontade da possibilidade de se salvar a partir da deserção do projeto revolucionário. É certo que nunca saberemos a sua posição nos anos 70 em relação à luta armada, tampouco se trata de defesa de uma *verdade* aqui. Questiono como o olhar se fundamenta no questionamento acerca das mulheres, situando-as, em geral, fora de uma ética utópica revolucionária. A elas não cabe esse espaço?

Para além do que Danielle Tega (2019) chama de “dupla transgressão” – a luta das mulheres contra a ditadura e o desafio às convenções de gênero conservadoras da época –, a derradeira transgressão seria agora a própria possibilidade de narrar suas vivências a partir de

outro ponto de vista que não diminua a sua atuação, inclusive na resistência¹³⁵. Não por um acaso, Derrida (2005b) argumenta que a origem da palavra latina para testemunho, *testis*, também refere-se a testículos, ou seja, *testemunhar* só é possível a partir de um certo recorte de gênero.

As narrativas analisadas neste capítulo, entretanto, com exceção de *Ainda estou aqui* de Marcelo Rubens Paiva (2015), foram escritas por mulheres: a *Trilogia infernal*, de Micheliny Verunschik (2016, 2017, 2018); *Nem tudo é silêncio*, de Sonia Bischain (2010); e *Antes do passado*, de Liniane Brum (2012). Todos situam o *corpo feminino* como aquele que vai levar à frente a tarefa de “escovar a história a contrapelo” e de cobrar por justiça, agora, apontando uma saída, pela escrita, da perspectiva falocêntrica.

Em *Ainda estou aqui* (PAIVA, 2015), por exemplo, a narrativa é ambígua, polarizada por dois personagens: a mãe e o pai, porque não parece ser possível, para o narrador, contar essa história familiar de luta e resistência contra a ditadura sem passar, majoritariamente, pela história e pela força da mãe¹³⁶. Ao fim, Eunice Paiva parece tomar o livro, tornando-se, em grande parte, a sua personagem principal. É importante observar que em *Feliz ano velho* (1982) a figura da mãe *havia desaparecido* do corpo do texto quando recuperada a história do desaparecimento do pai. Agora, deslocado temporalmente, o autor afirma, já no início da narrativa, a importância de fazer esse livro também sobre a mãe, já que “ali estava a verdadeira heroína da família; sobre ela que nós, escritores, deveríamos escrever” (PAIVA, 2015, p. 38). Na obra, a mãe deve, além de reinventar-se, lutar pelo legado do marido: torna-se um ícone da ditadura, “prova bem articulada que contestava a versão oficial. Minha mãe viva negava a mentira criada” (PAIVA, 2015, p. 192). Ao invés de vítima, Eunice se posiciona ideologicamente na resistência, “não culpou esse ou aquele, mas o todo. Não temeu pela vida. Lutou com palavras” (PAIVA, 2015, p. 193). Advogada pela causa indígena, foi reconhecida no campo e, nessa virada, pós-desaparecimento do marido, o narrador conta ter descoberto “que Eunice não foi uma só. Existiram algumas que não se contrapunham, somavam-se, reconstruíam-se da tragédia, alimentavam-se dela para renascer” (PAIVA, 2015, p. 210).

¹³⁵ São exemplos de contraposição livros como *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, *Trilogia infernal* (2016, 2017, 2018), de Micheliny Verunschik, entre outros. Cf. *Os silêncios na literatura pós-ditadura: a resistência das mulheres guerrilheiras*, Lua Gill da Cruz (2017); *A re-emergência de vozes e memórias femininas silenciadas durante a ditadura militar brasileira*, Alessia Di Eugenio (2020).

¹³⁶ Lembro-me aqui do filme recém-lançado, de Carol Benjamin, *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), a que remeti anteriormente. Apesar do longa ser sobre seu pai preso ilegalmente, César Benjamin, e sobre a avó, Iramaya Benjamin, o mais surpreendente, em termos de desfecho, é o fato de que nas entrevistas do pai recuperadas em arquivos pela cineasta, ele não só ofusca como apaga o papel de sua mãe na luta pela sua soltura e posterior retorno.

É também essencial aqui o reconhecimento do papel das mulheres, como no caso de Eunice Paiva, nos processos de abertura e redemocratização do país, a exemplo da Movimento Feminino pela Anistia, pioneiro dessa luta no Brasil¹³⁷, quando haveria um processo de “*genderizar* a democracia no Brasil”, nos termos de Sonia Alvarez (1990). Há, ainda, outro deslocamento que essas mulheres percorrem: recusam a condição individual, vendo-se, em geral, coletivamente responsáveis por uma história que não é *apenas* familiar e individual, mesmo que particular, mas também, substancialmente, coletiva, nacional. É o que mostra o gesto da personagem Laura, da *Trilogia Infernal* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018), por exemplo, na compreensão do seu papel como filha de um torturador que decide entregar à CNV os documentos que encontra entre as coisas do pai.

Eunice Paiva foi presa, junto de sua filha, e levada para a prisão por dias – momento que recusa lembrar e contar. No caso de Paiva (2015) há ainda uma oscilação por parte do narrador no reconhecimento do papel da mãe na luta contra a ditadura, que se opõe, por vezes, a um tom acusatório, resquício das percepções infantis de um menino que, assim como outros, gostaria de ter uma mãe mais “ao padrão da época”. Muitas vezes a narração recai em uma perspectiva do que *deveria* ser uma mãe presente, atuante, mesmo que essa mulher estivesse diante de um contexto impensável: uma mãe de cinco filhos, dona de casa até então, que aos quarenta anos tem o marido desaparecido e é deixada sem acesso aos bens do casal.

A diferença entre tempos mostra-se importante na perspectiva sobre o pai. Agora, o narrador se obriga a reconhecer a acusação da mãe sobre o machismo do pai. Aqui, diante dessa nomeação, o narrador deve abandonar a figura “heroica” do pai para identificá-lo como “um homem da sua geração”. Mediante o seu desaparecimento, o narrador constata que, se por um milagre o marido voltasse, Eunice não poderia mais ser a mulher anterior, agora, “nova e independente, que não serviria uisquinho para ele, porque estaria numa reunião da ONU” (PAIVA, 2015, p. 210). O pai, como figura desaparecida e morta, entretanto, tem menos espaço fora da lógica heroica idealizada. À mãe, com quem o narrador viveu muitos anos, podem ser atribuídos os seus defeitos e as problemáticas de uma relação que se estendeu no tempo. No presente, entretanto, diante do que a mãe contava e no que percebia, era precisa readaptar o

¹³⁷ Cf., entre outros, *Luta: substantivo feminino*, organizado de Tatiana Merlino (2010), os documentários *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat (1989), *Torre das Donzelas*, de Susanna Lira (2018); *As mulheres e a ditadura militar no Brasil*, de Ana Maria Colling (2004); *O protagonismo de mulheres na luta contra a ditadura militar*, de Maria Amélia de Almeida Teles (2014); *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*, de Marcelo Ridenti (1990); *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*, organizado por Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff (2010); *Tramas da memória: um estudo dos testemunhos das ditaduras militares no Brasil e na Argentina*, de Danielle Tega (2015); e *Mulheres: subversivas, vadias, putas, perigosas, tresloucadas?* (2020), de Maria Amélia de Almeida Teles.

olhar sobre o homem e a mulher, assim como sobre sua relação. Se é verdade que a narração por vezes recai num mesmo discurso problemático, é a decisão de inserir os momentos de conflito na formulação do texto, ou seja, do reconhecimento de que é problemático o que baseiam as suas perspectivas de gênero, que possibilita, em primeiro lugar, um olhar atento do leitor e uma abertura para a temática.

Esse mesmo machismo não dizia respeito apenas a Rubens Paiva, mas era parte intrínseca da sociedade brasileira e essencial ao projeto político e ideológico da “utopia autoritária” da ditadura militar. No discurso do regime militar, a família era entendida como fundamental, era a “célula básica”, a que se refere Jelin (2007) no contexto argentino. Se se postulava, portanto, um *pai* protetor que podia proteger a nação, agora são as mães que renunciam essa perspectiva e recuperam a possibilidade do *renascimento* de outra nação e de outra família. São as mulheres, agora, as responsáveis, em grande parte, por esses deslocamentos: denunciar o que aconteceu, questionar a falta de informação, recuperar quem foram os mortos e desaparecidos, exigir por reparação e justiça, negar a possibilidade de esquecimento, manter a ditadura como questão presente e aberta.

É impossível aqui também não lembrar da figura de Antígona, na tragédia de Sófocles (1990) que, ao perder os dois irmãos, Etéocles e Polínice, e ser proibida de honrar e sepultar um deles, volta-se contra o édito do seu governante, Creonte. Ao ter negada a possibilidade de enterro e de ato público de socialização da tumba, Antígona entrega a própria vida pela proteção do corpo profanado do irmão que, sem o sepultamento, morreria novamente. As Antígonas contemporâneas, que querem garantir um espaço para o luto, forçar o Estado a reconhecer a morte e a necessidade de cuidado no presente, são muitas: podemos pensar nas Mães e nas Avós da Praça de Maio, ou nas mulheres retratadas no documentário de Patricio Guzmán, *Nostalgia da luz* (2010), que ano após ano buscam no deserto pelos rastros de homens e mulheres assassinados pelo regime de Pinochet ou, ainda, nos tantos grupos de mães contra a violência policial, a exemplo das Mães de Maio, de São Paulo¹³⁸, que cobram justiça pelos seus filhos mortos pela violência de Estado contemporânea. É esse também o caso das mulheres das narrativas aqui debatidas. De Eunice Paiva, responsável pela luta pelo marido, de Laura, sua irmã e sua avó, na obra de Verunschik (2016, 2017, 2018), de Ritinha e Iara, no romance de

¹³⁸ O movimento Mães de Maio é uma rede de mães, familiares e amigos de vítimas do Estado Brasileiro, formado no Estado de São Paulo, a partir dos crimes de maio de 2006, quando a violência de Estado executou sumariamente quase 500 pessoas, a maior parte pobre, composta de negros e negras. Sobre sua atuação, cf. *Do luto à luta: Mães de Maio*, livro disponível em: <https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf> e o documentário sobre o grupo, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y4STk8g3uI4&ab_channel=danielasantana. Acesso em: jan. 2021.

Bischain (2010), ou Brum (2012) e sua avó, em *Antes do passado*. São textos escritos que lidam com essa herança deixada às mulheres, que, diante de uma falência do projeto masculino da guerra, deslocam o olhar junto com sua perspectiva de gênero: o tempo do cuidado é um tempo que recusa o fim e cobra pelo luto público. A sua resistência, já ao fim da ditadura militar, não é tão reconhecida, entretanto. Contra isso, criam linhas de fuga ao projeto de apagamento para um tempo de resistência contra aqueles que violentaram e que agora querem permanecer sem responsabilização.

A categoria de gênero, entretanto, é histórica e socialmente construída. Conforme demonstrei na análise dessas narrativas, bem como no primeiro capítulo, a respeito das obras de Levy (2015) e Lage (2019), o cuidado, como uma categoria que pode ser analisada a partir da perspectiva de gênero não é *genderizado* por acaso. Se na ditadura os corpos femininos que essas obras constroem foram silenciados, apagados, torturados, é verdade também que continuam em *menor* evidência nas narrativas em geral (com exceção de Lage [2019] e Levy [2013]), poderíamos dizer, do que os corpos masculinos, esses corpos heroicos, mitológicos pela violência a que sofreram, mas também pelo gênero que carregam. Em parte, são corpos descritos *em função* da cobrança do *corpo do outro*, da sua lembrança, do seu respeito. Como demonstra Castelli (2004)¹³⁹, as mulheres foram centrais na construção da ideia do *martírio* e na sua recepção e comemoração. Dessa forma, cabe, de acordo com a teórica, questionar *quem* se lembra, mas também quem é lembrado, ou seja, quais são as identidades que são constituídas, sofridas e mobilizadas. Além disso, quais seriam as memórias mantidas ao longo do tempo, e as dinâmicas de autoridade e de autenticidade mobilizadas na memória coletiva – questão a que retornaremos no seguinte capítulo. No caso das memórias da repressão, afirma Jelin (2017), as mulheres narram, muitas vezes, a partir desse lugar de “viver para os outros”, ou seja, de uma identidade que se volta para atender e cuidar os outros, “quase sempre no marco das relações familiares”. Há, portanto, uma posição ambígua, afirma a teórica argentina, que

[d]a posição de sujeito ativo/acompanhante ou cuidador passivo pode, então, manifestar-se em um deslocamento da própria identidade no desejo do “narrar o outro”. Isso implica na escolha de ser testemunha-observador do protagonismo de outrem (um filho desaparecido-detido, por exemplo), negando ou silenciando o testemunho de suas próprias experiências – embora estas estejam ‘furtivamente’ nos relatos aparentemente centrados na experiência dos outros (JELIN, 2017, p. 235)¹⁴⁰.

¹³⁹ Agradeço a indicação preciosa de Marina Adams deste texto.

¹⁴⁰ Original: “de la posición de sujeto activo/acompañante o cuidadora pasiva puede, entonces, manifestarse en un corrimiento de su propia identidad en el afán de “narrar al otro”. Esto implica una elección de ser testigo-observadora del protagonismo de otro (un hijo detenido-desaparecido, por ejemplo), negando o silenciando el testimonio de sus propias vivencias - aunque estas se “cuelan” en los relatos aparentemente centrados en la experiencia de otros”.

No caso de Paiva (2015), por exemplo, o corpo da mãe também agora exige cuidado: é uma mulher que ao fim da vida foi diagnosticada com a doença de Alzheimer e que precisa do cuidado de todos e do filho caçula, que agora relata sua história. No restante, continuam sendo as mulheres aquelas que *cuidam* de outros corpos, não apenas masculinos. Seria o caso de agora atentarmos para a proposta ética do poema recente de Luiza Romão: “[d]e quem era os corpos / de quem somos a memória / Antígona ao contrário / De cada desaparecida / encontrar / os ossos / o nome / o algoz”¹⁴¹?

Na *Trilogia infernal* (VERUNSCHK, 2016, 2017, 2018), a personagem Laura também busca recuperar no tempo uma imagem da mãe que foi proibida pelo pai a todo custo. Quer saber quem foi essa mulher, o que fez, o que desejou. A avó, responsável por carregar o luto da filha, é também central. E são muitas as violências que marcam esses romances. Em primeiro lugar, a violência do pai, no contexto da casa e fora dela, o que modifica radicalmente a vida dessas personagens. A essa se misturam as violências do Estado repressor e da história de um país manchado pelo derramamento de sangue: desigualdade de classe, violência de gênero, violência racial e disparidade na forma como as pessoas encaram e escapam da justiça. Por sua vez, romance de Bischain, *Nem tudo é silêncio* (2010), é praticamente todo dedicado a contar as histórias das mulheres Iara e Ritinha, e de tantas outras gerações marcadas pela violência e pela resistência. Não são poucas as mulheres que são abusadas e violentadas, a exemplo do trágico fim da personagem Elisa, melhor amiga de Ritinha e filha de Iara, que é brutalmente assassinada pelo marido em um caso de feminicídio. As violências a que são submetidas essas mulheres são de muitas ordens: de desigualdade social, de abuso laboral, de condições degradantes de vida, de violência policial, de racismo. São questões essenciais a que retornaremos em seguida.

Assim, se é verdade que os corpos femininos, majoritariamente brancos, importante situar, assumiram um espaço relevante na produção contemporânea, seja na autoria, seja na forma, há uma série de outros grupos que estão ainda mais relegados à margem, à subalternização, seja na história, na literatura, mas principalmente nos processos de reparação, justiça e memória. Penso aqui no filme de Tatá Amaral, *Trago comigo* (2016). O protagonista é um ex-guerrilheiro, diretor de teatro, que decide montar uma peça sobre a sua história de vida e de amor com uma companheira, Lia. Uma das principais tensões do filme é a dificuldade de explicar para a nova geração, que agora deverá representar no teatro, o que movia a geração de

¹⁴¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHGAL4fHDVd/?igshid=jh4txqh4phe8>. Acesso em: jan. 2021.

60 e 70, como se organizava o movimento, ou como registrar, na linguagem, as posições políticas e ideológicas do momento anterior. Em determinado trecho, um dos atores da peça montada usa a palavra “mano” e é repreendido pelo diretor que afirma não haver “mano” na guerrilha. Os atores então questionam: não existia periferia contra a ditadura? E negros e negras?

Se durante o período da ditadura o recorte categórico centrava-se, principalmente, na esquerda hegemônica, na classe, ou seja, visava os trabalhadores como aqueles sujeitos centrais na *conscientização* para tornarem-se agentes da revolução, de outra parte, não se estabelecia majoritariamente outros recortes de categorias como de raça, etnia, ou gênero na disputa política da esquerda. Como demonstra Câmara (2017), o operário, por exemplo, é uma dessas categorias que vai perdendo espaço e centralidade nos imaginários (junto do militante, do intelectual, do povo, entre tantos outros, a que remeteremos no próximo capítulo), ou seja, essa classe “universal e particular”, responsável pela revolução, era entendida anteriormente como aquela capaz de “garantir o acesso ao paraíso”. Para além de uma categoria universalista, é necessário, então, abrir-se para outras perspectivas. Nos debates contemporâneos, portanto, entra em jogo um questionamento de categorias excludentes e das possibilidades de dar conta de um processo histórico complexo e distinto. É importante questionar-se, então, sobre o papel que tiveram LGBTQ+, indígenas, camponeses, negros e negras¹⁴² (para além das mulheres, que discuti mais extensamente) na violência e na resistência a ela, ou seja, uma série de personagens que a repressão ditatorial violentou e violenta, mas que não foram, ainda, inscritas de maneira adequada no cenário histórico e artístico nacional, nem nas políticas de justiça, reparação e memória, e que não tiveram as suas experiências diferenciadas, tampouco. Aqui, ainda se argumenta, por parte dos discursos hegemônicos conservadores, que o Brasil teria experimentado uma *ditabranda*, ou seja, que a violência vivida seria *menor* se comparada às outras ditaduras do Cone Sul. É preciso, tantos anos depois, desmontar essa lógica e demonstrar o quanto essa violência se alastrou e persistiu.

Considerando que não houve uma história única da ditadura e tampouco um corpo apenas que ela atingiu, cabe agora recuperar os sujeitos que tiveram (e ainda tem) suas histórias, de violência e de resistência, apagadas do cenário nacional – e ainda na literatura. A prática de

¹⁴² Lembro-me aqui no caso significativo do filme de Wagner Moura, *Marighella* (2019). O longa, que retrata uma figura essencial na resistência à ditadura, Carlos Marighella, homem negro e dirigente da Aliança Libertadora Nacional, assassinado pelo regime militar, ainda não conseguiu ter data de estreia no Brasil depois de mais de um ano de tratativas. Não será a primeira vez que terá a sua história contada, a exemplo de: *Marighella* (2012), da sobrinha Isa Ferraz, a biografia *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012), de Mario Magalhães, e a música dos Racionais MC's, *Mil faces de um homem leal* e seu poderoso videoclipe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Os1zJQALz8&ab_channel=RacionaisTV. Acesso em: jan. 2021.

apagamento histórico é essencial para a empresa colonial. Nesse sentido, como define Frantz Fanon (1968, p. 175), “ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas[,] [...] ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o”. Se os sujeitos não têm história, se não se nomeia a violência a eles infringida, também não têm direito à justiça, ontem e hoje. Nos aspectos em que menos se enfrentou a justiça de transição, isto é, no desvelamento da violência imposta a outros sujeitos não brancos, de classe média e do Sudeste, bem como na manutenção das prerrogativas das Forças Armadas dentro da democracia e da nova constituição, mais as excepcionalidades criadas pelo golpe militar persistiram dentro da democracia. Não por um acaso temos uma polícia e um Estado que ainda mata, tortura, encarcera, arbitrária e ostensivamente, especialmente corpos negros e pobres. Não por um acaso o Brasil é um dos países que mais mata pessoas LGBTQ+. Não por um acaso são mais de 500 anos de genocídio e etnocídio indígena. Não por um acaso para grande parte dessas violências continuamos sem reparação ou justiça. Porém, não se trata de dizer que a ditadura e a democracia são a mesma coisa, mas de demonstrar como as violências de Estado encontraram espaço nas políticas de ambos os regimes e como se relacionam, portanto, temporalmente.

Contra uma lógica de universalidade quando se trata da história hegemônica do passado e do presente e com consciência da relação essencial entre o sistema ditatorial, o capitalismo, a empresa colonial, o patriarcado e o racismo, cabe agora atentar para o que não se contou e para aqueles que ainda não são reconhecidos, em grande parte, pelo sistema de justiça, da história, da política e da literatura. É necessário também relacionar os muitos tempos de violências, anteriores e posteriores à ditadura, ao presente. Mesmo a premissa do “nunca mais” ou do “para que nunca mais aconteça” se enfraquece, aqui, dado que não há uma separação entre o *antes* e o *depois*. O que desejamos que *nunca mais* aconteça *ainda* acontece para grande parte da população brasileira. São tempos sobrepostos. Observamos, então, o alerta de Adorno ([1967]2019) sobre a sobrevivência do nazismo dentro da sociedade alemã já em 1963, estando consolidado o regime democrático, seja na subjetividade dos indivíduos, seja nas estruturas societárias. O mesmo é bastante claro no Brasil contemporâneo: a nossa estrutura colonial, o nosso capitalismo predatório e o autoritarismo sobrevivem, são parte das estruturas desse país, como define Teles (2018), nas formas autoritárias de controle da vida e do cotidiano, ainda que vivamos em um regime dito democrático, que se deteriora a cada minuto.

O título do romance de Bischain (2010), *Nem tudo é silêncio*, já aponta para uma oposição: narra o que parecia silenciado. O romance se organiza a partir de um olhar atento a um Brasil apagado, invisibilizado, de populações pobres e às margens da sociedade. O início do romance intitula-se *Tempo presente* e é nele temos acesso às condições precárias em que

vive uma senhora, cercada de todo tipo de embalagem, fotografia, lixo. Ao seu cuidado, vai uma personagem, a narradora, que depois de vê-la nessas condições passa a morar junto dela. O contexto é bastante localizado e é dali que parte o relato: uma favela sobre a qual sobrevoa um helicóptero. Esse lugar, entretanto, não é apenas um lugar onde as pessoas são a todo momento violentadas, com cotidianos marcados pelo racismo, pela exploração de trabalhadores, pelas dificuldades de locomoção, pelo tráfico de drogas, pela violência policial, pelo perigo do acesso ao aborto, pelo feminicídio, pela violência médica, por crimes. Esse é também, e principalmente, um espaço em que se demonstram as estratégias de luta e de resistência, antes, durante e depois da ditadura, às violências constantes impostas pela sociedade capitalista.

O romance se inicia como uma narrativa de muitos tempos da formação do Brasil, em uma senzala onde é encontrada uma menina que é cuidada por duas escravizadas e onde estão encenadas as violências formativas do Brasil: uma casa-grande na qual a violência é a forma de controle e de poder e em que os proprietários dos escravizados mandavam castrar e cortar suas línguas, além de caçar pessoas indígenas nas matas. Nesse mesmo lugar e dessa menina nasce Jaci, que vai embora da fazenda em direção ao Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como empregada doméstica “de domingo a domingo”. No meio da Revolta da Vacina (1905) e no contexto de desinformação geral, consegue ir até São Paulo, onde também trabalha na casa de uma família rica. Quando casada, teve de sair da casa da família e morar, junto com o marido, em um espaço de favela, onde, em situação de tremenda vulnerabilidade, sofre com enchentes e doenças. A oposição entre a vida dessa família e a família para a qual Jaci trabalha é muito relevante na construção da narrativa, seja no acesso à saúde, nas condições de trabalho, nos meios de locomoção. No capítulo *Memórias de Ritinha*, o núcleo familiar de Jaci e da sua filha, Iara, se perde e a atenção se volta para a história de Ritinha e de seu núcleo, até que essas duas famílias se encontram. As percepções infantis de Ritinha abrem o trecho: a chegada de dois policiais da “polícia técnica” que atiraram em um homem na sua frente. Na periferia, as mães de Ritinha e de Elisa, são responsáveis por campanhas de solidariedade para ajudar os atingidos pelas chuvas e as meninas, assim que crescem, tornam-se responsáveis por ajudar em cursos de alfabetização para adultos, principalmente para migrantes nordestinos que foram até São Paulo em busca de uma vida melhor. Entre relatos dos contextos da favela, de violência sofridas, mas também de solidariedade uns com os outros, e os da família, os processos da política nacional se intercalam, aos poucos, localizando o leitor na cronologia dos eventos históricos.

É na saída para trabalhar que Ritinha se percebe como explorada: não consegue comer, não tem tempo para nada, leva muito tempo para chegar ao centro e ao trabalho, é revistada ao chegar e ao sair, além de sofrer racismo na empresa. É nesse processo que passa a conscientizar-se. E é assim que se aproxima de Henrique, irmão de Elisa, com quem milita e se casa. No contexto da ditadura, atuam junto à resistência ligada à Igreja Católica em atividades específicas: vão a manifestações, distribuem cartazes e panfletos e participam de piquetes com os sindicatos ou moradores do bairro. *Fora e dentro* da favela, a violência deixa sua marca:

[a] construção da ponte Rio-Niterói está a todo o vapor. Os trabalhadores mortos por falta de equipamentos de segurança, sem registros oficiais, estão sendo devidamente cimentados em seus pilares (os pilares da ponte). [...] Em frente à minha casa [...] o esquadrão da morte continua matando homens no bambuzal, não sei se são ‘bandidos’ ou ‘terroristas’ (como eles chamam os executados). Os mortos não afundam na areia movediça, nunca afundaram (BISCHAIN, 2010, p. 100).

Diante da lógica desenvolvimentista do Estado na construção da ponte Rio-Niterói, a narradora contrapõe os dois tempos de assassinatos, os corpos dos operários mortos aos executados na favela. Ali, são esses mesmos corpos mortos na mão do Estado que são deixados, sem diferenciação entre os “bandidos” e os “terroristas”. Ao final, não importa a designação do crime, dado que, mesmo agora, basta um enquadramento conveniente para a decisão do Estado sobre as vidas que importam. Aqui, pensamos, inclusive, sobre a designação de “preso político” ou “desaparecido político” e o quanto elas são excludentes *a priori*. A pauta levantada pelo Movimento Negro Unificado (MNU)¹⁴³, já durante a ditadura, “[t]odo preso é um preso político”, era uma estratégia que tinha como objetivo, de acordo com Pedretti (2020), questionar o estatuto *político* do que se entendia como *violência* comum, ou seja, “por um lado, inscrevia as lutas da anistia e da abertura numa temporalidade mais larga de lutas levadas adiante pelos negros em outros períodos histórico [...] por outro, buscava explicar a criminalidade tida como comum pela chave das desigualdades socioeconômicas e raciais, politizando as ações que levam os indivíduos a serem presos” (PEDRETTI, 2020, p. 319). De que forma não seriam políticas as mortes de indígenas e camponeses durante a ditadura, por exemplo? Não seriam todas as prisões e desaparecimentos políticos, em alguma medida? De acordo com Azevedo (2016), a categoria de vítima trata de uma condição produzida (e produtora) de um campo social, e

¹⁴³ Não são poucos os trabalhos que se dedicam à temática e se voltam para a história muitas vezes silenciada de resistência contra a ditadura do movimento negro no Brasil, a exemplo da recuperação da importância histórica do Movimento Negro Unificado (MNU), sobre o qual sugiro dois trabalhos, artísticos e teóricos, há pouco lançados: *AmarElo: é tudo para ontem* (2020), de Emicida; e *Violência de Estado e racismo em dois momentos das lutas políticas de memória no Brasil* (2020), de Lucas Pedretti. Confira também o relatório sobre ditadura e racismo da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro: *Colorindo memórias e redefinindo olhares: ditadura militar e racismo no Rio de Janeiro* (2015), assinado por Thula Pires.

depende, portanto, de atores sociais e políticos que a entendam e reconheçam assim. Essa própria categorização, portanto, está sujeita à modificação ao longo do tempo, assim, ao indiferenciar as duas designações e juntá-las no seu argumento, o texto de Bischain (2010) questiona o estatuto e a definição da morte. Nomeia os mortos e as condições de precariedade do trabalho e do luto, mas não só, demonstra como há determinadas mortes que, apesar de não serem contadas imediatamente, ou reconhecidas, não vão ou não podem *afundar*, mas agora, nessa areia movediça, é possível recuperá-las, dizê-las, relacioná-las temporalmente.

O que o texto também recupera é uma certa espacialidade na relação com a temporalidade na qual uma morte é aceita. De acordo com Mbembe ([2013]2018), o conceito da necropolítica pressupõe que a expressão da soberania se dá exatamente na capacidade de dizer “quem pode viver” e “quem deve morrer”. O poder, então, “apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo” (MBEMBE, 2018, p. 17), ao mesmo tempo em que trabalha também para produzir essa mesma exceção, emergência e inimigo. O espaço tem um papel central nisso:

[a] “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedades existentes; a classificação de pessoas de acordo com diferentes categorias (MBEMBE, 2018, p. 38-39).

No contexto das favelas¹⁴⁴, a designação do lugar onde se perpetua a violência torna clara a continuidade de uma decisão sobre vida e morte que se estrutura espacialmente: os corpos que *atravessaram a fronteira* são designados como “inimigos”, “bandidos” e, portanto, passíveis de morte, mesmo que sejam crianças¹⁴⁵. A “noção ficcional do inimigo”, a que trata Mbembe (2018), assume outros corpos, não mais dos “subversivos”, apenas, mas que parte de um recorte de classe e de raça. É o que acontece, até hoje, quando se mata, tortura e desaparece, arbitrariamente, nas periferias do Brasil. As linhas nada imaginárias que separam as populações do Leblon e do Vidigal, do Morumbi e de Paraisópolis, entre tantas outras, é um dos aspectos que estrutura a diferença entre a decisão soberana da vida e da morte. A espacialidade e a raça,

¹⁴⁴ Em *Violência de Estado e racismo em dois momentos das lutas políticas de memória no Brasil*, Lucas Pedretti (2020) demonstra como a CNV simplesmente não abordou a violência a partir de um recorte territorial ou racial e, diante disso, o autor recupera a necessidade de se rever a definição de “vítimas da ditadura”.

¹⁴⁵ Esse foi o caso de Agatha, Emily, Miguel, Rebecca, João Vitor, entre tantos outros. Apenas em 2020, oito crianças foram mortas pela violência policial somente no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/12/07/conheca-as-historias-das-criancas-mortas-baleadas-no-rio-em-2020.ghtml>. Acesso em: jan. 2021.

bem como a sua definição sobre a morte, vão ainda atravessar diferentes tempos da história brasileira.

No romance de Bischain (2010), durante a ditadura, portanto, a atuação de Henrique e Ritinha acontecia exatamente na organização de movimentos na periferia em que se cobrava pelo mínimo. A narradora conta: “me envolvi com a comissão de moradores, que está lutando por melhorias no bairro. Um lugar tão carente, onde falta tudo, são tantos os problemas!” (BISCHAIN, 2010, p. 102). A violência policial contra os atos no centro é também retomada e se parece muito às violências contemporâneas: um grupo de pessoas infiltradas que provocam tumultos durante as manifestações e atacam os policiais para que entrem com as bombas de gás e de efeito moral. Os interesses do capital de modo semelhante se atravessam na comunidade e reivindicam lugar onde podem se apropriar de espaços comuns. Os processos de mobilização do casal no romance, entretanto, são interrompidos por “tempos de medo”, quando, depois de anunciar uma abertura “lenta, gradual e segura”, o governo militar segue desaparecendo pessoas, o que se torna o caso de Henrique. A luta pela justiça por ele, entretanto, persiste, mesmo depois da Lei da Anistia:

[d]urante anos, procurei por Henrique, participei de comissões de familiares dos desaparecidos. Junto com essas comissões, abrimos processo contra a União. Nenhum Órgão oficial nos esclareceu o que aconteceu ou quais foram as circunstâncias da morte. Não pudemos velar nossos mortos, não tivemos acesso aos arquivos do Exército. Em vários Estados foram encontradas evidências de que documentos do Exército foram incinerados (BISCHAIN, 2010, p. 115).

Essa não seria, entretanto, a única violência a que estaria submetida a família. Iara ainda perderia os outros filhos. Elisa é morta no contexto de violência intensa que leva ao feminicídio, Lucas e Edson também desapareceriam, um morto por traficantes e outro sem que tenha qualquer notícia. Esse processo de busca pelo filho se atravessará no futuro de Iara que passará os seus últimos dias buscando nas ruas pelo seu rosto. Em uma confusão que não separa presente e futuro, mas é marcada pela perspectiva de um trauma contínuo, atemporal, vivido, da perda dos filhos, a “louca”, na verdade, é uma mãe em luto. O espaço incorporado por Bischain (2010) e deslocado dos centros que, em geral, tem a sua história contada, retrata futuros impedidos, saqueados, em geral, pelas forças do Estado. Ali, não há reparação, não há justiça, não há reconciliação e muito menos *fim*. A violência perpetrada, antes e depois, e intensificada durante o regime militar, atinge pobres, periféricos, indígenas, negros e negras. Não é possível pensar, então, um projeto democrático presente e futuro sem considerar o que permanece do nosso passado, próximo e longínquo, atentando para os corpos continuamente atingidos por essas persistências violentas.

Aqui me parece importante nos voltarmos à teoria de Denise Ferreira da Silva (2018, 2019). Contra a perspectiva teleológica moderna ocidental, a filósofa aponta que o “evento racial” opera nas questões jurídicas e econômicas e que a violência racial é condição para a existência do capital global, seja ele financeiro, industrial ou mercantil. A teoria de Ferreira da Silva (2018, 2019) demonstra como há uma arquitetura jurídica e econômica que garante a expropriação da capacidade produtiva de corpos escravizados e das terras dos nativos que não segue a lógica sequencial do tempo. Para a autora, essa lógica linear, progressiva, própria do pensamento colonial moderno, que surgiu junto com a colonização e o capital, ao separar espaço-temporalmente os eventos raciais de forma isolada, sem que sejam implicados nas suas reiteraões, impõe uma separação ética, ou seja,

[o] pensamento temporal (sequencial) corresponde ao repúdio do materialismo histórico ao significado das arquiteturas jurídicos-econômicas coloniais (como conquista, colonização e escravidão), das quais o elemento racial é um referente, para o capitalismo. O tempo não é a dimensão apropriada para ‘observar’ o evento racial, pois o tempo exige uma liberação dos limites onto-epistemológicos do pensamento moderno, no qual a diferença racial (e sua par, a cultural), é um marco referente de outros tempos e de outro lugar (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 408).

Em contraposição a essa lógica sequencial, seria necessário então pensar de forma “composicional”, de maneira a unir diferentes momentos de violência racial e desvelar a simultaneidade entre o momento jurídico e econômico. Ler, então, “sempre ‘o que acontece’” como um “já momento”, que constitui “o que aconteceu e o que ainda está pra acontecer” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 409). Para isso, o movimento ético em relação ao “evento racial” exige um olhar capaz de “imaginar o que acontece sem o tempo”, ou seja, ler os 500 anos de crimes a esses corpos e a essas terras como eventos que acontecem simultaneamente, isto é, percebendo a coexistência da escravização do negro e o genocídio em curso. Descolonizar, nesse caso, só poderia acontecer na medida em que se restaure o valor total das arquiteturas jurídicas e econômicas da reificação.

No caso da obra de Verunschik (2016, 2017, 2018), a questão temporal está também diretamente relacionada à espacialidade: volta-se às estruturas de poder capilarizadas no território e no tempo brasileiros e demonstra como a ditadura *ainda* (ou simultaneamente) atinge aqui e lá, durante a ditadura e depois dela, Santana do Mato Verde, para onde a autora gira o seu texto. Essa é a cidade de interior ficcional para onde o pai de Laura, torturador, decide ir atuar como delegado, tentando escapar das marcas do seu passado autoritário, deixado no “centro” do país. No deslocamento para essa cidade, Laura tenta perceber o que, afinal, significa esse lugar, o Brasil: “[q]uando eu era mais nova, eu achava que o Brasil era um lugar bem

longe, um lugar que eu não alcançava nunca, era uma palavra repetida várias vezes na TV, uma palavra repetida várias vezes por papai. Coisas como a carestia no Brasil, a censura no Brasil, o governo do Brasil, um lugar longe demais, que exigia amor ou abandono” (VERUNSCHK, 2016, p. 91). O Brasil, esse lugar “longe demais”, parecia uma palavra distinta, sem espaço, sem alcance, mas que recebe atributos e definições nos termos do pai, não por um acaso, cheio de religião, de censura, um lugar que “exigia demais”. Foi nas aulas de português e história que passou a entender que esse Brasil, recebido pelo pai, podia ser alcançado; pior, era mesmo aqui, nesse “coração do inferno”. Para deslocar-se desse Brasil produzido no e pelo pai, a recomendação dos professores era que pudesse buscar um Brasil próprio, outro, na rua, entre as pessoas, processo conflituoso na medida em que o acesso a esse país se dava na recuperação nos itens deixados pelo pai em casa, lugar onde Laura tinha de confrontar-se com os diferentes aspectos violência *brasileira*, fosse ela pública ou privada.

Ainda: o “coração do inferno” era lugar marcado pela violência, tinha no delegado, o torturador, a sua possibilidade de *justiça*. É no segundo romance, especialmente, *O peso do coração de um homem* (VERUNSCHK, 2017), que a autora se dedicará a contar a história do menino canibal, com quem Laura quis perder a sua virgindade depois que seu pai o leva para casa para evitar o seu linchamento na cidade. A cena inicial do romance posiciona um cenário de um país marcado pela violência: “[e]les chegaram e tudo ficou vermelho, desde o céu em cima da gente até o chão embaixo dos pés [...]. Era um vermelho daqueles que sangram” (VERUNSCHK, 2017, p. 13). A partir do olhar do menino, Cristovão, narrador em quase todo esse segundo romance da trilogia, observamos a chegada de assassinos à sua casa, em uma zona rural distante, quando matam os supostos pais levam o menino e o irmão junto de si. É a partir desse olhar confuso, infantil, que se instaura um contexto de uma família isolada em uma fazenda e representante de um poder oligárquico que tudo decide e domina. É aí que podemos também, de alguma forma, entender o que aconteceu com o menino canibal e como se conformou o seu destino e as suas motivações, aspectos complementados pelo último livro da trilogia, em que Cristovão e Laura se reencontram. Laura define: “era um homem castigado pelas coisas pelas quais passou e pelas quais escolheu passar, mas não era tosco, havia muito mais por baixo da rudeza” (VERUNSCHK, 2018, p. 66). É a partir da categoria do espaço, ou seja, desse lugar afastado de tudo e de todos, novamente, que podemos perceber o recorte dessa necropolítica que decide quais são as vidas que são enlutáveis.

A figura do canibal é importante porque trata das possibilidades da justiça diante de “verdadeiros bandidos”. É um personagem que permite olhar para fora da oposição entre vítima e perpetrador. A consciência da presença do garoto, em Santana, mobilizou os seus

moradores e os chocou: era preciso exterminar esse mal “pela raiz”. Cristovão, que apenas tinha no adjetivo “canibal” um nome, era monstruoso, demoníaco, desumano, uma ameaça para as famílias da cidade, “para a segurança pública, para o mundo civilizado” (VERUNSCHK, 2018, p. 75). Em um jornal, uma testemunha conta a sua história e esclarece: “[p]ouca gente sabe o que levou o rapaz a cometer essas misérias. Nem ele mesmo sabe de tudo. Ele errou e vai pagar [...]. Mas escreve aí que ele não nasceu um demônio” (VERUNSCHK, 2018, p. 77). É nesse momento que a narração se questiona, então, como podemos definir um “monstro” e chega à conclusão de que, quem sabe, a explicação esteja na capacidade de causar espanto e mobilizar espetáculos. É o torturador, entretanto, “Capitão Garrote”, aquele que deve “respeitar a lei” e prender o menino. O criminoso punido e categorizado terá esse fim definido menos pelo crime cometido e mais por sua classe e sua origem.

O pai de Laura, branco, de classe média e torturador, não só nunca será punido como também será responsável pela suposta proteção e punição de outros. Não assombrará a cidade com a sua existência, não será motivo de espanto ou fúria, não mobilizará o desejo da morte: carregará consigo o bastião da moral e da justiça. Morrerá sem que seus feitos se tornem públicos, sem ser julgado e com direito às homenagens do Exército. O tempo da justiça nunca o alcança. O livro, entretanto, tenta apontar esse deslocamento da justiça e a forma como permanece nas instituições democráticas: as instituições de “justiça” criam ambientes de impunidade, mas não só, pois criam também ambientes em que a violência de Estado é permitida, garantida, parte da estruturação e da arquitetura institucional do presente, a exemplo dos “auto de resistências”, aos quais nos remetemos anteriormente no filme *Orestes* (2015), ou, podemos dizer, dos esquadrões da morte e das milícias também. Não se trata tampouco de dizer que só cabe julgamento aos perpetradores da violência ditatorial, mas, sim, de questionar uma certa estrutura de mundo que deve ser modificada. De acordo com Benita Parry (2004), não é possível falar, então, em qualquer demanda de reconciliação que não passe, em primeiro lugar, por uma reestruturação radical das circunstâncias econômicas, sociais, políticas e culturais que tornaram possível, em primeiro lugar, as problemáticas do passado.

Assim, fora das tendências e das imagens gerais produzidas pelas narrativas a que esta pesquisa se dedicou, quem sabe dois dos grupos mais silenciados, além de negros, negras, e LGBTQ+, por essas narrativas, sejam os indígenas e os camponeses. Aqueles que os mencionam, em geral, o fazem de forma tangencial, a exemplo das narrativas de Paiva (2015) e Brum (2012). Essa literatura, em geral, ainda não se deteve sobre as experiências desses grupos, ignorando parcelas da população constantemente atacadas e violentadas no Brasil, durante a ditadura e depois dela.

A resposta negativa e categórica de Spivak ([1986]2010) à questão “pode o subalterno falar?”, parece-me essencial para pensar as obras *Ainda estou aqui* e *Antes do passado*. A partir do debate de Deleuze e Foucault, a teórica critica o papel dos intelectuais em sua dificuldade de perceber como os seus discursos, em nome do subalterno, estão imbricados em discursos hegemônicos. O ensaio denuncia tanto o intelectual que acredita poder falar sobre *o outro* e construir seu discurso de resistência a partir de tal crença, quanto o que afirma que o outro dispensa a sua mediação, o que faz com que se mantenham as estruturas de poder e de opressões e que se continue praticando o mesmo ato de silenciamento que denuncia. O subalterno, definido exatamente pela impossibilidade de *dizer* e de *ser escutado*, esse que não tem agência ou espaço de ação reconhecidos, não consegue falar por si mesmo porque não encontra espaços de escuta. A sua voz acaba por ser mediada por alguém que se coloca na posição de reivindicar algo em nome deste outro. O conceito, assim, não trata de uma categoria fixa, mas se dá de forma relacional: é uma forma sem *identidade* que depende, antes, da posicionalidade (SPIVAK, 2010). É necessário, então, questionar a categoria de “sujeito universal” e a violência advinda do discurso desta categoria e do silenciamento que provoca.

Por isso é também tão importante a crítica de Gallagher (2017) – em que pese a não diferenciação, dado caráter radical de sua crítica, das limitações reais de atuação na época da constituição da CNV o que a faz subestimar, de alguma forma, os avanços alcançados, ainda que limitados. Assim, menos do que questionar a importância do terceiro volume e a necessidade de uma resposta para os familiares dos desaparecidos e mortos, a historiadora reconhece como problemática a decisão da comissão de 1) manter o número de vítimas em 434, dado que, por baixo, fala-se, por exemplo, em 8 mil indígenas assassinados¹⁴⁶; 2) separar a categoria dessas vítimas das anteriores. Ou seja, pergunta-se a historiadora: “quais marcadores sociais da diferença aparecem explicitamente articulados nessa produção de história e quais restam negligenciados? Como se diferencia a construção de sujeitos/as separado/as por esses marcadores sociais? Quem são, afinal, os/as sujeito/as dos direitos humanos reconhecidos/as e constituídos/as enquanto tais pelo trabalho desta comissão?” (GALLAGHER, 2017, p. 133). Ao separar esses grupos e suas violências, seria o caso, pois, de nos perguntarmos: o que essa história nacional e unificada sobre a ditadura quis dizer e com que corpos realmente se preocupou?

¹⁴⁶ Significativo também é o fato de que uma simples busca no Google por “quantas pessoas morreram na ditadura?” indique o total de 434, de acordo com o número oficial mantido pela CNV que ignora as estimativas de grupos indígenas e camponeses dizimados, ainda que ao perguntar, na mesma plataforma, “quantos indígenas morreram na ditadura?” o total seja de 8 mil pessoas.

O romance de Paiva (2015), por exemplo, tenta se deslocar da história de uma vítima única: demonstra como a ditadura vitimizou a sociedade como um todo. Localiza, por exemplo, a favela perto da casa da família que pegou fogo e teve os moradores remanejados para outro lado da cidade, enquanto apartamentos foram construídos no mesmo local por e para militares em tempo recorde¹⁴⁷. Assim, demonstra o projeto neoliberal levado a cabo que atingiu a todos: a corrupção generalizada, a produção de dívida externa, a criação das condições para a formação do crime organizado, o desmantelamento do ensino público e a tortura como prática de Estado cotidiana. É assim, por exemplo, que corta a descrição da tortura do pai com outra temporalidade: 14 de julho de 2013, quando Amarildo é levado preso e é desaparecido na UPP da Rocinha – projeto de extrema militarização do cotidiano das favelas, em que se organizou e se instituiu mecanismos de repressão e violência. Similarmente o faz com o episódio de tortura perpetrada contra quatro meninos, contemporâneo ao tempo da escrita, para que confessassem um crime que não tinham cometido. Esses episódios oscilam entre as temporalidades do presente e a temporalidade da tortura e desaparecimento do pai, fazendo questão, portanto, de atravessar essas temporalidades da violência da tortura e do desaparecimento, de antes e agora.

Há também uma importante recuperação do papel da mãe na luta pelo direito indígena. Para Eunice, havia pontos em comum entre a luta que bancava em relação ao marido desaparecido e a defesa desses povos: Eunice “viu semelhanças aí entre duas políticas de Estado, a da eliminação planejada e incontestável dos seus oponentes. Mataram deliberadamente os inimigos da ditadura. Deixam agora morrer os inimigos do progresso, do futuro, dos fazendeiros amigos do poder, poder instaurado por eles. Deixaram apodrecer nos porões da ditadura os adversários políticos” (PAIVA, 2015, p. 205). Aqui, a narração dedica-se a demonstrar como a CNV recuperou massacres de aldeias sistemáticos, visto que houve prisão, tortura e desaparecimento desses povos durante a ditadura, e insere, inclusive, documentos, testemunhos e arquivos organizados pela comissão. Uma das questões centrais na vida de Eunice Paiva, entretanto, não assume uma centralidade no texto, como também era de esperar, dada a natureza e a forma da proposta do projeto literário do autor.

No caso de Brum (2012), a questão passa por outros caminhos: recuperar a figura do tio passa por entender o que o levou, em primeiro lugar, até o Araguaia. Passa por deslocar-se até lá e àquele povo. É de lá que envia uma carta à avó contando o que passaram essas

¹⁴⁷ Sobre este episódio, recomendo fortemente a poeta *slam* Maria Duda e o seu *Favela da Praia do Pinto*, no qual conta, a partir da perspectiva dos familiares que viviam na favela na época, o projeto da ditadura: https://www.youtube.com/watch?v=XEISDFQ-lAE&ab_channel=FlupRJ. Acesso em: out. 2020. Também recomendo o texto de Lucas Pedretti: *Memórias morro acima: a ditadura nas favelas cariocas e as comissões da Verdade*, disponíveis nos *Anais do II Seminário Internacional em Memória Social*, de 2006.

peessoas: foram maltratadas, tiveram suas casas queimadas, roças destruídas. Se por um lado demonstra uma vontade de denunciar o contexto brutal que vivenciaram os moradores da região – e a consciência de que, para isso, é necessário também aproximar-se daqueles que lá estiveram e podem, agora, testemunhar –, por outro, o interesse não se desvia da figura de Cilon. A narradora, por vezes, é interpelada por uma perspectiva daqueles que ainda vivem naquele lugar e que são constantemente interrogados e posteriormente abandonados por essas figuras vindas do Sul. Mas, quando o relato escapa à figura de Cilon, é, de alguma forma, incapaz de ouvi-los. Por exemplo, afirma “duvidei que daquela comunidade escorresse uma palavra que pudesse me interessar” (BRUM, 2012, p. 191), dado que não teriam o que contar sobre o tio. Isso também pode ser visto em em “ia e vinha em detalhes de torturas[,] [...] dizia e repetia a palavra *judieira*. Mas parecia anestesiado pelo próprio efeito da repetição de relatos. Fui perdendo a concentração, perdendo meu olhar por entre a porta” (BRUM, 2012, p. 172), quando diante do Seu Pici, testemunha essencial daqueles tempos.

Assim como em Paiva (2015), os camponeses em Brum (2012) também não conseguem assumir um papel importante na recuperação se não em função de uma história outra: a de um desaparecido, do Sudeste, branco – o que não deixa de ser legítimo, apesar de limitante nas possibilidades e sintomático da estrutura colonial que aí persiste. É também central, parece-me, o momento em que conta para a avó sobre uma mensagem que teria atravessado o tempo para chegar até eles: o fato de que Maria dos Anjos, a última testemunha que teria visto o seu tio vivo, teria contado da vontade de Cilon de retornar ao Sul para ver os sobrinhos e familiares. Nesse momento, pergunto-me, se, quem sabe, a mensagem que Cilon fez atravessar no tempo não tenha sido perdida, de fato, afinal, já que os subalternizados dos quais Spivak (2010) falava não foram ou são, ainda, escutados. Explico: não há a possibilidade de entender o que moveu um grupo de jovens do Sul e do Sudeste em direção ao Norte do país, não apenas para se fazer ouvir, mas, principalmente, para construir e ouvir esses sujeitos, quando, depois de todo esse tempo, os repositórios dessas histórias – não apenas a de Cilon, mas de um povo que foi violentado – seguem, no presente, sem poder se fazer ouvir ou contar, sem ter o seu testemunho representado. De um povo que carrega consigo uma história proibida pela aniquilação daqueles que foram até lá construir, em conjunto, outro país. De um grupo que carrega consigo agora essa história que a quase mais ninguém interessa, não apenas a história dos “paulistas”, mas também a sua própria.

São esses povos, antes e agora silenciados, antes e agora amedrontados, antes e agora violados pelos efeitos das violências de Estado do passado e do presente, antes e agora mobilizados e resistentes, que têm as suas narrativas novamente apagadas. Não são poucos os

indícios: jovens negros morrendo nas periferias, povos indígenas sendo brutalmente dizimados, o maquinário da morte que faz com que pessoas pobres e periféricas sejam as mais atingidas pela COVID-19. Deslocar-se agora nesse tempo quer dizer acercar-se de outras histórias, ou seja, apontar para a necessidade de nos aproximarmos de outras subjetividades, daqueles que, antes de tudo, não são considerados sujeitos, em primeiro lugar. Significa alcançar o tempo a partir de outros questionamentos e de outros olhares. Se esses sujeitos, nas narrativas de Brum (2012) e Paiva (2015), entre outros, não se tornam centrais – *mea culpa*: como neste capítulo tampouco se tornaram –, quem sabe esteja na abertura da possibilidade e da priorização de sua escuta um gesto importante, pois estão ali e o que fazemos da sua posição também é tarefa daquele que lê. As narrativas reconhecem, como argumenta Gordon (1997), uma presença que ainda nos interpela a observar o que permanece não resolvido e a cobrar, enfim, um posicionamento, no presente.

O que possibilitam, além disso, é demonstrar que ao debatermos os contextos dos processos de memória, justiça e reparação não se pode reescrever essa história sem considerar a importância ética de nomear os sujeitos cujas histórias foram apagadas, negadas e cujas existências são mais duramente atingidas, no presente, pela violência do sistema capitalista, em um regime dito democrático, que continua relegando-os a uma vida de desigualdade, pobreza e negando seu acesso às condições básicas da existência. Quem sabe esteja envolvido nisso um dos problemas estruturais do recorte desta tese: o fato de que a escolha dos livros trata de uma “centralidade” do tema da ditadura na escrita que exclui outros registros e que poderíamos pensar em dois exemplos importantes da literatura contemporânea para trabalhar isso: *A queda do céu* (KOPENAWA, ALBERT, 2019) e *Torto arado* (VIEIRA JR., 2019).

A queda do céu (2019), escrito a quatro mãos, por Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert, recupera a história dos povos Yanomami e situa como o projeto da ditadura militar atravessou o seu território, principalmente pela corrida do ouro na época, quando garimpeiros apareciam para trabalhar ilegalmente no território – o que trouxe uma série de problemas, seja na relação com a floresta, seja com questões sanitárias responsáveis pela morte de muitos deles. Além disso, a obra coloca o problema da falta de demarcação das florestas, de abandono, de extrativismo, de violência, que, entretanto, não havia começado ali, nem acabaria então. *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Jr., situado no interior da Bahia, trata do passado escravagista brasileiro e das suas consequências no presente, passando-se também, em parte, durante o período da ditadura, ainda que o regime militar não se traduza como uma *ruptura* ou *mudança* drástica das violências que já eram imputadas àquele povo, há muitos anos. A partir disso e do recorte temático deste capítulo, aponto que não existem políticas de reparação para

povos que nunca tiveram uma *transição*, ao contrário, eles foram e são violentados, antes e depois do regime militar. Essa foi uma questão central na constituição deste texto e da seleção das obras aqui analisadas: em que medida podemos dizer que essas duas narrativas são *sobre* a ditadura? De que forma podemos dizer que a ditadura é um marco nessas e em outras histórias e de que forma se aproximar delas? Sem a pretensão dar respostas, ressalto que esses são problemas não só éticos, literários, mas também dos limites de um trabalho, claro.

Nesse sentido também me parece claro que debater a história da ditadura pode, e deve, conjugar e passar por uma compreensão mais ampla dos processos históricos e autoritários brasileiros. Como também defende Rothberg (2009), é possível olhar para essas memórias sem diminuir ou negar aquelas mais comumente lembradas, aproveitando da articulação entre elas e as histórias esquecidas, negadas, apagadas, lendo-as, portanto, de forma conjunta, “multidireccional”. Tratar do tempo da ditadura, hoje, deve significar uma mobilização em torno da preocupação da inscrição de outras vítimas no rol das vítimas da ditadura. Significa abandonar (ou tentar, ao menos) certas distinções, e/ou olhar para outros lugares e outros grupos, mas, sobretudo, nesse deslocamento, significa reconhecer o quanto se imbricam diferentes temporalidades, ou seja, o quanto não se pode falar de passado e de presente que não seja pelo assombro que esse *passado que não passa* produz no agora. Trata-se também de percebermos o quão prejudicial tem sido esquecermos determinadas partes dessa história quando recuperamos o evento da ditadura. Ao não mobilizarmos esse recorte perdemos de vista os pontos cegos dessa violência e a capacidade de mobilização em torno do assunto, inclusive. Entender o Brasil contemporâneo perpassa por entendermos o quanto a construção da nossa democracia falhou em lidar com a sua herança, em como passamos de um processo de uma suposta justiça de transição e de democratização para um descrédito das instituições democráticas tão rápido.

Em “Past is evil, evil is past”, Bevernage (2015) debate as contradições dos processos de reparação do que se chama hoje de “injustiças históricas”. Entre uma “política orientada para o futuro” e uma “política orientada para o passado”, o autor argumenta que as políticas retrospectivas tendem a operar cortes temporais que se filiam ideologicamente com uma perspectiva temporal dualista que separa muito fixa e claramente passado e presente. Para o autor, portanto, é essencial que questionemos essa estruturação “temporalmente maniqueísta” que aparta momentos de violência e é incapaz de perceber as suas relações. Nessa lógica, seria o passado o problema e o que há de verdadeiramente “mau”, mas não só isso, visto que estaria localizado na temporalidade anacrônica, pertencente *a outro tempo*, não contemporâneo, o horror; ou seja, não só “passado é o mau”, mas também o próprio “mau” seria o passado.

Essa premissa permite absolver os problemas e as injustiças do tempo presente, no que o filósofo chama de um “alacronismo do presente”, em que se pretende alocar simbolicamente *em outro tempo* o que acontece “cronologicamente no presente”, ou seja, cria-se uma distância entre os crimes supostamente do passado com aqueles do presente. Essa visão constantemente empregada nos processos de justiça de transição explica como esse foco em “injustiças históricas” não fornece necessariamente um reconhecimento dos crimes, das violências e das injustiças, o “mau”, como responsabilidade nossa, do aqui e do agora. O que Bevernage (2015) propõe, então, diante dessa lógica dicotômica é rever esse regime de temporalidade e resistir ao pensamento dualista que quer escolher entre restituição para “injustiça histórica”, ou “justiça para o futuro”, recuperando um olhar atento para as políticas retrospectivas para que se voltem ao presente e permitam não apenas que o passado produza efeitos éticos no aqui e no agora, mas que também se mobilizem elementos emancipatórios e utópicos para uma política “direcionada para o presente e para o futuro” (BEVERNAGE, 2015).

Dito isso, aponto que a forma como se lê e como se julga atualmente ainda está em disputa. Aos donos do poder de hoje não interessa que se recupere a ditadura porque é um tema que pode organizar um debate crítico sobre o passado, mas, sobretudo, sobre o presente. Mais do que nunca pensar sobre políticas de reparação, justiça e memória quer dizer pensar sobre os futuros do país. Querem dizer que acabou, que não deixou herança, que agora estamos *em outra*, mas quem sabe resida na consciência da coexistência dessas diferentes temporalidades a nossa melhor estratégia. Daí a importância em pensar políticas de reparação e de memória que se voltem para o presente, mobilizando efeitos no aqui e no agora, preocupando-se, também, em construir o futuro. Para isso, não é possível pensar em reconciliação sem uma crítica radical da condição contemporânea, conforme demanda Parry (2004). “[I]sso significa que devemos recordar as longas histórias de injustiça, recordar os obstáculos na construção de uma sociedade justa e ter sempre em vista a perspectiva de um futuro. Pois nossa melhor esperança para a emancipação universal reside em permanecermos irreconciliáveis com o passado e inconsoláveis com o presente” (PARRY, 2004, p. 206)¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Original: “this means that we need to recall the long histories of injustice, to remember the obstacles in the way of building a just society and always to hold in view the prospect of a future. For our best hope for universal emancipation lies in remaining unreconciled to the past and unconsolated by the present”.

UTOPIA, DESENCANTO, REINVENÇÃO

“Não se guarda o tempo que rolou na água e na sede de antigamente. O tempo, por seu modo e modelado, acontece para ser perdido. [...] As coisas se perdem na perda, mesmo as coisas de gente. Mas a gente já é outra coisa, que ao perder ganha a perda como herança. Não só lembrança, memória: não apenas água velha de sede antiga, mas nova sede sem nome de uma água sem idade, que se procura e não se encontra”.

Passagem para o próximo sonho, Herbert Daniel

“Já transcorreram, de certa maneira, cinco décadas (não, não, não, mil anos). Cinco décadas que deslizaram sem dar mais que uma conta ultraprecária do tempo, do meu, do nosso tempo. Aprisionados nas últimas cinco décadas que tiveram de nos conter”.

Jamais o fogo nunca, Diamela Eltit

“Foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. [...] Somos todos prisioneiros de representações e sensações ‘masculinas’ da guerra”.

A guerra não tem rosto de mulher, Svetlana Aleksievitch

O livro inaugural de contos de João Gilberto Noll, *O cego e a dançarina* (1980), se abre com *Alguma coisa urgentemente*, narrado pelo filho de um perseguido político¹⁴⁹. Inicialmente focado na estruturação memorialística do contexto de formação intelectual do personagem narrador e da infância vivida junto ao pai, o conto é cortado pelo contexto da ditadura militar brasileira, quando o menino teve que se deparar com a prisão do pai pelo Exército, em 1969, porque “(diz[iam] que passava armas a um grupo não sei de que espécie)” (NOLL, 1980, p. 12). Esse acontecimento faz com que o menino fique sozinho, primeiro quando criança, em um colégio interno, e depois, já adolescente, em um apartamento de propriedade desconhecida. Entre os dois momentos, há uma breve aparição do pai, quando reaparece com o braço amputado. Ao fim do conto, quando ele finalmente retorna, ou o que *restou* dele e de seu corpo deteriorado, silencioso, amputado, pútrido, para morrer, o narrador define a necessidade de fazer “alguma coisa urgentemente”, frase essa repetida no conto como uma necessidade de atuar *de algum jeito, sem jeito* definido, fazer *alguma* coisa, num tempo do *agora, urgente*. A frase retoma o diálogo com tempo vivido pelo pai anteriormente: um tempo de projetos políticos cheios de certezas em que se atuou, *no presente* (naquele presente), em direção ao *futuro* (um outro futuro), um tempo não necessariamente acessado na formalização do texto literário, em que os projetos políticos do pai não são ditos.

O conto lida então, conforme apresenta Paloma Vidal (2006), com uma série de perdas: o pai perdido e depois morto; o filho perdido, que acaba se prostituindo diante das dificuldades de sobrevivência; a causa perdida do pai; o futuro perdido de ambos. Trata-se, portanto, de “toda uma épica revolucionária perdida” (VIDAL, 2006, p. 74). Agora, as premissas dos sonhos anteriores não encontram mais tanto espaço na narrativa. Acessamos o que deles *restou* ou escorreu até o personagem do menino, e que não consegue nomear. Há um corte geracional a partir do qual não se acessa exatamente o que moveu o pai até ali. Conforme define Cámara (2017), esses sonhos que moviam o personagem do pai não conseguem mais ser decodificados: o que em outro tempo foi um sintagma revolucionário potente aqui se afasta, torna-se distante e, por fim, inaudível.

*Prova contrária*¹⁵⁰, de Fernando Bonassi (2003), livro publicado mais de vinte anos depois da obra de Noll (1980), ao qual já me referi, lida com diferentes temporalidades quando uma mulher recebe a visita do seu marido desaparecido. Apresenta também uma série de perdas: a perda do marido, a perda de um sonho, a perda do futuro, a perda da crença na justiça. Há algo da experiência dessa mulher que, de forma similar ao filho perdido de Noll (1980), não

¹⁴⁹ O conto foi adaptado para a linguagem fílmica em *Nunca fomos tão felizes*, de 1984, de Murilo Salles.

¹⁵⁰ O romance também foi adaptado ao cinema em *Hoje*, de 2011, de Tatá Amaral.

pode ser exatamente nomeado e, portanto, transmitido. Em um desses momentos, intitulado *As palavras e as coisas* (que referencia diretamente a obra de Foucault), é inserido um diálogo em que os dois personagens apenas repetem mais de quatro páginas de palavras esparsas que fazem parte de um campo semântico e temporal próprio. Aqui, diferentemente do conto, há uma tentativa de dizer em voz alta, de buscar uma recuperação dos sentidos anteriores dessas palavras. Dentre elas, estão: revolução, luta, libertação, censura, reivindicação, clandestinidade, espionagem, povo, massa, vanguarda, subversão, terrorismo, genocídio, reféns, rebeldes, interventores, justicamento, ativistas, torturadores, pátria, marxismo, e tantas outras que se poderia enumerar. Sua profusão, desintegrada de um discurso coerente, ao mesmo tempo que em diálogo entre si e o restante da narrativa, situa uma gramática própria que, ao final, se interrompe quando dizem: “– Isso tudo já é muito velho. São as novas palavras dos dicionários” (BONASSI, 2003, p. 76). Os parâmetros anteriores do mundo, a sua língua, o seu vocabulário, os seus propósitos são todos “muito velhos”, apagados, e já não podem juntar ou ressignificar, foram fundados em um tempo histórico *outro*, que parece, agora, destinado à ordem silenciosa dos dicionários.

O que não encontrou espaço antes, entretanto, retorna agora na forma de um *espectro*, ou de *espectros*. Um desses espectros, além da figura do desaparecido e da exigência por justiça, discutidos no capítulo anterior, é também a temporalidade utópica. O que moveu os personagens em direção ao desejo de *mudar as coisas* antes é, ao mesmo tempo que buscada, também reconhecida como perdida, derrotada, insustentável. Em certo trecho, lembrando do “orgulho” sentido com as tarefas da militância, quando a mulher estava “preparada” para essa *entrega*, a personagem nomeia o que a movia: “a ideia de que a felicidade é um fenômeno coletivo”. O homem responde a ela, imediatamente, dizendo que “[n]unca mais será assim”, ao que ela concorda “[n]unca mais será dessa maneira” (BONASSI, 2003 p. 65). O termo “nunca mais” se relacionado ao futuro e ao passado e estabelece um corte para algo que também não compreendemos completamente, “assim” ou “dessa maneira”. As palavras importadas da lógica do exército, “recrutamento”, “heroicizar-se”, “exército”, próprias de uma “época”, também precisam ser repensadas e reinventadas, tomadas por outra imaginação, própria de outro tempo.

No romance, o futuro desconhecido do personagem desaparecido é proposto em três versões diferentes. Na primeira, o guerrilheiro é torturado e morre nas mãos do Exército; na segunda, em que se repete o início da cena, ele é um ex-guerrilheiro, traidor, que colabora com as forças armadas; e na terceira, escapa e vai para o exílio. O fim, não só oferece mais uma possibilidade para além do que parece ser o destino final de tantos homens e mulheres, a morte e o desaparecimento, ao abrir chance para que tenha retornado, como também estabelece outra

questão: a possibilidade de um *fim* não heroico. A morte pode não ter sido fruto da coragem própria e típica do discurso revolucionário da “morte bela” ou do homem que entrega o seu corpo para a luta, mas sim da deserção ou da colaboração. Aqui, esse corpo, assim como no conto de Noll (1980), já reconhece a impossibilidade de encontrar o que gostaria que fosse o seu único destino possível: a revolução. Em ambos os textos não temos acesso tampouco ao que “poderia ter sido”, mas ao que restou enquanto espectro dessa gramática anterior. Em questão se coloca, portanto, a tônica da temporalidade revolucionária, mítica e teleológica.

Este capítulo, como o anterior, tinha outra pretensão: queria discutir o momento *pós* utópico em que considerava que vivíamos: um pós-ditadura, pós-experiências revolucionárias, pós-queda do Muro de Berlim. Esse *pós*, claro, pensado como aquilo que não foi superado, que não é passado exatamente, mas está na sua relação com o presente, ou entre passado e presente. A percepção inicial centrava-se em uma lógica *pessimista* da derrota da luta política, da elaboração do luto, do trauma do fim, da falta de palavras que dessem conta de uma utopia anterior, vivida por muitos. Uma perspectiva que só poderia lidar com o fim, com a perda, ou, no máximo, com seus restos. Se dizíamos sobre as temáticas debatidas nos capítulos anteriores da coexistência de temporalidades, sempre em diálogo, aqui, a temática das *utopias* que movimentaram os anos 60 e 70 em diferentes cantos do mundo parecia mais distante, mais *final*. É verdade que desde aquela época muito mudou, mas principalmente: o fato de que não se pode mais pensar em uma suposta divisão de disputa entre dois blocos econômicos, visões de mundo, ou “utopias de massas”, nos termos de Susan Buck-Morss ([2000]2018), comunismo e capitalismo, golpes e respostas revolucionárias, ditaduras e resistências na América Latina. A possibilidade de uma revolução socialista, diferentemente daquele momento, não parece disponível no nosso horizonte de expectativa. O que movia os personagens de *Alguma coisa urgentemente* e *Prova contrária*, assim como demonstra o texto literário, parecia-me ainda mais inacessível. É Marcelo Ridenti, em seu *O fantasma da revolução brasileira*, publicado em 1993, quem vai retomar os argumentos dos seus entrevistados que dizem que “a luta armada nos anos 1960 só pode ser entendida naquele momento histórico preciso, o que nem sempre teria ficado claro em alguns livros de memória de ex-guerrilheiros que, ao ver o passado com os olhos de hoje, teriam desfigurado ou tornado incompreensível a mobilização naqueles projetos revolucionários” (RIDENTI, 2010, p. 57). Haveria algo, portanto, que só poderia ser entendido naquele momento em que outras experiências revolucionárias foram exitosas, como Cuba, ou Vietnã, por exemplo, e forneciam exemplos concretos para uma geração que acreditou ser capaz de mudar o mundo, ou, ao menos, o Brasil. Havia, conforme também defende Ridenti

(2010), um contexto compartilhado, uma “estrutura de sentimento”, nos termos de Raymond Williams (2015).

Em cinquenta anos, o neoliberalismo tornou-se protagonista, afirma Enzo Traverso ([2016]2018), uma ideologia hegemônica de alcance global, como nenhuma outra antes, entendida, por muitos como definitiva e incontornável. O projeto utópico das esquerdas dos anos 60 e 70, ou seja, a pretensão revolucionária de *mudar* o mundo, supunha-se estilhaçada por seu próprio tempo, experiência essa traduzida em obras literárias como as de Noll (1980), Bonassi (2003) e tantas outras. Elas lidariam com as consequências da derrota, com a incompreensibilidade do tempo utópico passado, com a tentativa de alcançar o que parece, em primeiro lugar, anacrônico. Se a possibilidade de vitória se deu em um momento específico, a sensação de perda, derrota, também foi compartilhada, ampla, parte de um movimento global, portanto. A questão seria, então, analisar de que forma as obras discutiriam essa *pós-utopia*, de que maneira, em um novo contexto, lidavam com essa mudança da “estrutura de sentimento” que não mais se movia pela utopia anterior: como contar essa perda? Ou ainda: teria sobrado algo desse tempo?

Cabe a nós, então, novamente deslocarmo-nos para o tempo presente para dele ler as múltiplas temporalidades que se imbricam. Bauer (2011) recupera um momento, em junho de 2008, perto do aniversário dos 30 anos de promulgação da Lei da Anistia, em que começam a aparecer declarações que questionavam a interpretação da lei. De acordo com a historiadora, na época, o secretário Especial de Direitos Humanos, Paulo Vannuchi – um dos comissionados da CNV posteriormente – e Tarso Genro, então ministro da Justiça, teriam se posicionado afirmando a necessidade de o STF rever a interpretação da lei então imposta em que se anistiavam também torturadores, estupradores e assassinos. A opinião não era consenso no governo de então e o próprio presidente Lula discordava da perspectiva. Ao contrário dos ministros, Lula entendia que “a gente fica chorando muito a morte dos nossos mortos e não os transforma (eles) em heróis. Precisamos transformar o Apolônio num herói. O Brasil é um País sem herói” (RODRIGUES, 2008 *apud* BAUER, 2011). A proposta, coadunada com o ministro da defesa Nelson Jobim, recupera Bauer (2011), era de que o passado *passou* e, portanto, era hora de pensar no *futuro*. Futuro esse (com a força e a cara do passado), que seria: a criação de heróis nacionais. Hoje, já podemos dizer que nenhuma das perspectivas foi para a frente até então: o STF reafirmou a interpretação anterior da Lei e tampouco foi feito dos guerrilheiros mortos e desaparecidos durante a ditadura, heróis.

O discurso heroico e mítico, entretanto, foi recuperado, agora, pelo extremismo de direita. Não só Jair Bolsonaro, presidente da República, é chamado de *mito* pelos apoiadores,

utilizando-se seja da facada que o atingiu durante a campanha de 2018, seja da suposta ajuda que ofereceu ao Exército, ainda criança, na fracassada tentativa de captura de Carlos Lamarca no Vale da Ribeira, perto de onde cresceu, como forma de reforçar (ou criar) o aspecto heroico da sua trajetória. Muito da lógica de seus discursos também se baseia numa perspectiva heroica: nomeia torturadores como heróis nacionais e insiste na recriação e na apropriação dessas figuras ditas heroicas.

Para a formação de heróis e de perspectivas míticas, entretanto, são também necessários antagonistas, inimigos. E é aqui que retomamos o fio, dado que o antagonista de Bolsonaro é ainda aquele da ditadura militar: os comunistas ou os “vermelhos”, podemos dizer, “inimigos” que pareceriam *de outro tempo*. Poucos dias antes do segundo turno que o consagraria presidente, ameaçava: ele varreria “do mapa” os “bandidos vermelhos do Brasil”¹⁵¹. As únicas opções: que fossem para fora do país, já que o “Brasil de verdade era ele”, ou para a cadeia. O momento perfeito para retomar o lema da ditadura “Brasil: ame-o ou deixe-o”. A extrema direita brasileira tem feito, ainda, do comunismo e do ódio aos comunistas uma bandeira. Não por um acaso os regimes políticos de Cuba e Venezuela se tornaram pautas do dia no Brasil, seja na boca do presidente e das suas políticas internacionais, seja na própria mídia. No dia 7 de setembro de 2020, a temática da ditadura foi retomada no seu pronunciamento oficial à nação: à “sombra do comunismo” que ameaçava o Brasil teriam se contraposto milhões de brasileiros, ao que arrematou: “[v]encemos ontem, estamos vencendo hoje e venceremos sempre”¹⁵².

É também sobre essa conjuração do comunismo, do legado de Karl Marx, do reconhecimento do espectro que ronda, que Derrida escreve em *Espectros de Marx* (1994). Ali, o filósofo debate exatamente de que forma são recuperados essa herança e esse legado, de que maneira estamos à sua sombra: “aí onde tive a tentação de nomear deste modo a persistência de um presente passado, o retorno de um morto, a reparação fantasmática de que o trabalho de luto mundial não consegue livrar-se, voltando-lhe as costas e caçando (exclui, bane, e, ao mesmo tempo, persegue)” (DERRIDA, 1994, p. 139). Como defende Cámara (2017), diante das experiências populistas conservadoras recentes da América Latina, houve uma recuperação de um vocabulário e de imagens que pareciam, até então, esquecidos. Recuperam-se signos

¹⁵¹ Bolsonaro a milhares em euforia: “Vamos varrer do mapa os bandidos vermelhos”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/22/actualidad/1540162319_752998.html. Acesso em: jan. de 2021.

¹⁵² Em 7 de setembro, Bolsonaro cita miscigenação, Deus e sombra do comunismo. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/09/07/bolsonaro-pronunciamento-7-setembro.htm>. Acesso em: jan. de 2021.

como pátria, revolução e se complexificam as distinções entre “passado revolucionário” e “presente democrático”.

Contudo, a cada dia que essa pesquisa avançava, esse *pós* tornava-se cada vez mais borrado e aumentava a sensação de que somos ainda tributários dos procedimentos utópicos, libertários e conservadores dos anos 60 e 70. Os fantasmas do comunismo e do autoritarismo (e tantos outros) ainda nos rodeiam, interpelam, produzem efeitos sobre o nosso presente, mobilizam a nossa forma de pensar e entender o mundo, povoam as nossas estratégias de defesa e de mobilização. Pensar, então, os processos utópicos, míticos, heroicos e revolucionários do século passado ainda é uma questão do nosso tempo, como o é do passado e do futuro. Quero aqui me voltar ao que restou, que sobrou, a que tipos de discursos são mobilizados quando se recupera, no presente, esses conceitos deslocados temporalmente. À diferença da leitura de Ridenti (2010) que quer entender esses posicionamentos no momento em que surgem, interessa aqui ler a luta armada, os processos revolucionários e utópicos e as estruturas autoritárias fora do seu tempo histórico, a partir do entendimento de que esses momentos, lidos a partir do nosso presente, podem nos apresentar esse “leque de tempos” que propõe Didi-Huberman (2015) com sua “epistemologia do anacronismo”. Ou seja, não interessa apenas entender as utopias passadas no momento em que foram construídas – ainda que também se pretenda discutir isso, quando o futuro não era um “jogo de cartas marcadas” –, mas entender esse elo com as lutas do presente, dado que as obras transitam entre essas diferentes temporalidades.

Escritos fora (e dentro) do tempo utópico a que se referem, distantes (e próximos) de uma certa perspectiva teleológica e revolucionária, a partir de um distanciamento temporal – e espacial –, debatarei de que forma a literatura brasileira contemporânea mobiliza essas temporalidades e espacialidades em direção, contra e junto do presente e do aqui: como definem essa época, como dela são apreendidas formas no presente, de que maneira são percebidas as suas ressonâncias. Diferente dos textos com que iniciamos este capítulo, aqui, os livros tentam recuperar, na língua, na literatura, o que foi esse tempo, como ele reverbera: não há apenas uma *falta* de palavras, mas uma tentativa de elaboração, de uma parte, e de resignificação, de outra do que *poderia ter sido* e, afinal, do que *pôde ser*. Também buscaremos entender como as *utopias autoritárias* são lidas a partir dessa distância temporal e de uma proximidade reencontrada: de que forma se modificaram e criaram raízes e como solidificaram a ideia de que “vencemos, venceremos e continuaremos vencendo”, tentando impedir qualquer lógica outra de futuro utopista. Contra elas e sua força do presente, objetiva-se observar nos romances as reinvenções das utopias progressistas do passado, as linhas de fuga apresentadas, os rumos possíveis. Não se trata, portanto, de olhar apenas de forma *melancólica* para as utopias de outros

tempos, mas observar como criam ressonâncias no presente, de que modo produzem novas propostas utópicas (e distópicas). Menos do que um quadro temporal que dá como finalizada ou encerrada a lógica específica revolucionária dos anos anteriores, que separa tão nitidamente um antes e depois, observo a coexistência de temporalidades, em que a temporalidade utópica não se dá como perdida, apenas, mas recuperada, nomeada, reinventada. Cabe, ainda, recuperar essas perspectivas, agora junto a Ridenti (2010), e tentar deslocar a temporalidade do presente para entender o que, na época, foi mobilizado, e por quê.

Para tal, analisaremos quatro romances bastante distintos entre si, na forma e no conteúdo, escritos também em momentos diferentes da história, da cultura e da política brasileira. Serão eles: *O fantasma de Luis Buñuel* (2004), de Maria José Silveira; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa¹⁵³; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende¹⁵⁴; e *Tupinilândia* (2018), de Samir Machado de Machado¹⁵⁵, o último, em menor medida.

FUTURO DO PRETÉRITO

O romance definido por Schwarz (1978, p. 92) como “ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda recente”, *Quarup*¹⁵⁶, de Antonio Callado, publicado em 1967, trata de um momento histórico bastante específico: um momento de profunda esperança sobre as possibilidades de uma revolução brasileira pós-1964, como forma de resistência à repressão militar, mas também, e principalmente, como formulação de um projeto revolucionário situado historicamente. O livro acompanha o período de dez anos, passando pela presidência de Getúlio Vargas, pelo golpe militar e pela repressão inicial, junto

¹⁵³ Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro, em 1970. É romancista, poeta e contista. Escreveu, entre outros, *Sinfonia em branco* (Prêmio José Saramago) (2014), *Um beijo de colombina* (2015), *Rakushisha* (2015), *Azul-corvo* (2010), *Hanói* (2013) e *Todos os santos* (2019), os livros de poemas *Deriva* (2019), *Parte da paisagem* (2014) e *Pequena música* (2018). Publicou também obras para crianças. Teve seus livros traduzidos em mais de vinte países. É mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada pela UERJ. Morou na França, na Nova Zelândia e nos Estados Unidos. Vive atualmente em Austin. Informações obtidas no *website*: <https://www.adrianalisboa.com/biografia>. Acesso em: jun. 2021.

¹⁵⁴ Maria Valéria Rezende nasceu em 1942 na cidade de Santos, São Paulo. Desde 1976 vive na Paraíba. Escreve ficção, poesia e é tradutora. Graduiu-se em Língua e Literatura Francesa, Pedagogia e é mestre em Sociologia. Dedicou-se, desde os anos 1960, à Educação Popular, em diferentes partes do Brasil e do exterior. Estreou na literatura em 2001, com o livro *Vasto mundo*. Participou de coletâneas no Brasil, Argentina, Itália, França, Estados Unidos da América e Portugal. Escreveu os romances *Carta a rainha louca* (2019), *Outros cantos* (2016), *Quarenta dias* (2014), *O vôo da guará vermelha* (2005). Também publicou uma série de produções infanto-juvenis. Informações obtidas no *website*: <https://www.mariavaleriarezende.com/>. Acesso em: jun. 2021.

¹⁵⁵ Samir Machado de Machado nasceu em 1981, em Porto Alegre, onde ainda vive. É escritor, tradutor e designer gráfico. Escreve romances históricos e de aventura, dentre os quais *Quatro soldados* (2013), *Homens elegantes* (2016), e *Tupinilândia* (2018), vencedor do Prêmio Minuano e traduzido para o francês. O último livro publicado foi escrito a oito mãos, *Corpos secos* (2020), junto de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Natalia Borges Polesso.

¹⁵⁶ Para uma crítica recente e muito interesse do romance de Antônio Callado, recomendo Torres Filho (2021).

do protagonista, Padre Nando, que busca reencenar as missões jesuíticas indo até o Xingu para catequizar e alfabetizar os indígenas. Para tal, afirma Schwarz (1978), o personagem deve deslocar-se geograficamente e socialmente para buscar *o povo*. Naquele tempo uma parte da esquerda acreditava na iminência da revolução, que deveria ser buscada em um outro lugar, o problematicamente dito “Brasil profundo”. O que o teórico denomina como ambiente de uma “ilusão da revolução” é dado por finalizado logo após o romance. É o próprio Callado quem define o momento específico de feitura do livro: “*antes do fracasso*”, mas quando “já estava sentindo realmente a barra” (CALLADO, 1982, p. 236).

A esperança como tônica vai desaparecer nas obras posteriores, especialmente em *Bar Don Juan* e *Reflexos do baile*, publicados respectivamente em 1972 e 1976. O desencanto se torna nítido. *Bar Don Juan* (2014a), escrito no auge da repressão do governo militar, trata de um grupo de jovens que se engajam na luta armada de forma heroica, porém despreparada, projeto a que não conseguem dar continuidade já que, ao fim, deslocando-se rumo à guerrilha de Che Guevara, são mortos. A fragmentação e a desilusão assumem o seu tom mais trágico em *Reflexos do baile* (2008), um romance no qual não se encontra coesão, heroísmo ou otimismo, mas a falência do projeto utópico anterior. A narrativa, composta por fragmentos, relatórios, bilhetes, cartas e documentos, em uma linguagem bastante diferente dos romances anteriores, mostra um país assolado pela repressão e comandado por personagens poderosos e ricos que não conhecem realmente o país em que vivem, bem com resistências, completamente isoladas e descoladas do contexto mais amplo, sendo brutalmente impedidas. O Brasil agora era aquele das capitais e das classes altas: não há exigência de deslocamento, já que esses centros se entendem como a suposta “cara” e interpretação do Brasil. Em menos de dez anos, de *Quarup* a *Reflexos do baile* muito havia mudado. E as narrativas encenam essa mudança.

Com livros que operam um deslocamento temporal de alguns anos entre o tempo narrado e a avaliação desse tempo, esta sessão buscará compreender por onde passam as leituras contemporâneas sobre os processos utópicos, emancipatórios e revolucionários das esquerdas dos anos 1960 e 1970, ou seja, objetiva-se entender de que forma aparecem, que deslocamentos efetuam, como são avaliadas pelos narradores do presente, por quais premissas passam e a partir de que recuperações e exclusões operam. Os livros aqui tratados, entretanto, não assumem a luta armada como única forma de resistência e estratégia utópica e, portanto, entenderemos esse conceito de forma ampla, múltipla. Nesses livros, a recuperação desse projeto utópico, emancipatório e/ou revolucionário, diferente dos textos com que iniciamos este capítulo, trata de uma nomeação, uma recuperação, um dizer sobre o que *poderia ser* ou o que *poderia ter sido* esse novo tempo. O que *poderia ser* esse tempo, essa concepção de mundo da época, exigia,

então, um espaço, um homem e um *povo* ou uma *comunidade* para onde se levaria esse projeto – elementos importantes e sobre os quais se desenvolverá a análise das narrativas. Ao observarmos o exemplo de *Quarup* (2014b) e, como veremos a seguir, nas obras aqui analisadas, a busca pela utopia perpassava a procura de outro lugar, o Xingu, onde poderia ser implementado o projeto utópico de Padre Nando, protagonista do romance, responsável por levar adiante esse projeto. Para alcançar a criação desse *novo* tempo, portanto, era necessário um deslocamento espacial e ético. Buscava *em outro lugar* também *um outro futuro* para construir uma *outra comunidade*, junto do “povo”, um grupo de pessoas que, assim como ele, poderia vir a dividir, sonhar e viver o seu sonho.

O espaço é, portanto, central para esse projeto. Para *deslocar-se* em direção ao futuro deve-se, primeiro, deslocar-se espacialmente. Interessante pensar então na etimologia conhecida de *utopia*, *u + topos*, ou seja, literalmente, lugar nenhum, lugar que não existe, ou, que está na imaginação. A palavra, estabelecida por Thomas More na sua obra homônima, designava um lugar, uma ilha, em que haveria uma suposta comunidade perfeita. Desde More, especialmente, essa ideia de utopia se dá a partir de uma projeção de um futuro a ser alcançado, bem como uma projeção de um espaço, em outro lugar, onde esse mundo poderia acontecer, e tem se tornado um modelo amplo para a literatura dita utópica que atravessa a história da literatura. Não se trata, aqui, de pensarmos nos termos do gênero literário desenvolvido depois do trabalho de More, mas, sim, como um conceito amplo, principalmente político, que abarca imaginar, projetar ou buscar por uma sociedade ou comunidade *ideal*.

Aqui, quem sabe, interesse também partir do conceito proposto por Michel Foucault, as *heterotopias* (2009, 2013), que, em contraposição ao que entendia como *lugar irrealizável*, a utopia, busca imaginar *contraespaços* existentes que incorporam perspectivas outras do espaço, mas também do tempo, as *heterocronias*. Foucault (2009, 2013) defende que em todas as culturas há espaços que existem e que foram fundados na própria sociedade, “espécies de utopias realizadas nas quais todos os lugares e sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de poder obviamente apontar a sua posição geográfica da realidade” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Pode-se dizer que Nando tinha essa heterotopia em vista em *Quarup*, quando se desloca em direção ao Xingu. Similarmente, pode-se dizer, que os militantes das narrativas que serão aqui analisadas, ao deslocarem-se no país e no mundo, pretendiam conjugar, a partir dos seus ideais utópicos, outras heterotopias.

Em *O fantasma de Luis Buñuel*, publicado em 2004, de Maria José Silveira, acompanha-se uma espécie de romance de formação de um grupo de cinco amigos, Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda, que se conheceram no movimento estudantil da Universidade de Brasília (UnB) durante a ditadura. A narrativa acompanha a história pessoal de cada um, a relação construída entre eles, o histórico familiar, as condições de vida, uma rememoração da vivência e das consequências da ditadura nas suas vidas. Vindos de classes sociais distintas e de vários lugares do Brasil, funcionam como um microcosmo da juventude e da militância estudantil brasileira, unidas na revolta contra a ditadura. O livro é dividido em cinco capítulos, marcados com uma página inicial que simula uma capa de jornal em que se situam as notícias importantes da época. Cada um dos capítulos é focado na história de um dos jovens, com um intervalo de dez anos entre eles – com exceção do último: 1968, 1978, 1988, 1998, 2003. O marco temporal que inicia *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017), a instauração do AI-5 em 1968, é um ano paradigmático para a história do Brasil, mas também para a história mundial. O recrudescimento do aparato repressor no Brasil, o Massacre de Tlatelolco no México, os levantes na França, em Maio de 1968, o Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos e, no mesmo ano, o Vietnã sitiado por uma guerra e a China no meio de sua Revolução Cultural¹⁵⁷ são alguns dos exemplos. O mesmo ano, em diferentes lugares, vai produzir experiências diversas, que vão modificar não só a política desses lugares, mas também as formas de resistir, de contar, de nomear e de sentir. O espaço vai definir uma temporalidade, uma forma de contar essa história e quais corpos diferentes são expostos a ela. Não há temporalidade sem recorte espacial e não há espacialidade sem tempo: qualquer utopia só pode criar-se, então, não literalmente em um “não-lugar”, como supõe a etimologia da palavra, mas na imaginação de espaços e tempos específicos – ou na tentativa de levá-la a esses *supostamente* outros lugares e tempos.

A narrativa questiona como a experiência da repressão e a experiência vivida em conjunto, fundadora de uma certa ética militante, marcam as trajetórias dos personagens. É no deslocamento primeiro para Brasília que se encontram e formam essa *comunidade* contra a repressão militar. O que os une, então, é o movimento estudantil e o sonho de derrubada da ditadura. As estratégias, entretanto, são múltiplas e diferentes: alguns atuam nas artes, entendendo esse projeto como forma de conscientizar as massas e promover uma mudança da sociedade. Outros levam adiante ações específicas de pichação, de denúncia, ou de atuação

¹⁵⁷ Sobre isso, recomendo a obra de revisão crítica dos anos 60: *The Routledge Handbook of the Global sixties between protest and nation building*, organizada por Chen Jian, Martin Klimke, Masha Kirasirova, Mary Nolan, Marilyn Young, Joanna Waley-Cohen (2018).

junto às assembleias estudantis. É com Edu, entretanto, abandonando essa militância e indo para a luta armada, que o livro inicia o que chama de *A noite do princípio*, título do primeiro capítulo, uma espécie de momento fundador da narrativa, quando está partindo para Cuba para treinar-se como guerrilheiro e depois voltar ao Brasil. A utopia do comunismo, baseada no marxismo e na experiência cubana, é a sua bússola. A escrita do personagem, assinada junto ao momento de maior recrudescimento na ditadura, o AI-5, organiza uma primeira apresentação do que foram aqueles anos em Brasília e da perseguição a estudantes. É a partir da narração e do olhar de Edu, portanto, que o leitor começa a conhecer o contexto da época e ser introduzido aos outros personagens.

Dessa forma, o deslocamento perfaz essa “longa viagem em direção à Ilha”, que localiza o sonho primeiro de futuro, ao que o narrador diz: “[s]erei digno dessa confiança que os meus companheiros depositaram em mim. Darei o meu melhor, aproveitarei esse curso de guerrilha, aprenderei tudo o que for possível [...] e retornarei para meu povo e meu país” (SILVEIRA, 2017, p. 64). Os verbos que encerram a sua perspectiva – perspectiva essa que não voltaremos a ler, porque descobrimos, dez anos depois, na narração de Tadeu, que Edu morreu quando voltou ao Brasil – são todos no futuro: um futuro prometido operado no deslocamento que realiza. Porque desloca-se para o exemplo máximo da perspectiva revolucionária comunista, a Ilha, Cuba, consegue imaginar um futuro utópico no Brasil, para o qual poderá retornar de forma a empregar, também aqui, esse futuro como soldado dessa experiência utópica.

O romance de Maria Valéria Rezende, *Outros cantos* (2016), tem como elemento central o deslocamento espacial. Trata da história de Maria, uma mulher que, no presente da narração, vai em direção ao Sertão brasileiro e rememora outro tempo em que realizou esse mesmo caminho: trinta anos antes (1970) havia ido em direção à cidade de Olho D’Água. Nesse trajeto, que funciona como uma espécie de disparador memorialístico¹⁵⁸, a narradora acessa esse outro tempo, em que, como jovem, levava o seu sonho utópico e revolucionário de conscientização do povo para o interior do Brasil, disfarçada como professora de um programa de alfabetização de adultos da ditadura, o Mobral¹⁵⁹. De forma não linear e fragmentária, as

¹⁵⁸ Não custa lembrar que as técnicas mnemônicas desde a Antiguidade estavam relacionadas também ao estabelecimento de *espaços*, conforme demonstra Yates (2007).

¹⁵⁹ O Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) foi uma política instituída pela ditadura militar que tinha como objetivo alfabetizar e educar analfabetos de 15 anos ou mais, por meio de cursos especiais. O programa também foi importante na lógica do governo militar porque teve como objetivo a substituição do método de alfabetização de adultos defendido pelo educador Paulo Freire, ainda que, em grande parte, se utilizasse da perspectiva proposta por ele. Para outras informações, cf. *As origens do MOBRAL* (1989), dissertação de mestrado de José Luiz Oliveira, disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/8912>. Acesso em: jan. de 2021.

lembranças perpassam o passado exilado, na França e na Argélia, a infância no Brasil, as mobilizações junto aos companheiros e, no presente da narrativa, a comparação com o desenvolvimento da região agora. Agora, esse país parece desconhecido. Há algo que a narradora não entende exatamente, que não reconhece: um Brasil que não exatamente remete ao país próprio, mas a um novo exílio, um lugar para onde, de alguma forma, não retornava e dele novamente fugia. Assim, o espaço é central nessa temporalidade.

Trinta anos depois, Maria narra sua primeira vez naquele lugar, quando “ainda não havia se espalhado por toda a terra a ilusão de poder-se fraudar o tempo e afastar indefinidamente o envelhecimento e a morte” (REZENDE, 2016, p. 10). “Ainda não”, expressão temporal, designa como “ilusão” o que carregava até ali, essa ilusão que imaginava poder “fraudar o tempo” e enganar a morte. A única forma de fazê-lo, conta a narradora, na época, era que as pessoas se tornassem “heróis, mártires, símbolos. Apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que a nossa própria vida” (REZENDE, 2016, p. 10). Entrega-se a vida na tentativa urgente, conta, de deixar no mundo marcas dessa existência, ainda que isso pudesse querer dizer entregar-se à possibilidade da morte. É também já logo no início que anuncia o que carregava na mala: “as esperanças [...] eram muito maiores e mais curtas do que as de agora” (REZENDE, 2016, p. 12). Ainda que esteja lá sempre como sombra, essas esperanças não são exatamente ditas, ou narradas, inicialmente, mas apenas intuídas pelo leitor, recuperadas nas frestas do que fala e do que cala.

Por sua vez, na obra de Adriana Lisboa, *Azul-corvo* (2010), acompanhamos a história de Vanja, uma adolescente de 14 anos que diante da morte e perda da mãe, em Copacabana, no Rio de Janeiro, decide voltar ao local de nascimento nos Estados Unidos, Lakewood, Colorado, onde passa a morar com o ex-marido de sua mãe, Fernando, que a registrara como filha. Ali, tem intenção de buscar o pai biológico que não conheceu. O romance de Lisboa (2010), assim como *Outros cantos*, começa situando o leitor: estabelece um tempo – o início do ano no hemisfério norte, em julho –, um lugar – “estranho” –, um corpo – que suava “por dentro” –, bem como algumas sensações – a sede, o “ar duro, sólido, um ar de pedra” (LISBOA, 2010, p. 11), o sufoco, a falta de brisa – e a falta de animais – o que não se traduzirá no restante da narrativa, tomada e dominada por eles e pela natureza.

O livro, narrado depois de anos da sua chegada ao país, acompanha Vanja, apelido para Evangelina, com treze anos, nesse processo de descobrir um espaço, ocupando-o, no mínimo. Tenta apreender a existência de seus bichos próprios (reconhecer a ausência de outros), assumir um calendário desconhecido, capturar o tempo da sua natureza, ver a mobilidade dos corpos que ali estão, observar coisas não vistas por quem sempre viveu ali, tornar-se *parte* de

(ou evitar) um lugar, uma casa, um país, uma família que não eram seus. Essa sensação de estranheza, de não entendimento e pertencimento, é parte essencial dessa experiência de Vanja, que nas primeiras páginas fará questão de distinguir o que observa, aqui e lá, agora e antes, Copacabana e Lakewood, antes da morte da mãe e depois dela. Em um livro que também se organiza pelas idas e vindas da memória, nesse deslocamento espacial e diante da tentativa de adaptação, a menina pode deslocar-se temporalmente: é lá que descobre, aos poucos, que a história de Fernando, tal como a sua, perpassa uma segunda identidade, “Chico Ferradura”, o seu codinome da guerrilha do Araguaia. Assim, é também diante de um *novo* país e de uma nova cultura que ela descobre histórias e lugares escondidos e desconhecidos para si no Brasil: a ditadura militar brasileira e a guerrilha do Araguaia.

Diante da diferença espacial experimentada por Vanja mediante a ida para os EUA, Fernando apela para a sua experiência e assegura à garota que “a gente acaba se acostumando”. A resposta simboliza a definição e a construção do personagem por Vanja: é um homem que desloca, mas que se adapta, ou, conforme define a narradora, é “o homem-que-se-acostumava” (LISBOA, 2010, p. 19). O personagem, conforme é apresentado, teria trabalhado na lavoura em São João do Araguaia, no Pará, em um *pub* londrino e, agora, em Lakewood, Colorado, como faxineiro e segurança em uma biblioteca pública. Teria ainda sobrevivido “a exércitos inteiros e amores pela metade. A mulheres que desapareciam. A mulheres para as quais ele precisava desaparecer. À travessia de fronteiras e de ideologias” e, diante do olhar de Vanja, “havia nisso seu quê de heroísmo” (LISBOA, 2010, p. 19). O seu deslocamento primeiro, nos anos sessenta, foi em direção à China. Lá, enviado pelo Partido Comunista do Brasil, em 1966, tinha como objetivo “integrar a máquina revolucionária”. Depois, de volta ao Brasil, como soldado dessa máquina, deslocado para o Araguaia, entregava-se à luta armada popular com objetivo de fazer uma “guerra de libertação do povo brasileiro, desenvolvida sobretudo no interior, e com a guerra de guerrilha como estratégia inicial” (LISBOA, 2010, p. 43). Sonhar com o que “poderia ser”, então, exige pensar em *outro lugar, descobri-lo* e, podemos dizer, *dominá-lo*. Agora, deslocando-se para esse lugar, desconhecido, para essa imensidão no “norte do Brasil, que o próprio Brasil ignorava” (LISBOA, 2010, p. 47), poderia encontrar o lugar propício, a Amazônia, “brava e sobre-humana que, acreditavam os comunistas, seria amiga da guerrilha, [...] o inferno dos militares” (LISBOA, 2010, p. 47) e, acima de tudo, o lugar onde haveria de crescer “a sementeira da subversão”, nos termos dos próprios militares.

Se os sonhos pareciam enormes e a coragem também era grande, quando o romance se aproxima das personagens, mas também, e principalmente, das operações gigantescas do Exército – que, sem que eles soubessem, os cercavam –, o espaço vai, aos poucos, comprimindo

essas pessoas, essas experiências e esses sonhos. Já Vanja precisa deslocar-se, junto dele, temporal e espacialmente para narrar. Então o que fica claro com esses procedimentos da narrativa é que não é só o tempo ou as lacunas geracionais, que vão definir uma experiência de diferença na percepção e na vivência. Vanja afirma: “[e]ra como se eu e Fernando viéssemos de países diferentes” (LISBOA, 2010, p. 50). Não por acaso o personagem Fernando também não retorna mais ao Brasil: seja porque as condições de vida não mais lhe permitiram, seja porque nesse país não pode mais encontrar nem o país “do futuro” nem o “país sonhado”. Ou, conforme conta a Vanja, “[n]ão é que a casa estivesse em toda parte: a casa não estava em parte alguma” (LISBOA, 2010, p. 73).

O que os militantes levam para essas comunidades, além dos seus projetos de atuação, são outros tempos que se entrecruzam a partir das bagagens de uma comunidade anterior, a da militância política e, em alguns casos, revolucionária. Esse é o caso de *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017), no qual Edu desloca-se da comunidade dos amigos da UnB em direção ao sonho da luta armada, um sonho que ele entendia compartilhado e dedicado a esse grupo e ao povo: “[e]stava me preparando para isso desde que comecei a entender que a situação do nosso país só iria melhorar se cada um de nós fizesse a nossa parte. [...] Foram anos de grupos de estudos sobre a teoria marxista e a situação do país, de leituras e discussão, de militância no movimento estudantil, que me trouxeram até aqui” (SILVEIRA, 2017, p. 20). A euforia plena de “grandes certezas fundamentais” também era feita de contradição, afirma o narrador, e tanto a partida quanto a certeza também se abalavam diante da necessidade de deixar para trás companheiros, família, a cidade e a vida de estudante de classe média. No seu plano de futuro de revolução armada há sempre em vista a possibilidade de retorno ao país e ao grupo, especialmente à Esmeralda, seu grande amor – é por e com eles que se move também.

Contra os interesses do Capital, contra o tempo do nacional-desenvolvimentismo da ditadura, Maria, personagem de *Outros cantos*, também supunha a necessidade de *instaurar* outro tempo, igualmente moderno e emancipatório, ainda que não da luta armada, como o personagem Fernando (LISBOA, 2010). Em Rezende (2016), a narrativa contada se situa entre o que movia Maria fora dali e a consciência do que lá via e podia aprender. Por seus companheiros de outro lugar, continua buscando uma forma de atuação na comunidade. E, para eles, pensava em formas de comunidades a partir do que conseguia ou não fazer, incapaz de perceber o que faltava nos planos que levava: “por mais que buscasse, não encontrava outro caminho digno e honesto para os companheiros, conhecidos ou desconhecidos, com quem *me tinha comprometido*” (REZENDE, 2016, p. 105, grifo meu). A sua existência naquele lugar permitiria a condição de chegada de outros, conforme tinham planejado. Assumia que eram

muitos, “decididos a assumir esse caminho”, mas se questionava de onde estariam, se ainda vivos, se ainda resistindo. Havia, então, duas perspectivas em disputa: o que aqueles *fora* de lá supunham que era o melhor e o que aqueles *dali* entendiam como necessário *para si mesmos*.

O seu plano dedicava-se à implementação de uma escola em que pudesse alfabetizar, ensinar e conscientizar os que lá viviam, conforme indicam os planos feitos antes, *fora dali*. A dificuldade de adaptação a esse espaço passa pela nostalgia do tempo vivido *fora* e da sombra espectral produzida também pelos que estavam *fora* daquele espaço. A comunidade militante reaparece no seu retorno frequente às memórias carregadas pelos objetos levados a Olho D’Água, cidade à qual a personagem volta sempre que se sente melancólica e desesperançosa, para ajudá-la a não desistir do *permanecer* nesse lugar e atuar na educação de jovens e adultos. Dentre os objetos carregados para o sertão e reacessados como uma forma de reconectar-se com outros momentos da vida – uma vida que parece tão distante dessa em termos espaciais e temporais –, há um livrinho azul – metaforseado da cor inicial, o vermelho – com caracteres chineses, em papel-bíblia, que servia “como amuleto e lembrança de que não estava louca nem só, havia outros como eu, inspirados naqueles textos do Grande Timoneiro de outro mundo e numa lenda otimista” (REZENDE, 2016, p. 107). Junto ao livro, Maria consolava sua alma e “realimentava o ânimo”, reconectando-se com as ondas curtas do rádio poliglota que anunciava, em português “Aqui Rádio Tirana, da Albânia”. Esses eram itens que a ajudavam a crer no que parecia, à primeira vista, muito distante.

As memórias também a reconectam a esse outro tempo e a essa outra comunidade: “[v]ejo-me, então, no meio de um turbilhão de corpos, braços, bandeiras, faixas [...] ouço batidas, ruídos de casco batendo no asfalto e, em seguida, tiros, encobrimdo e fazendo cessar o coro que cantava ‘o povo unido jamais será vencido!’” (REZENDE, 2016, p. 126). Quando o plano de ensinar no Mobral finalmente começa a funcionar, com a assinatura do contrato com os responsáveis na cidade, é aos companheiros, *fora dali* e imbuídos dos mesmos sonhos, que quer remeter e avisar, de forma segura, para dizer que tudo estava “conforme o esperado”, que “aguardassem o sinal para o próximo passo, mas não se preocupassem se a espera fosse longa, na realidade as mudanças eram muito mais lentas que nos sonhos, mas a *hora chegaria*” (REZENDE, 2016, p. 144, grifo meu).

Os livros, portanto, narram deslocamentos tomados por uma temporalidade revolucionária anterior, levada e movida, a que contrapõem, nesses novos lugares, o que *esperavam* encontrar e fazer. Entre diferentes espacialidades e comunidades, os personagens carregam consigo essa temporalidade heroica, utópica. Eles se sentem imbuídos, de alguma forma, da capacidade de levar esse projeto outro de vida, pleno de certezas, para lugares

longínquos que não conhecem verdadeiramente. Isso não quer dizer que sejam projetos iguais: as narrativas apresentam diferentes perspectivas para o que pode ser chamado de uma perspectiva utópica: a guerrilha urbana, rural, a atuação na militância estudantil e/ou mediante comunidades rurais, entre outras. O que os unia, quem sabe, seria o objetivo comum, em primeiro lugar, da derrubada da ditadura militar e, ainda, o estabelecimento de uma *outra* sociedade, com justiça social, participação política, distribuição de riqueza e de propriedade, implementada por essas figuras que se entendiam como a vanguarda que poderia “abrir os caminhos da revolução”, dialogando, claro, com o que entendiam (ou imaginam) ser as premissas da necessidade e da consciência da classe trabalhadora.

O tempo do que “poderia ser” envolvia, como debatemos, um espaço, um projeto, uma comunidade, destinada a receber esse “novo tempo”, mas também um homem, que seria o responsável por levar a utopia para esse espaço. No caso de *O fantasma de Luis Buñuel*, Edu assume a responsabilidade desse projeto de vanguarda. Nomeia-se como “um jovem convicto” do seu papel de herói e reconhece o momento e o lugar em que vivia como de privilégio e superioridade: “o privilégio de fazer parte dessa geração”, a própria “revolução em marcha, a melhor, a mais generosa, a geração que estava mudando o mundo” (SILVEIRA, 2017, p. 18). O personagem assume o seu papel de fazer o mundo melhor: ser grande, ser herói, imaginar outro mundo, justo, rico, melhor. Para isso, foi preparar-se para a luta armada. Havia, ainda, nele, o que Ana Longoni (2000) chama no contexto das guerrilhas argentinas de o “mandato sacrificial da própria vida”: a renúncia dos projetos pessoais, da família, da vida até então, mas também das condições próprias da vida e da morte, ou seja, aceitava a possibilidade de tortura e entregava a própria vida em nome da Revolução.

A decisão é também parecida com a que Fernando, ou Chico Ferradura, toma: ir até o Araguaia estabelecer a guerrilha armada. A narração, entretanto, é bastante distinta: no caso do Edu de Silveira (2017), ele próprio narra, ainda em 1968, o que o movia. No romance de Lisboa (2010), quem narra é Vanja, que nem ao menos sabia o que havia sido a ditadura quando encontra o ex-guerrilheiro e (re)descobre essa parte da história do Brasil. Aqui, como nos outros textos de segunda geração, a personagem tenta se aproximar de uma época que não conhece, que não ouviu falar, que não testemunhou. Conta: “[c]omo outros, ele estava convencido, conforme mais tarde ele ia me contar – a mim, que era tão estranha àquela história – de que a derrubada da ditadura militar no Brasil teria que ser feita pegando em armas” (LISBOA, 2010, p. 43). Para Vanja, essa perspectiva estranha se impõe não como certeza no passado de Fernando, mas como dúvida própria no presente, um abismo entre os dois: “e hoje em dia todo mundo está a par de tudo isso. Mas as coisas têm um rosto distinto quando vivemos o pós-elas.

Quando nascemos tantos anos depois. Quando precisamos que nos informem, que nos expliquem, que nos digam que era óbvio o óbvio que pulou para dentro dos arquivos” (LISBOA, 2010, p. 44). A sua perspectiva reconhecia “um quê de heroísmo” ainda que o personagem de Fernando recuse, a todo momento, a alcunha. Como nas narrativas que discuti nos capítulos anteriores, o uso da pesquisa de arquivo também é importante no caso de Lisboa (2010) que, entre outras coisas, insere na materialidade do texto pesquisas na Wikipédia, leituras de documentos, oficiais ou não, relatos e comentários em fóruns de internet. Para recuperar, por exemplo, o que movia a luta utópica no Araguaia, insere no próprio texto os manifestos recuperados (ou inventados) dos guerrilheiros (LISBOA, 2010, p. 120).

Em *Outros cantos*, narrado por uma militante que sobreviveu ao regime, o plano de atuação era outro e hoje passa por um parâmetro próprio de avaliação a que temos acesso: ir até o sertão brasileiro para “fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão” (REZENDE, 2016, p. 105). Ao contrário da perspectiva dos guerrilheiros do Araguaia, passados alguns anos depois de 1968 e das experiências da luta armada empreendidas antes, a personagem e seu grupo não acreditavam em uma Sierra Maestra no Brasil. O caminho, democrático, capilarizado e mais longo era diferente: estar no meio do povo e ser *como eles*, onde estivessem, nas fábricas, campos, serras. A decisão, ao mesmo tempo tida como corajosa e insensata pela narradora do presente, era entendida como parte de uma missão para a qual considerava estar pronta. Há, entretanto, outra figura que aparece e que atravessa suas lembranças, um personagem com quem supostamente cruza em seus trajetos: “era aquele, aquele olhar que tantas vezes tinha cruzado com o meu, fugidio, passageiro, mas intenso, permanecendo sempre uma eternidade” (REZENDE, 2016, p. 47). Esse homem misterioso, que no sertão apareceu como uma “imagem de herói cangaceiro”, é uma figura mítica e messiânica na narrativa. Sua imagem é retomada em um encontro em Paris, na adolescência no Rio de Janeiro, e no período em Olho D’Água.

Em todos os momentos, o homem também estaria relacionado à luta: seria exilado como ela? Teria atuado no meio de manifestações como um líder? Teria ido a Cuba treinar? Agora se organizava no sertão? Ora era Tonho, Harley, Mauro, Miguel, entre outros, e então parecia “mais maduro e encorpado, escondido atrás da barba” (REZENDE, 2016, p. 53). Era o homem que reaparecia e que se fazia lembrar deixando para trás um olhar penetrante e pequenas lembranças que povoam a caixa de recordações carregadas pela personagem, mas que mantinha a dúvida de quem era aquela pessoa, se se tratava do mesmo homem, enfim, e qual era a história sobre a sua existência persistente. O personagem torna-se um “homem-símbolo” que carrega

em si a luta e o sonho e é capaz de estar em diferentes lugares sempre imbuído dos pressupostos da militância que supõe uma perspectiva cheia de certezas. O olhar crítico de Maria sobre essa figura mítica é importante e a ele voltaremos em seguida.

Então, se por um lado os romances buscam recuperar esses tempos, narrá-los, dizê-los, tentando apreender o que moveu toda uma geração, mesmo que seja pelo que sobra, pelo que escapa – seja em *Outros cantos*, na busca memorialística pelo que moveu a personagem até ali, seja em *O fantasma de Luís Buñuel*, em que os personagens a todo momento retomam e questionam os fundamentos que os moviam nos anos 60, seja em *Azul-corvo*, que Fernando não quer lembrar, não quer contar, mas, diante da investigação e aproximação de Vanja não pode furtar-se de recuperar e testemunhar –, por outro, há outro tempo que se impõe: o tempo do que *pôde ser*, afinal, diferente desse anterior, mas em diálogo com ele. A imagem de possibilidade é sobreposta pela de irreabilidade e esse futuro deve desfazer-se em um passado impossível, irrealizado.

Para organizar esse olhar crítico que opõe o que *poderia ser* do que *pôde afinal ser* é necessário deslocar-se não apenas temporalmente, como fica clara na formalização das narrativas, mas também espacialmente, novamente. Em *O fantasma de Luís Buñuel*, redescobrimos os caminhos realizados por Edu e o olhar crítico das decisões empreendidas pelo jovem e por seus amigos e companheiros a partir dos outros personagens que também devem desfazer-se da comunidade e da cidade anterior, Brasília. Em um tom memorialístico, o romance opera uma série de deslocamentos cronotópicos.

A cidade, como símbolo desse lugar onde se reconheceram como militantes e onde conseguiram estabelecer as suas lutas, torna-se, aos poucos, um lugar de “tempo negro, temperatura sufocante, e ar irrespirável”. Com a UnB sitiada e a repressão militar tomando conta de tudo, todos os jovens devem novamente deslocar-se para outros lugares, onde, em grande parte, podem colocar em prática (ou desfazer-se de) novas utopias. Tadeu, originalmente de Salvador, vai até o Rio de Janeiro, onde pode viver a sua liberdade sexual como um homem gay, longe dos preceitos masculinistas e homofóbicos impostos pela lógica hegemônica e pela militância. Dina acaba, como Edu, entrando para a clandestinidade, mas, diferente dele, consegue escapar para o exílio no Chile, onde presencia o golpe militar de Pinochet, em 1973, e de onde também deve fugir. A personagem, entretanto, permanece atuante em todos os lugares por onde passa com um projeto de militância que não se acaba, mas sempre se reinventa. Já Tonho, depois de preso e torturado, muda-se para São Paulo com a mulher e Esmeralda, uma das primeiras a sair de Brasília, mora em Nova York, onde é artista. O reencontro desse grupo, com exceção de Edu, que é morto pela repressão militar, e de Tadeu, que é uma das jovens

vítimas da Aids, se dá na volta ao Rio de Janeiro, inicialmente por acaso e depois como tradição, a cada dez anos, como um retorno a outra capital do país, antes de Brasília, onde não encontram mais nem o espaço ou o tempo que os unia nem *o que* os unia, em primeiro lugar. A falta do lugar traduz também a falta do elo lá formado. Algo (ou muito) havia se perdido no tempo (e no espaço).

Em *Azul-corvo*, conforme discutimos, operam outros deslocamentos para narrar esse tempo, já que a aproximação a ele bem como a esse espaço se dá de forma mediada pelo olhar de Vanja, que vai em busca do pai biológico desconhecido, o que, diante da morte da mãe, torna-se uma tarefa e aproxima-se do que Fernando havia se colocado a fazer, anos antes. Entre essas buscas tão diferentes, que querem encontrar países diferentes e projetos diferentes, vai se construir a narrativa. Além disso, para alcançar a experiência de *alteridade* da imigração de Vanja, é necessário aproximar-se de outra vivência de *alteridade radical* a partir do personagem de Fernando, que se desloca para o interior do Brasil, fazendo-se outro, um país tão desconhecido para si quanto os Estados Unidos é para Vanja. Ademais, o deslocamento espacial não é apenas dos dois personagens, mas também de Carlos, um menino salvadorenho vizinho, que se aproxima e junta-se a eles no *micro* da vida em Lakewood, na tentativa de adaptação em um país que não é seu.

O movimento atua na mesma balança que discuti em *Herança e falta*: entre conhecer e desconhecer, autorizar e negar, amparar e negar. Vanja narra, já depois da morte de Fernando, quem foi esse homem, a partir do que “contou” e do que “não contou”, do que sabe e do que não sabe, dos silêncios e dos restos transmitidos e percebidos na sua história, bem como dos vazios agora preenchidos criativamente de quem teria sido Fernando, mas também Chico Ferradura, o seu codinome de guerra. Há algo de inacessível do que foi o momento, de não compreensão e, ao mesmo tempo, há uma tentativa de busca por algo que quer ser encontrado e que permanece ainda inacessível. No caso de Fuks, em *A resistência* (2015), a cena das armas embaixo da cama do pai é paradigmática: as armas são um indício, um rastro de um certo tempo que tenta aproximar-se, que o interpela para entender a atuação dos pais. Ao mesmo tempo que nunca gostou de armas, os objetos agora causam fascínio, encenam uma “vaidade” e “euforia” próprias, “como se a biografia do meu pai em mim se investisse: sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica” (FUKS, 2015, p. 38). Pode dizer-se então “filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda”, apesar dos pais se distanciarem desse lugar, de forma a justificar-se e autorizar-se a contar.

A vivência do tio de Brum em *Antes do passado* (2012) é também o que a autoriza, a partir desse trabalho “que deu sentido a minha vida ao reconstruir a vida de meu tio”. Legítima

a narradora a buscar entender os sonhos que moveram o tio, a explicar (para si) e para a vó o que o motivou, assim como o faz o personagem Fernando (LISBOA, 2010), ao atravessar o Brasil em direção ao Araguaia. Essa perspectiva que quer reconstruir uma imagem do tio, dentro dos seus afetos, na vivência familiar, nas recordações deixadas entre outros, também se confunde com uma vontade de nomear uma certa perspectiva heroica vivida entre os camponeses da região. A tentativa de recuperação do que moveu esses militantes, ainda que muitas vezes não se compreenda assim, é também uma autorização possível para a própria possibilidade do narrar precário. Nesses casos, entretanto, diferentemente de *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017) e de *Outros cantos* (REZENDE, 2016), no romance de Lisboa (2010) essa experiência primeira está ainda mais distante e a forma de aproximação só pode acontecer mediante pesquisa, questionamento e exercício criativo. Não se trata, assim, da narração daquele que se engajou na utopia revolucionária e tampouco daquele que sobreviveu a ela, mas de um terceiro, alguém que testemunha por outro e tenta, a partir dessa experiência, entender o que o movia antes e agora a narrar. Como nesses textos, a narradora também faz questão de reconhecer os limites do que conta, o que se manifesta especialmente quando menciona a ocasião da morte de Fernando, em que enterrou também aquele ex-Fernando e com ele “sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém” (LISBOA, 2010, p. 216).

Contrariando a determinação dos militares – até aquele momento do presente da narração, no final dos anos 2000 – de silenciar esse episódio violento e a recusa de Fernando de retornar ao evento, a personagem de *Azul-corvo*, Vanja, insiste em realizar esses deslocamentos e em recuperar o que aconteceu. Busca entender os fantasmas que assombravam Fernando e quer conhecer esse Brasil, bem como entender o que o motivava – isso, quem sabe, seja o mais inacessível. Para isso, recupera não só o que o ex-guerrilheiro lhe contou, mas o que pôde também recuperar da história da experiência. Faz questão de nomear as violências perpetradas pelo Exército que encontra em sua pesquisa: a corrupção, a mentira, a tortura, a farsa do “milagre econômico” brasileiro, a violência das construções com os trabalhadores responsáveis, o exagero e a truculência das operações de repressão às guerrilhas.

A aproximação a período se dá aos poucos no romance pela inserção de palavras que vão aparecendo ao longo de toda narrativa, um certo campo semântico em trechos em que não discute Fernando ou a sua experiência guerrilheira, mas as perspectivas e vivências dos personagens no presente da narração. O vocabulário da guerrilha cria uma ruptura ao mesmo tempo que aproxima os eventos porque opera um corte num ritmo próprio de outra temporalidade, de outra vida. Desloca o vocabulário próprio da vivência de Fernando para

dentro da narração própria, nos anos 2000, visando descrever essa vida, ali e agora. Quando descreve a cidade de Lakewood, o faz a partir de uma “ditadura do espaço” (LISBOA, 2010, p. 22). Logo depois conta da tentativa de adaptação, “uma luta[,] [...] uma guerrilha interna” (LISBOA, 2010, p. 54). O procedimento reaparece em outros trechos como: “pular clandestina dentro do trem” (LISBOA, 2010, p. 65); “Carlos contou a história como se fosse um preso político ansioso para colaborar e evitar a tortura” (LISBOA, 2010, p. 213); “as coisas se autorrevolucionariam” (LISBOA, 2010, p. 209); e “cheia de cerimônia pequeno-burguesa” (LISBOA, 2010, p. 211). Para transpor a distância temporal e espacial, agora, é necessário também transpor a distância da língua, apropriar-se de um vocabulário para que produza outros efeitos, outras formas de lidar e entender o mundo.

Entretanto, na medida em que tenta se aproximar das motivações e das crenças dos guerrilheiros, o tempo interrompe e não pode desvencilhar-se do desfecho futuro, de tal maneira que também sinaliza, na narração, o que há de vir: esperanças não poderão ser cultivadas, já que o futuro é/foi brutal. Por exemplo, quando conta da primeira campanha dos militares no Araguaia, afirma que, àquela altura, “tudo ainda ia dar certo” (LISBOA, 2010, p. 85), para logo descrever longamente a ofensiva do Exército na região. Ou quando narra o fato de que quarenta anos depois Fernando ainda conhecia de cor as palavras de Mao: “Quando o inimigo avança, recuamos. Quando para, o fustigamos. Quando se cansa, o atacamos. Quando se retira, o perseguimos”. À lembrança, contrapõe, logo em seguida que “coisas dessa ordem” já não faziam parte da sua vida, visto que tudo tinha um preço, “fazer, avançar, perseguir”, ao que a narradora responde e lembra ser hora de adicionar outros verbos, agora: deixar de fazer, recuar e parar.

No caso de *Outros cantos*, é o novo deslocamento até o sertão que permite à narradora recuperar esse tempo no presente. A aproximação a essas memórias se dá inicialmente no reconhecimento espacial de outro corpo que agora a narradora observa, um homem sentado em um ônibus que cruza este sertão, “qualquer sertão”. Acessamos o texto a partir dos sentidos advindos da experiência de deslocamento e de observação e com ele sentimos os cheiros, olhamos os corpos, tocamos as suas texturas, cegamo-nos com as suas luzes, ouvimos as suas músicas, ofuscamos-nos com a escuridão, freamos com o ônibus, retomamos quando ele acelera, observamos pela janela e posicionamos o corpo junto do corpo de outros passageiros. O corpo que narra (como aquele que lê) está preso à cadeira, mas disposto a olhar, observar e sentir tudo em sua volta para assim estabelecer um laço com o lado de fora e de dentro. O gesto da narradora, novamente em deslocamento até o sertão, propicia um olhar

que também recorda e observa e, principalmente, que, a partir da memória, desloca-se entre essas diferentes temporalidades, o que permite, agora, avaliá-las.

A tentativa de aproximação ao *tempo* utópico, então, se dá mediante deslocamentos espaciais e temporais. É nesses espaços e entre deslocamentos espaciais, portanto, que se chocam diferentes temporalidades, ou seja, que se confrontam perspectivas distintas do que se entende como o *tempo* e o *espaço ideal* da revolução. Em diálogo, torna-se necessário olhar as experiências passadas de forma crítica, perceber as suas limitações, reconhecer os seus problemas, atentar para a forma como chegam até nós. É isso que os textos organizam. Um primeiro aspecto trata exatamente da percepção sobre o espaço para onde *levam* esse tempo. Os projetos utópicos políticos imaginavam pensar projetos amplos, para todos, em uma tentativa de superar os problemas sociais e as opressões. Ao perceber nesses lugares o abandono e a exclusão completa dos centros urbanos do país, os atores políticos envolvidos nesses processos entendiam que se tratava de *outro tempo* e *outro espaço* e que, naquelas pessoas, achavam, havia a capacidade da mudança.

Há, portanto, uma tentativa de aproximação de uma realidade que não necessariamente conheciam, mas que entendiam como essencial nos processos políticos que pretendiam implementar. Tinham como objetivo conscientizar o povo, ajudá-lo a perceber as formas de opressão a que estava exposto e, de alguma forma juntar-se a ele, ser parte daqueles lugares e, gostariam de crer, de uma perspectiva de luta futura. Recuperar o que os movia não implica, entretanto, no presente da narração, ignorar os limites que se impuseram, naquele momento e agora, ou seja, as dificuldades dos projetos e o que houve de intransponível nesses deslocamentos. Eram projetos de país que, ao construir, tinham como objetivo *incluir* camponeses, trabalhadores, dar conta dessas diferenças para, junto deles, *fazerem-se outros*, criarem um país para aqueles que sempre ficaram à margem desse projeto autoritário, cujas cidades e condições eram ignoradas, negadas ou, no máximo, “incorporadas” ao projeto amplo, “nacional”, moderno. À medida que as narrativas se desenvolvem, entretanto, esses personagens passam a perceber a dificuldade dessas tentativas, dado que o deslocamento não produzia, de fato, um *deslocamento* em direção a eles: havia algo que não encontrava resolução, passagem ou travessia, formando distâncias (quase) intransponíveis.

A percepção inicial, portanto, parte da consciência de que esses militantes personagens partiram de um certo entendimento abstrato desse espaço que, de muitas formas, desconsiderou as particularidades e conjecturas do lugar que pretendiam ocupar. Talvez seja útil ter em vista a teoria do espaço de Doreen Massey ([2005]2008), que o considera, em primeiro lugar, como múltiplo, produto das inter-relações ali construídas, ou uma

“simultaneidade de estórias-até-agora”, conforme define. O espaço, portanto, não pode ser compreendido senão como uma “coexistência de heterogeneidade” ainda em constante construção, ou seja, “um produto de relações entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre em processo de fazer-se” (MASSEY, 2008, p. 29). Isso quer dizer que, em última instância, mesmo que a ida de figuras como Fernando (LISBOA, 2010) e Maria (REZENDE, 2016) para esses espaços possa provocar mudanças e servir para questionar certas construções que aí têm lugar, não há segurança de uma sucessão que permitirá o progresso, a modernização ou o desenvolvimento, como supostamente sonha tanto a repressão militar (que discutiremos em seguida) quanto a lógica teleológica marxista ortodoxa, a qual especialmente aposta nesse futuro que tem como caminho “natural” um percurso até a revolução final.

Assim, é necessário, de alguma forma, provincializar essas grandes teorias universais (e as teorias levadas e propostas por esses personagens), conforme propõe Dipesh Chakrabarty (2008), ou seja, entender a importância que tiveram na capacidade de mobilização, inclusive, desses jovens, mas também atentar para as limitações propostas diante das suas particularidades, do espaço de onde vieram e da sua não-universalidade. Daí também a importância de ler, como demonstra Buck-Morss (2018), a construção das utopias de massa como o sonho do século XX, ou seja, “a força ideológica que conduziu a modernização industrial em ambas as formas capitalista e socialista. O Sonho foi, ele próprio, o imenso poder material que transformou o mundo natural, investindo os objetivos produzidos industrialmente e os ambientes construídos de um desejo político e coletivo” (BUCK-MORSS, 2018, p. 15). Sobretudo, coloca-se a importância de observar a relação entre essas utopias como *herdeiras* de um mesmo projeto ocidental de modernidade, seja do capitalismo, seja do socialismo. A maior diferença entre ambos estaria, na perspectiva da filósofa, relacionada à diferença entre a importância dada às categorias de tempo e de espaço. No caso da revolução de classes, afirma, dá-se a primazia à categoria do *tempo*, isto é, “a revolução de classes é um acontecimento histórico entendido como um avanço no tempo. O que constitui uma vitória é descrito como progresso histórico mais do que ganho territorial” (BUCK-MORSS, 2018, p. 43). Nesse sentido, diferente do paradigma do Estado-nação, o espaço não tem prioridade, ou seja, a chegada do tempo revolucionário se daria *independentemente* do espaço que ocupa. Não se trata, portanto, de *dominar* o espaço para onde se deslocaram como objetivo final de *incorporação* à nação, como fez o Exército brasileiro, por exemplo, mas de acessar o espaço para que ali se semeie a chegada de um *novo* tempo.

Conforme define Ridenti (2003), na época de sua escrita alguns grupos de esquerda entendiam que para “mudar a História” era necessário construir um “homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara”. Porém esse modelo baseava-se em uma imagem do passado, de idealização de um “povo” do interior, com raízes rurais, “supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”, o que vai chamar de “romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2003, p. 198). Seria, de acordo com o teórico, essa “cultura popular autêntica” que propiciaria a construção dessa nova pátria, “ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista” (RIDENTI, 2003, p. 198). Esses grupos esperavam encontrar *outro tempo e outro espaço*, mágicos, férteis para a criação de uma comunidade imaginada, uma heterotopia, para onde poderiam levar os seus conceitos *universais* e empregar uma mesma lógica, uma narrativa unificante e unificadora, moderna, universal, que, de muitas formas, desconsiderava as realidades do lugar. Foi chegando lá, descreve Ridenti (2003), que perceberam que essa sociedade não só não existia como não seria capaz de se desfazer dos mesmos problemas materiais e culturais da sociedade capitalista e dos centros urbanos da onde saíram.

O futuro, que parecia pronto em livros, em teorias e numa certa lógica que os embalava, era visto como uma forma de progresso em que a temporalidade e a espacialidade não estavam efetivamente abertas a particularidades. Além disso, na avaliação deslocada temporalmente, esse *cronos* deveria, agora, ceder lugar a outra consciência temporal que aparece apenas ao fim das narrativas ou ao menos ao fim do período de deslocamento dos personagens: a de que não estão em *outro* lugar nem em *outro tempo*, que se supunha *atrasado*, mas sim, que são o mesmo, ou seja, são coetâneos, nos termos de Fabian ([1983]2013). Mais do que isso, o futuro não é um lugar para onde se possa simplesmente *levar* o que se supõe ser o tempo da revolução, porque esse espaço só existe na medida em que é fundado de forma conjunta, múltipla. Nessa perspectiva, os personagens devem buscar um deslocamento que dê conta da tentativa de entender as particularidades do espaço, reconhecer as dificuldades, aprender com e no espaço, bem como avaliar o quanto são, também, contemporâneos a ele, ou seja, devem estar situados dentro do modelo global do capitalismo que vai produzir um desenvolvimento combinado e desigual.

É isso também que percebe Fernando, de *Azul-corvo*, quando, de alguma forma, não acredita mais no projeto que o moveu até o Araguaia e decide desertar. O que parecia o lugar perfeito, acolhedor do projeto revolucionário, “amigo da guerrilha”, torna-se, em última instância, uma arapuca estruturada pelo Exército que mata, tortura e desaparece pessoas. Os camponeses também não encontram muito espaço na narração: o que sabemos é que os guerrilheiros se aproximavam daquele povo, tinham planos para construir ali escolas, levar

assistência médica, proteção às mulheres, garantia de trabalho, planos de urbanização. Os guerrilheiros, então, tentavam não só implementar, pelas próprias mãos, tais sonhos para *esse povo*, como também exigiam do governo vigente essas melhoras. Acima de tudo, queriam criar uma consciência, entre aqueles que estavam ligados à terra, de *revolução*. Esse lugar, completamente apagado do mapa, Fernando conta ter se tornado um espaço ocupado apenas quando se tratava de “segurança nacional”. A ocupação, entretanto, não foi suficiente: o ex-guerrilheiro conta que a sua deserção, como descobrimos mais tarde no romance, deveu-se principalmente a uma consciência própria não só do tamanho do inimigo contra o qual lutavam, mas também de como os “amigos da guerrilha” poderiam rapidamente virar-se contra eles, não porque quisessem, mas porque também estavam encurralados, com as terras tomadas e a sua gente à mercê, antes e depois daquilo tudo.

Em *Outros cantos*, a chegada da personagem a Olho D’água situa um contexto de extrema dificuldade: ela é confrontada com um espaço que não conhece, onde deve tudo aprender, tudo extrair, aguardando um tempo que não chega. Carregava consigo uma perspectiva de *fora* dali, da sua comunidade militante, que tentava *impor* naquele lugar. Aos poucos, esse projeto coletivo começa a se contrapor aos planos e às formas de vida das pessoas que ali moravam e construíam, ou seja, ao que entendiam que era necessário *para si mesmos*. É a personagem Fátima que cria uma ponte, entretanto: “abriu um espaço para mim entre aquela gente que *não me havia chamado, não precisava de mim*” (REZENDE, 2016, p. 24, grifo meu). Assim, diante do reconhecimento dessa “não necessidade”, nesse “lugar fora de lugar” puderam se encontrar, se acompanhar, sendo pelas mãos dessa mulher que pôde “chegar”, de fato, e sobreviver. O que Fátima ensinava era muito maior do que aquilo que Maria podia ensinar e também era aquele tempo: “paciência e persistência em salvar-me” (REZENDE, 2016, p. 25). Nesse espaço em que todos dividiam tudo: as formas de vida, o trabalho, a comida, e, principalmente, a narração, mola propulsora de uma sociabilidade cotidiana, Maria aprendia “cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre” (REZENDE, 2016, p. 28).

A dificuldade de encontrar o seu passo naqueles passos se torna uma questão durante todo o seu período em Olho D’Água, quando é tomada, diante dos atrasos dos planos, por uma melancolia. Voltava aos documentos antigos, às recordações a que se contrapunha: “a vida imediata e suas exigências não esperavam pela conclusão dos sonhos” (REZENDE, 2016, p. 52). Diante disso, Fátima também precisava sempre reforçar:

[a] gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, esperando menino, esperando safra, notícia, o caminhão do fio, o tempo das festas, visita de padre, tudo coisa que custa a chegar. Não vê que aqui só quem tem relógio de máquina é o motorista de caminhão? Relógio aqui é o sol e uns riscos na parede. [...] Conta é o tempo de seca, tempo de chuva, tempo de festa. Promessa de vereador, então, é demorado que só (REZENDE, 2016, p. 123).

Levando na mala certezas e planos, a narradora é confrontada com esse desconhecido, com essa comunidade que não corresponde ao que já sabia, ao que imaginava, tampouco ao que tentava instituir. O plano pensado *fora* dali se confronta com que encontra: a literatura, as teorias, as estratégias que, quem sabe, não encontrariam o espaço fértil imaginado. Para qualquer acesso seria necessário, então, diferentemente do que supunha: “mergulhar mais fundo na terra e abrir os olhos sob a superfície” para assim ser possível “ver uma vida miúda, insuspeita, que não chegava à tona dos livros” (REZENDE, 2016, p. 18). Maria não era a única que se deslocava atrás de um sonho, entretanto: o romance também narra a história de outros tantos sertanejos e a sua tentativa de buscar, em outros lugares, especialmente no Sudeste, um contexto de vida melhor. O deslocamento espacial para essas pessoas é também central na narrativa e nos testemunhos que dão à Maria, já que “do descanso dado pela fantasia das histórias sem tempo tirava-se ânimo para aceitar serenamente os relatos das dores presentes trazidas pelos retornados” (REZENDE, 2016, p. 90). Enquanto muitos partem sem nunca voltar, há outros que retornam para testemunhar o que viveram. Eles também tinham que deslocar-se em busca de uma utopia própria que, em grande parte, descobriam, carregavam os mesmos (ou maiores) problemas do lugar de origem: desigualdade, exploração, dificuldade de acesso a itens básicos, preconceito.

Com esse povo, ao fim e agora, foi ela que teve de aprender a viver *contra o tempo* da pressa, o que faz com que, inclusive, no presente da narração, aceite que o ônibus pare, se “atrase”, para que possa aproveitar o tempo da sua memória, do retorno a outros tempos em que tentou encontrar o seu caminho até eles, diante deles, por eles. Contrapõe também o desinteresse empregado no plano inicial: alfabetizar adultos, o que só consegue ser empreendido, em alguma medida, porque decide também oferecer aulas às crianças, já que os adultos não entendem como necessário aprenderem a ler.

Como percebemos, tanto em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010) quanto em *Outros cantos* (REZENDE, 2016), nessa percepção da dificuldade de levar esses projetos adiante, há também um reconhecimento dos limites acerca da atuação dos indivíduos, ou seja, do “homem responsável” por esse projeto. A leitura acerca das possibilidades dessas temporalidades utópicas libertárias e revolucionárias, portanto, desde o presente, passam por outra “estrutura

de sentimento” e outro parâmetro de avaliação que precisa rever os seus pressupostos: que *homem* afinal pode ser esse, masculino e universalista, o herói que deve fazer a revolução? Quais são os limites dessa construção mítica? De que forma esse espaço para onde se leva pode acolher essa perspectiva? Que tempo é esse que se constrói também ali? Como lidar, enfim, com esse tempo que, parece, deve agora ser enlutado? Naquele momento era preciso ir além: perceber não apenas a mudança dessa “estrutura de sentimento”, mas rever as próprias bases que a sustentaram, sendo sobre isso que as narrativas, em grande parte, se debruçarão. Menos do que construir outro tempo mítico, agora querem questionar as suas lógicas, rever os seus pressupostos. Não negam completamente ou recusam o que passou, mas lidam com o que resultou da contingência da derrota e da tentativa de recriar em cima dela.

Em *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017), com a passagem do tempo, a construção do personagem de Edu, que parecia o exemplo máximo do heroísmo nos anos 1960, vai assumindo outras definições. Esse personagem, o *parresiasta*, nos termos de Foucault (2011), é, na narração dos anos 1968, dotado dessa ética da verdade absoluta, da crítica da sociedade, da possibilidade de entrega, enfim, é quem assume o risco de dizer as suas verdades e entregar-se a elas. A sua identidade, entretanto, remontada desde outras temporalidades, espacialidades e narradores, aos poucos, perde o seu caráter anterior e perpassa outras formas de avaliação.

Narrado poucos anos depois, em 1978, o segundo capítulo do romance volta-se ao personagem de Tadeu, o qual nutre uma paixão platônica por Edu e, portanto, aproxima-se do “heroico” ainda com muita admiração e dificuldade de crítica. Narrado entre a primeira e a terceira pessoa, estrutura-se principalmente no relato em parte construído de forma estereotípica de Tadeu, um homem gay cínico e irônico, que não precisa trabalhar pelas condições financeiras da sua família burguesa. Sem que renuncie dos seus luxos e riquezas, tampouco à possibilidade de ter relações baseadas em interesses financeiros, o personagem atribui a ruptura com o que o moveu anteriormente, um projeto coletivo com que também sonhou, ao fato de Edu ter morrido. Se estivesse vivo, se ainda vivessem outros tempos, então poderia novamente cogitar em renunciar ao que usufruía agora, possibilidade que interrompe, logo em seguida, para defender que não pode ser responsável por um projeto de “saída individual”.

É no deslocamento e saída de Brasília para o Rio de Janeiro que Tadeu tenta desapegar-se de uma vivência anterior, em Brasília, na qual Edu estava no centro. Essa experiência, entretanto, retorna na forma de pesadelos e de sonhos de todo o tipo e é recusada pelo personagem: quer esquecer o que viveu, apagar a imagem de Edu morto, desconectar-se das imagens de tortura que o interrompem, com a força do traumático, sem conseguir

efetivamente. A perspectiva otimista de Esmeralda, por sua vez, que enxerga na Anistia uma forma de “refazer o que se perdeu”, é ofensiva para o personagem que vê no destino de Edu, brutalmente morto e assassinado, uma impossibilidade de qualquer recuperação, como debati em *Transição e persistência*: “como se fosse possível refazer os horrores que fizeram! As vidas destruídas, as vergonhas, os caminhos fechados” (SILVEIRA, 2017, p. 84).

Na narração de Dina, em 1988, a percepção da capacidade heroica de Edu é mantida, mas, ao mesmo tempo, a entrega à luta é, de alguma forma, relativizada. Dina, enquanto militante, também decidiu ir para o exílio e salvar-se depois de sofrer tortura e reconhecer o processo de completo isolamento da militância no momento. A perda de Edu, entretanto, ainda era motivo de luto. Em um dos encontros com Tadeu, quando este já estava doente e Dina o cuidava, ela observa a fotografia dos dois companheiros nas coisas do amigo. Quando Tadeu morre, Rui, seu companheiro, decide publicar as memórias de Tadeu incluindo a mesma foto dos dois ao fim, como se fossem um casal. A insinuação proposta por Rui torna-se um problema enorme para Dina que não admite que o livro sobre Tadeu assuma Edu como homossexual. A cobrança explícita a Rui é rebatida: “Tadeu está morto, Dina, lembra? E Edu é só um mito pequenininho de uma esquerdinha minúscula, mas adiciona certo charme ao livro” (SILVEIRA, 2017, p. 131). Tonho, amigo ainda próximo de Dina, não entende o incômodo e questiona: “para que transformar o cara em mito? Só por que morreu?” (SILVEIRA, 2017, p. 132). Nesse deslocamento da imagem no tempo, para o livro, apresentam-se algumas questões importantes e caras a Dina no momento: tratava-se de uma vontade de manter essa figura imaculada, protegida, vinculada a um ideal *masculino, viril, guerrilheiro*. Trata-se de construir a sua imagem e de mantê-lo como herói. Alguns anos depois, entretanto, a possibilidade dessa manutenção já está em risco.

No capítulo em que Tonho narra, agora em 1998, a distância dessa construção torna-se ainda maior. O personagem que, assim como Esmeralda, nunca havia se engajado completamente em uma construção heroica de Edu, é ainda mais ácido com a passagem do tempo: “só porque morreu virou o herói inesquecível” (SILVEIRA, 2017, p. 214). Advindo de uma família muito pobre e com diferenças de classe brutais em relação aos amigos, desde os primeiros anos da militância já não se mostrava desconfiado das capacidades do movimento estudantil em encarar um sistema tão amplo e forte como o da Ditadura Militar e, ainda mais, das estruturas do capitalismo. Como parte movimento estudantil da época da juventude, apesar das relações amorosas com mulheres terem como característica a vontade de ascender socialmente, Tonho diz da vontade de afastar-se de uma perspectiva que entende “pequeno-burguesa”, reforçando, ao longo do tempo, uma perspectiva radical, que se aprofunda

principalmente nos processos artísticos próprios e especialmente na feitura de projetos, como diretor e idealizador de cinema. A crítica mais ácida a Edu e às possibilidades de atuação nos anos 60 vem de Tonho, exatamente:

[a]os nossos próprios olhos éramos as personificações da Revolução com R maiúsculo em todas as áreas, cara, todas as áreas. A política, a artística, a sexual. Por isso autodenominávamos nossas singelas festinhas de ‘caos’ – dando a elas uma grandiloquência que nunca tiveram. [...] O barato dessa turma de estudantes não eram as drogas, era a Revolução. E quer droga mais rara e mais embriagadora? Não existe, meu caro, não existe. A combinação química resultante do binômio juventude-revolução é absolutamente explosiva. Foi por isso que nossa geração deixou a marca que deixou e é inesquecível. E a droga da nossa época já não é encontrada no mercado. Acabou (SILVEIRA, 2017, p. 227).

A avaliação *a posteriori* – à qual, em parte, não se identifica porque não se entende como participante, exatamente, do movimento, já que se via como um “anarquista, intelectual, artista”, gênio, como todos, mas diferente deles, principalmente pela classe social de que faz parte – é marcada por uma tentativa de nomeação do que os movia na época: a Revolução, essa droga que incorporavam na vivência e que, de acordo com Tonho, não mais se compra nem se acha nos mercados. Agora, a crítica vira-se para longe do passado e para longe dessa perspectiva que carregava a reputação de Edu até então. Conforme defende Pilar Calveiro ([1998]2013), a tônica sacrificial do herói só pode ser completada se há um resgate por uma memória coletiva que a reivindica, bem como a esse sujeito. Essa geração que se vê no espelho agora, conta o narrador, não tem mais do que se orgulhar, não encontra mais forma de atuação, não deixou mais nada para o futuro: não conseguiu mudar a arte, a política, a justiça, ou realizar o seu sonho de “mundo melhor”. A possibilidade do reencontro marcado, a cada dez anos, é recusada por Esmeralda e Tonho e, ao mesmo tempo, quase imposta a eles, que não conseguem efetivamente afastar-se do grupo e da vida que dividiram naquele momento. Entre reconhecer a sua importância na formação e negar o que preconizara, a narração também não consegue distanciar-se desse ponto fundador de quem foram e que ainda marca quem são. A narração de todos os amigos não é nada menos do que uma tentativa de avaliação desse período, de entendimento e de nomeação dos espíritos daquele tempo, de apreensão dos seus resultados, de “olhar-se no espelho”, uns aos outros, e reconhecer o que dali (e daquele tempo) ficou. É também o momento de retomar o tempo e entender a derrota, o luto e as sobrevivências, neles mesmos e no país, daquela vivência.

Já o capítulo voltado a Esmeralda, em 2003, é escrito na forma de uma carta a Dina em que anuncia a incapacidade de continuar indo aos encontros do grupo e a necessidade de mudar de vida e sair de Nova York. Ali, não pode furtrar-se de discorrer sobre Edu, com quem

teve uma relação mais próxima. A avaliação de que eram, Edu e Dina, “ingênuos demais, apaixonados demais, altruístas demais” contamina o olhar de antes e de agora. Assim como Tonho, Dina tenta entender o que a trouxe até ali, quando já não se parece com a jovem de antes, convicta, tão cheia de certezas, construída com base nesse “questionamento radical e profundo que vivemos com tanta sinceridade quando jovens” e agora entende que “o esplendor daquela utopia, em que acreditamos e não se cumpriu, nos condenou” (SILVEIRA, 2017, p. 263). O discurso do futuro interrompe e atrapalha a recuperação de um discurso sobre passado. Não pode deslocar-se sem recuperar e reconhecer o que o futuro lhe ofereceu em troca.

Agora, a partir de outros olhares, trata-se ler e construir Edu para além do que se imaginava anteriormente, um herói. Edu é lido como um amigo jovem que foi brutalmente assassinado por acreditar em outro mundo. O papel militante desses amigos se torna, aos poucos, suavizado, no presente, para dar espaço às suas limitações, fraturas, ingenuidades, ou seja, para uma formulação mais humana, menos mítica, menos gloriosa. O que o livro encena também, a partir desse deslocamento temporal e da análise dessa figura paradigmática que corta a narrativa de todos os personagens, é então, uma certa “fratura”, conforme defende Hugo Vezzetti ([2009]2013), sobre a literatura contemporânea argentina, entre passado e presente, que permite uma discussão sobre o que movia, então, a militância revolucionária. Interrompe-se o mito: questiona-se os seus limites, reencena-se uma crítica dos seus projetos, discute-se a incapacidade da sua gramática. O que os unia, até então, essa comunidade em torno dessa figura mítica, fundadora, aos poucos vai perdendo a força. Ainda que seja contada e mobilizada.

Diferentemente de uma perspectiva idealizada, agora se busca também lidar com os afetos, as paixões e as condições que organizavam essas utopias, de alguma forma distantes de uma lógica puramente heroica e mitológica. O *topos* anterior da “morte bela”, conforme estabelece Vezzetti (2013), como destino final do herói vai aos poucos perdendo o seu sentido quando percebem os limites da luta. Não poderíamos dizer que há uma “perda do herói”, como teria internalizado a literatura argentina (VEZZETTI, 2013), por exemplo, porque não se trata de negar à vítima essa condição ou de questioná-la apenas no sentido de uma *perda*, mas de posicioná-la, no decorrer do tempo, diante das suas contradições. E isso é mesmo ambíguo. Os personagens questionam-se, a partir da morte de Edu, sobre os sentidos primeiros das perspectivas em que embarcou essa geração e inserem na materialidade do texto a tentativa de compreensão do que os moveu naquela época, essa entrega completa e total a um projeto coletivo. Por isso também apontam para outras direções, no presente, das possibilidades de luta, deslocadas do que parecia ser o único caminho, daquele discurso absolutamente teleológico em direção à mudança.

No personagem de Fernando, em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010), também é importante essa desconstrução do “mandato sacrificial” a que Longoni (2000) se refere. Fernando fizera parte da luta armada na região do Araguaia e apesar da vontade de Vanja em acessar o que há de “heroísmo” na história de Fernando, o que se sobressai na narração é a tentativa da menina de aproximar-se de uma motivação até então desconhecida e incompreensível. É aos poucos, então, que acessamos um certo vocabulário, outro, que implica desistência, parada, recuo. Que implica dúvida: premissa contrária ao que se esperava de um guerrilheiro, a certeza. O personagem, até então engajado com a guerrilha, passa a perceber as fragilidades do projeto aos poucos, ainda que não soubesse o que Vanja sabe no presente da narração e faz questão de nomear como informação desconhecida para Fernando, à época. É a partir de então que o guerrilheiro reconhece o que não sentia até o momento: medo, medo especialmente da morte, olhá-la de frente, “topar com os seus olhos bem abertos, sem disfarces, com o inominável lá dentro, sustentar o arco daquela competição desigual, isso era outra coisa” (LISBOA, 2010, p. 119). Foi assim que finalmente ele comentou com Manuela que não acreditava que poderia dar certo: “a superioridade deles” é o reconhecimento que estabelece a virada de perspectiva. Vanja, por sua vez, replica: “não que Chico estivesse a par dos números” (LISBOA, 2010, p. 120), já que, em grande parte, demoraria mais de três décadas para que uma parte dessa história viesse à tona e que ele soubesse sobre os seus desfechos.

Até então, não havia nenhuma recomendação das direções para que os militantes deixassem o lugar: deveriam ter entregado suas vidas. Ir embora era desistir, ser desmoralizado. Entre uma perseguição e outra, entre a euforia percebida pelos guerrilheiros de que os moradores da região se uniriam à luta armada, ainda permanecia o tempo de tocaia, conta Vanja, como uma sucuri que, afinal, dava nome à nova operação do Exército. Um dia, quando devia ter apenas seguido, desistiu, parou. O item mais importante do seu currículo, ter sido um guerrilheiro, já não podia dizer mais nada sobre quem era. Agora, quando assume a desistência, Vanja narra que Fernando já se sentia “dotado do seu corpo”, novamente dono do que era seu, e assim sabia que um dia “acabaria perdendo. Como ele. Como todos eles” (LISBOA, 2010, p. 183). Chico, então, decidiu que era hora de ir embora, de encontrar um outro caminho antes que fossem todos mortos e é ao contar esse momento que a narração faz questão também de apontar o que Chico não viu, não testemunhou, o que não pôde ouvir, e tampouco imaginar; o que seus companheiros acreditaram, ou quiseram acreditar, antes de serem exterminados.

É com o personagem de Fernando, portanto, que podemos nos deslocar para além da lógica binária proposta e imposta pelo Exército: o inimigo, o subversivo, o outro. Uns contra os outros. A narrativa recusa o espaço do herói, assim como a participação no maniqueísmo.

Não é por acaso que decide incluir a morte de um soldado pelas mãos dos guerrilheiros, ao mesmo tempo em que situa a violência extremada, arbitrária e generalizada das operações do Exército. O romance evita, então, se engajar em uma lógica totalizadora e militarizada da história. Não se trata de uma lógica guerrilheiros vs. militares, bem vs. mal, heróis vs. subversivos, ou heróis vs. repressores. Para realidades complexas não bastam formas simplistas de apresentação do passado. A narrativa propõe, portanto, a partir de outro tempo, que não do discurso dicotômico hegemônico durante o período militar, e mesmo depois, realizar uma crítica efetiva do Estado repressor, sem tampouco ignorar a necessária crítica à lógica sacrificial das esquerdas. Fernando decide viver e não cabe aqui um julgamento que ignore essa resposta primeira, a sobrevivência. O personagem abandona o que o movia até então e assume outros afetos que não a coragem e a disposição de entrega, mas: o medo, a vontade de viver, o sonho de outro futuro, também para si.

Sobre a figura do traidor, Ana Longoni (2005) debate a dificuldade de acolher seus testemunhos, que não são compatíveis com a perspectiva do “homem novo”, insuperável figura heroica que deu a sua vida para a revolução. A teórica argumenta que rapidamente se atribui aos sobreviventes a falha do projeto revolucionário, o que faz com que pareça difícil conseguir *ouvir* as estratégias de sobrevivência que se conduzam por qualquer perspectiva que não seja do mito do “herói-mártir”, tais como as de pessoas que, de acordo com a teórica, em condições limites, recuperaram a sua vontade de viver. Conforme defende Vezzetti (2013), a problemática desse mandato não está apenas em um culto ao heroísmo ou na retórica do sacrifício, itens essenciais nas organizações militantes, mas também, e principalmente, na persistência e não desistência mesmo quando diante da consciência do fim violento que já parecia inevitável.

Um personagem que aparece de forma espectral tanto em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010) quanto em *Antes do passado* (BRUM, 2012) é Osvaldão¹⁶⁰, um dos principais guerrilheiros do Araguaia e o primeiro a ir para a região. Um homem negro, filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCdoB) e, segundo os relatos, muito bem recebido na região da guerrilha. A sua figura, em muitas partes dita mítica, tinha uma aura de imortalidade. A busca por rastros de Cilon Brum, empreendida pela sobrinha Liniane, depara-se, muitas vezes, com a figura desse guerrilheiro, de quem todos lembravam. Já no romance de Lisboa (2010) escutamos pela voz de Manuela, a guerrilheira por quem Fernando se apaixonou, a seguinte

¹⁶⁰ Diferente desses dois romances, a história do ex-guerrilheiro foi recuperada na história em quadrinhos *Notas de um tempo silenciado* (2015), de Robson Vilalba. Sobre este livro, recomendo o texto *Literatura e agonismo: contestação textual e visual em* *Notas de um tempo silenciado*, de Leila Lehen (2020). Em 2015, foi também lançado um documentário intitulado *Osvaldão*, e dirigido por André Fernandes, Ana Petta, Fabio Bardella e André Michiles.

justificativa para a possibilidade de vitória: “sabem o que falam do Osvaldão, que ele tem o corpo fechado? [...] Acho que você [Fernando] também deve ter. Acho que é graças a gente como ele e você que tudo isto vai dar certo” (LISBOA, 2010, p. 84). Além de em *Antes do passado* (BRUM, 2012), em que o personagem reaparece de forma recorrente na tentativa de busca de Cilon Brum, Osvaldão também aparece em *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017), quando recuperam uma fala atribuída a ele: “[n]a mata eu serei a árvore, serei as folhas, serei o silêncio”. A sua presença espectral assume um papel nos romances sem que tenha uma centralidade de fato, o que é, no mínimo, significativo, quando se trata de um dos personagens mais importantes da experiência do Araguaia, um homem negro. Essa presença nas obras, agora, perde o seu tom mítico, “imortal”, já que em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010) descobrimos o seu final, violento: o corpo morto foi exposto para todos verem que podia morrer, como todos os perseguidos ali. Ainda assim, se é recuperado em diferentes narrativas (e obras artísticas em geral), de diferentes formas, é também pela força com que a sua luta se apresentou na época que se renova, hoje, no corpo dos textos.

É sobre isso também o questionamento de Rezende (2016) acerca do personagem Harley e o seu objetivo de “heroísmo” – que, agora nomeado como Tonho (outro personagem com o mesmo nome daquele do romance de Silveira [2017]) e vivendo no sertão, dizem ter sido morto um pouco antes da sua partida de Olho D’Água. De forma menos dramática e sem que se sinta engajada com esse “mandato sacrificial”, a narradora assume, já ao final do livro, que não houve nem tempo para dúvida, dor ou medo. Era hora de partir, deixar para trás aqueles com quem havia construído uma vida em comum e que agora a protegiam, bem como de assumir para si outra utopia, uma mudança de rumo: “cuidei de agarrar tudo o que pude das utopias esfarrapadas, outros fios rotos com que urdir novos sonhos, por certo menores e mais humildes, ao rés do chão, mas vivos” (REZENDE, 2016, p. 145). Quem sabe seja exatamente porque é uma mulher que não se espera, a princípio, que se engaje em pressupostos míticos e heroicos, já que não é a figura representada nos mitos, como os personagens anteriores que debatemos, vistos a princípio como imbuídos dessa mesma lógica.

Não custa lembrar que os protagonistas masculinos são a maioria nos relatos heroicos sobre a ditadura. Penso aqui na fala do ex-presidente Lula recuperada anteriormente e na insistência de que “criássemos heróis”, dando como exemplo o nome de um homem, em comparação à fala de Dilma, na qual confrontou o senador Agripino Maia sobre a diferença do regime de verdade e mentira na democracia e na ditadura, mas, principalmente, no contexto sob tortura, como uma ex-guerrilheira torturada, dizendo do orgulho de ter mentido sob tortura para proteger os companheiros. A sua constatação é firme: “e não falo aqui de heróis. Feliz de um

país que não tem herói desse tipo”¹⁶¹, em clara referência à fala do Galileu Galilei de Brecht, em sua peça *A vida de Galileu*.

Em parte, conforme dissemos, as narrativas também debatem a partir da formulação de uma figura máxima heroica que habitava as mentes revolucionárias e que tinham que espelhar, como demonstra Cristina Wolff (2007), Che Guevara: um homem viril, sério, com barba, charuto e uniforme verde-oliva, *macho*, resistente, que se dispunha a entregar a vida. Aqui temos Harley, Fernando, Edu.

Os discursos da resistência e, principalmente, das guerrilhas, no contexto das ditaduras latino americanas, são, em grande parte, relacionados a discursos de masculinidade e aos seus principais conceitos, conforme afirma a historiadora (WOLFF, 2007, 2009, 2013) a partir da leitura de Butler: coragem, orgulho, força, resistência e dignidade constroem subjetividades de gênero ou que tem referência no gênero. O poder, nesse caso, “era masculinizado e propiciava uma ascensão de status. É assim que mais uma vez podemos dizer: gênero é poder” (WOLFF, 2007, p. 36). Não são poucos os trabalhos atuais que demonstram a participação das mulheres na resistência à ditadura. Ridenti (2010), por exemplo, em sua catalogação via projeto *Brasil: nunca mais*, percebe que as mulheres foram 18% daquelas processadas pela Justiça Militar, o qual, provavelmente, é um número baixo para a realidade do momento, seja porque os militares não consideravam as mulheres como alvos primeiros de busca e preocupação, seja porque o dado reflete apenas uma parcela daqueles envolvidos na resistência mais ampla. Mesmo assim, se temos em Che Guevara, na América Latina, o exemplo do homem revolucionário, propagador do ideal do “homem novo”, no Brasil, dois dos grandes exemplos são provavelmente Carlos Lamarca e Carlos Marighella, ambos representantes dos mesmos valores masculinos que Guevara representa. Mas não apenas: carregam consigo uma índice do mito e do martírio.

Observo que, de acordo com Stephanie L. Cobb (2008) , em diálogo com Castelli (2004), desde a Antiguidade o papel de gênero desempenha uma função central na construção dos discursos acerca do martírio. O mártir incorpora as mais altas qualidades, como força, sabedoria, coragem, justiça, mas, sobretudo, incorpora aquelas que são atribuídas à masculinidade de cada época e, por isso, as poucas mulheres descritas como mártires também eram “masculinizadas”. O título do texto teórico constrói-se sobre a ambiguidade “*dying to be men*”, ou seja, o discurso acerca dessas figuras quer narrar essa morte de forma a, assim, *tornarem-se* homens, mas também, na medida em que *morrem de vontade* de serem homens.

¹⁶¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tiyezo1fLRs&ab_channel=ThiagoSilvaThiagoSilva. Acesso em: dez. de 2020.

Entretanto, Cobb (2008) também lembra que nesses discursos importa menos quem são os mártires, mas, principalmente, como e quem produz essas histórias de martírio, e claro, as mantém.

Essas temporalidades míticas e teleológicas que faziam parte dos símbolos próprios que compunham a natureza do pensamento utópico da esquerda no Brasil, naquele momento, agora se movem em outras direções. Agora, o deslocamento da figura do herói, conforme demonstramos nas obras, passa por uma desconstrução da lógica da masculinidade própria da utopia revolucionária¹⁶². Se é verdade que os personagens ditos “heróis” são homens, em geral, essa lógica heroica, conforme demonstramos, se enfraquece com o fim das experiências revolucionárias, com a derrota e com a tentativa dos livros de elaborar esse luto. Mas não há apenas o luto. As narrativas buscam construir outros caminhos em direção à resistência, que não apenas esse centralizado em parte na luta armada e nas figuras masculinas, a que voltarei na terceira sessão.

O que está em jogo, então, nessas narrativas, é uma tentativa de ultrapassar a barreira do tempo do que parecia inacessível, final, acabado, *do passado*. Trata-se, diante da passagem do tempo, de não cair apenas na contingência do que “pôde ser”, mas também recuperar “o que poderia ter sido”, mesmo que diante do que sobrou, ou do que precisa ser enlutado. Agora não nomeiam apenas a morte, a violência e o desaparecimento, mas a resistência, os projetos, as pessoas, os deslocamentos, as tentativas revolucionárias (ainda que derrotadas) e as tentativas de crítica a esses deslocamentos. O que importa é, então, em primeiro lugar, tentar recuperar uma “estrutura de sentimento”, dar nome ao que moveu, ao que “poderia ter sido”, ao que se criou nessas comunidades, ao que sonhavam, mas que, ao se deslocarem temporalmente, buscavam também ver o que havia restado ou os “restos épicos”, conforme define Câmara (2017). Importa o que não se compreendeu na época e o que permanece como questão (problemática ou não) no presente. Trata-se então de situar os projetos políticos (espacial e temporalmente), mas também de lidar com o que se aposta neles e com o que não

¹⁶² Sobre a participação das mulheres na resistência contra a ditadura, recomendo o trabalho recém-lançado: APARECIDAS – Centro de Referência em Estudos sobre Mulheres na Ditadura Civil-Militar Brasileira. A apresentação do projeto no próprio website diz que “é uma iniciativa de compilação e compartilhamento de materiais online, em acesso livre, que versam sobre temas concernentes às mulheres na ditadura civil-militar iniciada em 1964 no Brasil. Concentramos em uma única plataforma as produções bibliográficas, experiências de ensino, recursos audiovisuais e outras iniciativas que estão disponíveis digitalmente e que abordam as múltiplas presenças, atuações e experiências de mulheres durante a ditadura civil-militar brasileira. Ao aglutinar e difundir as muitas produções em torno desse tópico, buscamos ser uma ferramenta de consulta bibliográfica, para pesquisadoras/es, professoras/es e pessoas interessadas no tema, além de contribuir com a divulgação de pesquisas e demais recursos. Antes de tudo, o APARECIDAS é uma iniciativa de valorização da pesquisa brasileira e das universidades públicas, gratuitas e de qualidade. Nos posicionamos diretamente contra iniciativas negacionistas, apologéticas e anticientíficas”. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/aparecidas/>. Acesso em: jun. 2021.

se pode mais aceitar: o que deve, agora, com o olhar do presente, ser criticamente lido. Não se trata, assim, de atribuir a derrota à resistência ou às pessoas que se entenderam como responsáveis de um projeto amplo de sociedade, mas de demonstrar como foram também brutalmente impedidos, de maneira a reconhecer a estrutura de repressão, a truculência, a máquina de morte. É um movimento ambíguo, contraditório.

O horizonte revolucionário, então, que não se lê apenas como passado, continua a gerar efeitos no presente. No caso de *Azul-corvo* (LISBOA, 2010), trata-se de alcançar os “tempos difíceis” que parecem incompreensíveis à primeira vista. Nomear o que moveu, mas também o que fez com que desistisse, o que fez com que Fernando apostasse na *vida* e recriasse agora outra forma de ser e estar. Por sua vez, *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017), quem sabe o livro de tom mais melancólico entre os citados, trata de uma geração que se “olha no espelho”, como define o personagem Tonho, que busca o que sobreviveu, como se desencantou e como se reinventou: o que fazer com que o parece um *vazio* deixado pelo passado? O que colocar no lugar? Do que se desapegar? São questões postas e não resolvidas no romance, mas que continuam a mobilizar aquele que lê. Já no romance de Rezende (2016), *Outros cantos* (2016), observa-se o que se confronta nesse deslocamento temporal e espacial para perceber o que, na época, falhou em ver e hoje permite perceber os limites do projeto, da tentativa de “cortar caminho”, da teoria e da ciência na língua alheia, ou seja, do projeto que na época se dava como “inventar fazendo, era o jeito”. Acima de tudo, tenta agora reconhecer a dureza que parecia impossível de romper e reinventar, de novo, outro caminho que atravesse novamente o tempo o espaço e que permita criar outras pontes. Os romances, portanto, reabrem as experiências utópicas em outras direções temporais e tentam acolher essas diferentes tensões temporais, no presente, assumindo e encarando os questionamentos que esse tempo nos impõe e reativando esse passado no agora e em direção ao futuro.

BRASIL: PAÍS DO FUTURO

A obra de Jaime Lauriano tem se preocupado, há algum tempo, a pensar e a discutir as narrativas sobre as quais se fundam a história deste país. Um desse exemplos é *O Brasil* (2014)¹⁶³, na qual reúne em vídeo matérias de jornais e propagandas oficiais difundidas principalmente durante o período da ditadura militar, de forma a observar e a questionar como a propaganda atuou na construção e na manutenção de um discurso ufanista. *O Brasil* “feito por

¹⁶³ Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/o-brasil>. Acesso em: nov. de 2020.

nós”, conforme definem os governos militares, passa principalmente pelo reforço de premissas como desenvolvimento, nacionalismo, pátria, nação, “bom” cidadão, família, união, e paz, bem toda uma imagética pertencente ao mito da “democracia racial”¹⁶⁴. O campo semântico não é tão distinto daquele do governo atual. Na arte de Lauriano, as propagandas, em que se exalta um nacionalismo exagerado e um controle total sobre as narrativas de país, são recortadas por e entre matérias de jornal em que se demonstram as formas de censura e de “excepcionalidade” praticadas a partir dos Atos Institucionais. A frase final do vídeo, “a paz se faz com quem ama o mesmo chão”, aponta para outra premissa problemática: a paz só pode existir na base de um nacionalismo, um *mesmo* “amor” e chão, dividido com, mas sobretudo, imposto aos cidadãos.

A ideia de paz, lembra Carlos Fico (1997), no livro em que trata exatamente da análise da propaganda política que o regime militar brasileiro produziu, é central. Junto da paz estão outros tópicos relacionados ao campo do otimismo, ou seja, “exuberância natural, democracia racial, conagração social, a harmônica integração nacional, [...] a alegria, a cordialidade” (FICO, 1997, p. 147). As propagandas ofereciam, de acordo com o historiador, a percepção de um acesso da população ao projeto desenvolvimentista dos militares e estabelecia o que seriam as “bases morais” e os “valores brasileiros” que deveriam, então, formar o que entendiam ser a “identidade nacional”. Esse país, então, formado sobre essas bases, em comunhão, poderia caminhar em direção “ao futuro”. Acima de tudo, a frase final implica que *não pode haver paz* se há uma divisão desse mesmo chão nacional, excludente e binário, que parte de um “amor” que exalta a família, a pátria, as forças armadas, mas também o discurso do “descobrimento” e da “miscigenação”, questões a que o artista insiste em retomar neste e em tantos outros trabalhos de forma a questionar o discurso de “fundação”, do “descobrimento” ou de “democracia racial” no país.

Se discutimos no tópico anterior as utopias libertárias a que muitos dedicaram as suas vidas nos anos 1960 e 1970, assim como uma certa avaliação dessas utopias no presente, é também verdade que a construção de um discurso utopista por parte do conservadorismo trata similarmente de um “mundo dos sonhos”, de construir ou imaginar *outro mundo*. Nada mais claro do que as utopias conservadoras e fascistas da extrema direita dos últimos anos. Conforme defende David Bell (2017),

[s]e mobilizando em torno de entendimentos nostálgicos, essencializados, racialmente exclusivos e não históricos de “Bom lugar”, supostamente sob a

¹⁶⁴ De acordo com Thula Pires, em *Colorindo memória e redefinindo olhares* (2015), a Comissão da Verdade do Rio conseguiu recuperar documentos que demonstram como a ditadura militar adotou o mito da democracia racial “como instrumento ideológico-político” e, ao mesmo tempo, apresentava o “racismo institucional [...] nas observações dos agentes de segurança sobre os discursos e atividades do movimentos negros” (PIRES, 2015, p. 12).

ameaça de “outros” - pessoas de cor, judeus, feministas, migrantes, *queers*, “gender non-conformers”, “babacas” “esquerdistas” – que são considerados como tendo sido empoderados pelas ramificações mais liberais da democracia liberal capitalista (relativa liberdade de movimento, reformas limitadas em torno de gênero e sexualidade), tal utopismo oferece visões de uma vida boa baseada em valores “tradicionais” associados ao lugar em questão. Promete “tornar a América grande de novo”, como diziam os bonés de Donald Trump (BELL, 2017, p. 51)¹⁶⁵.

A pretensa criação desse lugar “maravilhoso” nas utopias da extrema direita, se relaciona, em geral, de acordo com Bell (2017), ao conceito de nação. Os “outros” seriam, nesse sentido, aqueles distinguíveis, diferentes, “incompatíveis culturalmente”. Esse utopismo conservador, então, seria afetivo, ou seja, organizaria a sensação de “falta de lugar” associando-se à uma noção reacionária de espaço que supõe *unidade* e/ou homogeneidade. No caso do Brasil dos anos 60, de acordo com as propagandas recuperadas por Lauriano (2014) e Fico (1997), o projeto de país utópico do governo militar visava uma eliminação da diferença, do outro, o *comunista*, aquele que não se adequava ao “Brasil feito por nós” e à “pátria” berço do controle absoluto e autoritário.

Percebe-se, portanto, que os conceitos de “utopia” e “distopia” são relacionais e dependentes, portanto, de uma posicionalidade, conforme demonstra Gregory Claeys (2016), que argumenta, por exemplo, que a “utopia da Alemanha [nazista] era a distopia de todo o resto”. Podemos também pensar na *Utopia* de More, com a qual começamos este capítulo, que, como lembra Bell (2017), apesar de lidar como a “utopia fundadora”, trata substancialmente de ocupação colonial. Similarmente, no caso do projeto de país da ditadura militar brasileira, a utopia pretendida (distopia para muitos) ou a “utopia autoritária” (D’ARAÚJO; SOARES; CASTRO, 2014) tinha como projeto o controle total e completo, a homogeneidade cultural, o monopólio da violência, o conservadorismo moral e o aprofundamento da exploração do trabalho e da natureza.

Além disso, como afirma Quinalha (2017), essa “utopia autoritária” tinha pretensão de “totalidade e de alcance absoluto em todas as dimensões da vida social”. Não se tratava, de acordo com o autor, apenas de uma forma de governo que tinha como objetivo suprimir direitos e liberdades, mas de um projeto que “se abate sobre os corpos social, político, individual como um verdadeiro laboratório de subjetividades para forjar uma sociedade à sua própria imagem”

¹⁶⁵ Original: “Mobilizing around nostalgic, essentialized, racially exclusive and ahistorical understandings of ‘Good place’ supposedly under threat from ‘others’ – people of color, Jews, feminists, migrants, queers, gender non-conformers, ‘cucks’ ‘lefties’ – held to have been empowered by the more liberal ramifications of capitalist liberal democracy (relative freedom of movement, limited reforms around gender and sexuality), such utopianism offers visions of a good life based on ‘traditional’ values associated with the place in question. It promises to ‘Make America Great Again’, as Donald Trump’s baseball caps have it”.

(QUINALHA, 2017, p. 28)¹⁶⁶. Para tal, era necessário um aparato amplo, complexo e funcional, o que fez com que a repressão política e moral tenha se desdobrado em diferentes contextos e estruturas. Qualquer oposição a esse projeto de “grandeza do Brasil” só podia ser eliminada. Diante disso, muitas das obras da literatura contemporânea tratam de identificar, nomear e denunciar esse projeto. A “utopia autoritária”, assim como o discurso conservador do presente e o fascismo, opera, portanto, principalmente em uma lógica binária: entre outras, temos distinções como criminoso *contra* inocente, legítimo *contra* ilegítimo, bandido *contra* cidadão de bem. No caso dos anos 1960, como apresentei no capítulo anterior, a divisão que operava implicava a construção, principalmente, de uma “noção ficcional do inimigo”, ou seja, estabelecia no *comunista* – como vimos, uma categoria, não estática ou homogênea, mas bastante abrangente– o inimigo da nação e, portanto, aquele a ser aniquilado. Como defende Buck-Morss (2018), nos projetos modernos utópicos do século passado, “definir o inimigo é definir, simultaneamente, o coletivo” ou, além disso, “*definir o inimigo é o que dá vida ao coletivo*” (BUCK-MORSS, 2018, p. 29, grifos da autora). Isso quer dizer que o monopólio da violência é essencial nesse contexto e é o que fundamenta, em primeiro lugar, a legitimidade soberana, lembrando que “a destruição física é a tática dominante das guerras nacionais” (BUCK-MORSS, 2018, p. 48).

O inimigo a que remetem essas narrações estava no projeto de educação para o Brasil, como buscou narrar *Outros cantos* (REZENDE, 2016), perante a tentativa falha de aniquilação do projeto e do método de Paulo Freire com a construção do Mobral. O inimigo estava nas universidades, como demonstra *O fantasma de Luis Buñuel* (SILVEIRA, 2017), com sucessivos ataques à UnB e a seus estudantes, atos e assembleias; com seus militantes presos pelo governo militar; e, ao fim, com a universidade sitiada pela repressão: soldados, metralhadoras, fuzis, bombas de gás lacrimogêneo, prisões. O inimigo estava no campo, em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010), antes e depois da repressão, quando o Exército exterminou guerrilheiros nas matas do Xambioá. Os inimigos, em suma, eram aqueles que não se conformavam com o projeto de nação proposto: mulheres, LGBTs, indígenas, negros e negras, trabalhadores, militantes. Contra qualquer oposição: tortura, controle e prisão.

Não por um acaso, em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010), o corpo violentado é genderizado. Podemos ler isso na construção da voz de um agente repressor:

(o que diabos estavam as mulheres fazendo metidas em política, tornando-se ainda por cima *guerrilheiras*, numa época em que ainda se esperava delas que ficassem circunscritas no âmbito do lar e da vida privada? Putas comunistas.

¹⁶⁶ Também recomendo o catálogo da exposição *Orgulho e resistências: LGBT na ditadura*. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/catalogo-exposicao-orgulho-resistencia/>. Acesso em: maio de 2021.

Era o apelido que elas ouviriam nas sessões de tortura. Contra a pátria não há direitos) (LISBOA, 2010, p. 83).

Ou, ainda, em “quando estava prestes a desmaiar foi levada ao rio, onde enfiaram sua cabeça até quase afogá-la. Molhada, foi torturada com choques elétricos. Puta comunista” (LISBOA, 2010, p. 161).

Martha Huggins, Mika Haritos-Fatouros e Philip Zimbardo (2002) demonstram como os “trabalhadores da violência”, no Brasil, no período militar e nas instâncias herdadas desse período, como a polícia militar, são movidos pela construção da masculinidade como uma “importante categoria de dominação social” que é performada e validada nas relações interpessoais, mas também institucionais. Homens “de verdade”, na masculinidade patriarcal ocidental, afirmam os autores, devem *dominar* homens e mulheres. No caso da tortura e da violência ditatorial, especialmente, houve um processo de “burocratização”, portanto, dos mecanismos da masculinidade: “o sistema de violência foi impulsionado pelo homem e estruturado para promover formas ‘masculinas’ de poder – enfatizando a competição, a dominação e o controle” (HUGGINS; HARITOS-FATOUROS; ZIMBARDO, 2002, p. 272)¹⁶⁷. Ou, conforme definiu Paul B. Preciado recentemente em uma mesa na Festa Literária Internacional de Paraty¹⁶⁸, historicamente, é o homem branco aquele que possui, em primeiro lugar, o monopólio da violência. A história da modernidade colonial, portanto, passa pelo patriarcado que definiu quais são os corpos “soberanos” e quais são aqueles “subalternizados”.

Imaginar um inimigo não era só perseguir, mas também reforçar, no imaginário geral, assim como demonstra Lauriano (2014), inimigos, aprofundar as opressões históricas no Brasil e fazer com que aqueles não pertencentes às elites poderosas também reprimam: compactuem com a violência da repressão, reforcem o projeto de país que passa por um corpo só, aprofundem as formas violentas da sociabilidade, entendam-se, também, como portadores e propagadores da violência, conformem-se aos papéis sociais que lhes são atribuídos. A violência e as construções desses inimigos vinham e eram tributários de um projeto de extermínio anterior – “em Canudos, no Contestado e nos volantes do cangaço” (SILVEIRA, 2017, p. 181) – e, podemos dizer, posterior. Esse é o caso da violência homofóbica sofrida pelo personagem Tadeu, de *O Fantasma de Luis Buñuel*, das inúmeras violências de gênero a que as narrativas remetem perpetradas por cidadãos “comuns”, da violência contra trabalhadores do campo, cuja

¹⁶⁷ Original: “the violence system was powered by man and structured to promote ‘masculine’ forms of power – emphasizing competition, dominance and control”.

¹⁶⁸ Festa Literária Internacional de Paraty, mesa 8, *Transições*, com Caetano Veloso e Paul B. Preciado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fHLB8kcD49Q&ab_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty. Acesso em: dez. de 2020.

mão de obra é sempre desvalorizada, negada, diminuída, sendo a lógica de subserviência imposta e reproduzida pela burguesia, da violência de classe contra vários personagens e da violência racial, legado colonial e elemento estrutural dessa utopia autoritária.

O projeto utópico da ditadura, entretanto, não dizia respeito apenas ao controle, à censura e à repressão, mas também a um processo de modernização intensa e conservadora pela via das características anteriores, conforme define Renato Ortiz (2014). A ditadura buscou um desenvolvimento acelerado da economia durante o “milagre econômico”, uma “intensa industrialização e urbanização da sociedade brasileira, uma reorganização do Estado, bem como a emergência de uma tecnocracia que dinamiza e regula as forças produtivas”, ou seja, “um conjunto de medidas que aprofundam a consolidação do que se denominava capitalismo tardio” (ORTIZ, 2014, p. 226). Para tal, era preciso então, também, deslocar-se, levar a modernização, em primeiro lugar, para os lugares e para aqueles que não *participavam* do tempo moderno, na sua perspectiva – perspectiva essa não tão distinta do projeto também moderno dos militantes, sobre o qual me referi anteriormente. Para Harry Harootunian (2010), a modernidade definida pelo capital ignora as diferenças espaciais quando diante da “diferença temporal” no processo de modernização. Não apenas, afirma o teórico, a história é entendida como determinada de forma linear e progressiva, mas o tempo histórico não pode tolerar qualquer outra forma de temporalidade. Isso quer dizer, então, que se define uma única estrutura linear para a modernização, estabelecida e imposta pelos países de capitalismo avançado, que faz com que qualquer outro estágio de relação com a modernização seja entendido, diante da sua diferença, como atrasada.

O lugar para onde foi Chico, personagem de *Azul-corvo*, o Pará, esse lugar do tamanho de um país inteiro onde viviam mais de dois milhões de pessoas e que “o próprio Brasil ignorava”, não parecia interessar ao governo militar até tornar-se destino dos guerrilheiros e se estabelecer como um dos principais palcos dessa política modernizadora e violenta: a Transamazônica. Um ano depois da chegada de Chico, o general Médici colocaria uma placa dando início à construção da obra, incluída no corpo do texto pela obra de Lisboa “*numa arrancada histórica para a conquista deste gigantesco mundo verde*” (LISBOA, 2014, p. 49, grifos da autora). A impressionante recuperação das propagandas por Ricardo Cardim, reproduzida em reportagem¹⁶⁹, demonstra a forma como a derrubada da floresta para a construção da Transamazônica era valorizada pela imprensa nos anos 1970 e 1980: “[a] Amazônia já acabou”, “[a]qui vencemos a floresta”, “[a] Amazônia já era”, “[p]ara unir os

¹⁶⁹ Cf. <https://www.quatrocinco.com.br/br/galerias/a-ofensiva-da-ditadura-militar-contr-a-amazonia>. Acesso em: jun. de 2021.

brasileiros rasgamos o inferno verde”, “Amazônia: uma conquista de nosso tempo”. O projeto então era claro – e continua sendo: a destruição da natureza, a violência contra os povos que ali habitavam, a exploração dos recursos naturais e das pessoas. O presidente e seu ministro dos transportes, conta Lisboa (2010), estavam muito emocionados: ali dividiriam o Brasil “desde o Atlântico até a fronteira do estado do Acre com o Peru”, passariam por cima do que fosse necessário para levar, finalmente, a dita “civilização” para aqueles lados.

Não muito diferente seria também a obra que a nos remetemos anteriormente: a ponte Rio-Niterói¹⁷⁰, até hoje ainda nomeada em homenagem ao presidente militar Costa e Silva, outra obra monumental do projeto modernizador nacional desenvolvimentista. A obra foi construída no Rio de Janeiro, “na civilização” e contou com o que havia de mais *civilizado* para inauguração: a rainha Elizabeth e o príncipe Phillip, sendo também nomeada, pela narradora, no que traz de mais contraditório:

[m]orreu muita gente na construção da ponte Rio-Niterói. Diz a lenda que os mortos ficaram lá mesmo, no fundo da baía, e a obra se ergueu por cima dos seus corpos. Se a lenda é verdadeira, quem cruza a ponte cruza um triste cemitério informal onde cadáveres convivem com peixes e concreto. Aos seus ouvidos impotentes, ensurdecidos, chega o rumor do trânsito lá em cima e a vibração leve da estrutura pesada. Em seus pensamentos interrompidos ecoa a memória com cheiro salgado do mar e do cheiro salgado do ar úmido da baía, cortado por gaivotas e aviões. Com lendas ou sem lendas, a ponte chegou ao fim, entre todas as perfurações no subsolo oceânico e as outras monumentalidades adequadas ao maior país da América Latina (LISBOA, 2010, p. 50).

Na época, a história oficial era essa nacional, da seleção de 1970, do “milagre brasileiro”, o que Vanja não lembra de saber exatamente pelo professor de história, mas por Fernando, que localiza: “com a política econômica, a inflação baixava, a taxa de desemprego baixava, o país crescia” (LISBOA, 2010, p. 87). Não foi assim que aconteceu, entretanto, conta a narradora, já que, ao final do governo, o general Figueiredo, “pediu a todos que o esquecessem”, com a dívida brasileira tendo aumentado de três bilhões, em 1964, para nove bilhões. Fernando critica: a lógica era “crescer o bolo” para reparti-lo, de forma que “os pobres ficavam cada vez mais pobres” e mais de metade da população passava fome.

O deslocamento para esses lugares, diferente do deslocamento feito pelos guerrilheiros, não tinha interesse em *fazer-se outro*, em construir junto, mas em *levar* para lá

¹⁷⁰ Vale a pena lembrar o poema de Ana Carolina Assis, em *A primavera das pragas* (2019), intitulado *ponte presidente costa e silva*: “agora sabíamos / cidade de Ilhabela / aquele cargueiro / Pro qual correr / caso rasgassem contratos / suas crostas / crustáceos agora sabíamos / feito cascos de tartaruga / guardavam – casa / de corpos – / segredos / vigas guardavam / dos corpos a maior parte / agora sabíamos / caldos de caranguejos / e areia lavada / corpos que cuspiram / como caroços de ameixa / seu gosto por trocas / agora sabíamos / eu te dizia dos / corpos secretos / sob a frágil pele / da ponte”.

esse projeto colonial estabelecido pela utopia autoritária: impor o mesmo, impor, ali, esse projeto de modernização violento ao fim do qual pagaram mais intensamente aqueles que ali estavam, no meio dessa “guerra” que não parecia, à primeira vista, lhes dizer respeito. O “Brasil feito por nós” ou o “Brasil do futuro” não se preocupava de fato com aqueles lugares ou com aquelas pessoas, mas com a possibilidade de criar uma “via para a civilização”. Conforme debati anteriormente, Buck-Morss (2018) aproxima as “utopias de massas” do século XX – principalmente porque herdeiras de um mesmo projeto ocidental de modernidade –, mas as diferencia especialmente no que tange à sua relação com o tempo e o espaço. As estratégias de guerra são direcionadas a uma dessas categorias, portanto. Se com os guerrilheiros o objetivo era a dominação do espaço, que se dava pela tentativa da instauração de um tempo revolucionário em que “a revolução de classes é um acontecimento histórico entendido como um avanço no tempo” (BUCK-MORSS, 2018, p. 43), aqui, o espaço é central, dado que “ser uma nação é possuir um território” (BUCK-MORSS, 2018, p. 42). A revolução deve então ser evitada a qualquer preço e o espaço, incorporado e homogeneizado ao máximo como espelho e parte da nação.

Vanja conta que foi depois de algum tempo que Fernando ficou sabendo que a “Operação Marajoara” havia prendido, agredido e torturado moradores, queimado casas e roças. “Quem se negava a colaborar apanhava” (LISBOA, 2010, p. 204) porque “a paz se faz com quem ama o mesmo chão”, já diziam as propagandas oficiais e recorda Jaime Lauriano (2014). A ditadura, ao enviar essas operações gigantescas para o interior do Brasil, como constrói o livro de Paiva (1996), *Não és tu, Brasil*, no caso do Vale da Ribeira, ou ao estabelecer políticas públicas para o sertão nordestino em *Outros cantos* (REZENDE, 2016), tampouco tinha interesse em modificar as estruturas de exploração e de opressão que se tinha até então. É isso que questiona a narradora Maria, ao retratar o contexto de extrema pobreza e exploração que viviam em Olho d’Água: sem água, sem estruturas básicas, sem atenção do poder público, sem possibilidade de escolarizar os filhos. O dinheiro também faltava. O lugar, escondido e ignorado por todos, “tinha dono”, diz a narradora. Dono dos meios de produção, dono da terra, que tornava-se também dono da gente e da capacidade de viver ou morrer, comer ou passar fome: “era preciso a labuta de uma família inteira, a vida inteira, era preciso a herança familiar de um tear próprio, só para pagar a ração mínima de líquido durante os longos meses de estio” (REZENDE, 2016, p. 33). O único jeito, para aquela gente, parecia ser conformar-se ou, em alguma instância, perseguir o sonho da “utopia da civilização” pelos seus próprios pés, indo até o Sudeste. O poder da ditadura não chega para resolver os problemas, para criar uma estrutura, para ouvir aquela gente, mas, ao final do livro, surge para aliar-se aos “donos da terra” e para

violentar aqueles que tentavam ali – como o desfecho da narrativa sobre o Araguaia, em *Azul-corvo* (LISBOA, 2010) – sonhar e construir outra maneira de viver. O Exército chegava “buscando por gente estranha” e matando quem estivesse no caminho. A única solução para Maria é, afinal, salvar-se pelas mãos e pela vontade daquelas pessoas que a haviam acolhido, de muitas formas, e reconhecido o seu papel e seu projeto – mesmo que ela não soubesse na época –, indo embora.

Também é verdade que o “caminho para a civilização” e a sua lógica de “saída da barbárie”, de forma violenta, no Brasil, não havia começado ali. Podemos dizer que começou, quem sabe, na fundação dessa nação que se estruturou no genocídio da população indígena e se construiu pela força de trabalho do povo negro escravizado. De acordo com Ortiz (2014), o projeto de modernização conservadora abarca vários períodos da nossa formação histórica e atravessa a nossa história. Se é verdade que, lembra Fico (1997), a ditadura “consolida e re-significa a convicção de que vivíamos uma época superadora do atraso” (FICO, 1997, p. 84), é possível embarcar em uma perspectiva anterior que atravessa a nossa história e que tem como fundo um projeto de “longa duração” que quer construir e manter essa visão otimista do país, apagando e ignorando, ao longo do tempo, todos os problemas que supostamente podem ser resolvidos de forma mítica. Nesses processos, inventava-se uma nação que não existia, mas, sobretudo, uma nação para a qual era preciso lutar, exterminar, excluir. Esse Brasil “mítico”, uma nação “do futuro”, é agora questionado.

O caminho “Brasil: o país do futuro”¹⁷¹, ou utopia da modernidade, anterior à ditadura e parte do projeto posterior, também se mostra claro na narrativa de Silveira (2017) com um plano de construção da capital, Brasília, essa utopia que viveu o pai de Edu, na condição de engenheiro, uma utopia que se imbuía da “nacionalidade brasileira”, a própria capacidade como “país do futuro” que conseguiria criar, do zero e em apenas cinco anos, uma cidade monumental. A maneira de fazê-lo: com a mão de obra de milhares de homens que iam para lá de todos os cantos do país e eram submetidos a condições muito precárias de trabalho. Acidentes de trabalho, mortes cotidianas, falta de direitos trabalhistas, esgotamento nervoso, repressão policial no que ficou conhecido, conta o narrador de Silveira (2017), como o “massacre da Pacheco Fernandes”: “há quem afirme que os mortos foram jogados no buraco onde depois ergueram a torre de televisão” (SILVEIRA, 2017, p. 52), que hoje fica no eixo

¹⁷¹ Como lembra Florencia Garramuño (2019), em 1936 o escritor austríaco Stefan Zweig visitou o Brasil convidado pelo presidente Getúlio Vargas. Depois, viajou por outras cidades do país e, finalmente, lançou um livro em seis idiomas diferentes intitulado, *Brasil, país do futuro*. O livro não só seria muito importante na carreira do escritor, conta a teórica, mas seu título se tornaria uma frase repetida e importante nos projetos de futuro e no destino do país, ao decorrer do tempo.

central da cidade. O projeto de Brasil que unia todos esses eventos, separados ao longo do tempo, era de um país de moer gente: escravidão, ditadura, genocídio, necropolítica e opressão. Ao final, avalia Edu, as mãos que construíram esses lugares são aquelas que tiveram de afastar-se deles: estavam todos desempregados e sem moradia. Aqui, pensando na própria utopia, avalia o narrador: “não quero ser utópico nem sugerir que os que construíram os palácios e prédios, os que levantaram a obra magnífica, tivessem o direito de morar ali” (SILVEIRA, 2017, p. 53), já que, “a era moderna”, é claro, não tinha chegado “para a peãozada”.

As narrativas literárias, entretanto, não se preocupam apenas com questionar e criticar essa “utopia conservadora” e autoritária dos anos 1960 e 1970, ou seja, constroem-se não apenas com um discurso crítico que observa e concebe uma narrativa sobre o *passado* e sobre a bem-sucedida estratégia do regime ditatorial de reprimir os dissidentes, controlar os seus corpos, vontades e desejos, mas que se estende também, e principalmente, sobre os dias de hoje para denunciar o atravessamento da ordem política, econômica e liberal que tenta acabar com as possibilidades de emancipação que poderiam ter aparecido depois da democratização. Questionam, portanto, a imposição de um projeto de país que se alastra por diferentes temporalidades: que se formou no passado para se perpetuar no presente e, principalmente, nas formas de futuro, ou seja, como uma “utopia autoritária” de “longa duração”, nos termos de Fico (1997).

Outro exemplo importante nesse sentido é o romance de Beatriz Bracher, *Não falei* (2004), em que o narrador-personagem, professor, sofre com o fim de um projeto que entendia como revolucionário para a educação brasileira, estabelecido nas bases da teoria de Paulo Freire, e que não apenas é impedido, censurado e proibido pelo regime militar, mas também não encontra mais espaço pós-democratização. A sua decepção com o fim de um projeto de educação emancipadora que não é retomado pós-ditadura se torna uma das questões centrais do romance e de uma das facetas do luto que deve elaborar o personagem.

A “utopia autoritária”, então, mesmo depois do seu suposto fim, vai encontrar novos caminhos, “pós-transição”. É isso que defende Idelber Avelar (2003), em *Alegorias da derrota*: não houve uma oposição direta entre as ditaduras e os processos de redemocratização, já que as classes dominantes latino-americanas realizaram o que chamou de “transição epocal”, uma transição que permitiu uma saída da ditadura e de uma lógica “nacional” para um cenário complexo de inserção do Brasil na lógica capitalista de acumulação global. A ditadura teria, então, aberto caminho, de muitas formas, para a inserção do Brasil na ordem capitalista global e na estruturação neoliberal da economia, inclusive impedindo qualquer avanço contrário a essa lógica: matando, perseguindo, expulsando todos aqueles que se opunham, ou que poderiam

fazê-lo, no futuro. O argumento de Avelar (2003), então, é de que a “transição epocal” não trata exatamente do momento posterior, mas da própria ditadura, que, com o suposto retorno da democracia, nos manteve no lugar onde a ditadura nos deixou. A transição, afirma o teórico, seria apenas do Estado ao Mercado.

Se a teoria de Ortiz (2014) não se enquadra necessariamente na proposta de Avelar (2003), ele também defende que quem sabe, podemos dizer, o fim da ditadura militar tenha sido menos uma transição e mais uma “conquista”. Havia, de acordo com o teórico, três propostas distintas em disputa: aquelas dos militares, “cuja versão autoritária procurava fundir-se uma visão de Brasil cordial e socialmente seguro, livre das forças ‘subversivas’” (ORTIZ, 2014, p. 254); aquela dos movimentos de contestação, excluídos os partidos de esquerda como o Partido Comunista Brasileiro, “na qual a noção de alienação desempenhava papel importante” (ORTIZ, 2014, p. 254), e, por último, aquela da indústria cultural, que privilegiava “uma concepção mercadológica dos bens culturais” (ORTIZ, 2014, p. 254). Para o teórico, a ditadura possibilitou a modernização requerida pelo regime, alicerçando no país o capitalismo tardio e situando-o no mercado mundial de consumo e de produção. O regime, assim, unindo formas de crescimento econômico, modernização e repressão, funcionou perfeitamente para as elites conservadoras que foram as principais favorecidas pelas políticas de Estado, antes e depois.

É o que também defende Ludmer (2013), ao perceber, no contexto da Argentina dos anos 2000, “a utopia realizada do neoliberalismo”, na América Latina, um lugar cuja “posição global” se situa sempre no contexto de “atrasados”, incompletos, “instalados em outra situação e em outra história” (LUDMER, 2013, p. 22). O desenvolvimento, portanto, seria a forma de capturar o tempo histórico e estar de acordo com o tempo do capital e do império, de maneira a devolvê-lo como sentido de “progresso”, a serviço da biopolítica do tempo na América Latina, ou seja, “o corte do tempo como regime histórico faz com que a América Latina nunca esteja completa, que seu ser seja sempre remetido ao futuro, sendo essa uma das ideias-chave de nossa posição global” (LUDMER, 2013, p. 22).

Os livros em questão não se furtam de construir um discurso crítico às formas de permanência nas ordens econômica, social e política das estruturas construídas e deixadas de herança pela ditadura. Também hão de observar e atentar para as formas de reinvenção, na estrutura democrática parlamentar, dessas utopias conservadoras e autoritárias. A maior preocupação, sem dúvida, é a exploração do espaço, da natureza e das pessoas: um projeto de devastação estabelecido e continuado. A Amazônia, esse lugar alvo de uma política colonizadora e nacional-estatista, um espaço “vazio” que deveria ser “ocupado” durante a

ditadura, “incorporado à pátria”, explorado, é central – e assim permanece nas políticas ainda coloniais e exploratórias dos governos posteriores.

Em *Azul-corvo*, esse não era um espaço vazio, mas ao contrário, era entendido como fértil em termos de natureza e de pessoas. Quando o governo militar retoma seu interesse repentino na área do Araguaia, a narração interrompe a temporalidade linear para dizer que Manuela, personagem que dava aulas para aquelas crianças, não poderia saber nem o seu destino, nem mesmo o futuro daquela região pobre, que seguiria “abandonada pelo poder público, e que seria palco de conflitos violentos por causa da coexistência de fazendeiros, madeireiros, sem-terra, garimpeiros, índios, trabalhadores escravizados, pistoleiros, traficantes de drogas” (LISBOA, 2010, p. 91). “Naquele futuro”, diz a narradora, ou “nesse futuro” da escrita do romance, “os policiais faziam bicos como seguranças nas grandes fazendas. Trabalhadores escravizados trabalhavam vigiados por homens armados e dormiam trancados no barrão” (LISBOA, 2010, p. 91). Nesse futuro, a Transamazônica não poderia ser concluída, mas o “tamanho da ferida pode ser visto até do espaço” (LISBOA, 2010, p. 51), agora, ao menos, desde Lakewood, Colorado, de onde narra.

São sobre isso também as críticas dos personagens Dina e Tonho, em *O fantasma*, envolvidos nos projetos de uma ONG em que atuam: a exploração excessiva das terras, o genocídio da população indígena, os métodos extrativistas, as formas de extração e de produção de energia, a entrada da vida no mercado, o projeto de devastação das áreas verdes. A sensação da derrota, então, se estende nos personagens para os dias atuais, para a consciência de uma lógica de Estado que se renova, que se alastra, que continua criando os seus efeitos nos dias e nos corpos atuais.

Os romances também são atentos à apreensão do momento de memória e no crescimento dos discursos negacionistas na sociedade. É o caso de *Azul-corvo*, com a inserção no corpo do texto de comentários de internet, em que se vê a personagem Vanja tentando se aproximar da história do Araguaia e construir uma perspectiva própria ao buscar informações on-line e reconhecendo os discursos de ódio já presentes sobre as ossadas dos desaparecidos: internautas que reclamam da falta de eficiência do Exército em liquidar os guerrilheiros e que defendem a política genocida, culpando as vítimas pelo dinheiro gasto, agora, na busca pelas ossadas. O mesmo recurso é usado anteriormente no romance como forma de questionar os discursos xenófobos brasileiros sobre as imigrações contemporâneas. Ao inserir essas informações, o romance opera um deslocamento importante que demonstra a violência com que esses discursos se apresentam e como são contrastantes do que se pretende criar. Aqui, o inimigo é a memória, é a informação, é também, o “outro”. A redemocratização, então, ao

contrário do que se poderia querer ou imaginar, acaba por perpetuar o apagamento e o esquecimento das experiências das vítimas, violentando-as novamente, agora em termos discursivos.

Contra essa política que quer “ponto final”, esquecimento e negação, portanto, viram-se esses livros, atentando para o que ficou esquecido, negado e para o que, em primeiro lugar, se mostra presente nas estruturas subjetivas e objetivas atuais. Percebem-se também contra uma lógica de mercado que parece incontornável, imutável, estando as narrativas situadas nas utopias conservadoras como engendradas, impostas, reatualizadas: são próprias de um momento específico, históricas e, portanto, tratam de uma forma possível de projeto de país.

Tupinilândia (MACHADO, 2018)¹⁷², romance sobre o qual ainda não me referi, é o que mais se distancia dos anteriores: trata-se de uma espécie de ficção científica, romance de aventura e/ou distopia. Não é o primeiro (ou único) romance relacionado à temática da ditadura com um *teor* distópico: podemos pensar em *Não verás país nenhum* (1981) e *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão e, mais recentemente, nas obras *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Márcia Tiburi, e *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto¹⁷³. Na obra de Machado, um dos personagens principais é um parque de diversões e/ou cidade e/ou complexo de shopping center chamado Tupinilândia, construído no norte do país, perto do Xingu e da Transamazônica. O parque, inspirado na Disneylândia e na Fordlândia¹⁷⁴, projetado pelo magnata empreiteiro João Amadeu Flynguer, incorpora a figuração do Brasil “país do futuro”, o lugar da “utopia nacional” via consumo.

O livro é dividido em duas partes principais. Na primeira, intitulada *Versão Brasileira* e dividida em subcapítulos, constam títulos de distopias como *1984*, *Admirável Mundo Novo* e *Não verás país nenhum*. O texto também faz uso de diferentes linguagens: matérias de jornal, diários, mapa, áudios transcritos, além de mencionar diferentes mídias criadas dentro do universo de Tupinilândia: bonecos, histórias em quadrinho, tecnologias.

Conhecemos João Amadeus Flynguer a partir de um perfil feito para uma revista, escrita por Tiago Monteiro, jornalista e filho de um desaparecido político, e publicado no

¹⁷² Agradeço à professora Leila Lehen, que me indicou, entre outros, esse livro.

¹⁷³ Penso também no romance de Kucinski, *A nova ordem* (2019), não diretamente relacionado à ditadura militar brasileira, mas, podemos dizer, na medida do projeto literário e ético do autor, em grande parte inspirado nos seus mecanismos da repressão militar, bem como no contexto atual brasileiro – ainda que escrito antes da posse do presidente Jair Bolsonaro.

¹⁷⁴ A matéria de jornal, incluída como parte do romance, explica: “[r]eferia-se à cidade planejada por Henry Ford no meio da Floresta Amazônica trinta anos antes, hoje pouco lembrada. Parte utopia, parte *hubris*, fora feita para baratear os custos de extração de borracha, condenada ao fracasso pelo desprezo que Ford nutria pelas pesquisas em prol de experiências práticas. Isso levou seus homens a penetrarem na selva sem conhecer nada sobre ela ou sobre o plantio de seringueiras. Mas a ideia permaneceu lá” (MACHADO, 2018, p. 19). Sobre o projeto da Fordlândia, também recomendo o documentário *Beyond Fordlândia* (2017), de Marcos Colón.

Reader's Digest, agora impresso no romance. Filho de um americano, Amadeus Severo, vai para o Brasil fazer a sua fortuna em diversos ramos: usinas, móveis, tecnológicas e entretenimento. A fortuna advém desse momento inicial da família que soube “aproveitar” das condições no Brasil para explorar a terra. Especialmente, o início de toda fortuna se deu na compra de cachoeiras por toda a Região Sul, necessárias para o desenvolvimento de hidrelétricas. O personagem, que havia lutado contra os nazistas, tinha completo desprezo pela ideologia genocida alemã e, no Brasil, isso se traduzia, também, no desprezo ao “autoritarismo pragmático e modernizante” do Estado Novo, representado pela ideologia própria da Ação Integralista Brasileira. O desprezo se estendia aos comunistas, claro. É já nessa matéria, portanto, que somos introduzidos à história e à ideologia do grupo, que se tornam importantes na narrativa: “nazistas e integralistas tinham cada qual sua visão autoritária de nacionalismo, mas faziam ações políticas conjuntas”, ainda, “convergiam na visão de mundo totalitária, no desejo de poder e imposição da força, e no antissemitismo” (MACHADO, 2018, p. 26)¹⁷⁵.

A narrativa segue, então, no contexto da dita transição brasileira, com o que chama de a “década perdida”: a passagem do governo militar para o civil. Faz questão de construir esse momento a partir de dois fatos paradigmáticos: o atentado à bomba na OAB, em 1976, e a tentativa de atentado do Rio Centro, em 1981. No primeiro capítulo, a voz do narrador principal apresenta as tentativas de impedimento de qualquer avanço na dita transição: “o país caminhava para a abertura política. A economia, para o abismo dos empréstimos do FMI. A saúde pública, para a epidemia da aids”, ainda assim “atentados à bomba vinham sendo uma constante nos últimos anos, desde que os militares anunciaram o processo de abertura política” (MACHADO, 2018, p. 37). Nesse momento, a investigação sobre atentados está sendo feita por um amigo de Tiago Monteiro, também jornalista, chamado Alexandre Gomensoro, que quer ter acesso à família Flynguer para questionar uma suposta atribuição dos atos à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) que, por sua vez, de acordo com seus conhecimentos, já não estava mais na ativa há mais de uma década. A informação que possuía, então, era que os atos faziam parte de uma rede ampla que tentava impedir o retorno dos civis por parte de um grupo de insatisfeitos no Exército, bem como de um grupo de integralistas chefiado pelo personagem fictício do general Newton Kruehl, na época, chefe da Agência Central do Serviço Nacional de Informações (SNI). Kruehl, agora afastado do SNI, teria sido designado interventor para um município,

¹⁷⁵ Sobre a temática, recomendo o livro de Leandro Pereira Gonçalves e Odilon Caldeira Neto, *O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo* (2020), em que constroem uma interessante e bem fundamentada narrativa sobre o integralismo no Brasil, desde sua origem, com Plínio Salgado e inspiração fascista – com seus símbolos, ideologias e formas de organização política – até os movimentos neointegralistas atuais, como o ataque à produtora Porta dos Fundos no fim de 2019.

recém-criado no interior do Pará, considerado área de segurança nacional e chamado “Amadeus Severo”. O projeto, até então sigiloso, parecia se tratar de uma nova hidrelétrica. Entretanto, a tentativa de pesquisar o que acontecia no lugar foi impedida: o jornalista foi encontrado morto.

O momento parecia, para o magnata Flynguer, de *virada* no contexto Brasileiro: “os tempos estão mudando, um novo começo para esse país, um começo do qual gente como ele não faz parte, um começo para quem vê o futuro, como nós, e que não vive no passado” (MACHADO, 2018, p. 59). É diante disso que planeja a construção de *Tupinilândia*, nos anos 1980, e busca arquitetar esse parque de identidade *nacional* a partir de símbolos também nacionais, conforme demonstra o nome. Para o magnata, o “controle da narrativa” era o que definia a política, seja pela capacidade da Rede Globo em controlar o *real* – a que ele se referia quando dizia “se não passou na Globo, nem aconteceu” (MACHADO, 2018, p. 80) –, seja para estruturar a forma de dizer e de contar o parque. É para isso que cria também um gibi com o mesmo nome, de forma a tornar os visitantes atentos às questões propostas pelo parque: é necessário, agora, “reconstruir a narrativa nacional”. O objetivo é ter o parque e a *nova* narrativa prontos para a próxima eleição: “um marco de uma nova era pro país. Uma era de otimismo e modernidade. Uma época de belezas” (MACHADO, 2018, p. 72). O projeto de modernidade era também central, dado que o parque seria a personificação dos ideais do futurismo de Marinetti: “um canto ao amor e ao perigo, ao hábito da energia, o movimento agressivo, o salto mortal, a beleza da velocidade” (MACHADO, 2018, p. 72).

O romance insere os diários de João Amadeus e o processo de definição das muitas simbologias do parque. Para começar, era necessário que essa *utopia* (distópica) fosse construída no Brasil “profundo”: treze quilômetros quadrados próximos de Altamira, no Pará, na margem sul do Xingu, perto da Transamazônica, o que permitia um bom acesso e trazia uma “aura romântica” para o projeto. Usaria apenas “empresas nacionais” como apoiadoras e fornecedoras. Além disso, para essa recriação seria necessário levar a *modernidade*, a *civilização*, para esses lados: hotéis, transportes, hospitais para turistas, funcionários que lá morariam, sempre, isolados no parque de diversões. O parque era, além disso, tomado por muita tecnologia de controle: tudo se via, se sabia, se controlava, desde a música, a temperatura, os vídeos e o som. O maquinário, trazido dos Estados Unidos, era a única estrutura “não-nacional”.

A utopia é então descrita, em oposição ao mundo *fora dali*, pelo narrador:

[e]m Tupinilândia tudo sempre daria certo, pois fora planejado para ser assim, para sufocar a alegria do samba, o sabor das frutas e a rapidez de seus ritmos aquela tão sutil e oculta tristeza brasileira, tristeza que nascia do sentimento de fracasso pela miragem do progresso do país do futuro, um futuro que projetava constantemente à sua frente e fugia para longe na mesma velocidade com que se corria atrás dele. Em Tupinilândia a realidade cinzenta de inflações

e desmatamentos descontrolados, dívidas externas e gerais antipáticos, oligarcas grosseiros e celebridades vulgares seria trocada por outra versão da realidade, com seu colorido hiper-realista de gibi, onde tudo funcionaria perfeitamente, tudo seria sempre feliz e animado como num programa infantil onde todos teriam direito a prêmios. Tiago sorriu com a conclusão de que, no final das contas, aquilo era uma coisa genial: se Tupinilândia já não existisse, seria preciso inventá-la. E foi o que João Amadeus Flynguer fez (MACHADO, 2018, p. 105).

Na estação de boas-vindas, formada por uma “rodoviária futurista” de onde sairiam os ônibus, direto de um dos maiores empreendimentos da ditadura, a Transamazônica, entregava-se o mapa ilustrado do parque –inserido ao final do romance como paratexto. Eram cinco parque temáticos: *País do futuro*, *Mundo Imperial Brasileiro*, *Centro Cívico Amadeus Severo*, *Reino Encantando de Vera Cruz* e *Terra da aventura*. Neles são misturadas uma série de referências: imperiais, coloniais, autoritárias e, principalmente “nacionais”, ou, ao menos, da história hegemônica e violenta do Brasil. Assim, ao mesmo tempo em que se intitula “tupi” e faz referência à influência indígena, se sobressaem referências ao “modernismo”, bem como às lógicas imperiais. Valorizava-se, então, uma história monumental, majestosa, de um país que nunca existiu, mas que era preciso criar, inventar, reconstruir, nem que fosse pela narrativa. Cada um dos parques temáticos abrigava ainda uma série de atrações, em grande parte, acompanhadas das marcas nacionais: *Roda Gigante Phebo®*, *Pavilhão Aviação Varig®*, *Minimundo Lacta®*, *Piratas do Brasil Guaraná Brahma®*, *Barco do Amor Laka®*, *Castelo Encantado Piraquê®* e *Casa Gigante Itubaína®*¹⁷⁶. Lá, não se tratava apenas de valorizar o nacional, mas sobretudo de *consumi-lo*, já que o espírito do país, dizia João Amadeus, só poderia ser reinventado, na saída da ditadura, pelo *consumo* e pelo *mercado*. As descrições do livro, também muito vivas, coloridas e vibrantes (como a capa), são profusas: são imagens construídas para que se veja e descubra o projeto, como um visitante, à medida que o narrador acompanha os personagens que ali descobrem esse novo mundo, do futuro.

Uma das atrações mais polêmicas chamava-se *Museu Brasileiro da Vergonha*: ali, com animatrônicos, encenava-se a tortura, de forma bastante realista. Eram bonecos nus em que se enunciavam os métodos de tortura: pau de arara, pimentinha, geladeira, coroa de cristo, corredor polonês. Cada uma das formas era anunciada e reproduzida. João Amadeus entendia naquele lugar uma forma de “reconstruir a imagem que o país tinha de si mesmo *apesar* de sua

¹⁷⁶ A lógica distópica da realidade de venda de lugares com vocação pública para marcas, que recebem os seus nomes, já é, há muito, parte do contexto brasileiro. Enquanto escrevo esta tese, leio nos jornais que a estação de metrô Botafogo, no Rio de Janeiro, passará a chamar-se Estação Botafogo Coca-Cola. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/estacao-do-metro-botafogo-passa-se-chamar-botafogococa-cola-24824755>. Acesso em: jan. de 2021.

história, e não *com* ela” (MACHADO, 2018, p. 164). Até porque entendia que não poderia furtar-se de contar o que havia de mais sombrio na história nacional – mesmo que não considerasse a lógica do “descobrimento” e do “poder imperial” como uma delas. Tinha um compromisso, dizia, em denunciar o que essa “corja de fascistas” haviam feito e o medo que tinha dessa “mentalidade autoritária” que continuava no país. A possibilidade de recuperar esse passado recente na época faz com que o medo de regresso ao autoritarismo se manifeste em um deputado que visitou o Museu e que se preocupava com o que fariam os militares se soubessem que Tancredo, o presidente seguinte – a visita mais esperada na inauguração – passaria por lá. O espectro do *retorno* e do *recuo*, na transição, tomava as mentes da época, principalmente porque conheciam a extensão e o poder das Forças Armadas naquele momento (e depois dele).

Enquanto isso, o narrador também se volta à figura de William da Silva Perdigueiro: antes, o responsável por evitar “assaltos a banco” ou “sequestros de embaixadores”, agora, entediado, era um oficial burocrata da censura. Sem mais o antigo inimigo, o comunismo, era hora de alargar os sentidos do seu trabalho – já amplos –: “os comunistas tinham se infiltrado nas redações de todos os jornais, com tentáculos que convertiam em oponentes aqueles que antes lutavam a seu lado, chegando até mesmo a fazer do general Golbery [...] um defensor da abertura política” (MACHADO, 2018, p. 68). É ele quem mobiliza outras forças para responder ao projeto do parque de João.

Esse projeto audacioso de “utopia futura” via mercado é, portanto, interrompido por “utopias” conservadoras do passado: um grupo de integralistas que acusa o parque de tentar fundar uma cidade comunista. Contrários à abertura e à redemocratização do país e enxergando no projeto de João uma continuidade da lógica “comunista” e da “apologia contrária aos preceitos da ditadura”, um grupo de integralistas toma a cidade e faz uma caçada, em uma das partes mais aventurescas do romance, contra a família Flynguer e seus funcionários. Para proteger a sua família e organizar a fuga dos filhos e netos, João aborta a ideia do parque e decide morrer por lá mesmo, dado o fato de que também já convive com um câncer em estágio terminal. A “utopia do futuro” é interrompida pelas “utopias do passado” integralista.

Depois de um fim que deixa o leitor quase sem fôlego, o livro dirige-se à segunda parte do livro: distanciada em mais de 30 anos, inicia com Artur Flinguer (quase o mesmo sobrenome, mas de outra família), um antropólogo obcecado pelas histórias em quadrinhos feitas nos anos 80, que não conhecia a história efetiva sobre o parque, tampouco sabia se havia existido, e recebe uma bolsa de pesquisa do próprio instituto da família Flynguer para mapear e recriar, virtualmente, o que seria esse projeto empreendido por João Amadeus, antes que o lugar seja esgotado e afogado pela construção da hidrelétrica de Belo Monte. Mantendo o parque de

Tupinilândia como fio narrativo, o romance opera uma ruptura temporal. Agora, não sabemos o que aconteceu com a família Flynguer, com o parque e tampouco com os integralistas. O Brasil está, no momento da narração, em outra “transição” e com intensos debates políticos: o *impeachment* de 2016 e sua definição como golpe ou não; o contexto da mudança política e sua relação com empresas, empreiteiras, a partir da Lava Jato; a relação que se aprofunda com as Forças Armadas; e a aproximação de novas formas de fascismo. O contexto, bastante específico, de repressão a atos de rua, de “sigilo” sobre documentos ainda importantes, de radicalização da polarização, de retorno de discursos nacionalistas povoa as perspectivas do momento e é retomado às vezes de forma bastante acadêmica e didática pelo romance.

O pesquisador, ao chegar na região onde ficava o parque com sua equipe de pesquisa e família, acaba descobrindo que o lugar ainda se mantém, mas foi tomado e constituído como uma colônia e cidade completamente dominada pelos grupos integralistas, afastada do restante do mundo e *parada no tempo*: os militares ainda estão no poder, a Guerra Fria nunca terminou, e os “inimigos comunistas” ainda devem ser aniquilados. Na primeira parte, que se dizia a construção de uma lógica utópica, nomeiam-se os capítulos com títulos distópicos, a segunda parte, com tons distópicos também evidentes, é recheada por títulos “esperançosos”. Essa ruptura temporal que opera, entre a primeira e segunda parte, portanto, é rapidamente alcançada, dado que a maior parte das questões “do passado” seguem “as mesmas”: o que moveu os integralistas, antes, continua aqui como projeto “nacional”, fundador, e as lógicas autoritárias e violentas permanecem. Não só isso: os privilégios, os problemas, a intensificação de lógicas de poder, no Brasil, persistem, aprofundam-se, como podemos perceber no papel da família Flynguer e dos seus privilégios no romance.

São muitas as questões sobre a “utopia autoritária” da ditadura que, no deslocamento temporal, entre a transição para democracia e o contexto pós-*impeachment*, são recuperadas. A primeira delas quem sabe seja um contexto amplo de apoio e complacência das elites com os regimes de governo, independente da ideologia. Conforme demonstrou Maria Helena Alves (1988), as elites brasileiras sempre estiveram engajadas com os regimes políticos, seja antes ou depois da ditadura. A “transição desde o topo”, fez com que as elites fossem até mesmo responsáveis pelas negociações e reformas necessárias para “liberalizar” o regime, ou seja, a partir dessas negociações, o Estado brasileiro foi capaz de continuar os processos de abertura não “comprometendo as estruturas básicas de controle político ou alterando significativamente o modelo econômico”¹⁷⁷ (ALVES, 1988, p. 49). No romance de Machado (2018), portanto, a

¹⁷⁷ Original: “*compromising the basic structures of political control or significantly altering the economic model*”.

figura de João Amadeus, que parece, à primeira vista, dotado de uma ideologia difusa, torna-se, aos poucos, evidente: uma ideologia que insere, como prioritária, a lógica de mercado, de consumo e, principalmente, que destaca uma lógica estrutural de poder e de privilégio das elites nacionais – e internacionais. A utopia da família Flynguer aponta para a “monopolização do poder político pela elite”, à qual remete Alves (1988), mas também para a possibilidade de controlar o discurso e a narrativa da história nacional.

Assim, apesar de declarações supostamente contrárias ao fascismo, à ditadura e ao integralismo, a família Flynguer atuou na manutenção financeira da deflagração do golpe contra João Goulart. Depois, no contexto da transição, facilmente passaram, junto a outros grupos da elite, para a defesa da abertura, junto com as mobilizações populares, a exemplo das Diretas Já, sem esquecer, claro, dos interesses financeiros que estavam em jogo. Agora, na segunda parte, é essa mesma família que está envolvida nos escândalos de corrupção das empreiteiras que adotaram, diante no contexto *democrático*, formas de intervir diretamente na ordem política, cultural e econômica.

Nessa parte, também retoma o contexto específico de exploração da natureza: a hidrelétrica de Belo Monte. O parque Tupinilândia, construído perto do que seria a nova grande obra, projeto do governo militar, e então recuperada décadas depois pelo governo Dilma – extremamente complexa e polêmica, bem como responsável por deslocar e violentar comunidades ribeirinhas e indígenas, submetida a questionamentos de ativistas ambientalistas –, está perto de ser inundado, junto com o restante da área do Xingu. Também me parece importante pensar aqui como o livro, na medida em que insere o contexto de aumento brutal do extrativismo, da expansão de latifúndios, da construção de hidrelétricas, demonstra como qualquer alternativa de *futuro* não só vai ser difícil como terá que, mais uma vez, tentar ultrapassar outras razões, mais fundamentais e estruturais, da ordem econômica e política, que, independentemente de todo espectro político, até agora ignoram a necessidade de uma proposta séria para as questões ambientais.

A obra do parque – que era um “sonho utópico de consumismo nacionalista e utópico” para João Amadeus –, como tantas outras, descobriu o pesquisador responsável por reconstruir sua história, só poderia se dar no deslocamento até a Amazônia. A construção de Tupinilândia, como todas as obras monumentais a que nos referimos, teria se dado por e a despeito das vidas humanas perdidas: “da mesma forma como se dizia que cada pilar da ponte Rio-Niterói era também um túmulo”. Naquele momento, Artur, o pesquisador, percebia a “monstruosidade” da obra e o estrago ecológico que teria feito, caso tivesse dado “certo”. Além disso, “não havia registros de problemas em comunidades indígenas na construção de Tupinilândia, mas, como

tudo na época da ditadura, a falta de registro não significa a ausência do ocorrido, muito pelo contrário. Era algo que estava implícito nas fotos que vira, mostrando o perímetro dos parques formado por um muro alto e eletrificado no topo” (MACHADO, 2018, p. 314).

Assim, apesar do nome do parque e da suposta preocupação com os indígenas, incluindo uma denúncia que conhecia através do Relatório Figueiredo¹⁷⁸, João Amadeus não tinha nenhuma preocupação com os grupos que ocupavam a área que não fosse apenas para estabelecer uma certa “negociação”, capaz de comprar o lugar “sem problemas”. Nesse sentido, o Reformatório Krenak, que era uma prisão “étnica”, não poderia ser de interesse do empreiteiro:

João Amadeus escutou aquela história com um distanciamento quase indiferente, apenas mais um pedaço da colcha de retalhos de histórias cruéis que se entrelaçavam na construção do país. Mas pouco tempo depois, estava em Minas Geais, cavalgando na fazenda de um dos muitos sócios de seu falecido pai, quando aquele nome voltou a ser mencionado. “Isso aqui era tudo terra de índios krenaks”, disseram-lhe. A Funai havia cedido aquelas terras aos fazendeiros locais, que em troca entregaram ao governo federal uma fazenda, a Fazenda Guarani. E João Amadeus se perguntou: para que a Funai iria querer uma fazenda? Ora, para ter onde enfiar todos os índios de região que seriam realocados com a cessão das terras, e mais os que vinham de todo o país para a antiga prisão indígena conhecida como Reformatório Krenak. (MACHADO, 2018, p. 169).

A sua postura era de “não entender e tampouco questionar” o que era feito dessas pessoas. A utopia de João Amadeus, então, seria *construída em* terra indígenas, mas sem se importar com o que aconteceria àquele povo, como, em geral, foram aplicadas as políticas das elites do país. Nessa utopia, portanto, não caberiam outras vivências ou experiências que não aquela de uma população com acesso, de classe alta e branca. Todas as outras formas de vida fora dessa utopia, portanto, são entendidas como retrocessos, “barbáries” ou “atrasos” no “progresso” do tempo histórico. Importante pensar aqui, também, na incapacidade, até hoje, das políticas públicas de reparação e memória de inserir as demandas específicas dos povos indígenas, um dos grupos mais atingidos pela repressão estatal, antes e depois do regime militar. A ditadura, em muitas formas, atingiu as suas formas de vida (e de morte)¹⁷⁹.

¹⁷⁸ O Relatório Figueiredo é um documento composto de 29 volumes e abrange as atividades do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), principalmente no que tange a violências, massacres e corrupções contra os povos indígenas do Brasil, seja em relação a abusos, escravização, contaminações intencionais, expulsões de terras, entre outros. O Relatório também foi importante como um arquivo da repressão para a construção da sessão temática sobre as violações de direitos humanos dos grupos indígenas na CNV. Para acessar o Relatório, cf. <http://museudoindio.gov.br/divulgacao/noticias/225-museu-do-indio-organiza-e-disponibiliza-relatorio-figueiredo>. Acesso em: jun. de 2021.

¹⁷⁹ Cf. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*, de Rubens Valente (2017).

É o que defendem Demetrio e Kozicki (2019) quando falam da (in)justiça de transição para os povos indígenas: a ditadura significou, em números provavelmente postos para baixos, pelo menos oito mil indígenas mortos, povos inteiros e culturas negadas, a prisão e o uso de trabalho forçado indígena, bem como o início da construção de empresas que modificaram completamente as suas formas de vida, como a Transamazônica, a idealização da hidrelétrica de Belo Monte – projeto da época –, bem como a construção de Itaipu e da estrada da Perimetral Norte. A resposta de uma política efetiva de justiça de transição, no caso dos povos indígenas, exigiria, portanto, não apenas o direito à memória, à verdade e à justiça, mas também, ao território. Isso não quer dizer, segundo os autores, que a exploração e a violência contra esses povos tenham começado no período da repressão militar, mas é fato que os projetos políticos e econômicos da ditadura os atingiram com grande força. Ainda que não os tenha classificado como “comunistas”, ou “subversivos”, dizem Demetrio e Kozicki (2019), a CNV faz questão de mostrar como os indígenas também foram classificados como *inimigos* ou, no mínimo, *obstáculos* para o desenvolvimento modernizador do Estado. Essa história, até o momento, não foi devidamente contada.

Tupinilândia nos faz, então, questionar a falta de personagens indígenas e o que pretende mobilizar quando decide colocar na voz problemática de Flynguer uma avaliação desses povos. Mais: faz questionar o que seria uma *distopia* para esses povos. Seria o agora? Seria o “Brasil”? Seria a proposta atual de um “marco temporal” que quer dizer que só podem ser considerados cidadãos com direitos territoriais a partir de 1988 e da Constituição? O romance lida com a representação dessa disparidade fundamental e violenta entre os povos indígenas e as elites do país que, mesmo e sobretudo porque e quando ocupando as terras destes povos, não tem interesse no seu destino. No presente da narração, os indígenas continuam sem acessar o espaço do parque que lhes parecia, ao que dizem os integralistas, “assombrado”.

A lógica binária que não acolhe esses corpos, típica do autoritarismo, é levada a extremos na Tupinilândia como República Integralista do Brasil. O tempo da ideologia integralista tinha encontrado a sua máxima representação ali. Junto da ideologia de João Flynguer, tinham aprendido que o que importava era a narrativa que contavam: o Brasil havia sido tomado por comunistas, médicos, padres e jornalistas, financiados pelo empresário “comunista” João Amadeus Flynguer e liderados por Miguel Arraes e Leonel Brizola. Contra eles, estava o general Newton Kruehl, que teria se oposto à invasão e, por conta dessa disputa, dividido o país em dois. Foi assim que teria sido fundada a República. Qualquer inimigo da Nação que invadisse o território ou fosse identificado era julgado na frente de todos, mas ninguém era nunca inocentado. Quem julgava, inclusive, eram os animatrônicos de coronel

Brilhante Ustra, ministro da Justiça, do general Sylvio Frota, ministro da Defesa, e o presidente da República, Newton Kruel, este último já bastante velho. A economia de governo, de política e de cultura de Tunipilândia era, então, baseada nisto: entre os cidadãos, aqui chamados de “consumidores” e inimigos; entre heróis e alvos; e entre integralistas e comunistas. Não por um acaso há um uso reiterado da “saudação integralista” “Anauê” que, de acordo com Gonçalves e Neto (2020), significa “[v]ocê é meu parente”, uma forma de integrar o movimento, além de demonstrar respeito à hierarquias. Qualquer diferença deveria ser imediatamente eliminada. A simbologia, usada também no parque de João Amadeus, é aqui transporta para símbolos importantes ao integralismo, parte fundamental da sustentação da lógica da “republiqueta”.

Para isso, usavam a estrutura de panóptico e controle criada já no parque de João Amadeus. A utopia do controle tecnológico dos anos 1980 é usada, agora e ao máximo, para o controle total das pessoas, do espaço, da história. Aqui, servia, entretanto, de forma ainda mais intensa para estabelecer toda uma estruturação do viver do “tupinilandês”, ou seja, para controlar como deveriam se portar, falar e viver, como as “castas” e hierarquias deveriam ser seguidas. A tecnologia, ao fim, é também o que possibilita a falha, antes e agora, a *perda* do controle: com João Amadeus, a possibilidade de entrada dos integralistas no parque se deu *dentro* do sistema altamente tecnológico e, agora, é também a entrada no sistema que permite que a verdade seja dita aos cidadãos. Para isso, os jovens insurgentes, junto de Artur e sua equipe, usam a linguagem do jornalismo e organizam um vídeo com uma retrospectiva dos últimos anos. O início: a queda do muro de Berlim sendo anunciada por Pedro Bial, simbolizando uma suposta ruptura no sistema econômico e político do século passado, negada ali até então.

Não demorou muito até que a população, que já carregava consigo muito das suas suspeitas, entendesse o que significava aquele vídeo e a mentira que viviam: o seu mundo deveria abrir-se para fora de lá e eles seriam deslocados do que conheciam até então. Deveriam reconhecer uma nova temporalidade desconhecida. Em uma tentativa de negociação anterior, por parte de Helena Flynguer, a herdeira absoluta de João Amadeus que continuava aceitando toda essa mentira e mandando mantimentos para Tupinilândia, foi oferecida, inclusive, uma forma de anistia “ampla, geral e irrestrita para todos que eram daquela época” (MACHADO, 2018, p. 376), ao que o general teria negado, dado que só sairia de lá morto, acompanhado dos seus: “povo pode ser gado, mas esse é o *meu* gado” (MACHADO, 2018, p. 376). É ela quem tem que negociar uma saída “limpa”, portanto, antes que tudo fosse parar nos jornais. As duas utopias (distopias) se imbricam agora na coexistência de temporalidade, a da família Flynguer e a dos integralistas saudosos do governo militar. Encontram-se, sobretudo, no tempo da anistia

e da injustiça. Ainda que haja interesses políticos divergentes, não tão diretos, as ideologias a que remetem dialogam entre si: queriam recriar agora o autoritarismo a partir do consumo, do mercado, assim como da exclusão e da negação de qualquer dissidência.

O epílogo do romance “e você pensou que aquele foi o ano ruim” – quem sabe um prenúncio de todos os anos desde então – narra o encontro entre Artur e Tiago, os dois *outsiders* que puderam observar, de perto, a família Flynger e os mecanismos de proteção ordenados pelas elites brasileiras. A utopia autoritária “de longa duração” havia servido para a manutenção dos poderes e para a garantia de uma entrada no sistema global do capitalismo. Ainda assombrados com a falta de informações sobre o parque e com as curiosidades que ainda os tomavam do futuro desse lugar mágico, relembram o que dizia João Amadeus, para quem: “a vida só faz sentido quando podia ser alinhada dentro de uma narrativa. E de certo modo, é o conflito que move os tempos atuais [...]. Quem contará a história dos tempos que vivemos? O embate final da Era da Informação será sempre pelo controle da narrativa” (MACHADO, 2018, p. 443).

Quem sabe seja por isso, ao fim, a escolha do autor de tratar de maneira tão próxima a política nacional e contemporânea como ficção distópica: de que outra forma poderia tentar contar a história contemporânea? Que futuro pode ter esse Brasil? Ao demonstrar que o que há de mais distópico é o nosso presente e ele assim pode ser visto como um futuro de caos, crise e ruínas, uma utopia falha, problemática, como costuma ser descrita a conceituação de uma distopia, de acordo com Claeys (2016), o que sobra de um suposto futuro prometido? Ou de que lugares ele é pensado e construído? É o que faz *Tupinilândia*, portanto, ao nos aproximar da história do país, denunciar os mecanismos da ditadura militar e mostrar os limites de um presente que não avalia o seu passado, mas, ao contrário, assume no entretenimento e no consumo o seu horizonte final¹⁸⁰. O romance, construindo uma série de imagens de futuro, possibilita um aprofundamento do nosso olhar sobre o presente – sem que o tenha encarado na época da dita “transição”, em que as forças conservadoras mantiveram o seu poder e controle sobre as narrativas – e, como uma distopia bastante relacionada com aspectos da atualidade, aponta para as formas de sobrevivência das utopias e ideologias autoritárias e poderosas do país. De outras (e das mesmas) formas, *Azul-corvo*, *Outros cantos* e *O fantasma de Luis Buñuel* denunciam os mecanismos autoritários e conservadores do passado e do presente, as suas

¹⁸⁰ O Brasil como *commodity* é questionado no interessante trabalho de Gilvan Barreto, *Postcards from Brazil* (s.d.), em que a partir de cartões postais turísticos convidativos, com os estampados de “Welcome to Brazil”, também insere imagens e discursos da ditadura. Em contraposição ao Brasil que se quer vender, apresenta o Brasil da violência. Disponível em: <https://www.gilvanbarreto.com/works/Postcards-from-Brazil>. Acesso em: jun. de 2021.

formas de permanência e de reinvenção. Ao fazê-lo, também situam historicamente esses projetos e podem desarmar a lógica do catastrófico e incontornável. Interrogam, assim, o seu limite, o seu projeto e mobilizam as formas de questionamento sobre esse “futuro” que apresentam.

Nesse sentido, Florencia Garramuño (2019) aponta sobre a lógica do “Brasil, país do futuro”, esse país que em muitos tempos se apresentou nessa obra, que

[c]om o tempo, a frase quis dizer antes que a promessa do Brasil está sempre no futuro e nunca se concretiza. Extrema desigualdade social, fome, persistência do racismo e violência não foram erradicados: “O Brasil é o país do futuro, e sempre será”, é a observação irônica que contém a distância entre as previsões sobre a grandeza do Brasil e suas dificuldades em alcançá-lo. O Brasil seria assim o país eterno do futuro, um futuro que nunca se materializa no presente. A promessa teria se transformado em condenação, e o futuro seria um amanhã que está sempre à frente e nunca será alcançado (GARRAMUÑO, 2019)¹⁸¹.

REINVENTAR SAÍDAS

Em *Melancolia de esquerda* (2018), Traverso preocupa-se em discutir a “dimensão melancólica” da cultura de esquerda no século XX. Para o autor, diante de uma perspectiva que parece apontar para o *fim* das utopias e da hegemonia de um discurso de *derrota*, mostra-se necessária uma perspectiva que, ao mesmo tempo que não foge do fardo do passado nem da necessidade de autocrítica, não se resigna à ordem hegemônica do neoliberalismo. Olhando para a “história dos vencidos”, conforme defende Walter Benjamin, Traverso (2018) se preocupa em observar as experiências utópicas, suas tragédias e suas resistências tanto como fardo quanto como dívida. Contrário à leitura do passado *apenas* como memória ou trauma, sua teoria nos compele a enxergar como ambas as categorias podem nos ajudar a imaginar *futuros*. Isso quer dizer que a recordação das vítimas ou das violências e das derrotas não pode ignorar a coexistência de um passado de esperanças, conquistas e lutas. Um dos exemplos que o autor recupera é o da epidemia do HIV/Aids, história que pode ser recortada pelo viés da dor, da perda e do luto, mas também pelo que mobilizou, globalmente, em termos de resistência. No caso do Brasil, podemos pensar similarmente na luta das mães de filhos mortos pela violência

¹⁸¹ Original: “Con el tiempo, la frase ha significado más bien que la promesa del Brasil siempre está en el futuro y nunca se concreta. La extrema desigualdad social, el hambre, la persistencia del racismo y la violencia no se han erradicado: ‘El Brasil es el país del futuro, y siempre lo será’, es la observación irónica que encierra la distancia entre las predicciones sobre la grandeza del Brasil y sus dificultades para llegar a ella. El Brasil sería, así, el eterno país del futuro, un futuro que nunca se concreta en presente. La promesa se habría transformado en condena, y el futuro sería un mañana que siempre está adelante y que nunca se alcanza”.

policial, no presente, e no quanto mobilizam e resistem diante das (ainda) presentes injustiça e violência de Estado. Para Traverso (2018), então, trata-se de elaborar a história, junto a Benjamin, mediante as contradições do presente como condição para reativar o passado, não apenas como lembrança, mas como possibilidade de *mudança*, o que seria essencial, enquanto tarefa política, para qualquer “redenção” do passado.

O diálogo estabelecido dessa obra com *Resisting Left Melancholy* (1999), de Wendy Brown, é importante. Para a autora, as políticas de esquerda atuais perderam, de alguma forma, a sua capacidade de operar para além da melancolia do passado, já que seriam incapazes de observar as possibilidades de comprometimento com ideais, categorias e movimentos e as possibilidades de mudança radical no *aqui* e *agora*. Brown (1999) também escreve em diálogo com as proposições de Benjamin, mas constrói o argumento de maneira menos otimista perante as possibilidades dessa *melancolia de esquerda*, já que esta representaria “não apenas uma recusa em chegar a um acordo com o caráter particular do presente, isto é, uma falha em entender a história em termos outros que ‘tempo vazio’ ou ‘progresso’”, mas também “um certo narcisismo em relação aos vínculos e à identidade política do passado que excede qualquer investimento contemporâneo em mobilização, aliança ou transformação política” (BROWN, 1999, p. 21)¹⁸². Para a autora, a melancolia de esquerda estaria relacionada ao fetichismo e ao conservadorismo, à incapacidade de *atualizar-se* no tempo e de recuperar, no presente, possibilidades de atuação para fora do que se imaginou antes. Ou seja, de imaginar para além de sintagmas como *perda*, fracasso ou marginalidade. Contra também uma “revolução total” ou uma lógica de “progresso automático da sociedade”, o momento atual exigiria antes, para ela, uma abertura para projetos que dessem conta de um potencial alternativo radicalmente crítico e criativo, capaz de imaginar novas ordens políticas e econômicas.

Se é verdade que as propostas desses dois autores no que tange às formas de entender a melancolia de esquerda e suas possibilidades de mobilização são contrárias, há, em ambos, uma questão comum: como lidamos com os “restos épicos”, nos termos de Cámara (2017), das utopias do século passado? Se as “utopias autoritárias” se reinventaram e se solidificaram no tempo, como pensar as “utopias emancipatórias” agora? Dado que as utopias revolucionárias do passado não encontram espaço no presente, de que forma nos apropriamos de ou abandonamos essa “estrutura de sentimento”? O que dizer sobre ela? Acima de tudo,

¹⁸² Original: “represents not only a refusal to come to terms with the particular character of the present, that is, a failure to understand history in terms other than ‘empty time’ or ‘progress’. It signifies, as well, a certain narcissism with regard to one’s past political attachments and identity that exceeds any contemporary investment in political mobilization, alliance or transformation”.

como repensá-la, no presente, quando qualquer sobrevivência parece cada vez mais distante? Como reinventar outra lógica para um mundo que não parece apresentar possibilidades de escape, linhas de fuga ou saídas e no qual as utopias autoritárias têm se reinventado, solidificado e dominado? Como sair do pessimismo, da melancolia ou, no caso de Traverso (2018), como mobilizar esses afetos que parecem crescentes e incontornáveis? Ao mesmo tempo, como sonhar um futuro sem perder de vista o passado e as possibilidades próprias do presente?

Aqui, parece-me importante pensar para além do que seria uma “leitura paranoica”, nos termos de Eve Sedgwick (2020)¹⁸³, contagiosa, incapaz de enxergar outras possibilidades, para então apostar em uma “posição reparadora” perante o objeto literário, realista, claro, mas capaz de surpreender-se, deixar-se ter esperança, assumir a possibilidade de um *outro* futuro, diante de uma leitura do passado e do presente. A posição de leitura reparadora “não é menos incisiva que a posição paranoica, não é nem mais nem menos iludida ou fantasmática que a paranoica, e inclui uma gama variada de afetos, ambições e riscos”, mas pode nos ajudar a “aprender as muitas formas pelas quais sujeitos e comunidades conseguem nutrir-se com os objetos de uma cultura – até mesmo de uma cultura cujo desejo declarado tem sido frequentemente de não sustentá-las” (SEDGWICK, 2020, p. 420).

No caso dessas narrativas literárias, então, leio uma tentativa de aproximação com esse passado utópico, distanciado temporalmente, e que, em primeiro lugar, busca construir um discurso de aproximação da lógica anterior, mas também, e principalmente, de julgamento a ele, a partir da crítica à perspectiva heroica e masculina, à lógica maniqueísta e binária, bem como ao sacrifício e à morte bela, apontando os problemas e as dificuldades do projeto do que “poderia ser”, antes e agora. Observo também uma mudança nas formas de encarar e pensar as utopias emancipatórias e revolucionárias a partir das mudanças histórias, culturais, sociais, epistemológicas, enfim, no que tange modos outros de pensar a política na contemporaneidade. A questão, agora, não é apenas olhar para o que se imaginou que “poderia ser” nem tampouco para o que “passou” ou, ao menos, ficou “inacabado”, mas principalmente voltar-se para a reconstrução de uma via para o *futuro*, o que quer dizer, em última instância, uma elaboração do passado e uma mobilização *para além* da melancolia. Não só: essas narrativas contemporâneas também buscam outras formas de contar e de imaginar formas de atuação no presente. Ao criticar e deslocar o olhar em direção às utopias passadas, nomeá-las, não interessa apenas reconhecer a sua derrota, mas também, a partir dessas críticas, construir possibilidades de recriação/mudanças que possam superá-las e superar também os seus problemas. Olham para

¹⁸³ Agradeço à querida amiga e colega, Livia Santiago, pela insistência na leitura desse texto que muito reorganizou meu pensamento, aqui e depois.

o passado, novamente, mas agora para caminhar em outras direções. Não por um acaso, tanto o livro de Silveira (2017) quanto o de Rezende (2016) escolhem iniciar as suas narrativas com a mesma epígrafe, assinada por Samuel Beckett: “[n]ão importa. Tenta outra vez. Fracasse outra vez. Fracasse melhor”.

No campo da crítica à lógica do heroísmo, por exemplo, a que remetemos na primeira parte deste capítulo, estabelece-se outra perspectiva que questiona esse paradigma masculino, militar e heroico, próprio e herdado de uma época específica, excludente no que entende por ser o “corpo revolucionário” ou a “perspectiva revolucionária” e agora não só o crítica, mas tenta deslocar-se para observar *outros corpos* que poderiam, antes, e poderão, agora, ser responsáveis por outros processos de mudança social.

Em *Outros cantos* (REZENDE, 2016), Harley (ou Tonho) é morto ao final do livro e a aposta de Maria vai em outra direção daquela supostamente proposta pelo personagem. Ainda que o personagem masculino se construa para Maria a partir de um paradigma messiânico que atravessa seus sonhos e seus caminhos, esse exemplo mítico perde a força para a personagem que, aos poucos, deixa de engajar-se com essa figura que não pode concretizar-se, seja porque não sabemos se o personagem existe de fato e se é o mesmo homem em todos os lugares que supostamente o vê, seja porque, ao final, ele é morto, como tantos outros, e encontra na violência repressiva o fim das apostas de outros sonhos. O romance não constrói, tampouco, Maria como uma personagem heroica, mas como alguém que se coloca em dúvida, que questiona as suas estratégias, que revê as suas certezas, que atua ali, em grande parte, porque é auxiliada por aquelas pessoas. Logo no início do romance, já anuncia que, apesar de os objetivos dessa geração passarem por “tornar-se herói, mártir ou símbolo”, a sua condição era distinta, já que “as esperanças trazidas na minha bagagem pareciam resistir menos do que aquelas árvores esqueléticas e não conseguiam permanecer incólumes nem um dia inteiro diante do vazio daquele lugar” (REZENDE, 2016, p. 11).

Se a personagem recupera na memória o momento em que parece enfeitiçada com essa figura e com seu trajeto épico, ao longo do tempo os procedimentos do personagem masculino vão sendo avaliados a partir de outros paradigmas, devendo Maria abandonar essa perspectiva mítica junto com a história. Em determinado momento, por exemplo, com o personagem na cena nomeado como Miguel, a narradora observa a sua ida para Cuba, o que a leva a questionar-se: “[d] depois? De volta para *morrer jovem e herói? Ou mutilado e anônimo?*” (REZENDE, 2016, p. 110, grifo meu).

Ao abdicar o tom melancólico ou messiânico, não podia, então, apoiar-se no que entendia como resistências frágeis, mas, sim e de muitas formas – ainda que tivesse dificuldades

de perceber —no que construía junto daquelas pessoas. Agora, deve apostar em outras lógicas e a sua narração parte de uma subjetividade corporal que vai contra a neutralidade, o racionalismo e mesmo a evolução cronológica. É um tempo próprio dos sentidos, dos afetos, da memória e do corpo. Deve abrir-se para os problemas e para as questões *outras*, próprias e relacionadas, em grande parte, com a vivência das pessoas à sua volta, especialmente, as mulheres daquele povo, seja pelas dificuldades que enfrentam de violência, financeira, de acesso à saúde, entre outros. O seu caminho não é individual.

Mediante os deslocamentos temporais em que opera o romance *Azul-corvo* (LISBOA, 2010), a crítica acerca do heroísmo também (re)cria outras perspectivas diante da deserção de Fernando e da coragem de decidir pela vida, o que dá à bravura das mulheres, Vanja e Manuela, outro relevo. Vanja, a narradora-personagem, depois de perder a mãe, assume a decisão corajosa de deslocar-se a um país desconhecido aos 13 anos, quando abandona a vida junto da tia Elisa para buscar o ex-namorado da mãe. Mesmo sem que tenha muito claro qual é o seu projeto, Vanja aposta em encarar a (grande) mudança depois da perda precoce da mãe.

A personagem de Manuela também é importante nesse cenário, pois quando chega ao Araguaia, tomada pelos sonhos que embalavam aqueles que lá estavam, depara-se com um contexto bastante diferente do imaginado. Chega com um kit de esmaltes e acessórios para fazer as unhas, que deve abandonar logo em seguida, quando aprende do que se tratava aquele lugar, para trocar o material por um facão e um revólver. Ao chegar, primeiro “riu por não saber de nada, nem que lugar era aquele, nem o que exatamente ela faria ali sob o nome genérico do treinamento de guerrilha, nem de onde vinha aquele garoto magro” (LISBOA, 2010, p. 47). A personagem que pouco o conhecia, observa o corpo de Fernando, as mãos calejadas, os braços duros, em comparação às suas “mãos finas de estudante carioca, bem mais acostumada aos livros do que à selva” (LISBOA, 2010, p. 47). Essa diferença do corpo *preparado para a luta* é importante quando Manuela fica doente e acredita que vai morrer de malária. Ali, estava Fernando, um homem que estudou na China, que fabricava armas, que sempre se entendeu comunista. Já ela, diante da primeira adversidade, tinha certeza de que morreria. Diante da suposta diferença, Manuela inicialmente assume uma admiração grande por Chico e, ao mesmo tempo, é por ele que tem esperança: acreditava na sua capacidade, nas possibilidades da luta, no potencial daqueles *homens*. Dizia e mobilizava a sua possibilidade de ajudar ali. Não se arrependia de ter ido ao Araguaia, da entrega da vida, do amor criado naquelas condições. Quando Fernando vacilava, Manuela continuava acreditando. E é desse modo, entre essas diferenças de currículo e imagéticas tão brutais, que ela nunca deixa de crer na capacidade da luta e de Fernando. Assim mesmo, ele decide partir e ela ficar.

O romance opera, então, outro deslocamento essencial, para além do herói e do desertor, nas figuras que construía até então, agora um deslocamento do que era esperado em termos de gênero: o homem, “bom de armas e de mulheres”, e a mulher, aparentemente deslocada e não adaptável àquele lugar. É, enfim, ela quem assume ir até o final. É Manuela, inclusive, que Fernando perde de vista na decisão de partir. Agora, ele não era mais um deles, porque “guerrilheiros comunistas davam passos, ditadores davam passos, [...] até mesmo na Lua davam passos. Mas ele continuou parado” (LISBOA, 2010, p. 182). Manuela, por sua vez, seguiu: “Chico não chegou mais uma vez bem perto de Manuela. Mateiro habilidoso que era, encontrou seu caminho para fora dali, para longe dali, para longe de tudo, de si mesmo inclusive” (LISBOA, 2010, p. 183). Chico não viu então que Manuela seguiu, procurou por ele, não acreditou na sua partida pela deserção, questionou-se se teria sido preso, morto ou se teria fugido, ao que respondeu “([n]ão, Chico não teria desertado. Chico não era desses. Ele havia passado pela Academia Militar de Pequim. Ele era bom com as armas. E com outras coisas.)” (LISBOA, 2010, p. 182). Manuela seria, como tantos outros naquele lugar, mais uma desaparecida sobre quem não se saberia o fim, cujo corpo os pais não teriam acesso e cuja história não poderia ser contada. A guerrilheira acredita porque constrói coletivamente esse projeto. Mesmo como uma personagem que não desiste, que segue, que acredita, não se pode (e não pretende tampouco a narrativa) assumir de Manuela o seu caráter de mártir, ou de heroína, seja porque ela não poderia identificar-se assim, seja porque não seria identificada por outrem, dado que era mulher, seja pelo seu fim trágico que já conhecemos. Agora, a partir do olhar de Vanja, não se pode recriar um futuro com Manuela e com a revolução, já que ambos se perderam, mas pode-se deslocar o olhar para atentar para essas diferenças, para as construções que embasaram essa revolução no passado. Agora, com esse olhar atento, observa o que *ficou de fora* dessa experiência e que precisa, hoje, ser incorporado, questionado, testemunhado.

Não menos importante é esse deslocamento em *O fantasma de Luis Buñuel*. Dina é uma personagem central na narrativa, a mulher que convocou Edu, em primeiro lugar, para a luta e que sempre esteve completamente envolvida na resistência à ditadura. Não tem, entretanto, assim como a personagem Maria, de *Outros Cantos*, qualquer pretensão de autoconstruir-se como heroína, tampouco se engaja no mandato épico do personagem. A mulher, também vinda de classe baixa, perdeu a mãe muito jovem e deslocou-se do interior de Goiás para Brasília. Do pai, garimpeiro, não sabia quase nada. Foi uma das mais atingidas no grupo: sofreu tortura – o que, além de render muitos traumas também trouxe a perda de uma gravidez e a infertilidade –, encarou a perda de grandes amigos e companheiros, teve de exilar-

se e descobriu, depois, que quem a entregara, sob tortura, havia sido o amigo, companheiro, Tonho. Foi, ainda assim, capaz de localizar essa violência e responsabilizar quem de fato era culpado: “[f]oram eles que me prenderam, não você. Você foi uma vítima tanto quanto eu. O torturador é o único responsável por sua vítima, e a vítima é vítima, apenas isso, vítima. Em nenhum momento pode ser culpada pelos atos do seu algoz” (SILVEIRA, 2017, p. 192). É ela quem continua sendo o elo de cuidado entre as pessoas do grupo: cuida de Tadeu, ao fim da sua vida, morto pela epidemia da Aids, continua oferecendo trabalho a Tonho, mesmo quando o personagem é desrespeitoso consigo, busca defender o que considera ser importante à reputação de Edu e ainda faz questão de aproximar-se de Esmeralda. Era o elo do grupo, antes e depois.

Há ainda outra questão: Dina sofre racismo, porque descobrimos, ao longo do livro que é uma mulher negra. Sem que o romance consiga nomear exatamente a identificação racial (em geral, usando o termo “mulata”), a definição desse recorte é construída pelo olhar *dos outros*, que insistem em racializar e diferenciar, estruturando socialmente a violência racial. Em diversas perspectivas, ao longo do livro, são relatadas experiências de racismo sem que a questão seja de fato encarada pela personagem no capítulo que, em parte, narra. Fora de uma perspectiva catastrófica ou melancólica, é ela, entretanto, quem assume, no grupo, a necessidade de construir outros sonhos agora, fora da lógica anterior. É Dina quem assume os planos e os cuidados com as questões ambientais, a fundação do Partido dos Trabalhadores e a criação e o trabalho em uma ONG que se volta a causas dos povos indígenas e da preocupação com o meio ambiente.

Sobre a relação entre as questões raciais, especialmente o racismo, e a experiência de repressão na ditadura, em parte o romance de Silveira (2017) encena a problemática e, ao *não dizer* que não seja pela força do racismo vivenciado no cotidiano e não reconhecido como tal imediatamente, propõe um deslocamento que denuncia e questiona como a figura típica da resistência não é apenas masculina, em maioria, mas também e principalmente branca, conforme discuti no capítulo anterior. Isso não quer dizer que o romance se trate de uma verdade, mas ele traz uma forma muito específica de olhar para esses movimentos. Faz parte de certos recortes diminuir ou negar a importância dos movimentos negros e de pessoas negras durante a ditadura, a exemplo da relativa pouca atenção à experiência do Movimento Negro Unificado, criado durante a ditadura e ativo até hoje¹⁸⁴. De acordo com Gallagher (2017), a narrativa ampla criada pela CNV, por exemplo, que se pretende a tentativa de sistematização de uma história nacional e unificada da ditadura, lida com uma seleção, recorte e síntese que

¹⁸⁴ Cf. <https://mnu.org.br/>. Acesso em: jun. 2021.

busca um processo de unificação de histórias e memórias múltiplas, falhando em reconhecer a interseccionalidade essencial na análise da violência e da resistência para uma análise mais completa.

O romance de Silveira (2017), por sua vez, ainda que não tenha pretensão de recuperar a importância do movimento negro, define a personagem Dina, que é “a verdadeira” heroína, como uma mulher negra, ainda que não se reconheça dessa forma ou não aceite a definição. A personagem, como as outras, aposta em uma saída menos mítica, individual: investe na construção coletiva durante toda a sua vida. Essas narrativas, sobre as personagens mulheres, não se interessam, portanto, em apenas *recuperar os grandes feitos das mulheres*, inserindo-as em “espaços em branco” de uma narrativa histórica branca, masculina e heterossexual, portanto, como propõe Margareth Rago (2013), mas em rever e inverter a forma como se observam, avaliam e reconstróem as perspectivas históricas. Tampouco as obras essencializam a experiência diversa de outras mulheres, mas buscam apresentar perspectivas a partir de outros pontos de vista sobre a experiência repressora e, sobretudo, de resistência, como também discutimos no restante desta tese. Ao permitir uma extensão do olhar para fora da experiência messiânica e masculina, podem, assim, nos permitir imaginar outras formas de imaginar outros projetos de mundo, especialmente coletivos.

Outro deslocamento importante operado no romance está no personagem de Tadeu, que também questiona o grupo de “machões e revolucionários” que fazem com que não consiga sentir-se parte da comunidade dos cinco amigos pela sua homossexualidade, não conseguindo nunca sair do armário entre eles. A crítica ao grupo se dá, em primeiro lugar, à lógica de verdade que carregavam, enquanto atuavam na militância de forma leviana e irresponsável (elemento também defendido por Tonho e Esmeralda), de acordo com o narrador, mas também, e principalmente, pela operação de exclusão imposta por uma definição de universalidade do grupo como masculina, branca e heterossexual. Tadeu, ao fim, sai de Brasília em direção do Rio de Janeiro, onde pode assumir os seus desejos e a sua vida, até então impossibilitados. Ele avalia essa situação em conversa com Dina:

Ah, aqueles machões revolucionários, aqueles heróis, Dina. Pessoas como eu tinham que se defender. *O mundo era, é contra nós, os que são como eu, você sabe.* O destino de minha geração foi quebrar esse tabu e, agora, morrer assim. Os garotos de hoje, graças a Deus, não terão de viver o que nós vivemos, nem sofrer como sofremos. Mas nós, naquela época, nós tínhamos que ser muito machos para assumir o que éramos. E eu não era, nunca fui, nunca vou ser, nem um pouco macho (SILVEIRA, 2017, p. 121, grifo meu).

Há muitos tempos que se sobrepõem na avaliação de Tadeu, um deles, mantém no tempo do “era”, mas também “é” o fato de que continuam sofrendo preconceito. Apresentava-

se o momento de “quebrar esse tabu” para que as gerações seguintes não precisem viver como eles viveram. Na crítica às utopias passadas, o personagem situa a incapacidade de assumir esse espaço como próprio, dado que ele era ocupado por um tipo específico e idealizado, o “macho”. A derrota, na avaliação dos personagens, estaria exatamente relacionada às exclusões operadas por esses sonhos de revolução e, por isso, no presente da narração, questionam como pôde esse *tempo utópico* imaginar e construir um projeto de um mundo em que não se acolhiam diferentes perspectivas e corpos, mas, ao contrário, em que o único *corpo* portador *da verdade* era, na sua maioria, de um homem heterossexual cisgênero, em grande parte, branco. Agora, assume que há nessa época, ao menos, outra forma de experimentar a liberdade sexual, longe do que o aprisionava antes.

Contra a “ditadura hétero-militar”, termo cunhado por Quinalha (2017), argumenta Tadeu, era também necessária uma resistência não “hétero-militar”, em que houvesse um espaço de vivência de liberdade sexual e epistêmica. É significativo, conforme defende Green (2012), que o discurso da masculinidade heterossexual estivesse vinculado à “moral revolucionária”, essencial na construção da esquerda. O historiador conta que embora se desenvolvesse na época uma quebra de certos padrões tradicionais de gênero, “um novo comportamento cultural não eliminava um desprezo generalizado pela homossexualidade masculina” (GREEN, 2012, p. 82). Para adaptar-se, portanto, o revolucionário “autêntico” tinha de adequar-se às pressões sociais e aos modelos revolucionários para a construção dessa masculinidade. Não menos importante é estabelecer a relação dessa violência com a força do discurso da heterossexualidade na “utopia autoritária” da ditadura. Como o conceito de “subversivo” era bastante abrangente, ele foi também se modificando ao longo do tempo, incluindo, claro, os homossexuais como “inimigos do Estado”, contrários à ordem vigente. Lembro-me aqui, especialmente, da classificação de Caetano Veloso em documentos oficiais, na ocasião da sua prisão – como demonstra o recente documentário *Narciso em Férias* (2020) –, como o problemático “agente subversivo e desvirilizante”. Tadeu não pode, então, adequar-se e tampouco engajar-se na luta revolucionária e só lhe é possível sair do contexto do grupo e da cidade para viver a sua liberdade entre outras pessoas e de outras formas. Essa comunidade revolucionária não pôde ser a sua.

Debates que ficaram de fora da épica revolucionária podem, agora, assumir uma centralidade, e assim as narrativas literárias encontram espaços para afirmar as suas particularidades e subjetividades, questionar pressupostos estabelecidos e hegemônicos, exigir uma mudança epistemológica, observar, mediante o enfraquecimento de “grandes narrativas”, afirmações de outras subjetividades, a partir de outros recortes, como de raça, etnia, gênero e

sexualidade. Há, então, nessas narrativas, formas de pensar e de construir outras *comunidades* a partir de outros parâmetros. Nesse sentido, contra uma lógica de comunidade como imanência, totalidade, forma de ser *em comum*, a partir de uma imposição do um, do nacional ou mítico, por exemplo, Jean Lucy Nancy (2016) propõe uma construção de outra lógica de *comunidade* como “singularidade da diferença”, como “inoperância”, e é sobre isso que os romances também vão falar, apresentar novas formas, abertas, de comunidade, para fora do que era anteriormente imposto e estruturado. Longe de uma lógica de sacrifício e de uma comunidade como essência *comum* depois da derrota, bem como fora do horizonte revolucionário, novas comunidades se formam. Aqui, as ficções se abrem para outras estruturas temporais que permitem outros encontros dos corpos e novas formas de pensar e construir comunidades. É o que faz Maria, ao tentar fazer parte de Olho D’água e construir, junto de Fátima e da comunidade como um todo, formas de trabalho, de divisão de tarefas, de contato e de troca, bem como busca no novo retorno ao sertão, anos depois. Também o faz Dina, na procura por novas formas de viver outras comunidades, deslocadas da “fundação” primeira, assim como Tadeu, que no deslocamento até o Rio de Janeiro, pode encontrar diversos espaços de liberdade.

Outra forma de viver uma comunidade é o encontro de Fernando, Vanja e Carlos, o menino imigrante salvadorenho que é acolhido nas vidas de ambos. Menos do que uma comunidade familiar, nacional, a relação entre eles não impõe a criação de uma forma em *comum*: Vanja é uma menina de 13 anos, vivendo nos Estados Unidos, proveniente do Brasil, que perdeu a mãe e não conhece o pai; Fernando, um homem mais velho, ex-guerrilheiro, que não vive no Brasil há muito tempo e se habituou à vida no país estrangeiro, sozinho; e Carlos, por fim, é filho de uma família imigrante que quer ser parte e adaptar-se ao novo país, afirmar a sua pertença. Entre eles não há uma relação sanguínea, não há história idêntica nem lógica anterior que os une, mas um laço, construído, aos poucos, de afeto, uma relação ampla que entende e respeita as particularidades e as singularidades, que só pode existir, em primeiro lugar, diante dessa consciência e da impossibilidade de *união* e *imposição*. Os personagens tampouco fazem parte de uma comunidade nacional, mas mobilizam a lógica do imigrado que quer (e que não quer, no caso de Fernando, por exemplo) identificar-se com o Estado nação. Não há uma lógica de nascimento, de nacionalidade, de consanguinidade e de uma identificação *a priori*. Há escolhas e decisões de formação de comunidades *outras*. Há, especialmente, o fato de estarem juntos e de assim quererem estar. As outras personagens que encontram, como Isabel, por exemplo, mulher que conheceu a mãe de Vanja e com quem Fernando tem uma relação depois, também caminham por esses espaços de forma não segura ou essencialista: são

imigrantes, erráticos, deslocados. Devem construir suas relações exatamente nos interstícios, nas frestas do que é imposto como *nacional* ou *comunitário*, especialmente em um país como os Estados Unidos, em que a questão da imigração é fundamental, seja para a fundação do país, seja para as políticas violentas da contemporaneidade. É Fernando também que se recusa a assumir a identidade americana e a identificação *via* consumo proposta pelo país. Decide, de alguma forma, viver às margens da ideologia do mercado, na medida que lhe é possível.

Em *O fantasma de Luis Buñuel*, Dina e Tonho recriam outra forma de estar juntos, apesar de cheia de problemas e contradições, e se encontram, no presente, para lidar com as novas problemáticas ambientais que ambos entendem como importantes. Agora, abandonando a comunidade anterior, tornam-se colegas e amigos e desenvolvem, no presente, atuações conjuntas através do trabalho em uma ONG, assim como com a arte e com documentários. Percebem, ainda, na atuação de grupos indígenas, outras estruturas comunitárias mais interessantes e respeitadas, o que se torna, aos poucos, objeto de admiração e de trabalho. É o que também acontece com Esmeralda, que passa a atuar no campo da arte como forma de denúncia às violências do Estado brasileiro. O reencontro dos três lida, então, com uma dificuldade que é reconstruir um elo entre eles diante das suas particularidades e singularidades, processo esse que não fosse e passasse pela figura de Edu ou pelo discurso revolucionário do passado. Se é verdade que o romance, escrito em 2004, em grande parte, assume um certo tom melancólico sobre as possibilidades de um presente menos catastrófico, especialmente ao terminar com a morte de Esmeralda nos ataques às Torres Gêmeas, em Nova York, também é verdade que é pelas frestas das críticas que insere que permite um olhar atento ao que escapa e que pode criar, agora, e depois.

No caso de *Outros cantos*, é na relação com os habitantes de Olho d'Água que se estabelecem outras formas de estar junto, principalmente a partir da narração e das histórias contadas e divididas, mas também pelo compartilhamento da comida, do ensino do trabalho, da construção coletiva das festas e dos eventos. É uma outra dimensão do tempo, da solidariedade e das relações que forma essa comunidade. A relação de Maria com Fátima, especialmente, é essencial nesse sentido: duas mulheres, sozinhas, que podem se ajudar a sobreviver, um dia de cada vez e com os seus percalços. É nesse momento, no trajeto de volta a esse lugar, que a personagem também se vê na possibilidade de recriar um trajeto, um caminho, uma ponte, e voltar a reconstruir, junto deles, alternativas e “novas esperanças”, razão de mais uma viagem.

Em *Tupinilândia*, para fora da *comunidade nacional e violenta* da República Integralista do Brasil, são os jovens tupinilandeses que criam outras formas de estarem *juntos* e pensar saídas da distopia que viviam. Para isso, recuperam obras de arte e símbolos dos jovens

do passado, as músicas da MPB, por exemplo, como Chico Buarque, para criticar a realidade que se impunha e imaginar linhas de fuga. Recuperam imagens *do passado* como objetivo de atuar *no agora*. São os jovens, junto da visita dos *outsiders*, que conseguem desmascarar o regime autoritário, violento e mentiroso em que vivem, a partir do uso de outras mídias, da criatividade e de muita vontade de *saída*. Há outra questão essencial que o romance recupera: a aposta na verdade dos arquivos e dos documentos, mas também dos testemunhos. Conforme dissemos, os moradores da República Integralista desconfiavam do que viviam, mas é na mobilização de documentos, vídeos, testemunhos, imagens, que reconhecem a mentira que experienciavam. A inserção de *verdades* e de um discurso que reconheça a importância delas, no romance de teor distópico, é essencial, principalmente em tempos de desinformação e *fake news*.

Essas comunidades, entretanto, não são descoladas dos problemas lá fora. Em *Tupinilândia*, por exemplo, ao sair do parque, os jovens são cooptados pela estrutura das empreiteiras: o seu destino é trabalhar na Fundação Flynguer, ou seja, fora das utopias próprias de saída e dentro do mundo capitalista, têm as suas questões e demandas absorvidas pela estrutura de mercado. Não menor do que isso é o fato de que a família Flynguer continua poderosa, financeira e politicamente, mesmo depois dos escândalos em que se envolveu, com as operações contra corrupção. O que o texto faz de mais interessante, portanto, é, conforme demonstra Claeys (2016), apontar para as distopias da vida real, de forma que nos leve a pensar também soluções coletivas de saída para o que parece “irracional” ou “assustador”. O romance, como uma distopia, demonstra a dificuldade de apropriar-se de uma narrativa e da verdade, mas, ao mesmo tempo, aposta nessa possibilidade de mobilização dos discursos da verdade e da informação. Agora, quer mobilizar um olhar atento para as catástrofes ambientais e para a necessidade de olhar e agir, no aqui e no agora, sem esquecer de olhar também para o passado, para o que vem dele e para os seus efeitos na atualidade, como algo que se impõe (se continuará a se impor) desse tempo. A obra, entretanto, busca no elo entre passado e presente recuperar um problema central, mas em grande parte não central: a questão ecológica. Ao situar no alagamento da região do parque, com Belo Monte, o segundo momento do romance, deixa espaço para que o leitor se aproxime e imagine o que o alagamento poderá causar na região, pois, além de levar o parque, levará também as comunidades ribeirinhas.

A esperança de *Outros cantos* é em parte renovada e a aposta de Maria é que, diferentemente dos tempos anteriores, as esperanças e as lutas por um outro mundo, no presente, talvez tenham providenciado uma vida *melhor* para aqueles no Sertão:

[a] estrada por onde vou hoje passará a menos de uma légua daquele lugar que talvez ainda se chame Olho d'Água e abrigue um povo mais livre, junto a cada casa uma cisterna, como as que vi espelhadas ao longo deste trajeto antes de escurecer, novinhas, brancas, na forma de um peito materno, recebendo a água das biqueiras do telhado, no inverno, dando de beber aos filhos, no verão. Talvez (REZENDE, 2016, p. 15).

No presente, talvez esse espaço não abrigue mais um povo com a “barriga inchada, a pele encardida e arranhada como os de quarenta anos atrás” (REZENDE, 2016, p. 17). Porque, sim, “agora o tempo é outro, cheio de novos riscos é, certo, mas talvez bem mais propício à vida” (REZENDE, 2016, p. 102). A narradora, entretanto, ainda desconfia, nem tudo mudou: “[o] sertão não é mais sertão e ainda não virou mar” (REZENDE, 2016, p. 22).

O discurso de uma certa esperança sobre as capacidades do presente, portanto, é sempre interrompido com uma expressão de dúvida, assim como em *Tupinilândia* (MACHADO, 2018) ou em *O fantasma de Luís Buñuel* (SILVEIRA, 2017). A sua crítica passa pela crença de que as vidas das pessoas podem estar melhores, ainda que suas necessidades sejam respondidas, em grande parte, nos termos do *consumo*. Ou seja, questiona-se de que forma as questões das utopias (libertárias e conservadoras) foram absorvidas pela lógica do mercado e do consumo. Essa é um dos temas centrais apresentados por Lehnem em *Citizenship and crisis in contemporary Brazilian Literature* (2013), em que debate como os textos literários lidam com as mudanças políticas e socioeconômicas desde a transição democrática, em 1985. Na obra, autora também aponta que essas mudanças significaram no que tange a performance e a compreensão sobre o conceito de cidadania, especialmente a partir do contexto de políticas neoliberais nos anos 1990. Diante do processo da chamada “constituição cidadã”, a questão entrou em voga de forma essencial no Brasil. De acordo com a teórica, cidadania tem duas dimensões principais: cidadania formal, a qual designa os privilégios e as obrigações do cidadão, e a cidadania substantiva, ou seja, “a promulgação dos referidos privilégios e obrigações”¹⁸⁵ (LEHNEN, 2013, p. 3). Ou seja, o conceito não trata apenas da relação legal dentro de um Estado-nação, mas “inclui o desempenho dos direitos e dos deveres sociais, políticos e civis. Frequentemente, a cidadania formal não corresponde inteiramente à cidadania substantiva”¹⁸⁶ (LEHNEN, 2013, p. 3). É um conceito, então, que marca o corpo político, físico e imaginado. A teoria de Lehnem (2013) questiona, portanto, se ser um cidadão é, em primeira instância, ser um *consumidor*, ou seja, ter sido a ele dada a possibilidade de participar de um mercado. Nesse sentido, direitos como acesso à educação, à saúde e à segurança são entendidos

¹⁸⁵ Original: “the enactment of said privileges and obligations”.

¹⁸⁶ Original: “includes the performance of social, political, and civil rights and duties. Frequently, formal citizenship does not entirely correspond to substantive citizenship”.

como “*commodities*” que podem ser acessadas (ou não) como *compra* pelos indivíduos. A autora propõe, assim, o uso do conceito de Holston de “cidadania diferenciada”, o qual tenta lidar com as diferenças no acesso aos diversos componentes de cidadania – políticos, sociais, civis e culturais, ou seja, parte do pressuposto de que “direitos políticos, civis, materiais e/ou simbólicos desiguais, marcas registradas de democracias civilmente disjuntivas, resultam e promovem a cidadania fragilizada” (LEHNEN, 2013, p. 18)¹⁸⁷.

É também sobre isso a crítica da narradora de *Outros cantos* (REZENDE, 2016) em relação à capacidade daquele lugar ter se reinventado. Se é verdade que agora as esperanças de vida melhor encontram um terreno mais *fértil*, também o é que os limites desse acesso vêm, em geral – e também o fizeram durante o governo Lula – pela resposta da cidadania via consumo. Agora, vendo do lado de fora, faziam parte do horizonte antenas e torres, as casas tomadas por sofás, poltronas, televisões, geladeiras, decorações, aparelhos de som, o que não se traduzia, exatamente, numa mudança radical da vida daqueles que lá estavam, como um dia se havia sonhado. Ainda cabia, portanto, uma nova viagem, “ainda movida a sonhos”, que pudesse criar outras formas de viver e imaginar as cidadanias.

Se as obras, diante do deslocamento temporal, lidam com a *perda* de uma utopia passada, também apresentam uma herança que não trata apenas da derrota ou do fracasso, mas da consciência de uma herança democrática, sobre a qual se constituem. Isso não quer dizer que essa democracia não seja problemática ou criticada, pelo contrário: mostra-se falha, problemática, excludente, violenta, principalmente no que tange a uma crítica mais ampla do sistema capitalista neoliberal. São vários os personagens que são violentados por esse sistema e por sua suposta lógica democrática, conforme discutimos no capítulo anterior.

Sobre isso, Mark Fisher, em *Realismo capitalista* (2020) questiona a dificuldade de imaginar uma alternativa a esse sentimento comum, o “realismo capitalista”, ou seja, à compreensão do capitalismo como único sistema político e econômico possível, em que qualquer alternativa é vista como derrotada *a priori*. O primeiro passo para ameaçar essa perspectiva estaria, de acordo com o teórico e conforme demonstram essas narrativas, em questionar como o sistema capitalista não tem nada de “realista”, em primeiro lugar, mas foi visto, em algum momento, inclusive, como “impossível”. Não é tampouco incontornável: os romances demonstram a possibilidade e a necessidade de dizer que se trata também de construções que podem e devem ser questionadas. As obras tentam pensar formas de recuperar uma estrutura de sentimento que não assume o capitalismo como natural ou único. Se a lógica

¹⁸⁷ Original: “unequal political, civil, material, and/or symbolic rights, trademarks of civilly disjunctive democracies, result in and promote weakened citizenship”.

da revolução se dá em tempos históricos e se é verdade que agora não é o tempo histórico de recuperação pura e simples de uma lógica revolucionária, é tempo de observar as novas saídas. A crítica, portanto, ao sistema capitalista e às utopias autoritárias, não lida apenas com a violência desse sistema, mas com a necessidade de elaborar o que aconteceu, atentar para a catástrofe, mas também para a resistência: revê as formas de contar as histórias, bem como de recontá-las a partir de outras perspectivas, histórias e corpos. Ao situarem também a possibilidade de uma utopia emancipatória, em primeiro lugar, mesmo com as críticas a ela, permitem ao leitor do presente buscar, imaginar, querer, desejar, outra forma de entender o mundo. Assim, ao se voltarem a esse passado de “mundo dos sonhos”, organizam um olhar sobre presente, sobre as repetições, mas também sobre as formas de, agora, questioná-lo, imaginar novas formas de saída, quem sabe não mais utópicas como antes, mas ainda propondo uma mudança possível.

Se é verdade que durante muito tempo a demanda e a obrigação de futuro foram uma das ferramentas próprias do fascismo, que hoje promovem sua ausência mediante a definição de um “não há mais nada”, elas também podem ser produtos do conservadorismo, cabendo ao olhar crítico sobre o presente a capacidade de recuperar, disputar e imaginar uma nova ideia de futuro. A literatura poderia ser aqui entendida, então, também como uma oportunidade de ver e questionar o que há de falho, o que há de excludente e o que é constitutivo do regime capitalista e da democracia brasileira (bem como das experiências utópicas da esquerda) – essa, devemos dizer, possível apenas porque houve também as lutas do passado. Não são livros *otimistas* (ou pessimistas e melancólicos) podemos dizer, porque não devem ser reduzidos a uma perspectiva única, mas são textos que, a partir das suas críticas e deslocamentos, podem mobilizar no leitor um olhar questionador das ambiguidades relacionadas às utopias do passado e do presente, revelando as contradições e os limites dos tempos. E assim, menos do que *propor* um futuro, apresentam as possibilidades de saída de um lamento apenas nostálgico, melancólico, ou de uma visão profética de passado e futuro. Não aceitam o tempo linear e uma cronologia sistemática e progressiva. Ao contrário, questionam essas premissas. Se não conseguem recriar utopias, conseguem, sim, mobilizar, na linguagem, uma estrutura de pensamento de coexistências temporais que permite questionar pressupostos e imaginar caminhos por onde devemos percorrer, andar, imaginar.

No tempo presente, é possível imaginar outras temporalidades, nas quais ainda é possível haver (e há) espaço para lutas, para criação de outras comunidades, baseadas em outras lógicas, para construção coletiva, a partir de outros agentes do corpo social e político, para imaginar outra relação com a natureza e para fugir de um único paradigma identitário. Ainda

que capazes de ver e criticar os caminhos das utopias anteriores, trata-se de recuperar outra forma de ver e de imaginar outro mundo possível. Bell (2017) afirma que o que há de mais antiutópico é a lógica de uma pós-utopia que insiste em dizer que as utopias acabaram, em primeiro lugar, sem que se proponha um espaço aberto para a percepção de novas utopias, que possam questionar o *status quo* e pensar em alternativas. Por isso também propõe uma perspectiva ética que repense o conceito a partir de uma atenção não para *outro* lugar em *outro tempo*, mas no *aqui* e para o *agora*. Quem sabe, ao fim, as narrativas literárias nos digam que é preciso também deslocar as utopias como uma questão ainda em aberto. As obras analisadas nos dizem, assim como Preciado (2020), que é “urgente inventar uma nova gramática que permita imaginar outra organização social das formas de vida” (PRECIADO, 2020, p. 39). Contrários ao negacionismo do presente, procuram deixar espaço para a memória, para a justiça, para a reparação, para o testemunho, para a possibilidade de recriar, de ler e de imaginar outras formas de *sonhar* o mundo. Abrem as potências temporais para nós: há muito tempo diante de nós e o futuro ainda está (quase) todo por fazer. Como formas de resistência, poderíamos dizer que são também formas de utopia. Os livros continuam nos contando histórias, como nos ensina Ailton Krenak (2019), para, assim, adiar o fim do mundo.

ANTES E DEPOIS

“Pertencço irredutivelmente à minha época”
Pele negra, máscaras brancas, Frantz Fanon

“O Amanhã existe num espaço temporão”
1964, Livia Natália

“Passado é prólogo e o futuro depende só de nós?”
A tempestade, William Shakespeare

Quando comecei a pesquisar a ditadura brasileira, durante a graduação, muito se dizia de um contexto brasileiro amplo de esquecimento, silenciamento, de “mal de Alzheimer nacional”, nos termos de Kucinski (2011). A temática, afirmavam (ou assim o queriam), naquele momento, era um assunto do passado, silenciado, acabado, final: havíamos superado os “anos de chumbo” e vivíamos a *pleno vapor* a construção de uma cultura e de um país democráticos. Na literatura produzida no século XXI a que tinha acesso, não conhecia muitos exemplos de produção que se dedicasse à temática. Fui introduzida, então, ao romance de Bracher, *Não falei* (2004), sobre o qual fiz a iniciação científica e foi por um acaso, em uma ida a uma livraria da minha cidade, no interior do sul do Brasil, que descobri o romance de Kucinski, *K.: relato de uma busca* (2011), o qual me marcou profundamente, a tal ponto que decidi, durante o mestrado, me dedicar ao estudo dessas duas obras.

Desde então, bastante mudou (e não mudou). Como apresentei no início desta tese, foram anos fundamentais (para mim e para o Brasil): 2013 e as mobilizações de ruas; 2014 e a entrega do relatório da CNV; 2016 e as manifestações da direita, os pedidos de retorno do autoritarismo, o golpe contra a presidenta eleita Dilma, o posterior governo ilegítimo; 2018 e a intervenção militar federal no Rio de Janeiro, bem como a eleição de um entusiasta dos métodos violentos da ditadura e um dos grandes responsáveis por divulgar e manter discursos negacionistas, ao longo dos anos; 2019 e um governo com a maior quantidade de militares. A relação com a temática, portanto, diante de tais eventos, foi assumindo, ao longo dos anos, outra centralidade. Foi um tema recuperado: alguns pediam o retorno da ditadura e do AI-5, outros defendiam os seus pressupostos e mais muitos (antes e depois disso) se dedicaram a ler, pensar e discutir criticamente uma série de aspectos problemáticos da defesa do período. Recuperaram-se aspectos esquecidos, apagados, negados. Dentro e fora de institucionalidades, buscou-se responder às questões que a ditadura ainda nos impunha. A relação com o tema, então, oscilava (como em diferentes momentos históricos) entre memória e esquecimento, apagamento e lembrança, história e negação, comemoração e condenação. O tempo, conforme descobrimos, não era, nem poderia ser, “filho da verdade”.

Enquanto isso, a minha geração precisava se confrontar com o que entendia, ingenuamente, ser improvável: a possibilidade de um retorno ao autoritarismo militar, quando o passado já não parecia tão *passado* assim. Foi também nessa época que comecei a me interessar e a pesquisar o tema, não por um acaso. O meu fazer crítico, portanto, como costuma ser, também está situado temporal e espacialmente. Enquanto encaro a tarefa de voltar ao nosso passado, somos atingidos por (mais) um genocídio em curso, mas não apenas, também o somos

por *mais* desinformação e negacionismo. Como bem lembra Verunschik (2018), temos uma imagem importante para pensarmos o passado, mas sobretudo o presente:

[q]uando um genocida realiza um primeiro movimento que põe para trabalhar as engrenagens da violência e da morte, ele só consegue fazer com que ao seu gesto siga aquilo que ele pretendia porque seus pés estão assentados numa sólida base de colaboradores, porque suas costas estão amparadas por uma rija coluna de comparsas, porque todo o seu corpo está articulado por uma forte estrutura de coautores. (VERUNSCHK, 2018, p. 51-52).

Agora responsabilizando-me por me opor às “engrenagens da violência e da morte”, foi na literatura contemporânea que tentei buscar respostas para as inquietações desses anos. Como tentei demonstrar, desde 2014, pelo menos, a literatura (mas não só: as artes, em geral, bem como a produção científica), tem se voltado para a temática com ainda mais fôlego. Talvez porque, agora, seja ainda mais necessário contrapor as imagens empreendidas pelo negacionismo generalizado. Esta escrita, portanto, passava por uma vontade particular, individual, que perpassa, claro, experiências sociais, políticas, históricas e coletivas, de entender esse movimento oscilante em relação à temática. Trata de entender também de que forma somos nós sujeitos implicados nessa história, responsáveis por ela, pelo que se conta, pelo que se diz e pelas estruturas de poder e de privilégio que sustentam.

Assim, foi partindo dessas inquietações que se deu o percurso inicial desta tese: começo com imagens recorrentes que relacionam o momento político contemporâneo com a ditadura e tento entender de que forma a ditadura, seus heróis, seus mitos, suas críticas são recuperados ao longo do tempo: o que muda, o que permanece, o que se mobiliza mediante o deslocamento temporal do presente. Penso, principalmente, a partir das políticas e dos debates institucionais e de governo para aproximar-me, aos poucos, da produção cultural, especialmente, literária. Não me furto tampouco da necessidade de atentar para a política *do hoje*: ao contrário, parto das perguntas que eu entendia que deveriam ser lançadas a partir do presente em direção ao passado. Não poderia não fazê-lo – apesar de reconhecer o perigo de um envelhecimento precoce –, já que o tema toma a vida pública e a luta política, no presente.

Depois de trinta e cinco anos do fim da ditadura, a produção sobre os seus sentidos e os seus efeitos no presente estão nos diversos âmbitos da vida: repercutem o sofrimento e o trauma de indivíduos, marcam as estruturas familiares, são transmitidos de geração a geração, e, ainda, organizam os nossos processos de (in)justiça, questionam a capacidade das instituições em lidar com o passado e com o presente, marcam a forma como o nosso sistema de segurança se organiza e como continua matando e torturando, estruturam a nossa forma subjetiva do sonhar, do imaginar. Não por um acaso, enquanto escrevo este texto e ocupo as ruas para

protestar contra o massacre do Jacarezinho, um dos mais brutais da nossa história recente, escuto as palavras de ordem que insistem em estabelecer as pontes do antes e do depois. Ecoam nas vozes de agora: “tortura, assassinato, não acabou 64” ou “a verdade é dura, a UPP é a ditadura”. O fim das ditaduras do cone-sul e a guinada neoliberal posterior também marca a forma como pensamos, como estruturamos os países da América Latina e como violentamos a nossa população, que ainda morre de fome, de falta de acesso à saúde, de falta de recursos mínimos de sobrevivência, que ainda não tem as suas culturas respeitadas, que é exterminada, anos após anos, entre tantos outros aspectos. As formas institucionais, familiares, sociais, políticas, históricas apresentam, cada uma, uma perspectiva temporal desde e sobre o regime militar. Situar a ditadura, epistemologicamente, como passado, em primeiro lugar, se mostra um problema. Aqui, então, entendemos a necessidade de deslocar-nos temporalmente para entender como a ditadura definiu o nosso presente, como estruturou a sociedade em que vivemos, como se produziu ou aprofundou as desigualdades que recriamos ou tentamos corrigir, como estruturou a nossa sensibilidade.

Para aproximar-me desses diferentes tempos, o percurso se deu, inicialmente, com uma aproximação das narrativas literárias longas produzidas, em amplo, a partir de 2000, uma catalogação, leitura e aproximação – aqui apresentada na forma de uma listagem anexa – que me ajudou a construir um olhar *amplo* sobre a produção, para, enfim, conseguir estabelecer um recorte específico que se apresenta agora aqui. As narrativas que mais me interessavam formalizavam um deslocamento temporal do período histórico com o tempo presente: preocupavam-se, como nos atos de rua ou na atuação de movimentos sociais, em estabelecer (e romper) pontes entre o antes e o depois. Diante de uma produção cada vez profícua, interessou-me, então, entender como a literatura, agora, deslocada temporalmente, lia e entendia o período histórico, de que forma desconstruía certas leituras, deslocava perspectivas, questionava as relações do passado com o presente, recuperava narrativas escondidas, criava e imaginava novas formas de entender e ler, propunha outras formas literárias, enfim, de que maneira mobilizava essa história, no presente, em direção e junto ao passado, colada aos efeitos e às consequências desse tempo no *nosso* tempo. A inquietação central, portanto, tratava de entender como a literatura era lida no presente, o que mobilizava, *agora*, mas, acima de tudo, como dialogava com a coexistência de outras temporalidades. Nesse momento, interessou-me entender, via literatura, a relação do nosso presente com a ditadura: de que forma essas experiências passadas atravessam o nosso presente? Como ler esse período histórico para além de uma perspectiva progressiva, linear, evolutiva? Como entender esse tempo passado, dado que ainda está em construção, processo, agora? Como apreender as diferentes temporalidades

que nos atravessam quando discutimos o tema? Em que consiste, afinal, o *hoje* da literatura, da ditadura, da história e da relação entre esses elementos?

Cada uma das obras aqui apresentadas apresenta uma (ou muitas) perspectiva(s) e leitura(s) distinta(s), heterogênea(s), múltipla(s), diversa(s), do que é, do que foi e de como pode ser lida a ditadura no presente. São textos diferentes no que tange estilo, forma, gênero ou mesmo escolha temática. Ao juntá-las, entretanto, a partir da seleção temática, tento entender como as obras contemporâneas apresentam leituras particulares e coletivas, em diálogo, sobre o período histórico: como conversam entre si, como questionam uns aos outros, como deslocam perspectivas dialeticamente, como pensam e formalizam alternativas na forma de ver a história, a memória e a literatura, na sua relação com o tempo.

Depois de uma aproximação ampla, coletiva, nacional, institucional e do campo literário, da relação contemporânea com a ditadura, em *Ontem e hoje*; em *Herança e falta* me volto para o campo dos afetos, das subjetividades, sem desconsiderar a sua relação com o social. Busco compreender, então, de que forma as segundas gerações da ditadura também se tocam, de que forma se aproximam, de que maneira se veem ou se entendem diante desse passado transmitido (ou não). A questão nesse capítulo trata das formas como a literatura performa esse lugar ambíguo de querer e não querer acessar esse passado, reconhecendo a dificuldade de fazê-lo. As narrativas literárias estruturam temporalidades que se sobrepõem e que dialogam entre si: a ditadura se apresenta *antes mesmo* de qualquer lembrança e é construída a partir desse hiato temporal da vivência, da memória e da tentativa de recuperação, sob o signo da dúvida, da dificuldade, da ambiguidade. Lidam com o que falta, na narração, com o que não é, de fato, transmitido, recuperado ou acessado. Constroem-se sobre o que cala, sobre o que resta, sobre o que escapa, escorre. Aqui, o futuro mobilizado atravessa também o campo da transmissão: as narrativas lidam com o que se transmite e com o que não se transmite, com o que permanece como cripta e segredo e com o que acreditam que merece ser elaborado, recuperado, contado. Atentam para o que *impede* a criação de novos futuros e querem quebrar esses ciclos nomeando as responsabilidades, das gerações contemporâneas, com o passado. Deslocam-se em busca de um lugar e de um espaço que agora acolha essas perspectivas.

Em *Transição e persistência* voltei-me a debater o que mudou (ou permaneceu) ao longo do tempo no que tange à temporalidade da justiça, ou seja, de que maneira as narrativas questionam, negam, deslocam discursos institucionais de reparação, memória e justiça. Os textos agora recusam o fim, a lógica da “ditabranda” e da “teoria dos dois demônios”, a falta de justiça, não apenas nomeando e relacionando-se com essas experiências institucionais, mas reconhecendo e questionando uma temporalidade que se quer impor como *final*, ou seja, situam

a falta de justiça, de reparação e de memória como *ainda* em voga: *ainda cobram, ainda sofrem, ainda sentem, ainda exigem por atenção*. A partir dos personagens desaparecidos, especialmente, pode-se perceber a *persistência* de problemas do passado e a incapacidade de um futuro que não acolhe ou se atenta para o que ficou, sem atenção, sem justiça, sem reparação. As obras literárias, então, pensam em temporalidades que se estendem, que não terminam, *que não tem fim*. Aqui, ao contrário do que querem as políticas de encerramento, os textos literários são construídos como espaços em que as diferentes temporalidades podem coexistir dialeticamente. Exigem uma nova ética futura para o tempo do sofrimento que acolha, recupere e permita justiça. Além disso, pretendi também debater as formas como se organiza o nosso regime de temporalidade, ou seja, pensar nos limites de uma perspectiva de *transição*.

Já em *Sonho, desilusão, reinvenção*, tento me aproximar de uma proposta de leitura anacrônica sobre o passado utópico: não ler apenas no seu tempo histórico, mas exatamente a partir do que se distancia, isto é, do que produz no presente. Debato, então, como as narrativas literárias recuperam, leem e criticam o tempo histórico utópico do passado e tento mostrar como os processos utópicos libertários e conservadores ainda tomam o nosso presente, atravessam a nossa forma de ler, entender e experimentar o mundo. Aqui, a discussão não trata apenas de reconhecer a derrota de projetos utópicos revolucionários, mas de apresentar (e desmontar) os pressupostos anteriores, demonstrar e questionar os seus problemas, nomear o que moviam enquanto sonho, construir, ainda, linhas de fuga que apresentem saídas no futuro. Também não se trata apenas de reconhecer a permanência e a reinvenção das utopias autoritárias no presente, mas de entender como se reinventaram para assim desativar uma certa lógica que situa o capitalismo e o neoliberalismo atuais como incontornáveis, inevitáveis, entendendo-os como situados historicamente, ou seja, questionando as suas possibilidades de capilaridade no futuro próximo. Gostaria, então, de, a fim não ceder ao discurso melancólico de um “passado catastrófico”, apenas”, e da impossibilidade de o “superarmos”, recuperar e nomear a possibilidade de uma imaginação sobre outras saídas.

Nos três capítulos, então, as últimas sessões são, em parte, dissidentes dos argumentos centrais, tentam observar o que falha ou o que falta na abordagem primeira. No primeiro, trata-se de observar de que forma a transmissão se perde e tenta alcançar, no caso da segunda geração dos perpetradores, aqueles que viveram a violência autoritária de *dentro* das suas casas; no segundo, atento-me para aqueles e aquelas que ficaram *ainda mais* excluídos dos processos de reparação, justiça e memória, ou seja, à experiência de indivíduos subalternizados, cujas experiências de violência foram, em grande parte, apagadas na história, literatura e na justiça. Ou seja, tentam deslocar-se de um conceito de “vítima” estabelecido anteriormente,

fechado, para ampliar as perspectivas de “implicação” dos sujeitos. Por fim, no terceiro, menos que uma leitura crítica sobre as utopias passadas, propõe-se um deslocamento em direção a uma leitura reparadora que observa como as obras recriam e reimaginam utopias, no presente. Em geral, a escolha das narrativas, além de privilegiar as temáticas abordadas e as obras que formalizavam literariamente o deslocamento temporal, também objetivou observar experiências de *outras* pessoas, de *outros* corpos que não aqueles majoritariamente representados e recriados na produção literária e na historiografia. Os debates aqui propostos, portanto, passam pelo deslocamento temporal e ético de tentar observar *sobre quais* experiências se narrou, majoritariamente, sobre quais se calou, ou ainda, sobre quais, calando, também foi possível se dizer e mobilizar em direção ao futuro.

A literatura, então, se dá como uma “máquina de tempos”, nos termos de Cámara (2017), como uma porta de acesso a outros tempos, abrindo-os e permitindo perceber sua coexistência. Performa, especialmente, o tempo da ditadura como um tempo do agora. Ainda: desorganiza a lógica temporal teleológica ocidental, a divisão estanque entre passado, presente e futuro, permitindo, assim, *desmilitarizar* a nossa percepção do tempo e da história. Acessa o presente não como uma perspectiva chapada, única: mas atravessada pelo passado. Mostra-nos, além disso, que não se pode pensar um projeto de país que não passe, de forma estratégica, por um enfrentamento do legado da ditadura militar nos mais diversos âmbitos da vida. Qualquer estrada para um futuro precisa, então, fazer esse *detour* em direção ao passado. Aqui, o futuro também não é apenas de uma *virtualidade*, mas está sendo gestado no aqui e no agora.

Ler esses textos, então, nos permite questionar o que há de *futuro* nesse tema, não só em relação a um futuro catastrófico, de assombro autoritário, de mobilização violenta ou de um regime temporal moderno que se impõe apagando o acesso ao passado, mas a um futuro que se possa produzir, via *leitura reparadora*, a partir um discurso crítico, de mobilização, de recriação. Escreve-se (e escrevo) para um tempo que ainda não chegou e que pode se inventar agora, visto que o acesso à ditadura pela literatura pode acolher a recuperação de uma lógica de futuro que passe, afinal, por imaginar outro projeto de país, em que seja possível recuperar-se ativamente do passado também buscando projeções de futuro nas quais se possa mais do que *sobreviver*. As saídas apresentadas, então, são múltiplas, ainda que difíceis: pelo afeto, pela transmissão, pela construção de comunidades, pelas utopias, pela nomeação da violência, pelo questionamento da injustiça, pela reversão do discurso do inevitável, afinal, pela língua, na narração, no contar, no dizer, no testemunhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARONS, Victoria; BERGER, Alan. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017.
- ABRAHAM, Nicolas; TÖROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.
- ABRANO, Sandra. *Vestígios: mortes nem um pouco naturais*. São Paulo: Ed. Bandeirola, 2018.
- ADORNO, Theodor. *Le nouvel extrémisme de droite*. Paris: Climats, 2019.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]*. São Paulo: Boitempo editorial, 2015.
- ALONSO RIVEIRO, Mónica. Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. Un viaje hacia la imagen imposible. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, v. 0, n. 4, p. 171, 12 maio 2016.
- ALVAREZ, Sonia E. *Engendering democracy in Brazil: Women's movements in transition politics*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- ALVES, Helena Maria Moreira. Dilemmas of the Consolidation of Democracy from the top in Brazil: A Political Analysis. *Latin American Perspectives*, v. 15, n. 3, p. 47–63, 1988.
- AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo: tentativas de superação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Kindle Edition ed. Villa María: Edivim, 2018.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re) configuração da subjetividade contemporânea. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, p. 113–121, 2009. Tradução Paloma Vidal.
- ARNS, Paulo Evaristo (Org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.
- ASSIS, Denise. *Imaculada*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013.
- ASSMANN, Aleida. *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. Tradução Sarah Clift. New York: Fordham University Press, 2016.

- ATENCIO, Rebecca J. *Memory's turn: reckoning with dictatorship in Brazil*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2014.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZEVEDO, Desirée de Lemos. *A única luta que se perde é aquela que se abandona: Etnografia entre familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil*. 2016. 351 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Campinas, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/305070>>. Acesso em: 6 ago. 2020.
- AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, p. 157–171, 2017.
- BAR-ON, Dan. *Legacy of silence: encounters with children of the Third Reich*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.
- BAUER, Caroline. *Como será o passado? História, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade*. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- BAUER, Caroline Silveira. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. 2011. 446 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011.
- BATALHA, Martha. *Nunca houve um castelo*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2018.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Impulso historiográfico*. Peligro Edições: São Paulo, 2019.
- BELL, David M. *Rethinking Utopia: Place, Power, Affect*. Edição Kindle. New York; London: Taylor & Francis, 2017.
- BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho; Jose Carlos Martins Barbosa. São Paulo, SP: Brasiliense, 1995a.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única, obras escolhidas II*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora brasiliense, 1995b.
- BERGER, Alan L.; BERGER, Naomi (Org.). *Second generation voices: reflections by children of Holocaust survivors and perpetrators*. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 2001.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo (SP): WMF M. Fontes, 2010.
- BEVERNAGE, Berber. *História, memória e violência: tempo e justiça*. Edição Kindle. Serra

(ES): Editora Milfontes, 2018.

BEVERNAGE, Berber. The past is evil/evil is past: on retrospective politics, philosophy of history, and temporal manichaeism. *History and Theory*, v. 54, n. 3, p. 333–352, 2015.

BISCHAIN, Sonia. *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: Sarau da Brasa, 2010.

BISCHAIN, Sonia Regina. *Viandante: labirintos entressonhos*. São Paulo: Cíclo Contínuo Editorial, 2017.

BOLLAS, Christopher. *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known*. New York: Columbia University Press, 1987.

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

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BRAFF, Menalton. *Na teia do sol: romance*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

BRAFF, Menalton. *O casarão da rua do Rosário*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL, Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BRAZIL, Daniel. *Terno de reis*. Guaratinguetá: Penalux, 2015.

BRITO, Ronaldo Correia De. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Digital ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (Rocco Digital).

BROTHMAN, Brien. Ordens de valor: questionando os termos teóricos da prática arquivística. *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução: Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

BROWN, Wendy. Resisting Left Melancholy. *Boundary 2*, v. 26, n. 3, p. 19–27, 1 out. 1999.

BRUM, Liniane Haag. Antes do passado: entre o antes e o depois. *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2020. p. 203–216.

BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

BRUM, Liniane Haag. O documentário (auto)biográfico como arquivo da ditadura brasileira: Diário de uma busca, Os dias com ele e Mariguella. *Revista do SETA-ISSN 1981-9153*, v. 8, 2018.

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo do sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tradução Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes De Barros; Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 Edições, 2019a.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Tradução Sérgio Lamarão; Arnaldo Marques Da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo critica da violência ética*. Tradução Rogerio Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução Lieber Andreas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.
- CALLADO, Antonio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014a.
- CALLADO, Antonio. Entrevista. In: LEITE, L. C. M. Z., CARLOS; LAFETA, João Luiz (Org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014b.
- CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. Tradução Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CÁMARA, Mario. *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libreria, 2017.
- CÁMARA, Mario César. Voces que regresan. Memoria y herencia en tres novelas brasileñas contemporáneas/Voices returning. Memory and inheritance in three contemporary Brazilian novels. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, v. 1, n. 1, p. 164–175, 2014.
- CARDOSO, Eliana A. *Nuvem negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CARUTH, Cathy. Modalidade do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- CARVALHO, Camila. *O anjo da história tem corpo de mulher: estética e política em Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit*. 2020. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais (Faculdade de Letras), Belo Horizonte, MG, 2020.
- CASTELLI, Elizabeth A. *Martyrdom and memory: early Christian culture making*. New York: Columbia University Press, 2004.

- CASTELLI, Natasha Dias. Conhecendo as mães da praça de maio: ensaio do perfil da associação. In: *Anais eletrônicos do XI Encontro Estadual de História*. Universidade Federal do Rio Grande (FURG)–Rio Grande–RS–Brasil, 2012.
- CASTRO, Celso (Org.). *General Villas Bôas: conversa com o comandante*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2021.
- CATELA, Ludmila da Silva. Sin cuerpo, sin tumba. Memorias sobre una muerte inconclusa. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 20, p. 87–104, 1998.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.
- CHIAVERINI, Tomás. *Correio do Fim do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Solo, 2018.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório, Volume I*. Brasília: CNV, 2014a.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório, Volume II - Textos temáticos*. Brasília: CNV, 2014b.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório, Volume III - Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: CNV, 2014c.
- CONY, Carlos Heitor; LEE, Anna. *O beijo da morte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CORREA, Maurício. *Há um débito em seu nome*. Belo Horizonte: Ramalhete, 2020.
- COSTA, Petra. *Democracia em Vertigem*. Netflix, 2019.
- CRUZ, Lua Gill Da. (Sobre) viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial. 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322694>.
- DA CRUZ, Lua Gill. Os silêncios na literatura pós-ditadura: a resistência das mulheres guerrilheiras. *Mulheres e a Literatura Brasileira*. Macapá - AP: UNIFAP, 2017. .
- DA MATA, Anderson Luís Nunes. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberical: Revue d'études ibériques et ibéroaméricaines*, n. 2, p. 77–86, 2014.
- DA SILVA, Leonardo Nóbrega. O mercado editorial e a nova direita brasileira. *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 2, 2018.
- DAL MOLIN, Eugênio Canesin. *O terceiro tempo do trauma: Freud, Ferenczi e o desenho de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, RJ : Vinhedo, SP: EdUERJ ; Editora Horizonte, 2012.

- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, DF: Editora UnB, 1996.
- DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho: um possível romance auto-crítico*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. Introdução. In: D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio A. D.; CASTRO, Celso. *Visões do golpe: 12 depoimentos de oficiais que articularam o golpe militar de 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 9–22.
- DE ALMEIDA TELES, Janaína. As disputas pela interpretação da lei da anistia de 1979. *Idéias*, v. 1, n. 1, p. 71–93, 2010a.
- DE ALMEIDA TELES, Janaína. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, p. 253–298, 2010b.
- DEAK, Anita. *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo: Editora Reformatório, 2020.
- DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua nova*, v. 62, p. 45–68, 2004.
- DEMETRIO, André; KOZICKI, Katya. A (In)Justiça de Transição para os Povos Indígenas no Brasil. *Revista Direito e Práxis*, v. 10, n. 1, p. 129–169, mar. 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-dumara, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Morada*. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.
- DERRIDA, Jacques. O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2005a. p. 45–94.
- DERRIDA, Jacques. *On cosmopolitanism and forgiveness*. London; New York: Routledge, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: Éditions de l'Herne, 2005b.
- DERRIDA, Jacques; FREUD, Sigmund. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.
- DI EUGENIO, Alessia. A re-emergência literária de vozes e memórias femininas silenciadas durante a ditadura militar brasileira. *Diacrítica*, v. 34, n. 2, p. 236–248, 31 jul. 2020.
- DIAS, Felício Laurindo. Espectros de Derrida na ficção brasileira contemporânea: 1964 e seus fantasmas consistentes nas obras *A resistência*, de Julián Fuks, e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *Cadernos Literários*, v. 25, n. 1, p. 41–52, 2017.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ENDO, Paulo Cesar. Sonhar o desaparecimento forçado de pessoas: impossibilidade de presença e perenidade de ausência como efeito do legado da ditadura civil-militar no Brasil. *Psicologia USP*, v. 27, n. 1, p. 8–15, 2016.
- FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Tradução Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução José Laurênio De Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 20, n. 2, p. 228–243, 2018.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur A; SELIGMANN-SILVA, Márcio (et al). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, p. 13–71, 2000.
- FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Tradução Ariani Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- FERNANDES, Pádua. Justiça de transição e o fundamento nos direitos humanos: perplexidades do relatório da Comissão Nacional da Verdade brasileira. In: NAOTO, Celso [et al]. *Para a crítica do direito: reflexões sobre teorias e práticas jurídicas*. São Paulo: Outras expressões, 2015.
- FERRARI, Rogério Brasil. *Ao sul da fronteira*. Porto Alegre: BesouroBox, 2019.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Tradução Pedro Daher; Amílcar Packer. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo (2016). In: Adriano Pedrosa et. al. (orgs.). *Histórias afro atlânticas vol.2 Antologia*. São Paulo: MASP, 2018.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Editora, 1997.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro, Brazil: CNPq, Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico: 7 Letras, 2017.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. Tradução Rodrigo Gonsalves; Jorge Adeodato; Maikel Da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, p. 3–22, 2004.

- FOUCAULT, M. A verdade e as formas jurídicas (RC M. Machado & EJ Moraes, Trans.). Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411–422.
- FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, p. 59–88, 2003.
- FREDERICO, Grazielle Meire. *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*. 2017. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *História de uma neurose infantil*. In: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 161–239.
- FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: *Obras Completas vol. 14 (1917–1920)*, 2010b. Tradução Paulo César De Souza.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914a). *Freud (1911-1913) “O caso Schreber” e outros textos*. Tradução Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.
- FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FURTADO, Ademir. *Se eu olhar pra trás*. Porto Alegre: Dublinense, 2011.
- GAGO, Verônica. *A potência feminista*. Tradução Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.
- GALLAGHER, Jennifer Dymrna Lima. *De muitas verdades a uma: histórias enredadas, memórias tuteladas e a Comissão Nacional da Verdade (1979-2014)*. 2017. 205 f. Dissertação (mestrado) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2017.
- GALLO, Carlos Artur. *Comissões da Verdade em Perspectiva comparada: Notas sobre a*

- experiência Uruguaia, Chilena e Argentina. *Albuquerque: revista de história*, v. 6, n. 11, 2014.
- GARCEZ, Lucília. *Outono*. Brasília: Outubro Edições, 2018.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Brasil canibal: entre la bossa nova y la extrema derecha*. Buenos Aires: Paidós, 2019. (Edição Kobo).
- GASPAROTTO, Alessandra. Apontamentos (e desapontamentos) em relação à criação da Comissão Nacional da Verdade no Brasil. *Cone Sul em tempos de ditadura: reflexões e debates sobre a história recente*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, p. 235–250, 2013.
- GATES-MADSEN, Nancy J. *Trauma, Taboo, and Truth-Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina*. Madison: University of Wisconsin Press, 2016.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2017.
- GOMES, Gínia Maria (Org.). *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre: Polifonia, 2020.
- GONÇALVES, Leandro Pereira; NETO, Odilon Caldeira. *O Fascismo em Camisas Verdes: do integralismo ao neointegralismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2020.
- GORDON, Avery. *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- GRAMMONT, Guiomar De. *Palavras Cruzadas*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Rocco, 2015.
- GREEN, James. Quem é o macho que quer me matar? Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, n. 8, p. 58–93, 2012.
- GREEN, James Naylor. *Revolucionário e gay: a extraordinária vida de Herbert Daniel: pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*. Tradução Marília Sette Câmara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2017. (Lugar mais sombrio, 1).
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- HATOUM, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Lugar mais sombrio, 2).
- HAROOTUNIAN, Harry. ‘Modernity’ and the Claims of Untimeliness. *Postcolonial Studies*, v. 13, n. 4, p. 367–382, 2010.

- HARTOG, François. La présence du témoin. *L'Homme*, n. 3, p. 169–184, 2017.
- HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 60, 2020.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HIDALGO, Luciana. *Rio-Paris-Rio*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2016.
- HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. Objects of return. *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*, p. 145, 2012a.
- HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics today*, v. 29, n. 1, p. 103–128, 2008.
- HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012b.
- HOFFMAN, Eva. *After such knowledge: memory, history, and the legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, 2004.
- HOLLANDA, Cristina Buarque De. Direitos humanos e democracia: a experiência das comissões da verdade no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, 2018.
- HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, Marcos Augusto. Anos 70: literatura. *Rio de Janeiro: Europa*, p. 7–81, 1980.
- HUGGINS, Martha Knisely; HARITOS-FATOUROS, Mika; ZIMBARDO, Philip G. *Violence workers: police torturers and murderers reconstruct Brazilian atrocities*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, práticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2017.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council, 2002.
- JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana G. Layers of memories: twenty years after in Argentina. In: *Commemorating War*. London; New York: Routledge, 2017. p. 89–110.
- JIAN, Chen *et al.* *The Routledge handbook of the Global Sixties: between protest and nation-building*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2018.

- JOFFILY, Mariana. Aniversários do golpe de 1964: debates historiográficos, implicações políticas. *Tempo e Argumento*, v. 10, n. 23, p. 204–251, 2018.
- KEHL, Maria Rita. A ironia e a dor. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 20, n. 2, p. 184–195, 2018.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KUCINSKI, Bernardo. *A nova ordem*. São Paulo: Espaço Alameda, 2019.
- KUCINSKI, Bernardo. *Júlia*. Jundiaí, SP: Espaço Alameda, 2020.
- KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014a.
- KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes: novela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim: e outros contos*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014b.
- LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.
- LARÊDO, Salomão. *Olho de Boto*. São Paulo: Empíreo, 2015.
- LAUB, Dori. Truth and Testimony The Process and the Struggle. *American Imago*, v. 48, n. 1, p. 75–91, 1991.
- LEAL, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Rio de Janeiro: Motor: Imã editorial, 2015.
- LEHNEN. *Citizenship and crisis in contemporary Brazilian literature*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013.
- LEHNEN, Leila. Literatura e agonismo: contestação textual e visual em Notas de um tempo silenciado. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.
- LEITÃO, Miriam. *Tempos extremos: romance*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 2011. 383p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281781>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Del Re, Luigi. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades.* Tradução Luigi Del Re. São Paulo: Paz e terra, 2004.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa.* Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

LIA, Bárbara. *Solidão calcinada.* Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 2007.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo.* Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LÍSIAS, Ricardo. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder. *O que resta da ditadura.* São Paulo: Boitempo, p. 319–328, 2010.

LONGONI, Ana. La pasión según Eduardo favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio. *El Rodaballo*, v. 11, p. 12, 2000.

LONGONI, Ana. Traiciones: La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión. In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. (Orgs.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. p. 203–238.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”.* Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant; Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOYOLA BRANDÃO, Ignácio De. *Não verás país nenhum.* São Paulo: Global Editora, 1981.

LUCENA, Karina de Castilhos. A resistência, de Julián Fuks, um romance com dupla cidadania. In: GOMES, Gínia Maria. (Org.). *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão.* Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 241–258.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação.* Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. *Margens/Márgenes: Revista de Cultura* (2002-2007), n. 02, p. 14–27, 2002.

LUISA DIZ, María. Abuelas de Plaza de Mayo, hijos de desaparecidos, Inietos recuperados y hermanos*: de las " labores detectivescas" a las acciones y producciones culturales, artísticas y mediáticas. *Hallazgos: Revista de Investigaciones*, v. 16, n. 31, 2019.

MACHADO, Samir Machado De. *Tupinilândia.* São Paulo: Todavia, 2018.

MAGRI, Milena Mulatti. *A ficção na pós-ditadura:* Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho

- e Milton Hatoum. São Paulo: Editora UNIFESP, 2019.
- MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, v. 28, p. 178–201, 2002.
- MASSEY, Doreen B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite*. Tradução Narrativa Traçada. Luanda, Angola; Portugal: Edições Mulembra; Edições Pedagogo, Lda., 2014.
- MEZAROBBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 109–119.
- MILLER, Elinete. *A menina que desenhava com amoras*. Brasília: Thesaurus, 2014.
- MILTON, Cynthia E. (Org.). *Art from a fractured past: memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press, 2014.
- MIYADA, Paulo (Org.). *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. Tradução Julia Lima. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
- MOLINA, Fulvia; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Hiatus: Arte, Memória e Direitos Humanos na América Latina*. Tradução Priscila Molina. São Paulo (SP): Memorial da Resistência de São Paulo, 2018.
- MORAES, Maria Lygia Quartim De. O que é possível lembrar? *Cadernos Pagu*, n. 40, p. 141–167, jun. 2013.
- MORAES, Toni. *O ano em que conheci meus pais*. São Paulo: Monomito Editorial, 2017.
- MOTA, Urariano. *A mais longa duração da juventude*. São Paulo: LiteraRUA, 2017.
- MOTA, Urariano. *Soledad no Recife*. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2009.
- MOURÃO, Mônica. A verdade da direita: a produção audiovisual de memória sobre a ditadura de 1964. *AVANCA| CINEMA*, p. 434–442, 2020.
- MUELLER-HIRTH, Natascha; RIOS OYOLA, Sandra Milena (Org.). *Time and temporality in transitional and post-conflict societies*. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge, 2018. (Routledge advances in sociology, 244).
- NAKASATO, Oscar. *Dois*. São Paulo: Alaúde Editorial, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da

- memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, v. 8, n. 15esp, p. 9–44, 2015.
- NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Editions Lignes & Manifestes, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Tradução Lemos De Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.
- OLIVEIRA, Maria; NEHRING, Martha. *15 filhos..* Brasil, 1996.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.
- OROZCO, Lissette. *El pacto de Adriana*. Storyboard Media, Salmon Producciones, 2017.
- ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 112–127.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Não és tu, Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- PARRY, Benita. *Postcolonial studies: a materialist critique*. London; New York: Routledge, 2004.
- PEDRETTI, Lucas. Violência de Estado e racismo em dois momentos das lutas políticas de memória no Brasil. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan. *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- PELLEGRINI, Tania. *A imagem e a letra: a prosa brasileira contemporânea*. 1993. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 1993. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269678>>.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. Campinas, SP, Brasil : São Carlos, SP, Brasil: Mercado de Letras ; Editora da UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, 1996.
- PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, p. 297–350, 2003.
- PENNA, João Camilo. Sobre Viver (Entre Giorgio Agamben e Primo Levi). *Outra travessia*, n. 5, p. 39–63, 2005.
- PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. *Revista Estudos Históricos*, v. 30, n. 62,

p. 721–740, 2017.

PILLA, Maria. *Volto semana que vem: Maria Pilla*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2015.

PIRALIAN, Hélène. *Genocidio y transmisión*. Buenos Aires: FCE, 2000.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro. *Comissão da Verdade do Rio. Relatório*. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015.

PRATA, Celma. *O segredo da boneca russa*. Fortaleza: Editora Sete, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUINALHA, Renan Honório. Com quantos lados se faz uma verdade? Notas sobre a Comissão Nacional da Verdade e a “teoria dos dois demônios”. *Revista Jurídica da Presidência*, v. 15, n. 105, p. 181–204, 2013.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)* – Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/101/101131/tde-20062017-182552/>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

QUINALHA, Renan Honório. *Justiça de transição: contornos do conceito*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

QUINALHA, Renan; TELES, Edson. O trabalho de Sísifo da Comissão Nacional da Verdade. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 2 set. 2013.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP, Brasil: Editora Unicamp, 2013.

REINA, Eduardo. *Cativeiro sem fim: as histórias dos bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo, SP: Alameda: Instituto Vladimir Herzog, 2019.

REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. Jaú: 11 Editora, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Damas da noite*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

RIBEIRO, Edgard Telles. *O punho e a renda*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Uma mulher transparente*. São Paulo: Todavia, 2018.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Diário do farol*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60. *Intelectuais: sociedade e Política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, p. 197–212, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2a. ed. rev. e ampl ed. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2010.
- ROCHA, Rosângela Vieira. *O indizível sentido do amor*. São Paulo: Editora Patuá, 2017.
- RODRIGUES, Sérgio. *O Drible*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- ROTHBERG, Michael. *The implicated subject: Beyond victims and perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- ROUSSEAU, Fabiana; SEGADO, Stella (Org.). *Territorios, escrituras y destinos de la memoria: diálogo interdisciplinario abierto*. Temperley: Tren en movimiento, 2018.
- RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RUSHDY, Ashraf H. A. *Remembering generations: race and family in contemporary African American fiction*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 237–252.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SÃO PAULO (ESTADO). ASSEMBLEIA LEGISLATIVA. COMISSÃO DA VERDADE. *Infância roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 2014.
- SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo, SP; Belo Horizonte; MG: Companhia das Letras; Editora da UFMG, 2007.
- SCARAMUCCI, Marianna. *K. relato de uma busca e Não falei: due narr(azioni) del trauma*. 212 f. Tese. (Doutorado em *Lingue e Letterature straniere*) - Università degli Studi di Milano, Milão, 2018.

- SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press, 1985.
- SCHNEIDER, Henrique. *Setenta*. Porto Alegre: Não Editora, 2019.
- SCHEIBE WOLFF, Cristina. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 54, 2007.
- SCHNEIDER, Henrique. *Setenta*. Porto Alegre: Não Editora, 2019.
- SCHWAB, Gabriele. *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.
- SCHWAB, Gabriele. Unofficial wars: the politics of disappearance. *European Review*, v. 22, n. 4, p. 642–651, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *O pai de família e outros estudos*, v. 2, p. 61–92, 1978.
- SEABRA, Roberto. *Silêncio na cidade*. Brasília: Editora Camará, 2017. (Ebook Kindle).
- SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. *Direito à memória e à verdade: histórias de meninos e meninos marcados pela ditadura*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de Males*, v. 40, n. 1, p. 389–421, 2020 Tradução Mariana Ruggieri *et al.*
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO; NESTROVSKI, ARTHUR ROSENBLAT (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, v. 18, n. 1, p. 46–66, 12 fev. 2010a.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 13–34, 2014a.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO; HARDMAN, FRANCISCO FOOT; GINZBURG, JAIME. *Escritas da violência. Vol. II*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, v. 2, n. 1, p. 3–20, 2010b.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento—um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *POIÉSIS*, v. 15, n. 24, p. 35–58, 2014b.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, SESC; PATO, Ana. *Meta-Arquivo: 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura*. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2019.
- SIKKINK, Kathryn. *The justice cascade: how human rights prosecutions are changing world politics*. New York: W.W. Norton & Co, 2011.
- SILVA, João Pedro Coleta Da. *A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em Julián Fuks*. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2020.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Prelúdios & Noturnos: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*. 2006. 280p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281543>>. Acesso em: 6 ago. 2018.
- SILVEIRA, María José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Editora Globo, 2002.
- SILVEIRA, Maria José. *Maria Altamira*. São Paulo: Instante, 2020.
- SILVEIRA, Maria José. *O fantasma de Luís Buñuel*. São Paulo: ZLF, 2017.
- SILVESTRE, Edney. *O último dia da inocência*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.
- SILVESTRE, Edney. *Vidas provisórias*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- SIQUEIRA, Rodrigo. *Orestes*. 7Estrelo Filmes, 2015.
- SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- SMANIOTO, Sheyla. *Meu corpo ainda quente*. São Paulo: Editora Nós, 2020.

- SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STERN, Steve J. *Battling for hearts and minds: Memory struggles in Pinochet's Chile, 1973–1988*. Durham; London: Duke University Press, 2006.
- STERN, Steve J. *Reckoning with Pinochet: the memory question in democratic Chile, 1989–2006*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- STERN, Steve J. *Remembering Pinochet's Chile: on the eve of London, 1998*. Durham: Duke University Press, 2004.
- SULEIMAN, Susan Rubin. The 1.5 generation: Thinking about child survivors and the Holocaust. *American Imago*, v. 59, n. 3, p. 277–295, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Editora Alfa Omega, 1979.
- TEGA, Danielle. *Tempos de dizer, tempos de escutar: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina*. Prefácio de Maria Lygia Quartim de Moraes. São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2019.
- TEITEL, Ruti G. *Transitional justice*. Oxford: Oxford University Press on Demand, 2000.
- TEITEL, Ruti G. Transitional justice genealogy. *Harv. Hum. Rts. J.*, v. 16, p. 69, 2003.
- TELES, Edson. *O abismo na história: ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade*. São Paulo: Alameda, 2018.
- TELES, Edson; QUINALHA, Renan. *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020a.
- TELES, Edson; QUINALHA, Renan. O alcance e os limites do discurso da “justiça de transição” no Brasil. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan. *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020b.
- TELES, Janaína. A vala clandestina de Perus: entre o passado e o presente. *InSURgência: Revista De Direitos E Movimentos Sociais*, v. 4, n. 1, p. 300–341, 2018.
- TELES, Janaína de Almeida. *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos por “verdade e justiça” no Brasil*. 2005. Dissertação (Mestrado

em História) – Universidade de São Paulo (FFLCH), São Paulo, 2005.

- TELES, Janaína de Almeida. Superando o legado da ditadura militar? A Comissão da Verdade e os limites do debate político legislativo no Brasil. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan. *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. Mulheres: subversivas, vacias, putas, perigosas, trelouçadas? In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan. *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- TERRON, Joca Reiners. *Noite dentro da noite: uma autobiografia*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2017.
- TIBURI, Marcia. *Sob os pés, meu corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- TORELLY, Marcelo. Assessing a Late Truth Commission: Challenges and Achievements of the Brazilian National Truth Commission. *International Journal of Transitional Justice*, v. 12, n. 2, p. 194–215.
- TORRES FILHO, José Humberto. *Serpente de ouro em relva escura: os indígenas e a ditadura em Quarup, de Antonio Callado*. 2021. 255 f. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Tradução André Bezamat. Belo Horizonte: Editora âyiné, 2018.
- TREVISAN, João Silvério. *Pai, pai*. Rio de Janeiro, Brazil: Alfaguara, 2017.
- VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VARGAS, Mariluci Cardoso De. *O testemunho e suas formas: historiografia, literatura, documentário (Brasil, 1964-2017)*. 2018. 373 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- VECCHI, Roberto. O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 133–149, 2014.
- VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 11–12, jun. 2014.
- VERAS, Marcus. *Qualquer maneira de amar: um romance à sombra da ditadura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.
- VERUNSCHK, Micheliny. *Aqui, no coração do inferno*. São Paulo: Patuá Editora, 2016.
- VERUNSCHK, Micheliny. *O amor, esse obstáculo*. São Paulo: Patuá Editora, 2018.
- VERUNSCHK, Micheliny. *O peso do coração do homem*. São Paulo: Patuá Editora, 2017.

- VEZZETTI, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- VIDAL, Paloma. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. 2006. Tese {Doutorado em Letras} – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9407@1>. Acesso em: 23 abr. 2019.
- VIDAL, Paloma. Literatura e reparação: Um percurso. *Lua nova*, n. 96, p. 55–70, 2015.
- VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio De Janeiro: Rocco, 2012.
- VIDAL, Paloma. *Pré-história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020.
- VIEIRA JR., Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.
- VILALBA, Robson. *Notas de um tempo silenciado*. Porto Alegre: BesouroBox, 2015.
- WEICHERT, Marlon Alberto. O relatório da Comissão Nacional da Verdade: conquistas e desafios. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 50, 2014.
- WELTER, Juliane Vargas. *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e Benjamin (1995), de Chico Buarque. 2015. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2015.
- WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. Structures of Feeling. In: SHARMA, DEVIKA; TYGSTRUP, FREDERIK (Org.). *Structures of Feeling: affectivity and the study of culture*. Concepts for the study of culture. Berlim, Munique, Boston: De Gruyter, 2015.
- WINCK, Otto Leopoldo. *Que fim levaram todas as flores*. Curitiba: Kotter Editorial, 2019.
- WINN, Peter *et al.* *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima: IEP, 2013.
- WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. *Palavra e Imagem, Memória e escritura*. Chapecó, p. 67–90, 2006.
- WOLFF, Cristina Scheibe. Eu só queria embalar meu filho. Gênero e maternidade no discurso dos movimentos de resistência contra as ditaduras no Cone Sul, América do Sul. *Aedos*, v. 5, n. 13, 2013.
- WOLFF, Cristina Scheibe. Narrativas da guerrilha no feminino (Cone Sul, 1960-1985). *História Unisinos*, v. 13, n. 2, p. 124–130, 2009.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZERBINI, Eugenia. *As netas da ema*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANEXO

LISTAGEM DE NARRATIVAS LITERÁRIAS LONGAS (2000-2020)

ANO	LIVRO	AUTORES	EDITORAS
2002	<i>A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas</i>	Maria José Silveira	Globo
	<i>Diário do farol</i>	João Ubaldo Ribeiro	Nova fronteira
2003	<i>O beijo da morte</i>	Ana Lee e Carlos Cony	Objetiva
2004	<i>Prova contrária</i>	Fernando Bonassi	Objetiva
	<i>Na teia do sol</i>	Menalton Braff	Planeta
	<i>Não falei</i>	Beatriz Bracher	Editora 34
	<i>O Fantasma de Luis Buñuel</i>	Maria José Silveira	Francis, ZLF
2005	<i>As netas da Ema</i>	Eugenia Zerbini	Record
	<i>Cinzas do norte</i>	Milton Hatoum	Companhia das Letras
2007	<i>A chave de casa</i>	Tatiana Salem Levy	Record
2008	<i>Solidão calcinada</i>	Barbara Lia	Secretaria do Estado da Cultura
2009	<i>Soledad no Recife</i>	Urariano Mota	Boitempo
2010	<i>Azul-corvo</i>	Adriana Lisboa	Rocco
	<i>O punho e a renda</i>	Edgard Telles Ribeiro	Record
	<i>Nem tudo é silêncio</i>	Sonia Regina Bischain	Sarau da Brasa
2011	<i>K. – relato de uma busca</i>	Bernardo Kucinski	Expressão Popular, Cosac Naify, Companhia das Letras
	<i>Se eu olhar pra trás</i>	Ademir Furtado	Dublinense
2012	<i>Antes do passado</i>	Liniane Haag Brum	Arquipélago Editorial
	<i>Estive lá fora</i>	Ronaldo Correia de Brito	Objetiva
	<i>Mar Azul</i>	Paloma Vidal	Rocco
	<i>O casarão da rua do Rosário</i>	Menalton Braff	Bertrand Brasil
2013	<i>Imaculada</i>	Denise Assis	Topbooks
	<i>O drible</i>	Sérgio Rodrigues	Companhia das Letras
	<i>Vidas provisórias</i>	Edney Silvestre	Intrínseca
2014	<i>A menina que desenhava com amoras</i>	Elinete Miller	Thesaurus
	<i>Damas da noite</i>	Edgard Telles Ribeiro	Record
	<i>O inventário das coisas ausentes</i>	Carola Saavedra	Companhia das Letras
	<i>O irmão alemão</i>	Chico Buarque	Companhia das Letras
	<i>Qualquer maneira de amar</i>	Marcus Veras	Ponteio
	<i>Quarenta dias</i>	Maria Valéria Rezende	Objetiva
	<i>Tempos extremos</i>	Miriam Leitão	Intrínseca
	<i>A resistência</i>	Julián Fuks	Companhia das Letras
2015	<i>Ainda estou aqui</i>	Marcelo Rubens Paiva	Objetiva
	<i>Palavras Cruzadas</i>	Guiomar de Grammont	Rocco

2016	<i>Mulheres que mordem</i>	Beatriz Leal	Ímã
	<i>Olho de boto</i>	Salomão Larêdo	Empíreo
	<i>Terno de Reis</i>	Daniel Brazil	Penalux
	<i>Volto semana que vem</i>	Maria Pilla	Cosac Naify
	<i>Aqui, no coração do inferno</i>	Micheliny Verunschik	Patuá
	<i>Cabo de guerra</i>	Ivone Benedetti	Boitempo
	<i>De mim já nem se lembra</i>	Luiz Ruffato	Companhia das Letras
	<i>Depois da Rua Tutoia</i>	Eduardo Reina	11 Editora
	<i>Nuvem negra</i>	Eliana Cardoso	Companhia das Letras
	<i>O amor dos homens avulsos</i>	Victor Heringer	Companhia das Letras
	<i>Outros cantos</i>	Maria Valéria Rezende	Alfaguara
	<i>Os visitantes</i>	Bernardo Kucinski	Companhia das Letras
2017	<i>Rio-Paris-Rio</i>	Luciana Hidalgo	Rocco
	<i>A mais longa duração da juventude</i>	Urariano Mota	LiteraRUA
	<i>A noite da espera</i>	Milton Hatoum	Companhia das Letras
	<i>Dois</i>	Oscar Fussato Nakasato	Alaúde Editorial
	<i>Noite dentro da noite: uma autobiografia</i>	Joca Reiners Terron	Companhia das Letras
	<i>Pai, pai</i>	João Silvério Trevisan	Alfaguara
	<i>O ano em que conheci meus pais</i>	Toni Moraes	Monomito
	<i>O indizível sentido do amor</i>	Rosângela Vieira Rocha	Patuá
	<i>O peso do coração de um homem</i>	Micheliny Verunschik	Patuá
	<i>Silêncio na cidade</i>	Roberto Seabra	Camará
	<i>Viandante: labirintos entressonhos</i>	Sonia Regina Bischain	Ciclo Contínuo Editorial
2018	<i>Correio do fim do mundo</i>	Tomás Chiaverini	Solo
	<i>Nunca houve um castelo</i>	Martha Batalha	Companhia das Letras
	<i>O amor, esse obstáculo</i>	Micheliny Verunschik	Patuá
	<i>O segredo da boneca russa</i>	Celma Prata	Editora Sete
	<i>Outono</i>	Lucília Garcez	Outubro Edições
	<i>Sob os pés, meu corpo inteiro</i>	Márcia Tiburi	Record
	<i>Tupinilândia</i>	Samir Machado de Machado	Todavia
	<i>Uma mulher transparente</i>	Edgard Telles Ribeiro	Todavia
	<i>Vestígios</i>	Sandra Abrano	Bandeirola
2019	<i>Ao sul da fronteira</i>	Rogério Brasil Ferrari	BesouroBox
	<i>Pontos de fuga</i>	Milton Hatoum	Companhia das Letras
	<i>O corpo interminável</i>	Claudia Lage	Record
	<i>O último dia da inocência</i>	Edney Silvestre	Record
	<i>Setenta</i>	Henrique Schneider	Não Editora
	<i>Que fim levaram as flores</i>	Otto Leopoldo Winck	Kotter Editorial
2020	<i>Júlia</i>	Bernardo Kucinski	Alameda
	<i>Há um débito em seu nome</i>	Maurício Correa	Ramalhete

<i>Maria Altamira</i>	Maria José Silveira	Editora Instante
<i>Meu corpo ainda quente</i>	Sheyla Smanioto	Nós
<i>No fundo do oceano, os animais invisíveis</i>	Anita Deak	Reformatório
<i>Pré-história</i>	Paloma Vidal	7 Letras