

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
CAMPUS POETA TORQUATO NETO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO WILLTON RIBEIRO DE CARVALHO

**REMONTAGENS DO PASSADO EM *A RESISTÊNCIA* (2015) E *CORPO INTERMINÁVEL* (2019): a literatura como arquivo de experiências históricas**

**Teresina - PI  
2023**

FRANCISCO WILLTON RIBEIRO DE CARVALHO

**REMONTAGENS DO PASSADO EM *A RESISTÊNCIA* (2015) E *CORPO INTERMINÁVEL* (2019): a literatura como arquivo de experiências históricas**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes

C331r Carvalho, Francisco Willton Ribeiro de.

Remontagens do passado em A resistência (2015) e Corpo interminável (2019): a literatura como arquivo de experiências históricas / Francisco Willton Ribeiro de Carvalho. - 2023. 93f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Piauí-UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, Campus Poeta Torquato Neto, Teresina PI, 2023.

"Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura".

"Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural".

"Orientadora: Prof. Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes".

1. Literatura. 2. História. 3. Memória. I. Lopes, Maria Suely de Oliveira . II. Título.

CDD 801.95



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

REMONTAGENS DO PASSADO EM A RESISTÊNCIA (2015) E CORPO INTERMINÁVEL  
(2019): A LITERATURA COMO ARQUIVO DE EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS

FRANCISCO WILLTON RIBEIRO DE CARVALHO

Esta dissertação foi defendida às 15:00h, do dia 28 de Março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO. (Aprovado, não aprovado).

---

Professora Dra Maria Suely de Oliveira Lopes– UESPI  
Orientadora

---

Professor. Dr. Ruan Nunes Silva– UESPI  
Membro interno

---

Professora Dra. Luciana da Costa Dias– UNB  
Membro externo

---

Professora Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva– UESPI  
Membro interno (Suplente)

Visto da Coordenação:

---

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Dedico este trabalho a Deus, por conta do nosso acordo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais pelo lar e apoio durante todo esse percurso acadêmico (e não somente nele).

Agradeço a professora Maria Suely, pela paciência, carinho e preciosas orientações. Além disso, por estar sempre me incentivando para continuar nessas trilhas do trabalho científico.

Agradeço a banca pelo tempo investido nesse trabalho que é, em certo sentido, composto de tempo também.

Agradeço também ao órgão, a Universidade Estadual do Piauí - UESPI, que deu o suporte financeiro para o desenvolvimento deste estudo.

Por último, mas não menos importante, a todos aqueles que fizeram parte desta jornada: amigos, colegas, professores. Aprendo e desejo aprender mais com vocês, sempre e sempre. Que, em certa medida, são meu *tempo messiânico*.

Enfim, a todos um caloroso OBRIGADO!!!!

*“Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página: um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?”*

(Didi-Huberman)

## RESUMO

Nesta dissertação, objetivamos realizar um estudo das obras *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, buscando compreender o estado literário que aborda os traumas do passado legados ao presente como traumas pessoais e não coletivos. Ambas as obras utilizam recursos como história, memória e “artefatos” para a construção ficcional, ilustrando como o passado persiste no presente e evidenciando as lacunas que ele deixa. No primeiro momento do nosso estudo, procuramos entender brevemente as políticas da arte e sua relação com o passado no contexto do “pós-modernismo”, analisando suas políticas e pontos de concordância e tensão. Em seguida, exploramos as interações entre literatura e história e as possibilidades que surgem quando essas duas áreas se combinam para transportar imagens do passado. Por fim, investigamos a literatura no contexto da ditadura, os desaparecimentos e as políticas que promovem o esquecimento dos nossos desaparecidos. Utilizamos as discussões de Linda Hutcheon (1991), Thomas Bonnici (1999), Leyla Perrone-Moisés (2016), Walter Benjamin (2020) (2021), Marie Gagnebin (2009), Hayden White (2001), e Georges Didi-Huberman (2017) (2018) como principais referências. Concluímos que a literatura transporta a experiência do passado, funcionando como um arquivo, embora vá além disso ao questionar e reconstruir os acontecimentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** A Resistência; O corpo Interminável; Literatura; História; Memória.



## ABSTRACT

In this dissertation, we aim to outline a study based on the works *A resistência* (2015), by Júlian Fuks, and *O corpo interminável* (2019), by Claudia Lage, in an attempt to grasp on the literary state that is concerned with the traumas of the past that were bequeathed to the present as personal and non-collective traumas. Thus, the two works make use of resources such as history, memory and “artifacts” from both as a force for fictional production, therefore, the narratives illustrate how past lives in the present or reaches it, and highlight the absences formed by such. In the first moment of our study we seek to understand, briefly, about the policies of the art and its relationship with the past in the “postmodernism”, to understand its policies and its points of agreement and tension. Next, we try to trace the trains of thought that involve literature and history, and their possibilities when the two come together to transport the images of the past. Finally, we follow a path about literature and dictatorship, disappearances and the policies that strengthen the forgetting of our disappeared ones. For that, we rely on discussions by Linda Hutcheon (1991), Bonnici (1999), Leyla Perrone-Moisés (2016), Walter Benjamin (2020) (2021), Marie Gagnebin (2009), Hayden White (2001), Didi-Huberman (2017) (2018), as the main study references. Our conclusion is that literature transports the experience of the past, functioning as an archive, even if it is more than that, since it questions the events that it reconstructs.

**KEY-WORDS:** A resistência; O corpo interminável; Literature; History; Memory.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA.....</b>	<b>14</b>
2.1 - Pós-modernismo: pressupostos teóricos.....	14
2.1.1 - Uma poética com Hutcheon: pensando “a presença do passado” no presente.	15
2.2 - Discursos que geram ausências.....	19
2.3 Novas experiências, novas traduções? .....	25
2.4 - O “ <i>pathos</i> ” como potência para remontar o passado.....	29
2.4 “Entre as coisas e seus nomes abre-se um abismo”: o verbo e sua tendência para o ficcional .....	33
2.4.1 Hayden White e tentativas de tradução.....	35
<b>3 A HISTÓRIA COMO TRAUMA: REFLEXÕES NECESSÁRIAS .....</b>	<b>43</b>
3.1 - A história vista de baixo .....	48
<b>4 - A LITERATURA COMO ARQUIVO DE EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS .....</b>	<b>54</b>
4.1 - Literatura/Arquivo/Memória/História: ligações .....	55
4.2 - Em um arquivo ficcional que se envolve com a possibilidade do “e...e...e...”: reimaginação/reconstrução numa ligação entre memória/história/literatura.....	66
4.2.1 - O tempo que se une em um arranjo ficcional onírico na narrativa de O corpo interminável: arquivos de (im)possibilidades .....	67
4.2.2 - Habitando um novo continente em que o ser é pós-ficção: arquivos que acham lugar na fronteira.....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Durante o percurso deste texto, a partir de leituras das obras literárias em destaque, procuramos trilhar um caminho de aproximações entre duas ciências que procuram narrar a experiência transformando-a em linguagem, ou melhor, narrativas. São elas a literatura e a história. Vemos nessa vasta viagem por seus campos, que suas relações, mesmo que cheias de tensões e paradoxos, podem dar mais uns segundos do passageiro clarão que é o nosso passado. Assim, possuímos uma gama maior de possibilidades históricas, por meio da literatura, que nos ajudam a pensar nos nossos traumas, fantasmas e realidades que ganham formas discursivas.

As obras da modernidade/pós-modernidade mostram-se permeadas de traumas do passado, que levam a uma espécie de retorno. Tudo isso fruto de várias catástrofes históricas que ocorreram no século passado. As narrativas figuram como uma máquina do tempo, com personagens, autores e leitores situados no presente que são transportados pela narrativa a um passado conflituoso.

As narrativas de Fuks e de Lage são construídas a partir do presente dos personagens e os questionamentos do passado que chegam até eles. Em suas preocupações ficcionais, as duas se encontram com vestígios do passado, pequenas estrelas, rápidas imagens, e tudo isso é posto em movimento mais uma vez para uma busca de compreensão do ocorrido que ganha força na experiência presente.

Assim, nós leitores somos transportados para o passado por meio da ficção, junto com os personagens, mas como lembra Beatriz Sarlo (2007, p. 9) “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”. Para a autora, o passado é sempre conflituoso e seu acesso é fornecido pela memória e a história, em um jogo de desconfianças que uma tem com a outra, um entendimento entre essas duas é um desejo ou um lugar-comum. Acreditamos que nesse jogo a literatura tem o mesmo desejo e procura agenciar esse lugar comum.

Tendo em vista a vasta produção a partir da memória da ditadura e o lembrar, a literatura pode ser usada para sensibilizar sobre esse evento-limite, principalmente, em momentos que ele é lembrado e celebrado como ocorreu em 2016, em que após aberto o processo de impeachment contra a ex-presidente Dilma Rousseff, o ex-presidente Jair Bolsonaro para declarar seu voto a favor do ato celebra a memória de

um ditador e o apresenta como “pavor de Dilma”, que foi uma ativista contra o regime, caçada e torturada. O crime foi arquivado pelo Conselho de Ética da Câmara em novembro do mesmo ano. Mostrando, assim, a fraqueza do nosso estado democrático, a força de um esquecimento institucional que provoca um perdão aos tiranos e a força das instituições que forneceram anistia para os criminosos destes tempos.

Deste modo, precisamos dessas reconstruções literárias e históricas que nos colocam diante daquilo que precisa ser lembrado da nossa história que atravessa o tempo como fantasmas para nos assombrar mais uma vez, logo é preciso ouvir o que eles têm a dizer, por mais cruel que pareça.

Diante disso, postulamos o seguinte problema: como a literatura agencia sua relação com a história através da reconstrução do passado por meio da ficção? Em que buscamos, através desta problemática, entender como estão articulados os artifícios ficcionais e históricos, recuperados por meio da memória nas obras. Para isso, adota-se as seguintes questões norteadoras que guiam nosso percurso: de que forma o passado é uma ressonância nas narrativas em questão? Como os personagens são afetados pelas ausências que atravessam o tempo e capturam o presente? Como as obras reconstroem os períodos ditatoriais e suas consequências em seus discursos? Entendendo que a literatura e a história são:

[...] maneiras de explicar o presente, reinventar o passado, pensar o futuro, e empregam estratégias retóricas para abordar em forma de narrativa os fatos sobre os quais se propõem a contar. Ambas são formas de arquitetar questões que são pertinentes aos homens da época em que são produzidas, possuindo um público destinatário e leitor (Pesavento, 2004, p. 81)

Com isso, objetivamos analisar como a ficção, a história e a memória possibilitam reconstruções de possíveis realidades do passado e do presente nas obras em destaque, para assim identificarmos a força dessa relação interdisciplinar e entendemos como se constroem nessas pós-memórias as representações de um período histórico por meio da literatura, analisando suas ausências-presenças que causam nas intensidades dos personagens uma busca pelo passado.

Nossa compreensão, então, é que a literatura e a história quando articulam o passado não são o passado como tal, mas o passado com o sentido que lhe é fornecido pela linguagem. José Carlos Reis (2010, p. 64), ao procurar explicar o

pensamento de Hayden White, observa que “os documentos históricos já são representações, interpretações, e não são o passado em si [...] a narrativa histórica é uma ‘construção imaginativa’ do passado”. Desse modo, a história e a literatura revelam-se próximas, mesmo com suas devidas diferenças, pois historiador e literato são os que empregam os efeitos aos eventos.

Além disso, a literatura ganha uma proximidade com o arquivo, tendo em vista que ela consegue em suas páginas falar e armazenar experiências sobre o passado. Contudo, não propomos aqui uma aproximação ludibriada e ingênua, pois não estamos em busca de uma verdade essencialista, nem mesmo a história está. Visamos a literatura como arquivo, pois sua construção imaginativa também apresenta ou (re)apresenta o passado em forma de discurso, suscitado pelas ausências do presente.

Segundo Euridice Figueiredo,

Aqueles que tentam hoje escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, de outro lado, em informações levantadas e já compiladas nos diferentes arquivos. Muitos familiares de desaparecidos e mortos fizeram suas buscas, contribuindo para esclarecer fatos e desmontar farsas. O trabalho de escavação não terminou e a quantidade de livros publicados, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua. (Figueiredo, 2017, p. 30)

Ainda, de acordo com a mesma, esses escritores são como o cronista de Benjamin que narra os acontecimentos sem distinção entre grandes e pequenos, porque tudo que aconteceu é importante para a história, logo estabelecendo um vínculo entre passado e presente em forma de constelação. Dessa forma, esse trabalho procura também ser um elo entre o passado e o presente, mais uma estrela para a constelação, mais um breve rastro de luz que compõe o clarão passageiro no céu devido ao esforço de outros trabalhos.

Tendo em vista essas breves considerações, procuramos, a partir desta discussão, estudar as obras *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Corpo Interminável* (2019), de Claudia Lage, como *corpus* que nos ajuda a pensar um pouco sobre a vasta produção literária contemporânea que envolve as ditaduras militares, procurando rastrear as ausências que levam a uma reconstrução do passado que ganham as páginas das obras e inserem seus personagens nessas jornadas geradas pelo trauma histórico. A ideia é que essas obras estabelecem uma relação com a história, a memória, o arquivo, e procuram junto com essas apresentar e problematizar o

passado no presente, acrescentados possibilidades imaginadas em uma interpretação do passado e das experiências geradas por ele.

No primeiro capítulo deste estudo, procedemos ao estudo da vasta bibliografia que procura entender a relação entre literatura e história. Começamos ilustrando as produções sobre “pós-modernismo” em uma tentativa de entender as suas conexões com a interpretação e transformação do passado em linguagem, bem como as suas tensões teóricas sobre isso, se realmente é uma perspectiva pós-modernista e se a concretização de um “pós-modernismo” é possível. Além disso, pensamos sobre as políticas que podem nos ajudar a compreender melhor esse fervor teórico, como seu caráter paradoxal. Diante da construção discursiva dos “ex-cêntricos”, novas margens sempre irão surgir no horizonte e confrontar a dominância do discurso.

Logo após, nos esforçamos para sintetizar as ideias sobre literatura e história, em especial procuramos interpretar posições de Walter Benjamin para que assim ele nos ajude na leitura das obras a partir de suas teses sobre a história, em uma tentativa de evitar que o inimigo continue vencendo esse embate a partir da manutenção de um silenciamento da memória. Outro que nos fornece suporte nesse percurso é Didi-Huberman, conhecedor de Benjamin, que nos ajuda a pensar sobre nossa posição diante do saber (histórico) bem como as operações válidas para reconstruir e assim colocar em movimento as imagens da história, que são legados trancados em um porão pelo discurso de que progredimos através do tempo e o que nos sucede é algo que deve permanecer no passado. Dessa forma, o desejo de um futuro precisa compreender o passado para não se aprisionar em um arco.

Por fim, no último momento do nosso estudo, trilhamos um caminho analítico sobre as produções em destaque a partir do que é produzido sobre literatura e ditadura, violência, memória e esquecimento, desaparecimentos, e as tensões que surgem no presente, em especial suscitadas pela literatura. Assim, procuramos ilustrar com esse capítulo a importância dessas produções literárias que evitam que o trauma fique guardado em arquivos não acessados, transportando seus conteúdos por meio da ficção.

Nosso propósito não é essencializar o esquecimento, entendendo que, sem dúvidas, certos esquecimentos são necessários, mas sim entender quando ele é programado para a possibilidade de uma outra construção que pode ser perigosa e que procura apagar os traumas históricos ou transformá-los em individuais para que sejam vividos somente por aqueles que são tocados por eles. Dado que a negação

dos traumas apenas nos leva a revivê-los, é crucial aprofundar a importância das ausências e desaparecimentos que impulsionam a composição das obras. Esses elementos têm uma relevância cosmológica que precisamos compreender melhor. Como descreve Despret (2017, p. 3777, *apud* Fausto, 2017, p. 234), cada desaparecimento representa “um rompimento, uma parte da realidade que colapsa” – uma parte do mundo que se esvai, refletindo uma perda de parte do que somos e do que entendemos ser.

Outro ponto lembrado pelas obras é a violência, outra impossibilidade epistemológica, que procuramos, na medida do possível, pensar sobre, pois é necessário se perguntar, questionar, lembrar e imaginar essa forte presença nas ditaduras, tendo em vista que essas desumanidades não foram institucionalmente suficientes para que, pelo menos, esse evento não seja celebrado, mas sim compreendido como uma desonestidade humana que violentou e violenta as vítimas dos acontecimentos.

Assim, com o propósito de possibilitar um novo diálogo entre a literatura e a história, através de uma leitura interpretativa das obras selecionadas, adota-se a pesquisa de cunho bibliográfico exploratória e qualitativa em que se busca obras que possam ampliar as referências e discussões sobre os tópicos em questão.

Desse modo, esse estudo pretende proporcionar novas perspectivas acerca dos estudos da literatura, memória e história e como nessa ligação a ficção é uma espécie de arquivo/armazenamento do nosso tempo.

## 2 A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

*“Nada acontece em contradição com a natureza, só em contradição com o que sabemos dela”.*

(Scully, X-files)

Neste capítulo, procuramos abordar os pensamentos que envolvem as políticas de se traduzir o passado por meio da cultura, afinal, traduzir o mundo é uma tarefa que a literatura e a história se empenham desde as suas concepções. No entanto, traduzir é um ato perigoso, ainda mais quando estamos falando em traduzir a realidade/natureza/fatos, visto que são um campo de possibilidades infinitas, o desconhecido é só uma possibilidade esperando tradução.

### 2.1 - Pós-modernismo: pressupostos teóricos

“O que sou no meu tempo e o que me faz olhar para o passado e questionar sobre ele?” Essa é possivelmente uma questão que se coloca diante de uma temporalidade do pensamento. Dessa forma, essas temporalidades se inter-relacionam em uma cadeia de sentido, incluindo as que as precedem. Os modernistas se identificaram como modernos, e, com isso, aquilo que não é moderno passou a receber outro nome. Portanto, é muito complexo estudar o presente e compreender o quanto ele é moldado pelo seu passado.

Entrementes, é basicamente o que sentimos quando procuramos pintar um quadro sobre pós-modernismo. Não há um consenso teórico sobre o assunto, e ele é abordado em diversas áreas da ciência. Por exemplo, antropologicamente, Bruno Latour argumenta que nunca fomos modernos. Segundo Latour, o trabalho dos modernos consiste em separar tudo em “caixinhas”, como ciência, política, etc. Ou seja, a constituição moderna se dá por meio dessa separação para a criação de sentidos. Para uma realização moderna, é necessário entender que as coisas estão interligadas e que se manifestam por meio de suas relações.

Entretanto, cabe ao nosso estudo considerar exclusivamente a relação entre a literatura e a história e a maneira como elas (re)contam o passado, visto que essa é uma preocupação “pós-modernista”. Para isso, buscamos analisar suas políticas através das reflexões de pensadoras e pensadores que traçam os panoramas dessas



políticas, demonstrando suas possibilidades ou afirmando sua impossibilidade, e que nos ajudam a entender esse movimento teórico.

Rotineiramente, o pós-moderno tem sido criticado por olhares que o entendem como uma espécie de “vale-tudo”, principalmente, tratando-se de teorias que envolvem a relação entre literatura, história e memória. Entrementes, se começarmos a trilhar caminhos teóricos que buscam mapeá-lo e entendê-lo com uma lógica científica, é possível compreendê-lo, de forma bem diferente, de um “vale-tudo”. É isso que planejamos aqui, nesta breve argumentação, traçar uma leitura do pós-moderno e revelar o quão pode ser interessante pensá-lo com vistas em teorizar a relação entre literatura, história e memória, discussão essencial para nossa pesquisa.

### 2.1.1 - Uma poética com Hutcheon: pensando “a presença do passado” no presente

Linda Hutcheon, teórica e crítica literária canadense, busca em seu livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) traçar cientificamente as construções recorrentes desse espírito que permeia a cultura – literatura, história, cinema, pintura, arquitetura, entre outros. Portanto, refletir sobre essas construções é examinar como a arte, em geral, transporta esses artifícios através de suas narrativas. Entretanto, como ela bem ressalta no início do seu texto, e é importante ser lembrado neste também:

O presente estudo não é uma defesa nem uma depreciação do empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo. Aqui não se encontrarão afirmações de mudanças revolucionárias e radicais nem lamúrias apocalípticas sobre a decadência do Ocidente diante do capitalismo mais recente. Em vez de enaltecer ou ridicularizar, o que procurei fazer foi estudar um fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção crítica. Baseando-se na noção de que qualquer teorização deve se originar daquilo que se propõe a estudar, no presente trabalho meu enfoque se concentra naqueles aspectos de relevante sobreposição entre a teoria e a prática estética, aspectos que nos poderiam orientar no sentido da articulação daquilo que desejo chamar de uma “poética” do pós-modernismo, uma estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela. (Hutcheon, 1991, p. 11)

Transportar esse trecho para o nosso texto é importante para compreendermos o empreendimento da autora e, a partir disso, organizarmos o nosso próprio trabalho.

O objetivo da crítica não é defender ou depreciar, mas pensar criticamente sobre a conjuntura. O próprio pós-modernismo, por sua vez, parece envolver uma análise crítica de diversos discursos, como os da história e da literatura. Com essa característica, o objetivo é mapear as características que se revelam nas práticas estéticas e articular uma “poética” que seja flexível, permitindo “organizar” e “conter” a cultura pós-modernista dentro do possível.

Para Linda Hutcheon (1991):

[...] o pós-modernismo é fundamental contraditório, deliberadamente histórico, e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (Hutcheon, 1991, p. 20)

O espírito pós-moderno é contraditório porque ele não se fecha, ele está sempre se atualizando a partir dos questionamentos políticos que surgem no presente. Essas questões que envolvem diretamente nosso passado, por isso, o pós-modernismo está sempre retornando, buscando apresentá-lo ao presente criticamente.

Para a autora, a fronteira mais radical ultrapassada pelo pós-modernismo foi entre a ficção e a não ficção, pois se temos um passado tão problemático que é preciso ser continuamente revisto para não ser esquecido, a arte pós-moderna se dá a tarefa de trazê-lo em suas narrativas.

É interessante pensarmos essa presença do passado no presente, especialmente ao considerarmos que o personagem Daniel, em *O corpo Interminável* (2019) vive uma ausência-presença do passado, sua mãe que foi vítima das atrocidades que ocorreram contra os direitos humanos causadas por um evento-limite histórico, a ditadura militar brasileira, busca em vestígios materiais que tinha em sua casa, em que morava com o avô e também casa da mãe na infância, referências para obter uma memória ou uma reconstrução dessa. Nesse ínterim, enquanto a obra segue o seu percurso, são fornecidas pela narrativa reconstruções de cenas daquele passado, do que pode ter acontecido com a mãe.

Algo semelhante ocorre em *A resistência* (2015) tendo em vista que o passado é acessado pelas memórias, rastros e estórias que cercavam a vida do narrador, e em busca de compreender a distância, quase ausência, de seu irmão no seio familiar, ele reconstrói o passado dos pais por meio da fabulação. Assim, o passado é

ressignificado e questionado pelo pensamento do presente do protagonista que atravessa sua própria reconstrução do decorrido.

Como afirma Linda Hutcheon (1991) a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é, em ambos os casos, revelá-lo ao presente. Esse ato de reescrever/reapresentar se relaciona com o que a autora vai chamar de “ex-cêntrico” que é uma observação sobre como alguns discursos ganham as grandes narrativas, ligam-se e acessam a tradição enquanto outros não, sendo descentralizados, apagados ou não contados. Em outras palavras, eram considerados de “menor valor” visto que suas matérias poderiam ser subjetividades de pessoas que não habitavam o lugar de vitoriosos da história, como, por exemplo, mulheres, negros, indígenas, LGBTQIAP+, fazendo destes a-discursivos/a-históricos.

Com isso, os discursos dos centros excluem possibilidades/realidades visto que a visibilidade é fornecida, principalmente, para esses bem localizados. No caso da História, o centro é tomado por “grandes” histórias de homens que, causando um apagamento de “histórias de baixo”, por isso reescrever no presente por meio, principalmente, da ficção essas histórias é um ato que desestabiliza o centro, mostrando outras intensidades.

O passado, assim, torna-se uma possibilidade, quando usado como matéria literária, não o que ocorreu, mas o que poderia ter acontecido. Esse movimento ex-cêntrico, nesse sentido, não deixa ser político e ele tem que ser, pois essas possibilidades devem ser pensadas, visto que, dentro de perspectivas discursivas, a arma contra o lembrar, é política, que é o esquecer; e esquecer pode ser bom, mas tratando-se de histórias e pessoas que foram vítimas de seus eventos é venenoso, e em outras palavras, estrutural.

Linda Hutcheon em seu prefácio observa que

a cultura pós-moderna abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo que ela pode fazer é questionar a partir de dentro [...] A História, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos - essas são algumas das nações que, em diversos momentos, pareceram “naturais” ou pareceram de maneira não problemática, fazer parte do senso comum. E para elas que se volta o questionamento. Apesar da retórica apocalíptica que muitas vezes acompanha, o pós-moderno não assinala nenhuma mudança radical utópica nem uma lamentável queda aos simulacros hiper-reais. Não existe ou ainda não existe -, de

forma alguma, nenhuma ruptura. O presente estudo é uma tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir do seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida. (Hutcheon, 1991, p. 16)

O primeiro ponto pensado tratando da cultura pós-modernista e sua relação com a cultura, é uma indistinção entre cultura de massa e a alta cultura, ou seja, é uma posição que envolve a própria estrutura da cultura, em que seu conceito é indagado e questionado. Entendendo que essa hierarquização é um elemento elitista que permeia a cultura, é preciso “disso e isso” para ser considerado uma “elevada obra de arte”, mesmo que os conceitos de cultura, arte, não sejam tão sólidos quantos parecem e mudam conforme a passagem do tempo. Quando o pós-moderno, então, examina sobre essas questões de dentro da alta cultura para fora, ele é envolto em um discurso da decadência, visto como uma ruptura com a evolução artística.

Bonnici coloca no resumo do seu artigo, “A teoria do pós-modernismo e a sociedade” (1999), que se “a premissa distintiva entre alta cultura e cultura de massa tende a esvanecer e a solidez dos pressupostos é questionada, o pós-modernismo se torna uma periodização esteticamente sinistra porque impede a transformação da sociedade” (Bonnici, 1999, p. 01). Em outras palavras, a falta de uma distinção entre alta cultura e cultura de massa foi compreendida como uma ruptura com o passado, mas romper com este não era o objetivo pós-modernista, mas a sua “natureza contraditória, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19) começava a entender este como um discurso. Assim, o pós-modernismo está sempre complementando seus sentidos, os seus conceitos não são fechados, são remodelados a cada instante de descoberta.

Hoje as críticas que entendiam o pós-modernismo como uma decadência artística ou morte da alta cultura foram superadas, visto que as artes, como a literatura, não foram extinguidas pelas suas políticas, muito pelo contrário. Atualmente, as críticas mais duras ao pós-modernismo, dentro do campo crítico literário, é que ele “é uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo nas obras literárias” (Perrone-moisés, 2016, p. 36). Dessa forma, ele não seria mais que uma “modernidade tardia”, tendo em vista que a intertextualidade, a paródia, metalinguagem, fragmentação, são fenômenos que aparecem ao longo da história da literatura.

No entanto, refletir sobre as maneiras e possibilidades com que o pós-modernismo utiliza suas políticas e formas de contestação parece um exercício

interessante para a crítica literária. Investigar como a paródia, a metalinguagem e a fragmentação questionam os lugares estabilizados dos discursos e como essas abordagens reestruturam tais lugares é crucial para entender não apenas a evolução estética e teórica da literatura, mas também suas implicações políticas e sociais. Essas ferramentas pós-modernas desafiam as narrativas dominantes e os sistemas de poder estabelecidos, revelando como os discursos são construídos e desconstruídos em contextos históricos e culturais específicos.

## 2.2 - Discursos que geram ausências

Os primeiros passos que daremos rumo ao pensamento que envolve a literatura e a história é por meio do pensamento de Walter Benjamin e suas teses sobre a apreensão da história. Com elas, conseguimos refletir sobre os processos que tornaram o percurso histórico um progresso que ignorava aquilo que o procedia, aquilo que vinha antes, ou seja, instalava-se um tempo maquínico em que a marcha rumava para frente sem cessar ou se importar com o que havia pelo caminho. Em outras palavras, os discursos que envolviam a tradução, digamos que temporal, eram uma “máquina” de produzir “vitórias” (eram e ainda hoje são).

Começando pela segunda e terceira tese

### II.

“Entre as mais notáveis características do espírito humano” diz Lotze, “conta-se [...], no meio de tantas formas particulares de egoísmo, a ausência generalizada de inveja de cada presente em relação ao seu futuro. ” Essa reflexão leva a que a imagem de felicidade que aspiramos esteja totalmente repassada do tempo que nos coube para o decurso da nossa própria existência. Uma felicidade que fosse capaz de despertar em nós inveja só existe no ar que respiramos, com pessoas com quem pudéssemos ter falado, com mulheres que se nos pudessem ter entregado. Por outras palavras: na ideia que fazemos de felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O mesmo se passa com a ideia de passado de que a história se apropriou. O passado traz consigo um *index* secreto que o remete para redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? As mulheres que cortejamos não têm irmãs que já não conheceram? A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então, foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve a esse direito. E o materialista histórico sabe disso.

### III.

O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos a, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isso quer dizer só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos. Cada um dos instantes que ela viveu se torna uma *citation à l'ordre du jour* - e esse é o dia do Juízo Final. (Benjamin, 2021, p. 9-10)

As duas teses mencionadas transportam pontos interessantes a serem trabalhados em nossas leituras e discussões deste texto. A primeira traz à tona uma questão sobre *pathos*, as paixões, sentimentos que permeiam nossa relação entre passado, presente e futuro. Ao fazer sua citação de Lotze o teórico observa questões sobre a felicidade, que está ligada diretamente com o nosso próprio tempo, há nela uma ausência de inveja do futuro, e ela é alcançada pela força messiânica que o presente tem em relação ao seu passado. Contudo, cada presente é somente uma possibilidade de redenção, e o passado transporta para o presente um *index* em forma de apelo que não pode e não deve ser rejeitado

Segundo Patrícia Lavelle (2021)

Numa leitura heterodoxa do marxismo, Benjamin rejeita a projeção hegeliana de um telos revolucionário e privilegia as descontinuidades messiânicas. Pensa, assim, a escrita da história como um gesto político e utópico através do qual cada presente tem a chance revolucionária de redimir um futuro que espera, oprimido e esquecido, no passado. Visando “escovar a história à contrapelo”, o “historiador materialista” se opõe à empatia na relação com o passado, associada à identificação com o vencedor.

Nesse sentido, cada tempo presente é uma potência e uma possibilidade de redenção que o passado tem direito, estabelecendo, como Benjamin chama, um tempo messiânico. Um estudo interessante sobre como materialismos e realismos são traduzidos pela cultura recente é o de Mark Fisher. Em seu trabalho *Realismo Capitalista: Existe Alternativa?* (2020), ele observa que, ligados historicamente ao mundo e à situação, as obras culturais traduzem realismos e descrições do mundo que estão conectadas historicamente com o tempo em que se vive. Mesmo que essas expressões voltem ao passado, traduzam o presente ou imaginem o futuro, elas permanecem ligadas à materialidade do seu tempo.

É interessante porque, trazendo para a discussão literária, mesmo que o passado chegue através da obra literária ela é uma obra do presente, as coisas do passado que chegam no presente deixam de ser passado, elas são do presente e o nosso pensamento/cultura produzida através disso também é. O trabalho de Fisher procura, então, apontar que o realismo capitalista é uma característica do nosso tempo e uma estrutura para nossa imaginação. O argumento principal é que “imaginamos o fim do mundo, mas não imaginamos o fim do capitalismo” (Fisher, 2020, p. 01). Assim, na busca pelo futuro, a pré-história desse mundo é semelhante à do nosso ou até igual. O futuro, portanto, depende de sua base histórica, que é o presente.

Mark Fisher e Walter Benjamin compartilham preocupações sobre como a cultura reflete e influencia as condições socioeconômicas e políticas. Enquanto Benjamin se concentra em como momentos históricos e culturais podem oferecer oportunidades para mudança radical, Fisher analisa como o realismo capitalista limita a nossa capacidade de imaginar um futuro fora do capitalismo. Ambos reconhecem a importância da crítica cultural em revelar e desafiar as estruturas dominantes, mas têm enfoques diferentes em relação ao tempo e à possibilidade de transformação.

Dessa forma, ignorando as outras temporalidades e vivendo o discurso dominante do progresso histórico, os indivíduos tendem a negligenciar o que os precedia e o que estava por vir, gerando perdas para a história — perdas essas que se manifestam nas diversas singularidades vividas a todo momento. Benjamin, em sua segunda tese, ilustra isso ao apresentar um cronista que entende que não há acontecimentos maiores ou menores para a história, e que a redenção do passado só ocorre quando há a possibilidade de revisitar e reconhecer cada um de seus momentos. Essa perspectiva contrasta com a crítica de Fisher, que vê o realismo capitalista como uma barreira à imaginação de alternativas, evidenciando como a compreensão e a valorização das temporalidades e singularidades podem influenciar a capacidade de transformação social e cultural.

Para Jacques Derrida em *Espectros de Marx* (1994), é preciso aprender a viver o presente, e isso só é possível em um espaço situado entre a vida e a morte, um lugar que só se torna relevante para um fantasma. Esse é precisamente o ponto que o autor deseja alcançar: um tempo de “aprender a viver” é um espaço em que se aprende a coexistir com os fantasmas. Coexistir com os fantasmas é “uma política da memória, da herança e das gerações” (Derrida, 1994, p. 11); um tempo messiânico em que o presente não ignora o passado. Ele coloca

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem em fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está *presente* [...] É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente* vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma [...] parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, [...] nisto que desajunta o *presente* vivo, diante dos fantasmas daqueles [...] vítimas ou não de guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios racistas, colonialistas, sexistas [...] de todas as formas de totalitarismo. (Derrida, 1994, p. 11-12, grifos do autor)

A partir dessas observações, o filósofo introduz seu livro, no qual discute como o pensamento de Marx se revela uma constante em diversos âmbitos atuais, mesmo após sua aparente derrota. Contudo, essas manifestações levam a uma reflexão mais profunda: é possível, por meio delas, considerar as ausências geradas pelo passado que retornam novamente ao presente. *Os fantasmas*.

Aprender a viver com eles é, então, uma forma de respeito com aquilo que nos precede. Essa é uma questão interessante para se colocar diante dos romances aqui estudados, pois são ausências no presente que levam suas narrativas ao passado, revelando que os dois coexistem, mesmo que não seja de uma forma reconciliadora. Entretanto, repensar seus passados por meio da literatura aparece nos romances como uma alternativa de entender melhor o presente.

Em *A Resistência* (2015), o narrador Sebastián inicia sua narrativa com um dilema: “meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (Fuks, 2015, p. 9). Com esse questionamento íntimo, desenvolve-se a história baseada em lembranças, memórias e reconstruções de um passado familiar. Apesar de uma certa resistência, ele começa a descrevê-lo e retorna ao passado dos pais, que foram ameaçados pela ditadura militar argentina, na tentativa de encontrar respostas para o seu problema: a possibilidade de o irmão ter sido adotado por uma mãe que perdeu seu filho para a ditadura militar argentina. Mais que isso, a incerteza do personagem nasce da ausência do irmão, que se mostra, desde o princípio, distante da família.



Esse passado familiar é um momento histórico, pois retrata dois médicos militantes que fogem de seu país buscando refúgio no país vizinho por causa da opressão militar, e através da ficção, é possível ao leitor, de certa forma, experienciá-lo. Possivelmente, por isso o narrador relata: “Isto não é uma história. Isto é história” (Fuks, 2015, p. 23) afinal, por meio do seu relato na busca de entender como ocorreu a adoção do irmão, ele relata também o passado. Outras questões, como o exílio em um país estrangeiro a retirada de filhos no período ditatorial argentino de suas mães também são levantadas. Dessa forma, por meio da ficção é possível entender o local do outro, em um momento perverso da história.

Mesmo que haja uma resistência em lembrar, esse passado não deve ser esquecido, e, assim, a obra de Julián Fuks mantém-se atual. O próprio título que carrega essa resistência em recordar, em escrever, mesmo que seja necessário. A partir de sua obra, entende-se que para entender a história não basta conhecer somente os seus ícones, faz-se necessário também olhar para as diversas historicidades pessoais e compreender os seus silêncios. Deste modo, os interditos materializam-se, essencialmente, na ficção, pois a escrita que não tem o caráter de buscar uma verdade possibilita a descrição de pensamentos, sentimentos e afins. E “essa história poderia ser bem diferente se dela me lembrasse” (Fuks, 2015, p. 21).

Em *O corpo interminável* (2019), nos deparamos com uma também dilacerante ausência, os pais do protagonista, Daniel, foram vítimas da ditadura militar brasileira, ou seja, os dois passaram pelo processo já conhecido, pela história e literatura, de desaparecer, sem a possibilidade de adeus ou luto. Isso define os interesses do personagem desde criança, que procurava entender esses acontecimentos do presente pelos meios possíveis, às vezes adesivas rasgados pelo avô do móvel da mãe, agora seu. Uma infância com uma ausência coberta pelo silêncio,

Havia um avô e um menino, contei a Melina, esse menino cresceu imerso no silêncio do avô. Não sei se era alegre ou triste, era uma criança que não sabia a sua história, não sabia de nada. Tento lembrar, mas não consigo me aproximar desse menino, olhar para dentro dele, pensar o que ele pensava, sentir o que sentia, medir até onde percebia as suas circunstâncias, o seu isolamento, o que lhe faltava. [...] A professora que um dia chamou meu avô para uma conversa. Com minha redação na mão, ela me olhava, foi você mesmo que escreveu? Sim, fui eu, mas ela não acreditava. Era preciso a confirmação do meu avô. Um menino não escreveria sobre a morte da

mãe daquela maneira. [...] A diretora veio em socorro, a sua mãe pode aparecer meu filho, a qualquer momento. (Lage, 2019, p. 25)

O avô não suportava a ausência da mãe, seu desaparecimento, sua “burrice” de se meter com aquilo, por conta disso procurava apagar sua presença na casa em que vivia com o neto, o que para ele foi um impulso ainda maior para suas indagações sobre o passado, sobre o que tinha acontecido com a mãe, manifestado desde sua infância em suas redações escolares. Bem como outros acontecimentos também moldados por essa ausência, como é a sua relação com a paternidade, em que dúvida e medo tomam lugares de sentimentos felizes.

Assim, nas duas narrativas, essas ausências formam presenças que moldam o presente, fazem-se nele. Dessa forma, a interrupção do passado com o presente são as visões do passado que ganham forma em suas narrativas.

“As visões de passado” (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes; os personagens articulam grupos que podem se apresentar como mais ou menos favoráveis à independência de fatores externos a seu domínio. Essas modalidades do discurso implicam uma concepção do social [...] (Sarlo, 2007, p. 12)

Essas construções que ganham atenção na medida em que procuram melhorar a história, visto que as políticas sociais que o envolvem, ao passo que acontecimentos das ditaduras não possuem a mais diversas formas de acesso, se tornam potentes possibilidades históricas que funcionam, dentro do possível, como uma fonte para uma citação do decorrido. Dessa forma, tornam-se tentativas de recuperar imagens do passado, visto que “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia, só pode ser apreendida como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (Benjamin, 2021, p. 11) como um clarão.

Para Benjamin (2021, p. 11)

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve sempre tentar a arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o messias não vem apenas como redentor, mas aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer.

Isto é, é preciso produzir o máximo de centelhas sobre o passado para que o discurso do presente progressista não nos absorva em círculos. É preciso lidar com nossas ausências geradas pelo passado e que são presenças do nosso tempo, não permitir que elas deixem de existir, principalmente, quando falamos de ausências geradas pelo poder repressivo de um Estado ditatorial.

Só deixamos de existir quando somos esquecidos, a existência em si não tem relação com nossa morte, enquanto construímos, mesmo que artefatos verbais, que provêm a existências, os nossos fantasmas definitivamente existirão e conviveram melhor conosco, nos dando a possibilidade mais uma vez de redenção. Por isso, não podemos esquecer as atrocidades do passado, porque temos que respeitar a individualidade e coletividade de existir.

Assim, as obras aqui analisadas propõem uma continuidade da história, uma pequena redenção, permitem existências, usando a história e a memória de um acontecimento e questionando-as mais uma vez por meio da literatura. No próximo tópico, procuramos abordar como as ausências fornecem possibilidades de construção, lidaremos com os rastros.

### **2.3 Novas experiências, novas traduções?**

*“Quem não estava presente, quem nada falou  
Como poderão apanhá-lo?  
Apague os rastros!”*

(Bertolt Brecht)

O poema acima é citado por Walter Benjamin em seu ensaio "Experiência e pobreza". No texto, Benjamin discute um mundo corroído pela experiência traumática da guerra, a qual faz com que as narrativas operem uma espécie de impossibilidade de tradução, já que o trauma acaba negando o simbólico. Não se trata apenas de uma negação, mas a guerra revela aos indivíduos um novo realismo no qual a beleza progressista das narrativas já não se sustenta. Assim, rompe-se com a forma tradicional de narrar, surgindo uma nova narrativa sustentada pela experiência pós-guerra e pós-totalitária.

Trazer essa questão do ensaio mostra-se importante para pensarmos os temas que ganham força nos romances analisados, tendo em vista que os dois procuram traduzir as experiências pós-ditadura na América Latina e suas relações com o presente. As duas narrativas operam por meio do quase desconhecimento, elas evocam o passado que não é claro, mas somente feixes que atravessam a imaginação e que vão sendo dispostos em uma montagem literária, o leitor não tem total clareza se adentrou no passado ou está lembrando dele junto com o narrador, vivendo uma espécie de esquecido que é (re)imaginado. Em outros termos, as operações literárias atuam por meio do esquecido procurando evidenciar algo que deve ser lembrado.

Ao discutir a transformação da narrativa tradicional, Jeanne Marie Gagnebin observa que:

Uma destas questões essenciais e sem respostas poderia ser definida, em termos benjaminianos, como o *fim da narração tradicional*. Ela se coloca com força em toda literatura moderna e contemporânea, nas discussões históricas e historiográficas e na reflexão filosófica atual - chamada de pós-moderna ou não - sobre o fim das grandes narrativas. Esta discussão também sustenta as narrativas impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer - narrativas e literatura de testemunho que se tornaram um gênero tristemente recorrente no século XX, em particular (mas não só) no contexto da *Shoah*. (Gagnebin, 2009, p. 49)

É uma questão de perspectiva, uma mudança na continuidade da narrativa, dentro dos termos ainda de Walter Benjamin, é a questão da transmissão de uma tradição para a continuação de uma comunidade humana, mas isto não envolve a transmissão de uma moral, em termos conservadores, mas a transmissão das experiências que saem do plano individual e ganham a coletividade. Em outros

termos, trata-se da transmissão de histórias geradas pela experiência e a capacidade de narrá-las para que elas continuem a viver na memória dos outros.

Essa leitura de Gagnebin é construída por meio de dois ensaios do pensador, a saber, “O narrador” e “Experiência e pobreza”, em especial este último, em que Benjamin começa nos contando uma história, uma fábula, em que um pai já velho conta aos seus filhos sobre um tesouro escondido nos seus vinhedos. Os filhos, então, procuram cavando locais do vinhedo numa tentativa de encontrar esse tesouro escondido, que, na verdade, não existe, e é revelado aos filhos no leito de morte do pai. Mesmo sem o tesouro, naquele ano os vinhedos deram uma boa safra, e os filhos assim compreenderam “que o pai lhes legara uma experiência (um saber, por meio da narrativa): a bênção não está no ouro, mas no trabalho” (Benjamin, 2021, p. 85). Dessa forma, o autor procura evidenciar não a “moral” da fábula, mas a sua força de transmissão contida em sua história,

O que importa é que o pai fala do seu leito de morte e é ouvido, que os filhos respondem uma palavra transmitida nesse limiar, e reconhecem, em seus atos, que algo passa de geração para geração; algo maior que as pequenas experiências individuais particulares (*Erlebnisse*), maior que a simples existência individual do pai, um pobre vinheteiro, porém, que é transmitido por ele; algo, portanto, que transcende a vida e a morte particulares, mas nelas se diz, algo que concerne aos descendentes. (Gagnebin, 2009, p 51)

A transmissão é o ponto, então, da experiência, a falta dela é o seu empobrecimento. Além disso, o prestígio do romance na sociedade burguesa era uma questão nesse ínterim para o pensador, pois a sua ligação com uma estrutura progressista que não se importava com aquilo que ela deixaria para trás em prol do seu avanço era um ponto a ser pensado se tratando da transmissão da experiência que antes era ministrada, principalmente, oralmente.

Contudo, outra questão observada em relação ao empobrecimento da experiência é sua mudança em relação aos eventos traumáticos ocorridos, no caso os pensamentos do autor se ligam a primeira guerra mundial, pois como ele bem indaga em suas observações:

Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis. Aquilo que, dez anos mais tarde, fomos encontrar na grande vaga dos livros de guerra, era tudo menos experiência contada e ouvida. Não, o fenômeno não é assim

tão estranho, porque nunca a experiência foi mais desmentida: a da estratégia pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as do corpo pela fome, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampada, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil. (Benjamin, 2021, p. 86)

No trecho Walter Benjamin ilustra o mundo pós primeira guerra mundial, um mundo sóbrio e destruído pela experiência da guerra, os soldados voltavam mudos pois a guerra não era um futuro prometido pelo progresso, pelo nacionalismo exacerbado, pelos discursos que demonstravam um caminhar somente para frente e que aquilo que precedia, mesmo cheio de ressentimento, não importava. Em outras palavras, “estamos evoluindo historicamente”, não importava tanto o que isso significava ou quem não se encontrava nessa trilha reta, pois quem estava de fora da linha era, provavelmente, explorado para ela ser trilhada. Contudo, a guerra gera uma espécie de desilusão ou ideia de “futuro roubado”, “destruído”, e é traduzido, dentro do possível, pelas “narrativas de guerra”.

Como explica Gagnebin (2009, p. 51, grifos da autora)

Em “experiência e pobreza”, Benjamin insiste justamente nas mutações que a pobreza da experiência acarreta para as artes contemporâneas. Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória. Contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade e da graça, Benjamin defende as provocações e a sobriedade áspera das vanguardas. São seus famosos exemplos, emprestados à arquitetura, do material moderno - o vidro, elemento frio, cortante, transparente, que impede a privacidade e se opõe aos interiores aconchegantes, repletos de tons pastéis do *chiaroscuro*, nos quais o indivíduo burguês procura um refúgio contra o anonimato das grandes cidades (e da grande indústria). Emblema desse ideal ilusório: o veludo, exato oposto do vidro, o veludo macio, acolhedor e, sobretudo, profundamente impregnado de privacidade, porque é nele que o feliz proprietário deixa, com maior facilidade, a sua marca, a marca de seus dedos, contrariando a regra de ferro que comanda a vida moderna, a saber, *não deixar rastros*.

É nesse íterim que empreendemos as leituras dos romances em destaque, tendo em vista que o século XX é um transformador da experiência com seus eventos limites, aqui, em especial, as ditaduras militares, em que as narrativas que partem desse evento não procuram, de forma alguma, reconfortar ou consolar por meio de ilusões ficcionais, mas acabam colocando o leitor em um local paradoxal de “ouvinte”,

visto que elas abordam um passado cruel e violento e as suas continuidades dolorosas no presente. Assim, elas atuam por meio da impossibilidade de narrar algo real, ao mesmo tempo que buscam estar próximas dele, porque tratam de acontecimentos reais

Acontecimentos são embaçados, turvos, cobertos por uma neblina, em virtude que documentos sobre nunca foram tornados públicos, em especial, no caso brasileiro. Assim, as narrativas dos dois romances são tecidas a partir dos rastros, que segundo o poema e os pensadores acima contrariam a regra da vida moderna. Entrementes, esses rastros são breves centelhas e são vagas, configuram-se como uma ausência, as duas obras, então, atuam e desenvolvem mais suas narrativas a partir das ausências de ditos sobre os acontecimentos.

#### **2.4 - O “*pathos*” como potência para remontar o passado**

Rastros são pequenos fragmentos de não ditos, as ficções de Julián Fuks e de Claudia Lage se apoiam neles para dizer alguma coisa, através deles elas remontam o passado, é “como se a concepção de conhecimentos dos acontecimentos por parte do leitor incluísse, necessariamente, a exposição de imagens que constituem rastros, cuja significação depende necessariamente de que seja possível prover contextualização para cada uma delas (Ginzburg, 2020, p. 116).

O narrador de *A resistência* relata:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo o rosto das pessoas. Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas. Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem, que eu me descobrisse argentino pela simples aptidão de me camuflar, e que assim pudesse enfim passear entre iguais. Nunca pensei como seria, para meu irmão, caminhar pelas ruas de Buenos Aires. Que incerta aflição correrá por sua espinha a cada traço reconhecível, a cada gesto habitual, a cada olhar mais fixo, a cada figura que lhe pareça familiar. Que imenso receio - ou que cruel expectativa - de que algum dia um rosto se lhe revele um espelho, que à sua frente de fato apareça um igual, e que esse igual se replique em tantos mais. (Fuks, 2015, p. 18)

Nesse trecho, nota-se a condição estrangeira de Sebastian diante de Buenos Aires, esse sentimento que atravessa seu texto, como ele coloca escreveu um livro

sobre, um livro sobre buscar semelhanças onde se deparava com muitas diferenças, esses questionamentos também recaem sobre o irmão, que é o que leva o narrador com constância para o passado, as dúvidas que ele tem sobre sua adoção, o questionamento se ele era um bebê tomado do seio da mãe pela ditadura militar, se sua mãe ainda o procurava na praça de maio. Os rostos, nesse relato, tornam-se rastros de um lugar deixado, de um passado.

Para o filósofo Georges Didi-Huberman (2017, p. 15), pensando sobre o exílio, "para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda composição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa", pois ao mesmo tempo em que tomar posição é confrontar algo, é também afastar-se de algo, e contamos com aquilo que nos precede e define nosso próprio movimento, que chega até nós pela força do tempo. Logo,

Trata-se também de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, exigir algo, é situar no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamado por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também saber onde se situa nosso não saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes (Didi-Huberman, 2017, p. 15)

Dessa forma, em todo momento estamos situados no tempo, nossa posição define nossos projetos, ideologias, e ilustra nosso desejo para o futuro. Entretanto, há tudo aquilo que nos precede, que indica, possivelmente, nossa posição no presente, seja algo em que é preciso se libertar ou entender, que é chamado por nossa memória mesmo contra nossa vontade.

Entendendo que suas ausências atravessam o tempo, isto é, são formadas no passado e chegam ao presente em forma de questionamentos ou, mais que simples questões, chegam em forma de aberturas ou falta de um ente querido. Para explicar melhor aquilo que é difícil traduzir, um evento como a ditadura marca uma família e define certos movimentos que sempre vão lhe preceder. Na obra de Julián Fuks (2015), o exílio é a posição que precede a ausência-presença; então, é composta por questionamentos que, para saber, é preciso se entender dentro de sua posição, diante dos seus movimentos precedentes, o exílio é um irmão adotivo. Entrementes, no romance de Claudia Lage (2019), o que precede o presente de Daniel é uma falta de um ente querido perdido, mais que querido, meio vital, seus pais, em especial, sua



mãe. Assim, no presente, ansiando um futuro, suas ausências manifestadas no presente o fazem procurar pela imagem do passado, que, como coloca Walter Benjamin (2012), “é um relampejo”. Dessa forma, suas escrituras se tornam uma forma de procurar saber, desejando um futuro livre desses eventos, e, nesse procurar saber, a posição é colocada e um período histórico é remontado em suas obras.

Então, o *pathos* se expõe diretamente para ser visto por outrem (Didi-Huberman, 2021, p. 24). Para Didi-Huberman, a exposição do *pathos*, das lágrimas e das dores diante de outros é, antes de mais nada, a exposição da nossa fragilidade e do nosso abandono. “Não choremos por aqueles que choram, isso não serve para nada nem para ninguém. É melhor explorarmos os campos das possibilidades, isto é, as chances de transformação ou de emancipação eventualmente ligadas a todas essas figuras em lágrimas” (Didi-Huberman, 2021, p. 26-27). Nesse contexto, a ideia apresentada é que o *pathos* — as expressões emocionais intensas, como lágrimas e sofrimento — revela fundamentalmente nossa vulnerabilidade e o estado de abandono. Ao nos expormos emocionalmente diante dos outros, estamos, portanto, revelando nossa fragilidade essencial.

Em vez de simplesmente se compadecer ou se emocionar com o sofrimento alheio, Didi-Huberman propõe que devemos ir além da mera empatia. Em vez de chorar junto com aqueles que estão chorando, o filósofo argumenta que devemos explorar as possibilidades que surgem dessa dor. Ele defende que o sofrimento e as lágrimas podem ser catalisadores para transformação e emancipação. Em outras palavras, o sofrimento não deve ser visto apenas como um fim em si mesmo, mas como uma oportunidade para buscar mudanças e criar novas formas de entendimento e ação.

Acreditamos que a literatura é uma desse campo de possibilidades que busca a modificação, em que é possível, por meio dela, transformar o seu *pathos* e escondê-lo de novo do outro, num ato solidário de um entender a dor do outro. Elas possibilitam a montagem do passado, visto que seu princípio também é a imaginação, como o da montagem.

Imaginação: palavra perigosa [...] Mas é preciso repetir, com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin, que a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, é um *conhecimento transversal* que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de montagem que

consiste em descobrir [...] A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar “novas relações múltiplas e secretas”, novas “correspondências e analogias”, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar (Didi-Huberman, 2018, p. 20)

Compreende-se, então, que a montagem, princípio defendido pelo autor, busca tornar o passado conhecível, tirando a história, o discurso, de seu caráter dicionário, isolado, feito para consulta, e colocá-lo em movimento por meio das relações que são articuladas quando indagamos sobre o passado, quando questionamos sua imagem congelada. Nesse exercício, descobrimos outras diversas relações múltiplas e secretas que estavam escondidas sob as essências que queriam tornar qualquer fato como uma verdade absoluta e única forma de conhecimento.

Os rastros dispostos na montagem de Claudia Lage evidenciam bem o *pathos* dos seus personagens:

Eu podia ver o meu avô ao meu lado, dizendo, já te falei, quantas vezes vou ter que falar de novo. Mas a repetição se tornava cada vez menos convincente. O álbum estava vazio. Eu poderia concluir que o avô ia colocar as fotos e por algum motivo não pôs, mas o álbum tinha as marcas da fotografia, e as fotos soltas não se encaixavam com as marcas. Os tamanhos e as bordas eram diferentes. A sequência fora interrompida. A ordem das fotografias familiares quebradas após a foto da adolescente com espinhas, como se nada tivesse acontecido depois. Mas o tempo cumpriu sua lógica, e, da mesma forma que uma menina de vestido se tornou uma adolescente com espinhas, a adolescente com espinhas se tornou uma jovem, bela e sorridente. Foi isso que aconteceu. Por mais que se tente apagar [...] As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica. (Lage, 2019, p. 40)

As referências no tempo e no espaço permanecem, como o próprio narrador aponta, há sempre algo que fica. Nesse caso, os rastros da mãe, uma desaparecida política, ou seja, uma história não concluída - pois o desaparecimento não permite os rituais de finalização/luto - a negação de uma presença, o avô retirou todas as fotos do álbum a partir da adolescência, uma metáfora do texto de Claudia Lage para uma vida interrompida. Mas que em certa medida, permite ainda muitas outras interpretações neste ato polissêmico, visto que representa também uma dor não concluída, o apagamento violento das páginas do registro.

À medida que analisamos a situação descrita, percebemos que, apesar da ausência das fotos, as marcas que elas deixaram permanecem visíveis. Esse detalhe revela uma ruptura na sequência temporal e na memória visual familiar, evidenciando que, mesmo com o desaparecimento das fotos, as evidências de suas existências passadas ainda persistem de alguma forma. A sequência interrompida, que mostra uma jovem se transformando em uma adolescente com espinhas e depois em uma jovem bela e sorridente, destaca a inevitabilidade do tempo e da mudança, mesmo quando tentamos ocultá-los ou apagá-los.

Assim, não podemos ignorar o fato de que nossa imaginação é extremamente poderosa e capaz de organizar e fabular sobre o que ocorreu. Exigimos da história algo que ela não pode entregar: a razão total do mundo. Logo, a relação entre literatura e história ajuda a organizar um *logos* por meio do *pathos*, tornando nosso passado dialético. Fazer com que essas possibilidades do passado entrem em movimento pode ajudar a romper com o eterno tempo trágico hegemônico em que vivemos.

## **2.4 “Entre as coisas e seus nomes abre-se um abismo”: o verbo e sua tendência para o ficcional**

O belo título deste tópico é um pensamento de Octavio Paz, ao pensar em seu livro *O arco e a lira* (1982) sobre a linguagem, para ele, o primeiro fascínio para os homens por ela era sua força de representação, o mundo era traduzido em palavras, “o signo e o objeto representado eram a mesma coisa”, assim criava-se um elo de confiança entre os homens e a linguagem, mas com a passagem do tempo notou-se que entre as coisas e suas representações abria-se um abismo. As coisas não são os seus nomes, a linguagem, por mais importante e interessante que seja, é uma criação artificial humana que captura brevemente o mundo, talvez, mais um clarão sobre ele.

Assim, ainda dentro da ótica fornecida por Paz, “a história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento, todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem” (Paz, 1982, p. 35). Isso tudo, porque esquecemos frequentemente que Estados e Impérios são “feitos verbais”, isto é, suas formulações são dadas através dos sentidos que nós fornecemos e assim se habilita suas realidades, mas que de certo modo ainda são ficções, pois são realidades

criadas a partir da linguagem. Por isso, uma reforma da linguagem é sempre uma considerável diante de um momento de crise, visto que

A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado. Toda aprendizagem principia com o ensinamento dos verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber. Ou com a confissão da ignorância: o silêncio. E, ainda assim, o silêncio diz alguma coisa, pois está prenhe de signos. Não podemos escapar da linguagem. Na verdade, os especialistas podem isolar o idioma e convertê-lo em objeto. Mas trata-se de um ser artificial arrancado de seu mundo original, já que, diversamente do que ocorre com os outros objetos da ciência, as palavras não vivem fora de nós. Para capturar a linguagem não precisamos mais que usá-las. As redes de pescar palavras são feitas de palavras. (Paz, 1982, p. 37)

Nesse sentido, a linguagem é um ser simbólico porque na tentativa de fornecer uma tradução da realidade opera uma troca, de um objeto por outro, como uma metáfora. Deste modo, ela é uma força mágica com seus poderes de transformar as coisas em outras e transmutá-las para um outro estado, esse é, de certo modo, também, seu abismo, a distância entre palavra e objeto é sua obrigação de ser converter em uma metáfora daquilo que ela designa. “A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior” (Paz, 1982, p. 43).

Entretanto, o que todo esse percurso tem a ver com a relação entre literatura e história? A partir daqui, procuramos entender mais uma tentativa de aplacar a distância, primeiro entre literatura e história e, por último, a distância entre acontecimentos e suas traduções em linguagem. Entendemos que “a própria linguagem, em sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase são a tradução de outro signo e de outra frase” (Paz, 2009, p. 13-15). Em outras palavras, toda tentativa de comunicação é uma tentativa de tradução de alguma coisa; este texto é possível porque é uma tentativa de traduzir ideias de outras ideias, e assim por diante. Decerto, toda relação é construída a partir de múltiplas tentativas de tradução.

#### 2.4.1 Hayden White e tentativas de tradução

Para José Carlos Reis, a obra de Hayden White é extremamente importante para compreendermos o desafio historiográfico na passagem do século XX ao XXI, ao expor o problema vivido da historiografia atual, ao passo que ela é “teoricamente consistente, esteticamente envolvente, politicamente perigosa, eticamente assustadora” (Reis, 2010, p. 63). A ideia de White é que em uma busca pela distinção entre fato e ficção, os pensadores esqueceram que o transporte do passado por meio dos textos não é ele como tal, mas uma organização lógica desse.

Reis explica:

Para White, em suas obras *Meta-história* (1992), *Trópicos do discurso* (1994) e outras, historiadores, filósofos e teóricos da literatura e história, sempre insistiram na diferença e oposição entre real e imaginário. Mas, ao fazerem esta distinção, ignoraram o fato mais evidente em historiografia: nenhum historiador oferece ao seu leitor/ouvinte o passado enquanto tal, mas uma narrativa, um livro, um texto, uma conferência, “um artefato verbal não sujeito a controle experimental e observacional”. A abordagem da história é uma leitura de um texto escrito e assinado por um autor. Os historiadores sempre relutaram em reconhecer que o que fazem são “textos” e que às suas narrativas são o que são: “ficções verbais cujos conteúdos são inventados ou descobertos, cujas formas têm mais em comum com literatura do que com a ciência” (Reis, 2010, p. 63-64)

O pensamento de White, como explicado por Reis, toca em uma ferida discursiva dolorosa, pois, enquanto os textos históricos eram lidos como Verdades, ignorava-se o fato de que eles são ainda um texto, uma organização assinada por uma pessoa e, portanto, uma perspectiva. Isso demarca uma forte oposição entre real e imaginário. Apreender o real era o que se entendia como potente na história, conferindo-lhe um poder sobre as demais disciplinas. Relacionar os textos históricos com os textos literários introduziria, então, a imaginação/ficção, que eram compreendidas como mentiras, feitas para a fruição.

Por isso, a abordagem de White até hoje é muito discutida, pois, para muitos historiadores, essa possível relação entre história e literatura é considerada incestuosa, venenosa e letal para a história. Compreendemos esses pontos levantados, mas não podemos ignorar que ela nos serve para trilhar e continuar refletindo sobre essa relação.

Até porque a ficção também é uma potência que nos serve para tocar mais uma vez aquele acontecimento, ou seja, ela é um transporte da história. Tendo em vista

que esta última acontece no ato do seu registro, mas ignora suas outras possibilidades de registro. Assim, a relação entre literatura e história entendendo suas formas organizacionais/verbais como semelhantes, não prejudica nenhuma ou outra, mas multiplica suas possibilidades de pesquisar sobre o passado e oportunidades de reconstrução.

As duas narrativas analisadas apoderam-se dessas oportunidades de construção e fabulam sobre elas. Em certa medida, a obra de Julián Fuks e de Claudia Lage reconstroem por meio dos vestígios do passado que chegam ao presente o passado, propondo, dessa forma, uma outra organização lógica dos acontecimentos do decorrido, uma nova tentativa discursiva sobre esse recorte temporal.

No capítulo 16 de *A Resistência*, o narrador da história, Sebastián, procura imaginar ou traduzir para os leitores a sensação de um jantar que poderia ser confundido com uma reunião da militância contra o regime militar:

Sentaram-se à mesa, às nove horas. A fome era grande, a comida era farta, mas se viam impelidos a adiar ao máximo a supressão desse lapso, a evitar ao máximo a saciedade, pois saciar a fome seria acusar o fracasso. Nenhum sabor agora cativaria o paladar, nenhum prazer possível na ingestão obrigatória. Os pratos ainda empilhados no aparador, utensílios ordenados, assados diversos preservando inutilmente seu calor, quatro braços pendendo ao lado dos corpos, seus dedos inertes apontados para o chão. Era para ser um jantar, lamentavam os dois. Era para ser uma reunião íntima e gregária, ocasião para alardes e brindes, para se engajar em brindes e banalidades, em infrutíferos debates embriagados. Era para ser um jantar, e não a mera satisfação de uma necessidade primária. (Fuks, 2015, p. 50)

Essa cena é uma poderosa imagem criada pelo narrador por meio de sua ficção, de sua pesquisa do passado, talvez transmitida oralmente por seus pais em algum outro momento visto que ele observa que “essa noite não ficou registrada, nenhum dos dois se ergueria para buscar a câmera, nenhum dos dois se empenharia em lembrá-la” (Fuks, 2015, p. 51) uma hipótese para o não dito do texto. Assim, imaginando um jantar interrompido pela fragilidade da segurança em um tempo de opressão, uma possibilidade que pode ter acontecido com seus pais ou com outros pais/famílias/amigos/colegas.

A fragilidade da segurança no tempo de opressão, então, modifica toda a cadeia de ícones oferecidas a um jantar. Como é bem colocado pela narração “era para ser um jantar”, não uma mera ocasião de praticar uma necessidade básica, era

para ser um encontro descontraído entre amigos, colegas, com sentimentos que poderiam oferecer à cena uma paleta de cores quentes e efervescentes. Contudo, nos deparamos com uma cena permeada de cores frias, em que o único calor que resiste é a dos pratos preparados abandonados em cima da mesa, enquanto duas pessoas parecem permanecer imóveis, com braços dormentes, encarando seus sapatos adiando o fracasso resultado da falha do encontro.

Numa tentativa de imaginar/traduzir os pensamentos que percorriam pai e mãe, o narrador continua:

Por que tantos os desertavam? Quem os detinha ou impedia os seus passos? Teria sido uma abstenção coletiva previamente arquitetada? O jantar era para os colegas dela, os colegas do hospital onde ela acabava de assumir um cargo alto, os colegas que ela encontrava todo dia [...] com quem discutia sem pressa os casos graves [...] Colegas de todas as horas, companheiros de lutas diários, porque desapareciam, porque calavam agora? [...] Ninguém jamais diria, e, no entanto, era tão óbvio: julgavam a casa deles perigosa. É certo que as assembleias estavam proibidas, vedados todos os encontros de índole subversiva, mas podia um simples jantar ser enquadrado assim? (Fuks, 2015, p. 50-51)

As cores da fragilidade de um encontro em tempo de ditadura são expostas no quadro narrativo, os sentimentos e indagações ganham a materialidade do texto, a possibilidade do encontro de fornecer uma fuga do tempo opressor vivido é aniquilada pelo medo instalado pelas instituições promotoras da situação opressora. Os beijos, abraços, o compartilhamento dessa possibilidade afetiva fica guardada no armário, como a câmera do casal, que simboliza a perda de um momento pois trancada no móvel ela não efetua sua função de registrar, guardar imagens.

Dessa forma, o texto se desenvolve ao repetir questões que o narrador não consegue responder e que imagina que seriam indagações de sua própria mãe, como “por que todos os desertavam?”. A questão sobre os colegas também é repetida para dar ênfase às relações que eram fragilizadas, aquelas que eram para todas as horas, mas começavam a sumir, transformadas em silêncios e questionamentos feitos agora no presente, por conta do perigo, da marcação e da perseguição militar. O lar se transforma em uma zona de perigo para os que moravam e para os que compartilhavam, em breves momentos, o espaço.

Em *O corpo interminável* (2019), as cenas de reconstrução de um passado são despojadas como intervalos do presente, o presente vivido pelo filho e o passado

tortuoso da mãe coexistem na prosa. É uma questão até mesmo para nós leitores, se essas cenas reconstruídas não são uma espécie de narrativa imaginada pelo filho que é escritor e que está a compor um livro. Uma forte sucessão de eventos remontados pela prosa é a captura da mãe pelos militares.

Os três homens ocuparam toda a sala, os corpos se expandiram pelo espaço, altos e largos. Eram só três, mas ela pensou que era mais, três homens enormes de repente em sua sala. Elas não haviam visto ainda, ordenaram que ela saísse, ela respondeu não posso, e até aquele momento eles não tinham visto o bebê envolto em mantas e fraldas de pano deitado no sofá. O pequeno corpo quase desaparecendo em meio aos tecidos, um corpo que quase não se vê. Como se entendesse tudo, o bebê chora. Choraria de qualquer forma, a mãe sabe, mas naquele instante era como se ele dissesse, estou aqui. Ela pega no colo, a voz baixa, uma cantiga, balança os braços como uma rede para lá e para cá. Os homens altos e largos se entreolham, não esperavam aquilo, um bebê, uma música. Esperavam outra cena, uma resistência, a moça levada à força até o carro. E agora. Um deles, o mais largo, o mais experiente, diz aos outros que o plano continua o mesmo. Ela então o reconhece dos jornais, é o líder, é o responsável. Ela o olha sem medo, quer que ela veja nos seus olhos que há um limite, há um bebê nos seus braços, há vinte dias estava em sua barriga, ela não vai. [...] O homem insiste, você vem com a gente, o bebê vai para o juizado. Ela escutou, mas nem tremeu [...] Meu filho tem mãe ela disse, ela disse, e os homens riram, o mais largo, o mais experiente, riu com mais vontade, pensasse, antes de fazer merda. (Lage, 2019, p. 83)

Em seu exercício ficcional, a obra de Claudia Lage procura imaginar como poderia ter sido a captura de uma pessoa, o que pode ser a descrição de muitas outras capturas de outras pessoas no ocorrido. Nesse caso, ela retrata uma mãe e seu filho indefesos, em que o seu lar é invadido por poderosos homens que não se importam com suas condições, expressam, mesmo diante de uma mulher que não demonstrava medo e que procurava proteger seu filho afirmando que ele tinha uma mãe, que o plano continuava de pé. Assim, “a literatura é capaz de recriar o ambiente do terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação” (Figueiredo, 2017, p. 43).

Mais à frente, a narrativa procura produzir o efeito do primeiro desaparecimento da mãe (a substituição de sua presença, de seus pensamentos, de suas palavras, pela deles, sua força subtraída pelo poder do Estado):



Ela viu o carro parar em frente à casa dos sogros, o desmentido não aconteceu. O homem mais largo quer ouvir o que ela sabe, e ela sabe o que isso significa. O homem mais largo disse o seu filho é o de menos, a diferença entre deixar o menino com a família ou no juizado [...]. Os dois capangas ficaram no carro, vigiando a cena. Ela saiu levando a cesta, o homem mais largo a acompanhou, com um caderno e caneta na mão [...]. Você não vai tocar a campainha agora, não vai falar com ninguém, vai escrever neste papel, tive que ir ao dentista, cuida do meu filho até a minha volta. (Lage, 2019, p. 85)

Pela possibilidade ficcional conhecemos os sentimentos históricos e a supressão deles, os homens não se importavam com sua condição, com seu filho, ele queria ouvir o que ela tinha a dizer e isso significava desaparecer em uma cela em um caleidoscópio de torturas até suas palavras contarem sobre seus amigos que também lutavam contra a repressão de estado, sobre seus lugares de encontro, sobre seus ideais de futuro, sem ela mesmo perceber ou querer. Entretanto, para os que tinha deixado fora da cela ela se tornava um instante de lembranças, em que sua despedida e últimas palavras compartilhadas não eram nem mesmo dela, eram apenas um bilhete genérico forjado pela repressão.

Para White essa é uma semelhança que a história possui com a literatura:

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos ao quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-las assim não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento. (White, 2001, p. 102)

O autor, assim, observa como o discurso histórico é transposto para a narrativa, e ele depende de como o historiador o harmoniza, traduz o fato em discurso, e a sua perspectiva constrói assim o sentido que é desejado conferir ao leitor: trágico, dramático, feliz, entre outros. Deste modo, não se pode ignorar o fato de que essa *harmonização* se assemelha à construção de uma obra literária que vagueia, de certa forma, entre os mesmos espíritos.

Esses sentidos compõem, além, alicerces para se pensar os discursos que envolvem o passado e quando a ficção os envolve de forma consciente. É isso que uma escrita pós-moderna que procura contextualizar o passado intenta:

[...] O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelas quais damos sentidos ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos *acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses acontecimentos passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentidos dos construtos humanos. (Hutcheon, 1991, p. 122, grifos da autora)

Essa questão diz respeito ao fato de que as narrativas históricas mesmo que consideradas como artefatos verbais que buscam ser um modelo de processos decorridos, pareciam não estar sujeitas a controles experimentais ou observacionais, isto é, aparentavam não precisar de uma revisão. Dessa forma, esquecendo como fatos transformados em discurso são provisórios e subjetivos, sendo que não são os fatos em si, mas sistemas, textualidades que tornam o passado em um fato histórico presente.

Os sentidos, nessa acepção, são conferidos aos fatos, por meio da sua tradução, em sentido mais restrito em palavras, e em um sentido mais amplo, em textualidades ou narrativas. Essas narrativas, sejam históricas ou literárias, podem ser identificadas como:

[...] construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura, e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (Hutcheon, 1991, p. 141)

Ao que se percebe, as duas formas narrativas possuem mais semelhanças do que, eventualmente, diferenças, já que, são construções linguísticas que possuem suas próprias estruturas. No entanto, com linguagens próximas que se revelam intertextuais e que procuram apresentar e desenvolver os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Nesse contexto, identificam-se os ensinamentos da reescrita pós-moderna que, por meio da ficção, revisita o passado, reconfigura-o, problematiza-o e o reapresenta no presente.

Em suas narrativas, Fuks e Lage organizam fatos reimaginados e por meio deles transportam sentimentos históricos, o efeito de suas codificações do fato histórico acaba tornando, por meio da literatura, o não-familiar em familiar para o presente, esse é o “modo da historiografia, cujos ‘dados’ sempre são imediatamente

estranhos [...] simplesmente em virtude de estarem distantes de nós no tempo e de se originarem num modo de vida diferente do nosso” (White, 2001, p. 102).

Além disso, Hayden White (2001, p. 105) pontua

É isso que me leva a pensar que as narrativas históricas são não apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. Vista de um modo puramente formal, uma narrativa histórica é não só uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um *complexo de símbolos* que nos fornece direções para encontrar um *ícone* da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária.

Dessa forma, nessa situação metafórica se faz o exercício da troca, em que o acontecimento é trocado por discurso e sua disposição discursiva leva em consideração nossa mitologia, em que se baseiam as estruturas sentimentais que o historiador procura compartilhar com seus leitores, mas na longa tradição de separação o que é “real” e “imaginário”, a história sempre atuou nesse primeiro pólo como uma “representação do real”.

Para Júlio França (2021) a representação

é embalada por um inexorável movimento pendular entre a dúvida platônica sobre os riscos dos simulacros de realidade criados pela mimesis e a convicção aristotélica sobre a potência especulativa das artes miméticas. Indócil, a literatura, capaz tanto do aquém quanto do além do real, segue como perene desafio à tarefa crítica. (França, 2021, p. 691)

Assim, a representação fornecida pela mimesis literária age nas duas funções pensadas por Platão e Aristóteles: enquanto uma imitação da realidade, um simulacro, uma substituição da realidade por algo que deve ser visto com desconfiança, e também na lógica aristotélica em que a mimesis poderia ocorrer na especulação do que poderia ser. Dado isso, as obras literárias e históricas sempre foram muito próximas, e a literatura, por um tempo, foi interpretada por meio de sua ligação com os fatos históricos que transportava, seja do coletivo ou do individual, por meio da vida do autor.

Para José Carlos Reis (2010, p. 66), embasado no pensamento de Hayden White, “a história adquire sentido da mesma forma que o poeta e o romancista dão sentido ao real [...] a historiografia não é diminuída por isso, visto que a literatura também é um forte saber.

No percurso dessas apreensões, as narrativas em destaque possuem uma forte relação com a história, visto que em suas reconstruções de um recorte temporal potencializam seus agenciamentos ficcionais e os questionamentos que surgiram no presente para sua observação do passado, problematizando-o, e transportando os sentimentos de um passado repressivo novamente para o presente.

Dessa forma, nesse trânsito entre passado e presente nos deparamos com o trauma, a impossibilidade de tradução causada por ele, mas que não impede a literatura em sua relação com a história de tentar, de visualizar a história a partir das suas mais diversas experiências, é isto que procuramos abordar na próxima seção, é hora de ouvir outras histórias e não a história.

### 3 A HISTÓRIA COMO TRAUMA: REFLEXÕES NECESSÁRIAS

Nesta seção procuramos entender como os discursos progressistas que entendem o passado como uma passagem que superada no decorrer do tempo vem nos colocando diante de um arco em que sujeitos e seus traumas, lutas e culturas são apagadas, “não históricas” aos relatos oficiais, e, por consequência, acabam gerando ainda mais feridas históricas.

O nosso mundo epistêmico é trágico, o mundo desordenado, desestruturado é a nossa experiência comum, desde sempre. No percurso do tempo estamos sempre nos deparando com as tragédias, em palavras mais próximas, com catástrofes. Os soldados da primeira guerra mundial, como nos conta Benjamin anteriormente, voltavam mudos da guerra, sem mais histórias para nos transmitir, pois a guerra não era uma experiência a ser transmitida, não era uma herança a ser compartilhada com as futuras gerações, as suas imagens revelam nossa dor e nossa vulnerabilidade, tinha-se nosso *pathos* exposto e vestiam nossas figuras em lágrimas.

Hoje, sabemos que a primeira guerra foi apenas o princípio desse processo, o século XX ainda é permeado de muitas outras catástrofes (segunda guerra mundial, ditaduras militares, entre outras). Isso tudo, como vimos anteriormente no texto, foram alterando nossa forma de narrar os eventos, os acontecimentos, devido a sua força traumática. A mudez dos soldados, como observado em “Experiência e pobreza”, foi em perceber que o Outro era semelhante, era também feito de carne e osso, frágil, no meio das bombas que caíam no campo.

Durante a primeira guerra mundial, Freud traça suas primeiras discussões sobre neuroses e inconsciente, analisando o caso de duas mulheres, para ele o exemplo mais próximo que se tinha do aprisionamento do presente pelo passado que se apresentava com elas, uma “analogia mais próxima desse comportamento de nossos doentes oferecem as enfermidades que hoje a guerra faz surgir com frequência, as chamadas neuroses traumáticas” (Freud, 2014, p. 298).

Dessa forma, o autor entende como neurose traumática um retorno “a certo período do passado nos sintomas de sua enfermidade e pelas consequências deles [...] as neuroses traumáticas dão nítidos sinais de que, em sua base, está uma fixação no momento do acidente traumático” (Freud, 2014, P. 298). No século XXI, o nosso trauma é “esquecido” por aqueles que o causaram, em especial no caso das ditaduras, devido a isso a uma forte produção cultural (literatura, música, cinema) em que

retornam para o momento do passado, para os eventos traumáticos, tentando reconstruí-los, numa busca de tentar livrar eles da experiência pessoal, pois nos eventos do século passado o Outro foi reconhecido, principalmente, como inimigo, que precisava ser aniquilado.

Outro ponto interessante dessas primeiras discussões de Freud (2014) é o entendimento do inconsciente que é, grosso modo, uma não percepção daquilo que exercemos/temos a neurose traumática ocorre na sua não percepção do seu sintoma,

Para que [ele] ocorra, no entanto, é necessário também que esse sentido seja inconsciente. Sintomas não são formados de processos conscientes; tão logo os processos inconscientes em questão se tornam conscientes, o sintoma só pode desaparecer. De súbito, os senhores percebem aí uma porta de acesso para a terapia, um caminho para fazer com que sintomas desapareçam. (Freud, 2014, p. 303)

Dessa forma, a terapia acontece quando o sintoma que ocorre inconscientemente é tornado consciente; a percepção do sintoma leva ao desaparecimento da neurose. Além disso, uma forma de conduzir a terapia pela percepção do sintoma é através de “preencher todas as suas lacunas, eliminar suas amnésias”; a elas “atribui-se, pois, relação importante com o surgimento de seus sintomas” (Freud, 2014, p. 307). No percurso dessa lógica, talvez a literatura produzida sobre os opressivos acontecimentos das ditaduras que assolaram a América Latina seja uma literatura-sintoma, em que a sua produção busca tornar-nos conscientes dos nossos traumas históricos.

Entretanto, um problema que se mostra nesse horizonte é o de como apresentar esses acontecimentos, como transformar o trauma em discurso e que desafios se revelam, principalmente tratando de literatura. Afinal, quando adotamos consciência de alguma coisa convertemos em linguagem, esse é um dos entendimentos que se tem sobre literatura que ela é uma consciência sobre o mundo, sobre real, composta por linguagem.

Em seu prestigiado ensaio sobre literatura e direitos humanos, “O Direito à Literatura”, o crítico literário Antonio Candido (2004) aponta que o poeta ou o narrador através de uma expressão literária ou artística elabora uma organização lógica do mundo:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra

organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (Candido, 2004, pg. 177)

Logo, para o autor, as palavras são como tijolos que organizam a matéria, e por consequência nossa mente, porque a partir delas o narrador ou poeta consegue apresentar uma representação, significar o mundo, através de palavras. Uma organização ficcional sobre o real. Sobre algo que existe ou já existiu, ou, que acontece ou já aconteceu.

Entrementes, a representação de um trauma/catástrofe parece fugir da força da coerência exercida pela força da palavra organizada. Na apresentação do livro *Catástrofe e representação*, Nestrovki & Seligmann-Silva (2000) observam que

A formação de significados e a traição desses significados no ato de contar; o paradoxo de um conhecimento voltado para o que há de mais marcante e específico na experiência, mas fadado a perder a especificidade exatamente ao torná-la compreensível; o esquecimento do evento que, aqui, é um sinônimo aberratório da lembrança: este é o pano de fundo contra o qual vêm se dar tantas obras da nossa cultura, muito especialmente na segunda metade do século vinte. (Nestrovki & Seligmann-Silva, 2000, p. 7)

Ou seja, o ato de reapresentar o passado, o decorrido, ocorre em um paradoxo, na sua ausência, o que ele é em certo sentido. Além disso, o apagamento desse passado, a falta de documentos, a desmemória, dificulta ainda mais sua organização lógica, embaraça a tentativa de torná-lo presente, torná-lo visível. No entanto, “o que aconteceu deixou marcas, as marcas deixam que o acontecido retorne, presumivelmente num outro modo, não só traumático, nem reparatório [...] no tom controlado desses poemas, narrativas, diálogos, canções, um descontrole que resiste às formas, e modula a dicção em busca de maturidade” (NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 7).

O evento traumático, assim, complexifica as temporalidades ao passo que suas organizações compreendem o passado e o presente, situam-se no presente e retornam ao passado, promovendo uma troca de imagens-entendimentos. “o paradoxo da experiência catastrófica que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas mais simples de narrativa (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000, p. 8).

Nesse sentido, se uma coisa que a história mostrou é que alguns eventos fogem da representação de como tal ato aconteceu, da tradução linguística, como é o caso das várias catástrofes que ocorreram no século XX, e o principal fenômeno, se não o primordial, a Shoah. O porquê dessa impossibilidade, explica Seligmann-Silva em seu ensaio, “A História como trauma” (2000), através de pensamentos de Friedlander, importante historiador do século XX conhecido por suas obras sobre a Shoah, é o excesso:

Nesse contexto apenas a categoria (tradicional) de realidade poderia garantir a diferenciação entre a ficção e a história. A história, graças à historiografia do Holocausto, volta ao mote de Ranke, o pai do Historicismo, que pretendia uma representação da realidade “tal como ocorreu”. Mas essa volta, ao menos para Friedlander, não se dá sem tensões; ele vê na Shoah um objeto que escapa a representação justamente devido ao seu “excesso”: “esse excesso”, ele escreve, “não pode ser definido, exceto via uma afirmação geral sobre algo “que deve ser posto em frases mas não pode sê-lo”. (Seligmann-Silva, 2000, pg. 78)

É por esse excesso, que não se obtém uma representação tal como ocorreu do fato, e quando se desconhece o fato como tal, o ficcional o molda, isto é, o ficcional molda-se através do desconhecido. Dessa forma, literatura e história, confundem-se quando o objeto de representação não é completamente conhecido, não foi concretamente exposto, como é o caso também das várias ditaduras militares que assolaram a América-latina.

Assim, mesmo com rompimento com a narrativa tradicional, mesmo que o evento não seja completamente assimilado ou experienciado, ele retorna mais uma vez em centelhas e essas imagens são capturadas como o que são pelas suas traduções/fragmentos, Gagnebin explica ao falar sobre o ensaio “O narrador” de Benjamin:

“O narrador” formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas. Deve-se ressaltar que tal proposição nasce de uma injunção ética e política, já assinalada pela citação de Heródoto: não deixar o passado cair no esquecimento. O que não significa reconstruir uma grande narrativa épica, heroica da continuidade histórica. Muito pelo contrário, o último texto de Benjamin, as famosas teses “Sobre o conceito de História”, é bastante claro a esse respeito. Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante. Ele é, diz, Benjamin, a figura secularizada do Justo, essa figura da mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato; o mundo repousa sobre os setes Justos, mas não sabemos quem são eles,



talvez eles mesmos o ignorem. O narrador também seria a figura do trapeiro [...] do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não se deixar perder [...] (Gagnebin, 2009, p. 55)

A narração, então, altera-se, fragmenta-se e nos deparamos com um forte fluxo de consciência que ganha a prosa, isso ocorre nos dois romances analisados, suas falas, pensamentos, descrições são distinguidos pelo entendimento da leitura que se acostuma após algumas páginas. Entretanto, isso nos aproxima do personagem, do que ele indaga e recalca do passado. Assim, levando-nos a indagar junto com eles.

Dessa forma, a literatura nos aproxima de suas experiências ali do presente, na sua relação com o passado. Um problema com as ditaduras é o que os traumas presentes causados pela opressiva violência do passado foram legados aos indivíduos, como se fosse um problema a ser superado somente por eles. Deste modo, dar visibilidade e ler essas obras seria uma forma de não de ir embora, de testemunhar o passado com eles mais uma vez:

Não temos que pedir desculpas quando, por sorte, não somos herdeiros diretos de um massacre; e se, ademais, não somos privados da palavra, mas, ao contrário, se podemos do exercício da palavra um dos campos da nossa atividade (como, por exemplo, na universidade), então nossa tarefa consistiria, talvez, muito mais em restabelecer o espaço simbólico onde se possa articular aquele que Hélène Piralian e Janine Altounian chamam de “terceiro” - isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, aquilo que [...] No Sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para o desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada, ameace também *sua* linguagem [...] Nesse sentido, uma ampliação do conceito *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos [...] seria também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2009, p. 57)

Essas narrativas, então, potencializam nosso ouvir, transmitir, demonstram nossa posição na história à medida que desejamos uma possibilidade de inventar um presente, de futuro. Em um movimento que não busca “saturar” um passado, mas que entende suas diversas possibilidades, suas diversas perspectivas silenciadas que dão

poder para nossa imaginação moldar uma visibilidade do passado, um lampejo, entendendo que outras visibilidades podem ser também elaboradas.

Desse modo, abordar essas obras pode nos fazer entender que a história é, antes de tudo, plural, e não uma narrativa unidimensional, única, dominante.

### **3.1 - A história vista de baixo**

Para Peter Burke (1992, p. 7) o universo dos historiadores se expandiu a uma velocidade vertiginosa, campos novos acabam surgindo por conta do patrocínio de publicações especializadas, “o preço de tal expansão é uma crise de identidade na história, mesmo que esse desenvolvimento de perspectivas não seja uma coisa exclusiva da história, mas revela-se em outras áreas também. No entanto, dessa fragmentação da disciplina emerge uma “nova história” (*nouvelle história*, tendo em vista sua origem francesa) que rompe com alguns conceitos da história tradicional.

A nova história é associada à École des Annales. Segundo o mesmo autor, uma definição precisa e categórica da nova história não é possível. Dessa forma, nos resta, buscar uma síntese de suas preocupações e paradigmas, ao passo que procuramos entender uma de suas formas de compreender o passado que é a história vista de baixo.

“De acordo com o paradigma tradicional, a história diz respeito essencialmente à política” (Burke, 1992, p. 10), porém suas preocupações estavam ligadas, principalmente, ao Estado, ignorava o regional na medida em que se interessava pelo nacional e sua relação com o internacional. Contudo, não considerava instituições como a igreja ou consequências políticas como a guerra. “Embora outros tipos de história não fossem totalmente excluídos pelo paradigma tradicional, eram marginalizados no sentido de serem considerados periféricos ao interesse dos “verdadeiros” historiadores” (Burke, 1992, p. 11).

Explicando melhor, a nova história, no entanto, compreende que tudo têm uma história, passa a compreender que tudo tem um passado que pode ser reconstruído e ser relacionado ao restante do passado, ou seja, novas possibilidades podem ser reconstruídas em busca de uma compreensão melhor do ocorrido, assim, o passado deixa ser estático, imutável, e é encarado como “uma ‘construção cultural’, sujeitas a variações, tanto no tempo quanto no espaço (Burke, 1992, p. 11). Dessa forma, essas

novas abordagens desfazem a distinção entre o que é periférico e central para a história.

Outra preocupação da nova história é que a história tradicional “oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos, ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história” (Burke, 1992, 12). Dessa forma, a história é uma narrativa dos vencedores, dos grandes homens, de grandes feitos, estabelecendo um Outro/a/e(s) que exerce um papel “secundário” mas que não existe (em suas traduções).

Além disso, outro paradigma rompido com a da história tradicional é que a história deveria ser baseada em documentos. Em certa medida, basear a história somente em documentos oficiais diminuía o número de evidências do ocorrido e ignorava, que mesmo sendo esses documentos armazenados por governos/instituições estatais, eles eram um ponto de vista sobre o passado, aniquilando outras possibilidades/viabilidades, assim, ignorando outros relatos/descrições dos acontecimentos, sejam eles orais, culturais, entre outros. Ademais, perspectiva da história vista de baixo, como explica Burke (1992):

o movimento da “história vista de baixo” por sua vez expôs as limitações desse tipo de documento. Os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial. Para reconstruir as atitudes dos hereges e dos rebeldes, tais registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte. (Burke, 1992, p. 13)

Dessa forma, outras produções culturais, como, por exemplo, a literatura, podem servir de arquivo, ampliando o horizonte ao passo que pode ser uma outra perspectiva daquela considerada oficial. No caso das obras analisadas, elas realizam esse exercício tendo em vista que narram outra concepção dos acontecimentos, que oficialmente é entendido como superado, sendo que na verdade ainda é uma coexiste com nosso presente e afeta muitas realidades. A perda dos pais causada pelo acontecimento promovido pelo estado, a origem de um irmão que é estrangeiro no seio familiar ao mesmo tempo que a família é estrangeira em um novo país, uma nova cultura, sendo impossibilitada de continuar no seu próprio.

Nesse sentido, a nova história mostra que ainda muitas perguntas podem e devem ser feitas ao passado, ao contido nos documentos oficiais, percebendo que tudo têm um passado que se relaciona com a História. Jim Sharpe em seu texto “A

história vista de baixo”, observa que esse prisma possibilitado pela nova história atraiu de imediato muitos historiadores, procurando ampliar os limites de sua disciplina, bem como explorar experiências históricas de pessoas cuja existência era frequentemente ignorada pelos relatos oficiais, porém atesta que

Mesmo hoje, grande parte da história [...] ainda considera a experiência da massa do povo no passado como inacessível ou sem importância; não considera um problema histórico; ou, no máximo, considera pessoas comuns como “um dos problemas que o governo tinha que lidar” (Sharpe, 1992, p. 41)

Ou seja, uma grande parte ainda defende uma história vista de cima, os acontecimentos são legados ao passado como se não pudessem retornar, porém, eles retornam, as estruturas se repetem. Assim, não se procura entender as condições daqueles que o viveram e nem mesmo entender daqueles que ainda vivem suas consequências no presente.

Uma questão fundamental para entender a história vista de baixo e que Sharpe aborda é se uma história vista de baixo constitui uma ou um tipo distinto de história, não restringindo as perspectivas, o historiador coloca que

como abordagem, a história vista de baixo preenche duas *funções* importantes. A primeira é servir como corretivo à história da elite, para mostrar que a batalha de Waterloo envolveu tanto o soldado Wheeler, quanto o Duque Wellington [...] A segunda é que, oferecendo esta abordagem alternativa, a história vista de baixo abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história. (Sharpe, 1992, p. 54)

Mesmo que suas fontes não sejam objetivas, tratadas de formas adequadas elas podem ser consideravelmente esclarecedoras e “qualquer tipo de história se beneficia de uma abertura no pensamento do historiador que está escrevendo” (Sharpe, 1992, p. 54). Em vista disso, a leitura de obras literárias que transportam a história das ditaduras nos ajuda a compreender uma parte do passado e uma parte do nosso presente, transportam grande narrativas ao passo que são atos de resistência contra o esquecimento, contra a essencialização do ocorrido, contra as instituições que confinam os arquivos.

Sebastián, narrador de *A resistência* (2015, p. 23) afirma “Isto não é uma história. Isto é história” ao passo que, por meio da ficção, ele retorna ao passado da família em uma narrativa que esse passado vai se confundir com o presente,

proporcionando a história vista de baixo de um casal que foge de seu país, a Argentina, pela perseguição autoritária de seu país. Um filho adotado nesse período e sua distância com a família posteriormente provoca em seu irmão, o narrador, inquietações para procurar entender o seu passado, visto que na Argentina durante a ditadura muitas crianças foram tomadas de suas mães e até hoje se exerce sua procura. Nesse ínterim, o diálogo do narrador ainda nos aproxima de questões como o exílio em um outro país, em um lugar que é um lar (mas ao mesmo tempo não é).

Supunha-se que a história tivesse início na Alemanha, mas se a família era judia, e mesmo que não fosse, se a família existia desde tempos inconcebíveis tal como existe qualquer família, todas elas derivações do mesmo ancestral absoluto e longínquo, é evidente que esse início era definido arbitrariamente e que podia se dar em qualquer época, em qualquer lugar antigo habitado por seres humanos. Supunha-se que a história tivesse início na Alemanha porque dali provinha o nosso nome, e também porque ali, numa genealogia ainda mítica, um dos nossos patriarcas teria sido criador da botânica — merecendo uma flor e uma cor que o referem, uma flor e uma cor que também herdamos. Mas esses eram detalhes acessórios, bastante irrelevantes. A verdadeira história dessa metade da família começava bem mais tarde, entre os que rumaram para a Romênia, comprando terras na Transilvânia e adaptando a grafia ao novo idioma. Em algum vilarejo não registrado, então, nasceu o avô que não conheci, um lendário Abraham, não muito longe de onde nasceria minha avó, uma tal Ileana, cujo nome me parecia esquisito ainda que meu pai o pronunciasse com um carinho imensurável. Ambos judeus, ambos inquietos no princípio de um século que se anunciava macabro, ambos assustados com o antissemitismo crescente que ameaçava seus próximos, em algum momento dos anos 1920 migraram juntos para Buenos Aires. Ali, em 1940, quando as notícias da guerra irrompida se faziam cada vez mais pesadas, e quando já escasseavam as cartas dos muitos parentes deportados para os campos, ali, em 1940, conceberam meu pai. (Fuks, 2015, p. 32)

No trecho acima o narrador percorre uma suposição fictícia, mas que está diretamente ligada ao real, vemos que ele constrói uma mitologia genealógica para sua família baseada em suas descendências, em suas heranças, a partir de um desejo de entender uma violência que ocorria com sua família, mesmo que buscando uma verdade dentre sua ficção. A escrita, então, apossa-se de referências históricas para contextualizar sua ficção, para mostrar sua face de verdade.

Assim, a obra de Julián Fuks procura (re) construir a história (vista de baixo) da sua família, por meio dos fragmentos obtidos da memória, entender suas origens, mas mais que isso entender o quanto o arco da história se repetia pelas forças opressivas de cima. O irmão “estranho” numa família “estrangeira”, provoca, nesse sentido, um

turbilhão de possibilidades que são abordadas ficcionalmente pela narrativa de Fuks, traçando uma realidade que se aproxima de outras realidades.

Em *O corpo interminável* (2019), há um agenciamento entre história e literatura, por meio de uma história vista de baixo, à medida que resiste ao apagamento por meio da reconstrução ficcional de histórias de pessoas que não ganharam visibilidade, não foram ligadas a História. Tendo em vista que busca contar a história de Daniel que perde seus pais para a repressão do estado totalitário e a de uma mãe guerrilheira raptada pelo aparelho repressor, em que aborda seus momentos de silêncio enquanto supunha o fracasso do seu ideal político, motivo de sua luta.

O futuro, ela ficava imaginando, olhando para as paredes sujas à sua frente. A de trás, que apoiava a suas costas, era ainda mais imunda [...] Não apanhava mais. Fazia algum tempo. Não sabia o porquê, talvez tivessem acreditado na sua história, talvez estivessem esperando uma confirmação, talvez viessem a qualquer momento pegá-la de novo. As manchas roxas no corpo, quase não se viam mais [...] Quando apertava, ainda doía, mas as manchas e as feridas não estavam mais lá. Talvez eles estivessem esperando todos os sinais desaparecerem, para começar de novo. Ela sabia que eles continuavam. Ouvia os gritos. Eles não paravam. Todos os dias, todas as noites, ela ouvia. Era um lembrete para não esquecer. Não se iluda com a pele lisa e sem manchas. A qualquer momento, pode ser novamente sua vez. Ela não esquecia. (Lage, 2019, p. 91)

Para evidenciar esse trauma por meio da linguagem, a narrativa não fornece uma identidade para a personagem e a descreve em terceira pessoa para causar um afastamento, pode ser a mãe do protagonista ou não, pode ser qualquer uma guerrilheira levada/tomada pela violência dos militares. Outro aspecto da construção é o confinamento da linguagem, o texto é tomado por pequenos períodos sempre separados por vírgulas ou pontos, ou seja, um sentimento de prisão que é corporificado, uma similitude que a narração estabelece com o ato de lembrar/recordar, principalmente, algo traumático, visto que este é tomado por sinapses que vão estruturando os fatos pelas suas descrições e quanto mais difícil o acesso pelos sentimentos que rodeiam a memória mais difícil sua construção ou, nesse caso, reconstrução.

Dessa forma, um tema visceral da obra de Claudia Lage e matéria para sua obra é o desencontro provocado pelo evento-limite, as distâncias, como ilustra o nome dos capítulos do livro, mas isso não impede de tentar em sua obra (re)apresentar a história de uma mulher que batalhava pelo seus ideais políticos e foi levada a tortura

para isso, uma mulher que a história pode ser semelhante a de muitas outras que viveram durante o momento de repressão do estado, uma potência para várias histórias de baixo. Outro ponto são as metáforas contra o esquecer, a pele sem manchas não sinaliza o não retorno da violência, da violência tirânica causada por cima.

Logo, é preciso evidenciar essas histórias vistas de baixo em uma tentativa de romper com um ícone que se faz querer Verdade, mas que na verdade é uma perspectiva. Assim, uma história vista de baixo possibilita o entendimento de que a história é uma visibilidade sobre um acontecimento não ele em si, e uma perda histórica é a perda de uma visibilidade que pode se juntar a outras e nos fazer entender melhor o nosso passado e a lutar contra seu retorno traumático.

Na trilha dessas apreensões buscamos pensar na próxima seção como a literatura, ao transportar experiências históricas, uma história vista de baixo, se seria possível entendê-la como arquivo e como suas possibilidades ficcionais funcionam como veículo de experiências históricas “esquecidas” que ampliam nossa compreensão sobre o passado e sobre o presente.

## 4 - A LITERATURA COMO ARQUIVO DE EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS

*“Em um certo ponto perdi o seu rastro.  
Quem é o guardião esta noite dos Portões do Paraíso?  
Minha memória está novamente no caminho de sua história.  
Sua história fica no caminho da minha memória.  
Eu sou tudo que você perdeu. Você não consegue me perdoar.  
Eu sou tudo que você perdeu. Seu perfeito inimigo.  
Sua memória fica na trilha da minha memória:  
Estou sendo arrastado para o Paraíso em um rio do Inferno: fantasma esquisito, e é noite.  
O remo é um coração; ele quebra as ondas de porcelanas: e ainda é noite.  
Se de alguma maneira você pudesse ser minha,  
o que não seria possível no mundo?”*  
(Agha Shahid Ali)

O trauma da ditadura militar brasileira ainda é vivido em muitas realidades, a pouca ou nenhuma elaboração da memória desse acontecimento acaba sendo utilizado como matéria para diversas obras literárias contemporâneas, essas que utilizam a ficção como potência de elaboração e se apropriam de rastros do presente para a (re)criação que se conecta de maneira plural e paradoxal com o acontecimento histórico. A pluralidade que a ficção promove é através da possibilidade, do pode ter sido ou não, aquilo imaginado a partir daquilo que me fornece acesso ao que aconteceu, que são os vestígios.

E o paradoxo de ligação histórica ser ficção que se elabora a partir das concretudes do real e organizam em suas narrativas acontecimentos com os métodos que lhe são próprios. Assim, temos que lidar com essas reconstruções que fornecem imagens, pensamentos e fenômenos ainda não narrados, novas perspectivas que habitam fronteiras, ser ficcional com possibilidade de real. Não uma fonte, um arquivo.

Por isso, não podemos deixar de pensar de que formas a literatura com essa ligação intrínseca com o acontecimento histórico pode funcionar também como um arquivo desse trauma. Visto que, por meio dessas produções culturais podemos habitar coletivamente esses acontecimentos. Para não repetir, para não mantermos suas lógicas, para conviver.



#### 4.1 - Literatura/Arquivo/Memória/História: ligações

*“Sou um guardador de rebanhos.*

*O rebanho é os meus pensamentos*

*E os meus pensamentos são todas sensações.*

*[...]*

*Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la*

*E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

*[...]*

*Sinto todo o meu corpo deitado na realidade...”*

(Alberto Caeiro)

Dado nosso último capítulo, entendemos que o trauma é uma espécie de evocador para criações de obras literárias que procuram rastrear memórias no plano individual, mas que se conectam ao coletivo. Assim, na América Latina devido aos traumas violentos parece haver uma força que se move para narrá-los em uma luta contra o esquecimento (político/nostálgico), dessa forma abrindo para a discussão a história do país.

Visto que um trauma pode ser disposto literariamente, é hora de falar de sua transmissão, sua transformação em narrativa. É quando sua impossibilidade de tradução se depara com o nosso maior alienígena que é a língua. Além disso, tratando-se de uma reestruturação de uma memória para dispor uma história, que é histórica, mesmo que as duas obras lidas aqui sejam entendidas como ficcionais, elas se relacionam com um acontecimento espaço-temporal, elas guardam possibilidades históricas das ditaduras que aplacam suas narrativas.

Nos desvios e, talvez, silêncios, as obras literárias analisadas fornecem uma percepção de uma memória que insiste em não ser apagada. É claro que a memória sempre foi objeto literário e a lembrança, de certo modo, é sempre uma narrativa, pois ela é transmitida dessa forma. Entrementes, com o poder destrutivo que foram os eventos históricos do século XX, incluindo as ditaduras no caso latino-americano, há uma atualização e politização na forma de usar a memória para uma construção ficcional e literária. Nessa criação de uma nova potência relacional, vemos, então, essa resistência contra o (s) desaparecimento (s).

Nesse momento, nosso intuito é verificar como essas traduções políticas-memorialísticas, por meio das suas dimensões literárias, funcionam como arquivos

desse passado. Visto que a memória é aquilo que bagunça o presente e revela como os tempos não estão tão separados assim; a memória é o fenômeno que captura o presente através de uma ativação do passado e no momento que ela acontece estamos ligados ao decorrido, suas imagens nos fornecem os variados tipos de sentimentos e impressões: cheiros, estranhamentos, felicidades, perdas/saudades/ausências/presenças. A lembrança que é ativada pela memória é, em um sentido de muitos, aquilo que nos tira da lógica “natural” do tempo, uma vez que tomados por ela somos mais alguma coisa, que já fomos ou não.

Iván Izquierdo em seu *Questões sobre memória* (2004, p. 15), nos diz que a memória é “aquisição, conservação e evocação de informações”, mesmo que pareça uma simples definição ela não é, por conta do conteúdo que é adquirido, conservado e às vezes evocado, tudo é armazenado na memória, aquilo que queremos ou não, todos nossos afetos e relações com as mais diversas coisas que existem e nos compõe, materiais ou não, nosso corpo, lar, fé, amores, ódios, violências, inseguranças, incertezas, etc. Iván Izquierdo (idem) continua: “a aquisição se denomina também aprendizado. A evocação também se denomina recordação ou lembrança”. Dessa forma, a avaliação de uma memória é fornecida pela evocação dela, a sua falta é o que chamamos de esquecimento (que é visto de forma negativa, mas em certas ocasiões é extremamente necessário, não queremos nos tornar *Fune: o memorioso*, de Borges).

Contudo, tratando-se de um esquecimento histórico programado ele pode ser danoso, principalmente em um evento como as ditaduras, que foram falsas utopias vendidas pelas mídias, mas que eram regimes de censura e tortura. O que percebemos, então, é uma espécie de herança em que o trauma das ditaduras é locado no campo individual e em uma tentativa de não deixar que a última palavra seja a do esquecimento ou lembrança nostálgica, os escritores, incluindo outros e os analisados, parecem reconstruir ficcionalmente o que é possível lembrar por quem não viveu, o que é uma espécie de pós-ficção e (por que não?) pós-memória.

Para lidar com essa herança, buscam preencher lacunas da própria memória com a ficção para dar conta das continuidades do trauma. Segundo Aleida Assmann (2011, p. 31) assim como “muitos caminhos levam a Roma, também muitos caminhos levam a memória: teológicos, filosóficos [...] psicológicos, históricos, sociológicos, caminhos ligados aos estudos de literatura, arte, mídia”. A autora ainda coloca que na literatura esse caminho se bifurca em uma placa lê-se *ars* (arte) e em outra *vis*

(potência) e continua que mesmo no território literário muitos caminhos se abrem para os estudos da memória porém o mais comumente percorridos são os da mnemotécnica, em outras palavras, arte da memória, onde arte é entendido como técnica.

Com o passar do tempo e o avanço dos estudos da memória outros caminhos percorridos pelo *ars* e *vis* da memória foram observados, diferindo do seu caminho da antiguidade, dado seu significado incontestado. “Isso tem a ver particularmente com o nexo entre recordação e identidade [...], ou seja, isso tem a ver com os atos culturais da recordação, da rememoração, da eternização, da remissão, da projeção, [...] do esquecer” (Assmann, 2011, p. 32-33). Deste modo, a ligação da memória com a cultura e suas novas formas de recordação é uma restauração que permite novas possibilidades para compreensão da memória.

Uma delas é o armazenamento que junto com Aleida Assmann, entendemos como

o caminho até a memória intitulado “arte”, e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações. Quando esse procedimento se apoia em meios materiais, essa exigência parece óbvia, como quando escrevemos uma carta a alguém: podemos ter a certeza de que, quando ela chegar a seu destino, todas as palavras ali escritas também chegarão ao destinatário, e não uma certa porcentagem do texto original. O mesmo vale para um livro que compramos e para os dados que armazenamos em um computador [...] O armazenamento também é possível sem meios materiais e aparato técnico, como atesta a arte da mnemotécnica [...] por fim, uma função especial da memória humana, principalmente para decorar conhecimentos como textos litúrgicos, poesias, fórmulas matemáticas ou dados históricos (Assmann, 2011, p. 33)

O armazenamento, então, é algo que se faz por meio da transmissão. No caso do nosso estudo é pela transmissão de uma narrativa que se cria por meio do uso político da memória, essa memória que não está só e vai de encontro com o coletivo. As duas obras em questão são armazenamentos do seu tempo que utilizam dados do passado de forma ética para uma criação estética. Dessa forma, criando um agenciamento desejado com a escrita de uma reconstrução do passado.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, p. 86) a escrita possui uma dupla função “transcrever agenciamentos, desmontar agenciamentos”. Assim, amplia-se a ideia que se tem de uma narrativa ou até mesmo texto literário,

pois entende-se que ela está além da função somente representativa da realidade, ela age junto da realidade cujo funcionamento se dá de acordo com esta, mas a sua produção fornece uma nova lógica, um novo agenciamento, que se liga a realidade.

*A resistência* (2015) e o *O corpo interminável* (2019) tomam suas memórias individuais-coletivas e procuram ligá-las aos arquivos, armazená-las em narrativas, diante de uma anistia governamental, em especial, no caso brasileiro, que procurou fazer as pazes com o passado e promoveu impunidade dos crimes, em que os criminosos, militares, não foram colocados em julgamentos e, como vimos em 2016, até celebrados em um golpe de estado que se disfarçou de impeachment. Uma literatura que procura desestruturar esse esquecimento programado, experimental na sua linguagem que procura investigar o passado, os questionamentos do presente.

Com isso as obras utilizam o que é armazenado e as evocam em suas narrativas, nesta trama a fabulação é o artifício que ajuda a ficção ao se perguntar o como, principalmente, quando o como está repleto de lacunas que precisam ser preenchidas, ou seja, a lacuna é preenchida com linguagem, com as palavras que são colocadas em movimento para a composição e adentram os regimes da ficção. Como observa Michel Foucault (2009):

Em toda obra em forma de narrativa é preciso distinguir *fábula* e *ficção*. Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes aos quais ela é “narrada”: postura do narrador em relação ao que ele narra [...]. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção “aspecto” da fábula. [...] A obra se define menos pelos elementos da fábula ou por sua ordenação que pelos modos da ficção [...]. A fábula de uma narrativa se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita; sua ficção, no interior das possibilidades do ato da palavra (Foucault, 2009, p. 210).

A fábula, então, é o que contado pelas narrativas, aquilo que obtemos de imediato ao iniciar uma leitura ou terminá-la, a ficção é o como foi constituído aquela fabulação, como o autor observa “nenhuma época utilizou simultaneamente todos os modos de ficção que se podem definir no abstrato” (Foucault, 2009, p. 211) e que algumas são tomadas como exemplo, um modelo, e outros são os parasitas, o fora do centro e desses moldes. Entendemos que as obras em destaque são métodos

ficcionais, em que é importante se pensar a maneira que se constituem que é pela memória, como também, pelo esquecimento.

Logo, há uma importância não somente em sua fábula e nas suas apreensões possíveis através de suas narrativas, mas também nas maneiras que se constituem. Eles usam moldes que estão compondo poéticas no nosso tempo. Que despertam para o seu (des) conhecimento, saber e não saber é a lógica que empregam:

Quase tudo o que me dizem, retiram; quase tudo que o que quero lhes se prende à garganta e me desalenta. Sei 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 os marxismos nas favelas. Ele 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 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)

[...]

A imagem. Eu li em algum lugar que uma foto, por si, não revela nenhum significado, apenas uma aparência. Todos os esforços de interpretação não passarão de esforços, e a imagem nunca passará de uma imagem. Para ultrapassar a aparência é preciso narrar e a imagem não narra, é preciso existir testemunhos dos acontecimentos e não temos, nossa mente se detém no formato de uma foto assim como nossos olhos, estamos soltos no tempo e presos na aparência. Não podemos narrar. (Lage, 2019, p. 105)

As narrativas se amparam no lembrar e no esquecer, essa é a dinâmica para suas fabulações, logo, os autores não encontram outra alternativa a não ser revelar os regimes de suas ficções, o que é metaficcional, entendendo que suas ordens para a ordenação ganham sua textualidade e são reveladas ao leitor, um texto que, parafraseando Michel Foucault (2009, p. 211), narra cada instante que se rompe e que precisa de uma mudança de seus signos para ampliar suas imagens, entendendo que sua impossibilidade de narrar completamente os fatos, preocupando-se em como os fatos estão ligados na ficção.

No primeiro trecho da obra de Julián Fuks, a narração utiliza da alternância e repetição desta para revelar sua natureza que está no interior das linhas da história, memória e literatura, sabe e não sabe uma história que está em constante alteração pela força do tempo, que tenciona saber mais detalhes, mas que não consegue, que nas suas tentativas de mapeamento do acontecimento se esbarra nas descrições

fugidias da memória. Mesmo que, nessa alternância, a narrativa procura nos mostrar sua ligação com o acontecido, um documento que se tem, mas não tem, não é trazido à luz, um documento que pretende atestar sua criação, sobre uma operação que pode ter caçado o pai que pode ter treinado ou não em Cuba para combater o regime. É como se o pai notasse que o livro sobre o irmão, pode ser ou não também sobre ele, e é. “Às vezes parece que baixam a voz para mencionar um episódio específico, às vezes, gaguejam, largam relatos pelos meios, e tenho a nítida impressão de que ainda temem os nossos ouvidos” (Fuks, 2015, p. 39).

No segundo, retirado da obra de Claudia Lage, a narração tenta lutar contra a estaticidade, o congelamento de um momento, não contra a imagem em si, mas contra a falta de uma interpretação dessa, contra a ausência do dito, para que dessa forma se escape do plano da aparência. É importante que as coisas que estão compondo a imagem se façam presença, para que através dos testemunhos seja possível conseguir os acontecimentos. Contudo, um empecilho se abre não temos os testemunhos, os acontecimentos nos escapam, sobra a necessidade, a de narrar. Se não o fizermos estaremos estáticos, presos aquelas imagens, soltos no tempo, o que é uma metáfora para essa cruel imagem de que o trauma de uma geração foi superado, não existiu, que lutos não foram concluídos e desaparecimentos gerados.

O esquecimento e sua elaboração, então, é elaborado dentro da esfera da ambiguidade nas ficções de Julián Fuks e Claudia Lage. Isso confere sua importância ficcional, nas lacunas das virtualidades do passado os romances ficcionalizam da maneira que podem, traçam trilhos para o passado com as máquinas do tempo que conseguem construir, compreendo a verdade da virtualidade e a atualizando com uso ético e político da memória/esquecimento.

Mas de que forma a memória ganha esse uso político? Segundo Caroline Silveira Bauer (2017)

A CNV (Comissão Nacional da Verdade) e as demais comissões da verdade podem ser compreendidas como políticas do passado em uma dimensão prática - a efetivação da justiça de transição, por exemplo - e conformam certas concepções temporais. Entendê-las dessa forma permite estabelecer relações entre a memória, os usos do passado, o espaço público e as estratégias políticas, evidenciando que o interesse pelo passado pode se justificar por iniciativas de reconhecimento e reparação, mas também perpetuar esquecimentos e silenciamentos. (Bauer, 2017, p. 133, grifos nossos)

As comissões são tentativas de mapear e significar as memórias do nosso país, formas de criar novas virtualidades para o passado, materializá-las, mesmo que esses mapas esbarrem em problemas que envolvem os usos do passado e com quais intuitos e afinidades esse passado vai ser acessado, eles podendo serem motivos de mapeamento e restauração ou reconhecimentos dos silêncios e esquecimentos produzidos.

Continua a autora que “uma política de memória pode ser definida como uma ação deliberada de governos ou outros atores políticos para trabalhar com a memória coletiva [...] para preservar, transmitir e significar memórias de determinados eventos” (Bauer, 2017, p. 133). Estes que se ligam a grupos específicos ou coletivos.

Em um quadro que as políticas da memória do nosso país escolhem o esquecimento instauradas pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, a impunidade dos crimes como prisões/torturas/mortes, o testemunho das vítimas necessita de uma atenção urgente. “O imperativo para não esquecer, nesses casos, não é (somente) histórico, mas ético e jurídico, no sentido do enfrentamento das políticas do esquecimento, ocultamento e silenciamento fomentados por governos” (Bauer, 2017, p. 134). Assim, esse embate entre usos da memória e do esquecimento se fazem simbólicas, uma vez que esses testemunhos/arquivos se tratam de uma subversão desse danoso círculo do progresso histórico instalado pelo esquecimento institucional.

Assim,

As políticas de memória possuem três componentes: questões legais, reparatorias, assistenciais e políticas; questões simbólicas vinculadas à memória, a rememorações e comemorações; e, por fim, a possibilidade de realizações de pesquisas acadêmicas que busquem a verdade histórica. Sua concretização ocorre de formas bastantes distintas, como estabelecimento de datas significativas, a promulgação de leis memoriais, a construção de memoriais, a preservação de “lugares de memória”, a criação e o fortalecimento de arquivos e centros de documentação [...] (Bauer, 2017, p. 135)

Logo uma política da memória não é simplesmente uma invenção sobre o passado, mas uma investigação sobre ele, numa jornada de reconhecimento que quer promover a discussão “da violação sistemática dos direitos humanos por parte do Estado, estabelecendo quem são as vítimas, os algozes, e quais foram os crimes cometidos” (Bauer, 2017, p.136-137). *A resistência* e *O corpo interminável*, enquadram-se nesses usos políticos da memória dado que o olhar investigativo que molda suas ficções não olha para o passado com uma nostalgia inventora e

restauradora que ignora o trauma, mas procura elaborá-lo, permitindo “a desprivatização de memórias que permanecem subterrâneas pela imposição do silenciamento e deslegitimação de suas falas” (Bauer, 2017, p. 137).

Em outras palavras, elas são “lugares de memória” que fortalecem os arquivos, não por sua probabilidade de consulta de um dado período histórico, mas pela sua luta pela legitimação e publicização de experiências dos atingidos pelos regimes no presente. Sua potência não está na invenção de um passado que não existiu ou de querer restaurá-lo, mas no clarão que fornece para ampliar uma verdade que já está lá e aqui, de promover uma visualidade sobre ela.

Consoante a isso, Caroline Silveira Bauer aponta

Enquanto a experiência do terrorismo de Estado promovido pela ditadura civil-militar brasileira permaneceu restrita ao círculo de presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos, essa memória configurava-se como uma contra narrativa frente ao relato de conciliação expresso pela lei da anistia, uma forma de justiça para aqueles que não possuíam história. (Bauer, 2017, p. 137)

Isto significa que pensar uma memória política que seja solidária é essencial, para que narrativas sejam fornecidas para aqueles que estavam presentes e precisam ser lembrados, para mostrar que suas subjetividades não foram apagadas e os crimes que sofreram não foram esquecidos. E, ainda, para acentuar suas ausências no nosso presente, mantê-las arquivadas.

Por isso, não podemos deixar de pensar de que formas a literatura com essa ligação intrínseca com o acontecimento histórico pode funcionar também como um arquivo desse trauma. Visto que, por meio, das produções culturais podem ser maneiras de não habitar os sozinhos essas fixações com acontecimentos. Virginie Despentes em seu *Teoria king kong* (2016), coloca como foi difícil não sentir sozinha diante do seu próprio trauma, o estupro, visto que não havia uma literatura sobre isso. De repente sua companhia em momentos difíceis que lhe ajudavam a tornar os sentimentos dizíveis não estava lá:

Nenhuma mulher, após passar por um estupro, havia conseguido usar a linguagem para fazer dessa experiência o tema de um livro. Nada, nem guia, nem companhia. Isso não passa ao domínio do simbólico. É assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselhos de



sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada. (Despentes, 2016, p. 34)

Despentes observa como constrangimento do trauma do estupro impede sua transmissão em narrativa, suas sobrevivências, e consequentemente essa opressão que atravessa a experiência mundial não passava do simbólico, a autora não achou no seu arquivo usual, a literatura, um livro-narrativa sobre, não foi possível naquele momento encontrar um lugar de reflexão em que experiências se conectam, que sua trajetória, mesmo sendo diferente da de outra, não havia histórias sobre a mesma ferida.

É nesse funcionamento que *O corpo interminável* (2019) se desdobra, através de duas problemáticas que procura investigar por meio da memória, a falta dos registros do trauma em si e de quando ele envolve mulheres, só é possível lidar com os desaparecimentos que se mostram no horizonte. Assim, o romance desbrava esses dois silêncios.

Para isso, a escrita de Claudia Lage percorre os silêncios para produzir reconstruções do passado, uma que possibilita pensar mais de uma, um corpo que arquiva outros, uma ficção para ser a quase história dessas mulheres.

Imaginar o que acontecia com essas mulheres nos calabouços da tortura:

Quando o médico veio, não deixaram dar anestesia. Ela sentiu o corte a sangue frio, a sangue quente. E, de repente, o vazio. Ouviu o choro cortando a cela, entre as paredes imundas, o choro do seu bebê. Antes de desmaiar, estendeu os braços, mas eles despencaram. Ouviu o próprio grito. Fechavam sua barriga, a sangue frio, a sangue quente. Os braços inertes, a agulha entrando e saindo da pele. A sua pele era um tecido qualquer. Ainda vislumbrou o pequeno corpo avermelhado, antes da dor invadir os seus nervos. Ainda ouviu o choro se afastando, ecoando entre corredores e alas, antes de desmaiar. Antes dos olhos fecharem, ainda tentou, mais uma vez, estender os braços. (Lage, 2019, p. 93)

Essa gravidez de uma criança sem identidade, que não sabemos se é consequência das celas das ditaduras ou não, em que uma mulher era atormentada pela possibilidade de sua perda com ofensas repetidas: “[...] O seu filho vai nascer doente, vai nascer morto [...] Se você estiver mentindo sua puta [...] Se a gente não pegar ninguém, ordinária” (Lage, 2019, p. 92). Então, eles providenciam o parto como de "animal", característica dada pelas falas ofensivas que a prosa imagina, diante da violência que foi marcada o período.

E é claro que “[...]. Ela mentia, ela jurava. Não dizia a verdade. A verdade significava muitas mortes. Ela mentira e jurava. ” (Lage, 2019, p. 92). Mesmo com todas essas violências, a escrita de Cláudia Lage procura mostrar a força de sua personagem, mas nessas situações ela não sabia bem se mentia ou não, ela, pelo menos, estava tentando mentir, jurava para si.

A obra de Julián Fuks não aborda a violência de gênero em si, mas também guarda em suas páginas as violências desse período:

Foi numa manhã de outubro que meu pai encontrou o terror, ou o rastro do terror, instaurado em seu consultório. Bastou empurrar a porta arrombada para se deparar com um caos de papéis espalhados, os objetos caídos, vidros quebrados, toda a mezinha cotidiana convertida em ignorância necrópole. Aquele consultório não fora apenas invadido e vasculhado, mas destruído com rigor militar. (Fuks, 2015, p. 93)

O autor, assim, retrata o medo que se instala nesses tempos de regime, o susto de ter seus espaços destruídos, numa busca que quer os papéis da incriminação. Nesse diálogo com as violências históricas ele percorre através de suas intensidades e dos seus rastros, o autor, em um movimento autobiográfico ou não, revela que daquele espaço no presente tudo o que restou era uma estátua de Buda que segurava os livros de seu pai.

Com isso, o pai se vê nas incertezas do perigo e do medo e tenta fugir daquela perseguição como pode. “Não sei quanto sorria meu pai nos meses que se seguiram, meses em que o medo o alijou do consultório, meses em que a prudência o afastou de casa” (Fuks, 2015, p. 94). Vivendo nessa perseguição, atendendo consultórios que não era o dele, e, de vez em quando, ainda atendendo a perguntas dos militares.

Para a mãe do personagem não só a perseguição que lhe agrediu, mas também o luto por uma amiga próxima:

Só quando recebeu aquela carta, trinta e quatro anos mais tarde, a carta que convertia Marta Brea em Martha María Brea, vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar, jovem psicóloga cujo restos agora identificados ratificavam seu assassinato, sessenta dias depois de seu sequestro no hospital [...] Nas páginas desse discurso conheci a história que faltava, mas conheci também algo mais: o luto discreto que havia décadas minha mãe vivenciava [...] Nas páginas desse discurso havia algo mais: a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que cercam suas vítimas imediatas, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não contadas. (Fuks, 2019, p. 78)

O desaparecimento de companheiros também persegue os círculos como esclarece o trecho que prendem aqueles que fazem parte daquela cosmogonia de relações de um ser, lutos que são impedidos, vítimas que não são achadas ou ignoradas. A força de um regime que aniquila também os vivos.

O fornecimento de conhecimentos documentais que o fluxo da narração coloca à disposição do leitor, mas, mesmo assim, não se faz documento, pois o que temos são as palavras que, por um momento, são ficcionais, mas que, de toda forma, guardam em suas páginas potências, revelam desaparecimentos e violências da opressão militar no passado.

Os dois romances funcionam assim, elaboram algo que pode ter ocorrido no real, tentam ser documentais, mas não o são porque suas vísceras são ficcionais. De todo modo, eles não deixam de armazenar no seu interior essas investigações históricas, não deixam de ser arquivo.

Visto que, “a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação” (Figueiredo, 2017, 43). Essa é uma capacidade da literatura a de criar quando falta, é o que mais lhe difere de outros discursos como jornalístico, histórico, entre outros discursos que procuram harmonizar o real. Isso não impede que ela viva, então, nas fronteiras desses outros discursos com suas potências de criação.

Com a literatura, é possível a suscitação da “figuração do lugar do Outro, do diferente, daquele que não podemos conhecer se não sairmos de nós mesmos [...] podemos vislumbrar o Outro que nos habita, porque a identidade só se perfaz com encontro com a alteridade” (Figueiredo, 2017, p. 45).

No livro *Indicionário do Contemporâneo* (2018), há uma reserva para a palavra “arquivo”; é observado que, guiados na modernidade pela razão e positivismo, os arquivos, comumente conhecidos como museus e coleções, se vestiram de catalisadores, em que o armazenado são os espólios da história vitoriosa, e o seu valor é dado pela quantidade guardada. Entretanto, os autores reconhecem, juntamente com aqueles que se apoiam, que a força do arquivo não está na sua quantidade guardada.

Desse modo, a reflexão sobre o arquivo não pode, ou não deveria, pretender traçar uma linha demarcatória sólida entre um domínio público e um domínio íntimo, entre - digamos para ser mais concretos - um exercício da memória coletiva institucional e um exercício da memória em si, de lembrança pessoal. Parece ser necessária - e

talvez porque nas obras que podemos chamar de contemporâneas isso se dá de forma clara - uma reflexão que associe essas perspectivas, em que o modo de operar com os arquivos públicos ilumine a memória pessoal, em que a memória individual ilumine a memória coletiva. (Indicionário do contemporâneo, 2018, p. 18)

Em outras palavras, precisamos de um arquivo que aja juntamente com a realidade, que ampliem as perspectivas, outros lugares, que armazenem memórias individuais/coletivas, mas que através destas procurem a reflexão. Assim, esses arquivos podem ser uma maneira de lembrar essa ligação do presente com o passado, o armazenamento materializado em livro, em literatura, uma literatura do real.

No próximo tópico dialogamos com as ligações que podem ser estabelecidas, as fronteiras que podem ser cruzadas quando usamos a memória rodeada de ficção para reconstruir o passado. Num gesto de pensar o que pode ter acontecido, não o ocorrido em si, e que o guia é a memória e a lembrança que vai de uma lembrança a outra e a outra.

#### **4.2 - Em um arquivo ficcional que se envolve com a possibilidade do “e...e...e...”: reimaginação/reconstrução numa ligação entre memória/história/literatura**

*“Nas terras mais estranhas eu vou buscar minha chance / cantando palavras ainda não cantadas que procurei para encantar”  
(iamamiwhoami)*

A narrativa de Claudia Lage e Julián Fuks são rizomáticas, o que queremos dizer com isso é que por meio da linguagem e na impossibilidade de reescrever uma memória somente individual, a autora e o autor parecem trabalhar com mais de uma história, são histórias de mulheres, de famílias, uma que são muitas, ao passo que é ficcional e habita o lugar da impossibilidade e possibilidade. Dessa forma, a narrativa de uma unidade se conecta a outras diversas narrativas num laço entre a memória/história/literatura.

Gilles Deleuze e Félix Guattari observam que

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção

força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (Deleuze & Guattari, 1995, p. 4)

Os dois parecem entender que as histórias e as imagens que recrutam para os seus livros não possuem um começo e nem fim certo, habitando sempre entre lugares como potência para criação ficcional-memorialística, “riacho [...] que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 4), assim as narrativas correm e chegam em mais um rio que não para seu *rio-discurso* e logo encontra outro.

Nesse jogo, a escrita move-se com o que têm em sua disposição, jogos metalinguísticos e metáforas, novas estruturações que brincam com outros gêneros (como o autobiográfico, por exemplo), envolvem outras histórias já conhecidas em suas texturas emocionais, para conhecermos, dentro do possível, aquilo que não foi (não pode) ser dito.

Nos próximos tópicos buscamos, então, rastrear os fios que se entrelaçam nessas narrativas, entendendo que as duas se valem de jogos metaliterários e metaficcionais em suas composições nos localizando em um entre-lugar de real/ficção. Ao mesmo tempo que consideramos sua matéria ficcional é explícita sua ligação real dada de um evento histórico.

#### 4.2.1 - O tempo que se une em um arranjo ficcional onírico na narrativa de *O corpo interminável*: arquivos de (im)possibilidades

*“She is not going to the hospital to give birth, however, because the word, the words, are too alien to her experience, the experience she is about to have”*

(Margaret Atwood)

Para conceber uma narrativa memorialística, Claudia Lage adota para a escrita de *O corpo interminável* (2019) o fluxo de consciência. Somos guiados pelos pensamentos que descrevem os momentos do presente em que se situam (mesmo que, de certo modo, o acontecimento seja do passado).

Anatol Rosenfeld explica que

A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência - com sua fusão dos níveis temporais - leva à radicalização extrema do monólogo interior. [...] A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que

ocupa totalmente a tela imaginária do romance. [...] Com isso esgarça-se, além das formas do tempo e espaço [...] (Rosenfeld, 1996, p. 83-84)

Assim o território temporal da narrativa de Claudia Lage é sempre o presente, que vez ou outra é tomado pela lembrança, as descrições que ganham forma a cada virada de página geram no começo de sua leitura uma confusão, não sabemos bem de quem é aquela consciência que está a descrever, se é no passado (entendido como o tempo do regime da ditadura brasileira) ou no presente (entendido como o tempo que é habitado pelos filhos das vítimas do passado do romance).

Por isso, entendemos que o tempo age na reprodução do antigo presente ao mesmo tempo que reflete o atual:

o antigo presente não é representado no atual sem que o atual seja representado nesta representação. É essencial à representação representar não só alguma coisa, mas sua própria representatividade. O antigo e o atual presentes não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele re-presenta o antigo e na qual ele também representa a si próprio. (Deleuze, 2021, p. 119)

Assim, o presente não é somente um tempo pronto para ser lembrança no futuro, mas o que transporta sua reflexão ao mesmo tempo que se torna lembrança.

*O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, é uma tentativa de criar mitologias do impossível, a escrita da autora percorre esse não lugar da história, esse não lugar da linguagem, esse não lugar da memória, criando com a ficção, dentro do possível, um lugar para mulheres, mães, homens, pais, filhos e filhas como seres históricas. Por conta disso, sua narrativa procura rastrear a ausência e torná-la presença. Uma mulher, que se vê grávida, mas que suas principais intenções são a luta e a resistência contra a opressão do tempo que vive, não que sua gravidez seja tonalizada na obra como um empecilho, pois a sua maneira, com as alterações do seu corpo, ela continua ajudando os amigos que fugiam dos calabouços do silêncio, por já terem lutado, por já terem levantado suas vozes.

Sua história que se desenrola e se conecta em muitas outras, por isso Claudia Lage não evita outras reconstruções, no final da obra acompanhamos mais de uma história, não é só mãe de um, é um lembrete, não foi só uma, foram várias que se conectam no presente. O método contra o esquecimento aqui é pensar em diversas

possibilidades históricas que ampliem o silêncio velado. É um exercício que a narrativa procura executar, a da invenção individuais através das memórias coletivas.

Por ora, trilhamos as sequências geradas nessa consciência numa tentativa de ilustrar a narrativa e seus arranjos ficcionais.

Começando pela mãe de Daniel, que é uma espécie de protagonista dessa história, o seu princípio. A narrativa a trata como falta na vida de Daniel, mas não só isso, uma lacuna em muitas outras vidas que complementam a de Daniel, a do avô, a de sua amada Melina, e até de sua irmã que é descoberta depois pelo personagem. Ela é essa incógnita na vida do filho que herda seus móveis, seu quarto, alterados pelo avô numa tentativa de apagar os seus rastros, o que sobra verdadeiramente dessa personagem, dessa mãe, na vida de seu filho é o livro *Alice no país das maravilhas*, do autor Lewis Carroll.

É interessante a mãe ter esse livro, dessa personagem, Alice, que se encontra em um “país das maravilhas” que não é tão maravilhoso assim. Alice na obra de Lewis Carroll é uma menina que não se encaixa bem naquele mundo, ela tenta uma vez que aumenta e diminui o seu tamanho, os animais mesmo que sejam falantes e interessantes só lhe dão ordens ou implicam lógicas para Alice que não lhe fazem muito sentido e estão sempre lembrando de como a acham rebelde e de como é uma menina mal-educada. Lógicas que a mãe e Alice parecem compartilhar, visto que mãe está em um regime que não lhe cabe, tendo que cumprir ordens que não lhe fazem muito sentido e é arrastada por seus agressores.

O filho utiliza esse rastro para procurar entender a mãe, olha as páginas mais lidas e as palavras que pareciam marcadas mais de uma vez, uma metáfora de não esquecimento, a tentativa de marcar palavras mais de uma vez, que se mostram incógnitas para o presente (o filho).

Daniel, então, é o personagem que é composto por muitas ausências, especialmente, da mãe que faz presente durante toda sua história. Desde a infância o personagem escreve sobre o passado, sobre os desaparecimentos. Visto que, quem poderia lhe fornecer lembranças mais complementadoras de sua mãe que é o seu avô, este que apaga todos os rastros dessa de onde moram. Assim, a narrativa do personagem é uma mosaico que vai se formando conforme as insuficiências do passado que são trilhadas no percurso narrativo. Por exemplo, o aparecimento de Olívia, sua irmã, que o envia uma carta falando sobre o pai que ele não sabia da existência, entendia-lhe como mais um desaparecido assim como a mãe:

Eu não imaginei nada daquilo, uma manhã na cama com Melina interrompida, uma carta do exterior de repente em minhas mãos, a caligrafia desconhecida, tudo dentro daquele envelope desconhecido. Escrevo de Portugal, a carta começava assim. Faço mestrado em História, estava escrito. [...] Estou em Portugal, mas moro no Rio, estou em Portugal, mas não há mais nada a fazer aqui. Espero o dia do voo, o que faço é esperar [...] Na maioria das vezes, me deixo guiar às cegas, como se eu pudesse seguir cegamente. Esta carta escrevo assim. E é assim que você a recebe, eu sei. Até semana a passada, estava com meu pai. Nasci aqui, mas fui criada no Rio, provavelmente perto da sua cara, embora não soubesse de sua existência. Vim para cá cuidar do meu pai. Cuidei até que ele morreu. Meu pai se chamava José Antonio Guimarães. Não sei se este nome te diz alguma coisa. Se algum dia foi pronunciado perto de você. Deveria ter sido, deveria dizer. Agora, é tarde. Ele está morto. Daniel, o meu nome é Olívia. Eu sou sua irmã. (Lage, 2019, p. 107)

Mais materializações no presente de Daniel de um passado inconcluso e plural, a continuação de um luto, visto que a descoberta de um pai acontecia no momento de sua morte, mais um para lembrar, mais uma ausência para transportar, pois a partir daquele momento ele começa a existir:

Olívia decreta a morte do nosso pai como o fim de sua existência. Mas é o contrário, ao morrer que esse pai começa a existir. Eu não pensava nele, era como uma névoa, nem aos menos imaginava capaz de dormir e acordar, comer e escovar os dentes, e agora está morta há poucos dias. (Lage, 2019, p. 108)

Mais um caminho para o passado é o que o pai de Daniel se torna, através das palavras de sua irmã sua fonte para conhecê-lo, nisto o protagonista procura entender mais essa existência que se forma, que ele não tinha ideia que podia existir, mais uma presentificação do passado, que é até mesmo inverossímil como indaga Melina ao ler a carta:

Melina fala como se a gente visse um filme, lesse um livro, porque esperar coerência, a verossimilhança só existe no mundo irreal, é construída com planejamento, um conflito, uma ação, consequência, um desejo, um movimento, tudo pensado, medido e assim nasce o mundo que não existe. Aqui não, aqui as ações se atropelam, os movimentos se cruzam, os desejos colidem, se potencializa, se anulam, sem harmonia, sem lógica, sem ordem, sem nada, tudo coexiste e se esforça para existir, por isso eu, você, por isso agora um pai, uma irmã. (Lage, 2019, p. 109)



Nesses novos laços que se formam na vida de Daniel, essas inverossimilhanças produzidas pelo irreal, ao passo que esse se revela os constructos da narrativa de *O corpo interminável* (2019), que por meio da linguagem e de sua organização tenta ser irreal, conectando-se a ele, onde pelo seu fluxo ficcional as ações se atropelam, colidem, as intensidades se desarmonizam na textura do romance. Por isso, as personagens, as ligações com o passado vão surgindo.

Uma questão sobre a ausência é o seu retorno para o presente, principalmente, de pessoas desaparecidas, que não tiveram seus rituais de luto realizados, que não são dados nem como mortos, foram unicamente lembrança para os seus conhecidos e familiares. O que faz ser mais de um, uma ausência coletiva que se liga ao presente, da forma que pode. Para registrar esses retornos, Claudia Lage experimenta em seu texto junções oníricas dos tempos, possibilitadas pela prosa, Melina engravida de Daniel e em uma noite que o personagem olha para o seu ventre ele é tomado pela continuidade da memória de sua mãe de sua própria continuidade:

Olho o ventre de Melina e vejo o ventre da minha mãe, olho o ventre de minha e vejo a mim mesmo, um filho lá dentro. Estou em seu ventre como uma criação antiga, o vejo se contrair, se esticar, excretar substâncias ainda líquidas, gelatinosas, que logo se tornarão espessas, sairão daquele estado sem contorno e consistência. Olho para o que deveria ser meu corpo e vejo que ainda não me formei, existo num outro modo de existir, um modo anterior ao nascimento, um modo que ainda não pressente que ali começa a vida e ali a vida também pode acabar. É tudo tão intrínseco e delicado que me pergunto como desses fluidos pode surgir a matéria, algo tão espesso e duro como dentes e ossos. Escuto sons lá fora, algo está acontecendo, a minha mãe chora, algo muito ruim, há súplica em sua voz, há baques violentos em seu corpo, nas costas, pernas, barriga, sinto uma dor horrível crescer pela sua espinha, como se já fosse o sinal da minha saída, mas não estou pronto, não sou eu que força o seu ventre a contrações tão terríveis, são outras criaturas, com intenções diferentes da minha. Sofro por ela que enlaça a barriga, tateia a circunferência à minha procura, quer adivinhar onde estou, mas ela deve saber que ainda é cedo, embora esteja em seu útero não estou em lugar nenhum, sou uma presença anterior à forma, não posso me reunir nem me dispersar, por isso, talvez, por essa situação indefinida, estamos tão entranhados que sinto todos os estremecimentos que ela sente [...] quase escrevo, o corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade. (Lage, 2019, p. 153)

Esse fluxo de consciência que bagunça os tempos, esse estado ficcional que os une, produz um novo tempo para evidenciar a ausência-presença, para unir uma

impossibilidade, as metáforas ficcionais que as sentenças tatuam na folha para mostrar como as linhas do passado e presente estão unidas e além, em que um personagem, um ser, é colocado como um labirinto a ser trilhado e isso só ocorre na pulsão dos significantes e na convenção de signos, destes últimos se “extraí sua unidade e seu surpreendente pluralismo” (Deleuze, 2003, p. 03) e formam um Tempo redescoberto.

A ficção, neste sentido, desloca as brutalidades de um tempo e mostra a continuidade desse corpo em um outro tempo em um outro corpo, este que é uma perspectiva, uma atualização dessa memória. O corpo da mãe que é o início da narrativa, o início da vida do personagem, ou seja, o início da escrita, esta escrita que estabelece um retorno das violências do passado, o retorno de uma que traz para a imaginação as possibilidades e a compreensão das outras diversas violências do passado.

Melina também é um personagem intrigante na prosa de Claudia Lage, a personagem e seus pais representam a inércia diante de um evento-limite da história, principalmente, seus pais que ignoravam o que acontecia, olhavam para o outro lado, falavam pouco sobre mesmo quando aparecia na TV, é um artifício que a escrita usa para revelar posições históricas, revelar que estamos todos posicionados historicamente. Mesmo assim, esse olhar que não vê dos pais não é herdado pela personagem, que cresce com a sensação de houve algo que não entende e que ela procura entender no presente

Todas as coisas que têm acontecido me levaram a procurar o meu pai, Melina disse, era como se eu precisasse voltar para algum começo. A minha mãe não está mais aqui, e eu que precisava de uma sensação concreta de início. Encontrar os meus pais de agora não era o que buscava, mas os pais da infância, os pais de antes das doenças, de um tempo imemorial. Agora o meu pai é um homem encurvado e fino, um homem que não reconheço. Ele não se olha mais no espelho [...] Se fez isso, é porque ainda há um resquício de lembrança, ninguém se esquece totalmente, vejo em seu rosto raios de memória, o semblante se ergue, ilumina, e logo depois, como se o sol tivesse se pondo, a cara murcha, o esquecimento. (Lage, 2019, p. 130)

A personagem que possui as ausências ao seu próprio modo, os muitos questionamentos e não respostas que se voltam para sua infância, que compreendem seu núcleo familiar, essas que são incompreensão da história dos pais, das dúvidas que nunca sanaram sobre aquele momento histórico ou sobre sua separação. Ela

habita como uma estrangeira o seu passado, sua infância, ela precisa que um tempo imemorial volte, ela precisa reconstruir algo que não está em sua memória, algo que não tem acesso.

Outro impacto da narrativa de Melina é a luta contra a distração, contra o não olhar para um passado, isso que é dado em metáforas pela narração, sobre quando ganhou bichinhos na infância, um cachorro chamado pirulito e um pintinho que os pais ponderaram oferecer após da morte de cão:

O pirulito não morreu porque apertava o xixi, porque eu esquecia a comida!, me defendi como pude. Eu, a torturadora, qual monstruosidade faria com um pintinho, um ser que é a própria fragilidade, a leveza em nossas mãos. Meu peito apertou que nem a bexiga de pirulito. Doeui enumerar as coisas que eu não fiz para o meu cachorrinho [...] Nunca me disseram que é na distração que ferimos mais. Que é contra a distração que devemos ficar atentos. (Lage, 2019, p. 130-131)

As descrições das lembranças e questionamentos da personagem funcionam como um olhar para o passado, para evidenciar que essas posições de distração diante da história, essa não criação de memória dos eventos é também uma ferida do passado. Melina vê-se como uma torturada, uma monstruosidade, que tinha a fragilidade em suas mãos e que quase provoca seus machucados. A sua dor é sobre as coisas que ela não fez, em sua distração foi quando ela feriu mais.

Assim, figuras clássicas do evento-limite que é a ditadura militar brasileira como a distração ganham essa figuração em *O corpo interminável* (2019), são evidenciadas pelos recursos ficcionais.

A irmã de Daniel, Olívia, é outro destaque metafórico, e revela a desestruturação de cosmogonias familiares impossíveis, uma vez que essa aparição é a possibilidade de uma memória de algo que não se teve como consequência dos acontecimentos do passado:

Tenho lido as cartas de Olívia antes de dormir, deitado na cama. Imagino como seria a voz da minha irmã lendo o que escreveu, antes de colocar o papel no envelope e enviar correio afora. Talvez seja suave, grave, eu não sabia. Olívia era uma pessoa sem rosto e sem voz. O seu corpo magricela ou gorducho de menina, as implicâncias dos primeiros anos, os castigos juntos, as brigas, os cabelos puxados, as pazes que nunca nos forçaram a fazer, os ódios e os afagos que nos faziam irmão além da metade do sangue. Esse genética dividida, um pai que não se incomodou em reunir as células espalhadas por aí.

Como se ama uma irmã sem a infância, sem a adolescência como testemunhas? Olívia era uma carta que chegava em minhas mãos. (Lage, 2019, p. 133)

Esse espaço preenchido pela personagem que compreende essa alternância, um passado que chega, mas é incompleto, sua chegada não aniquila sua ausência, não oferece compreensão do todo. Outro ponto é que um desaparecimento desencadeia outros desaparecimentos, o apagamento de uma mãe que provoca o desaparecimento de uma família que só é possível na imaginação e nas memórias que são sendo compartilhadas entre os que habitam o presente. Logo, configurando uma impossibilidade para o mundo, uma lacuna que se sente em cada vestígio, uma ausência e o:

O que o mundo perdeu, e o que verdadeiramente importa, é uma parte do que o inventa e mantém como mundo. O mundo morre com cada ausência; o mundo se rompe com cada ausência. Pois o universo, como os grandes e bons filósofos disseram, o universo inteiro se pensa e se sente a si mesmo, e cada ser importa no tecido de suas sensações. Cada sensação de cada ser do mundo faz com que todos os seres do mundo se pensem e se sintam diferentemente. Quando um ser não existe mais, o mundo se estreita de repente, e uma parte da realidade colapsa. A cada vez que uma existência desaparece, é um pedaço do universo de sensações que desaparece [...] Mas o que o mundo perdeu ainda mais foi o ponto de vista único, sensual, vivo, quente, musical [...]. (Despret, 2017, p. 3777 *apud* Fausto, 2017, p. 234)

O trecho em destaque aborda a questão da extinção de pombos-passageiros e a perda que é o seu desaparecimento. Assim, a autora evidencia que o quê ocorre em cada ausência, em cada desaparecimento, em qualquer nível, de um ser é o empobrecimento do mundo, é o apagamento de suas possibilidades, a destruição de realidades.

No caso do romance, compreendendo a falta causada pelo o evento-limite, memórias, testemunhos se dão a partir de uma temporalidade imaginada, uma parte da história que se perdeu, mas está enterrada no subterrâneo do presente, que os personagens tentam recordar com suas possibilidades dadas a partir da imaginação e reconstrução com os rastros que possuem para arquivar um pouco mais, cravar nos tempos essa memória. Que suas continuidades não sejam os fracassos de realidades

não vividas, mas que são vistos que essas memórias são os pedaços dessas realidades:

Antes de pegar o avião, Olívia conta que gostou de andar pelas ruas de Lisboa, tão diferente do Rio. Aí se derruba e se conserva, mais se derruba do que se conserva, parece que o que sobrevive é por pura sorte. Aqui, não, tem as grandes construções, o início do início. [...] Você anda dentro da história a todo instante. Não há como fugir dessa sensação, de que somos uma continuidade do tempo. Pensei em mim e em Melina andando pelo Centro da cidade, por Copacabana, pensei em tudo que fica e vai, grandes feitos eternizados em monumentos e placas informativas, grandes feitos apagados até virarem pó, sulcos no rosto do amigo da mãe, procurei vidas e mortes nas rugas profundas, procurei a mim mesmo ali, eu sou o que restou. Descemos as escadas daquele prédio em Copacabana como se encontrássemos num buraco, escavássemos, encontrássemos vestígios. Agora aquela rua em Copacabana não é mais uma rua em Copacabana, naquele prédio se esconderam meus pais, naquele apartamento, onde mal pude andar, respirar, eles moraram, os seus corpos, as suas existências, mas apenas aos nossos olhos essas histórias vão se erguendo, o invisível ressoa sobre os móveis pesado e os quadros berrantes. (Lage, 2019, p. 134)

A narração evidencia ao repetir o nome do espaço como a memória está em todo lugar, aquele prédio em Copacabana que morava o amigo da mãe que revelava a Daniel um pouco de sua história - um pouco sobre seus pais - em que ele procurava nas rugas daquele rosto o seu próprio e sabia que estava ali ligado pela linha dos tempos passados. Ainda que, as memórias de si não estivessem naquelas estruturas da superfície do prédio, mas em seu interior, a sua história encontra-se no subterrâneo, que é preciso ser escavado, apenas aos seus olhos as memórias, corpos, existências desses lugares vão se erguendo, o que de certa forma, mostra que poderia ser qualquer lugar, o importante é o olhar dirigido a ele.

O passado de Olívia, sua infância, também é ilustrado pela narração, a personagem vivia com seu pai, que falava pouco e via no seu silêncio para não explicar as coisas para sua filha, dessa forma, permeando ela de ausências, questionamentos que só são revelados após sua morte, quando ela encontra uma maleta com cartas de um amigo que lhe falava sobre seu outro filho, sobre o que poderia ter acontecido com o seu primeiro amor, essas que eram somente lidas e guardadas, cartas sem respostas, mas que foram um meio para Olívia se deparar com uma parte do seu passado desconhecido.

Deste modo, uma parte intrigante da narrativa é quando temos uma infância que é descrita, que acontece em esconderijos, uma menina que é criada por duas mulheres em abrigo fugindo dos militares. Uma infância que foi também aprisionada, mesmo na sua inocência pelo regime, nas condições que um esconderijo poderia oferecer:

[...] a cada dia que tudo está acabando mais rápido do que imaginaram, eles vão trazer comida, me garante, nas poucas vezes que falamos, não é só a comida, o sabão, o fósforo, a pasta, tudo o resto que mantém uma casa e precisa ser repostado, eles prometeram, vão voltar. eu não digo nada, o companheiro que vinha sempre aqui trazer os mantimentos não apareceu mais, não conheço mais ninguém, quando elas chegaram estava a ponto de achar, que haviam esquecido de mim, em algum lugar, o caderno com registo do meu nome, pseudônimo, endereço, deve ter sido perdido, rasgado, queimado, basta isso para eu desaparecer. (Lage, 2019, p. 152)

Uma infância que se desenvolve em um lugar quase na beira do esquecimento, do apagamento do registro, imagens de um exílio que é a fuga, quando as mulheres que criavam perguntavam sobre o que aconteceu com os outros, respostas como: morreu, desapareceu, não sabemos, surgiam na boca dos seus companheiros. Estavam em um lugar com uma criança e cada dia que passava faltava mais mantimentos para viverem.

A narração desses vestígios narrativos que é dada em primeira pessoa, diferente das outras que são construídas em terceira, uma tentativa de aproximação dessa história, dessas duas mulheres, que são anônimas. Não temos conhecimento de suas identidades, assim como ocorre com a mãe, essa retirada de objetividade pela narrativa, para configurar mais uma ausência, uma impossibilidade. Tornando-se, dessa forma, uma história não só sobre essas mães, mas também a história das mulheres, sobre os pedaços de histórias de mulheres que são possíveis por meio da reconstrução.

Logo a gravidez que para o romance é uma estrutura fabular, as personagens femininas que estão entrando em contato com a maternidade, a mãe de Daniel, guerrilheira que engravida e é impedida de continuar suas ações pelo pai por este motivo, Melina que no final da narrativa ganha espaço uma vez que começa a esperar um filho ou uma filha do protagonista, a irmã que já é mãe. Esses contatos que

Assim, a obra de Claudia Lage arquiva reconstruções, pensa nas possibilidades do que pode ter acontecido e o tenta (re)imaginar através da memória.

Logo, mesmo um apagamento se revela um rastro, algo que não está mais, mas que mesmo assim se conecta com o que está e é disposto na narrativa.

Dessa forma, na narrativa de Cláudia Lage, as histórias se confundem, no meio das reconstruções e possibilidades de mulheres que são capturadas ou aprisionadas em esconderijos por conta da ditadura militar, grávidas ou que engravidaram depois pelas violências sexuais causadas pelos militares, crianças/filhos que nascem desse estado-limite histórico.

O luto e o trauma são, de certa forma, essas potências criadoras de ausências, uma experiência que nos foge das palavras para a descrição, não é diferente com as personagens da obra. Contudo, na trama do romance essas ausências são evidenciadas em seus momentos mais presentes na linguagem da ficção (o que é paradoxal), quando elas tomam tudo ao redor e guiam os pensamentos para os vazios intraduzíveis que, pouco a pouco, tenta-se colocar em palavras, breves arquivos ficcionais, com esses recursos textuais reveladores.

Assim, a conexão com o desaparecimento da mãe é uma espécie de imprecisão para a fabulação, um impedimento para a organização lógica, sobre as distrações e o autorreflexo do texto em relação à matéria utilizada para a ficção.

#### 4.2.2 - Habitando um novo continente em que o ser é pós-ficção: arquivos que acham lugar na fronteira

Uma considerável produção literária, que investe na memória como fio condutor de narrativas, constrói uma nova poética de produção, mesmo que não planejada entre eles, mas na tentativa de comunicar também suas histórias. Deste modo, apoiam-se em sensibilidades e estéticas das mais diversas para a composição literária. Um notável movimento é o apego ao real, mas esse último é reconfigurado, visto as imposições geradas pelo esquecimento. Como já foi dito anteriormente, na lacuna do esquecimento habita a criação, a invenção, em outras palavras, a ficção."

De certo modo, essa é a deslocção gerada pela narrativa de *A resistência* (2015), de Julián Fuks, essa habita um lugar indefinível que "bagunça" muitos outros lugares do narrar. Começando pelo seu questionamento inicial que leva o narrador-personagem a adentrar o passado e com isso apoiar-se nas mais variadas estratégias de gêneros literários que temos para o fazê-lo. Primeiro, a confusão com o real causada pela memória e não menos importante pelo esquecimento, o livro de Julián

Fuks se apoia em uma materialidade que é próxima ao ensaio, a autobiografia e ao testemunho.

Todos os capítulos de *A resistência* (2015) parecem ter uma espécie de tema, em que o narrador vai se debruçar das mais diversas formas, começando do primeiro capítulo que temos como tema a adoção, essa que não se fecha e se relaciona na teia dos outros temas que compreende a narrativa familiar que Sebastián busca mapear, em uma jornada de tentar entender aquele corpo diferente que habita o seu lar.

Em outras palavras, o irmão é, de certo modo, um alienígena de sua família e que a narrativa procura traduzir, família que podemos entender como essa rede de afetos, compreendidos ou não, que possui suas próprias lógicas e que acabam gerando estranhamentos quando não cumpridas. Todos somos meio alienígenas nas nossas famílias, mesmo envolvidos nessas redes de sentimentos. O que, de certa forma, em certos momentos da história nos faz, como leitores, nos perguntar se o irmão realmente é adotado ou não. É um outro paradoxo dessas pós-ficções acreditamos em suas narrativas e nas histórias ao passo que estamos sempre dentro de uma grande confusão das identidades delas.

Outro tema de seus capítulos-ensaios é o exílio, o entre-lugar espacial, o lugar, como atentamos com Didi-huberman, que para criar seus logos temos que estar situados historicamente, mas mais que isso é um lugar que habitamos e criamos a partir do nosso *páthos*. Em outras palavras, é uma criação que se dá por meio do campo dos afetos e relações interpessoais e nos tenta convencer através destes, esse campo que é impossível fugir.

Logo, nesse tema a busca de Sebastián é achar o seu lugar no mundo, o que pode ser uma busca bem solitária:

Sento-me à mesa do jantar, embora esteja só. Sentando-me à mesa, sem fome, sem jantar, sinto que me faço acompanhar por muitos silêncios, sinto que cada ausência reivindica o seu lugar. São nove horas da noite em Bueno Aires, nove horas da noite em São Paulo: em outra sala meus pais devem estar sentados à mesa, alguma sobras nos pratos que eles cuidaram de afastar, nenhum assunto novo a discutir, nenhum anseio novo a confessar, cada um desenhando círculos em sua xícara de chá. Minhas mãos descansam sobre a superfície desolada: também eu desenho formas com a ponta de um dedo, seguindo um vinco de madeira, mas o finco não fecha um círculo e meu movimento é pendular. A essa hora meu irmão já deve ter voltado pro quarto, é só o que posso imaginar. Tragou como pôde algo



que lhe serviram, concedeu seus monossílabos habituais, ergueu-se e partiu sem fazer ruído. (Fuks, 2015, p. 29)

Essa é artifício metaliterário da narrativa de Julián Fuks, em muitos momentos ele apoia-se na linguagem, às vezes pode parecer concentrada em um “nada” habitual, mas compreende um “tudo”. Primeiro, que nessa jornada de se encontrar na sua história familiar, o personagem-narrador desordena o tempo e o espaço de sua narrativa, suas partes que acontecem em Buenos Aires não é possível definir com clareza se é no passado ou no presente, o mais próximo que chegamos de definir o tempo da obra é que é um presente que o passado habita como uma força e bagunça a escrita pelo poder de desalinhar da recordação.

À proporção que somos situados na Argentina, logo somos tomados por imagens do Brasil, no caso São Paulo, imagens de sua família e como essas caracterizações são estáticas, na descrição da narração os seus pais se encontram em círculos onde não há anseios. Sebastián que se encontra, de certo modo, aproximando-se dessa estaticidade, mas de alguma maneira o círculo que ele desenha não se fecha.

A compreensão com o irmão continua nas páginas, como sua ausência desordenava a mesa do jantar e como seu silêncio fazia-os calar também, que o seu lugar da mesa hora ou outra foi ocupado por Sebastián ou sua irmã, mesmo que em uma lógica rotineira da maioria das famílias era o lugar para o primogênito. Outro ponto, é como a família tentava trazer alimentos argentinos para a mesa e “ele partia sempre, acho que sempre partiu antes da sobremesa [...] refiro-me à sobremesa tal como se concebe em língua espanhola, o tempo que se passa à mesa depois de saciada a fome, tempo de reaver em palavras um passado que não se quer distante” (Fuks, 2015, p. 30-31), um passado que ele não entende, pois possui tanto apego a ele.

É nesse “apego” ao passado que a obra de Julián Fuks se rodeia de referências históricas localizadas, com isso dialogando com um contexto político amplo: o conflito com a herança de um regime militar e suas consequências, suas alterações dos cursos familiares, por exemplo. Para continuarmos nossas considerações, lembramos da passagem de um ensaio do autor chamado *A era da pós-ficção, notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo* (2017):

Outros, eles, antes, podiam, escreveu certa vez Juan José Saer, abrindo com essas palavras um dos contos mais radicais já escritos nestas e em outras terras, a cada passo de seu plural protagonista interrompido por uma angustiante vírgula. De que falava nesse momento o escritor argentino talvez não seja fácil de determinar; antes, podiam, e que estes, nós, agora, não podemos mais. Mas talvez nos caiba a extrapolação de dizer que outros, eles, antes, podiam tudo, podiam escrever seus livros com uma liberdade quase irrestrita, podiam conceber uma infinidade de nomes e sobrenomes e atribuí-los aos seus protagonistas, podiam abordar os mais variados conflitos, podiam inaugurar uma miríade de espaços e tempos em suas narrativas, podiam elaborar os mais diversos enredos que parecessem minimamente verossímeis, enquanto nós, escritores e escritoras do presente, nos vemos tantas vezes constrangidos, por vírgulas e outros pudores, nos vemos tolhidos em certa liberdade criativa, nos vemos impelidos a rechaçar os fartos enredos verossímeis e a substituí-los por algo bem mais raro, bem mais incerto, bem mais resvaladiço: os enredos verdadeiros. (Fuks, 2017, posição 759 do kindle)

Isto é, de certa forma, o entre-lugar promovido pelo pensamento e até mesmo pela escrita de Julián Fuks, um estado pós-ficcional não nega a ficção, visto que nas lacunas desses enredos verdadeiros são preenchidos por esta última, mas a forma como é preenchido. Faz-se necessário buscar outras formas de dizer, mudar aquilo que já é de natureza mutável que é o romance. Mas mesmo nessas buscas para ajudar o contar, *A resistência* (2015) se revela um romance lacunar, em que conhecer essas ausências é, também, importante para conhecer a História que conta. Em outras palavras, nos aproximamos de um lugar “menor”, de uma vista de baixo, mas que se conecta ao todo e é importante para sua compreensão.

Dessa forma, é uma questão de método que é discutida pelo escritor, ao se perguntar sobre sua história ou até mesmo sobre sua identidade, ele promove um exercício que se apoia na recordação, no caso de sua obra analisada aqui, nas memórias coletivas que envolviam seu núcleo familiar. Assim, essa história de pais que fogem do seu país de “origem”, um filho adotivo é o que primeiro intenta saber para se conhecer, é a primeira posição histórica fornecida pela textura do seu romance.

Logo, a materialidade da narrativa envolve muitas outras para sua construção, isso porque é preciso dar lógica aos vestígios que são encontrados no mapeamento lógico que é promovido pelo escritor para compor sua história. Visto que, o real é algo dado, nós o temos, que foge em instantes e não possui uma lógica como a de uma narrativa.

Para Sebastián isso é compreendido como um fracasso:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade - ou aos esparsos despojos no mundo que costumamos chamar de realidade - e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. (Fuks, 2015, p. 95)

É impreciso dizer se esse trecho é um movimento metaficcional ou metaliterário, o que se compreende é que, de certo modo, suas intenções em fazer uma obra sobre o seu irmão falharam e que sua escrita tomou muitos outros caminhos. Assim, a narração ganha uma espécie de “transparência” com o leitor, o escrito que temos é um fracasso, não é aquilo que deveria ser, o narrador nos revela isso, que é metaficcional, pois “a metaficção é uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade (Bernardo, 2010, p. 42). Contudo, a revelação de seu fracasso nos aproxima muito mais da realidade do escritor do que de sua ficção.

Entretanto, o fracasso não precisa ser entendido como algo ruim, ser uma literatura do fracasso deve ser tomado como uma força que nos faça tentar compreender o porquê daquele fracasso. Para Jack Halberstam “em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer-se, “inadequar-se” [...] não saber, podem na verdade, oferecer formas mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo.” (Halberstam, 2020, p. 07). Em outras palavras, é na desestabilização que o fracasso provoca, que pode se enfrentar as estruturas que o colocam nesse lugar cruel que é o ser fracassado.

O fracasso de Sebastián desestabiliza, em seu movimento menor, a lógica de um passado já vivido e dado como terminado, revela que ele ainda é vívido no presente, uma tentativa de tirar o sorriso de canalhas, que “permanecem aí, sorrindo - em reuniões de terno e gravata regadas a bom uísques” (Delcastagné, 1996, p. 15). Esses risos que são causados pela indiferença, pela impunidade, “riem daqueles poucos que ainda se recordam” (idem). *A resistência* (2015) sendo um arquivo paradoxal do nosso tempo, da nossa herança, de um passado incompleto precisa ser acessado para suas possibilidades múltiplas serem elaboradas. Uma vez que o fazemos para lembrar dos horrores dos porões da tortura, daqueles que perderam suas famílias, perderam suas humanidades, assim conectando-se aos outros testemunhos dos genocídios que ocorreram no século XX.

A sua obra, mesmo que fracasse nos seus intentos com a realidade e com a ficção, ganha força se entendida na sua hibridez e desvio, pois

O romance atual, como *A resistência*, não se restringe a contar uma história, ele quer interpretar o homem e o mundo, torna-se híbrido e autocrítico. E o escritor, encarnando o sujeito em crise, questiona a própria linguagem, sempre inadequada, precária, para dizer realidades complicadas, sentimentos e afetos convulsionados. (Figueiredo, 2020, p. 35)

A impossibilidade do romance de fechar suas lacunas, o seu não fechamento, tudo isso é o que faz uma narrativa híbrida. Uma composição que é constituída dos rastros e que no seu trilhar produz novos rastros, deixa um vestígio, algo mais a se dizer.

Desta maneira, a escrita de Fuks não só produz um desvio do sentido, mas fornece um sentido ao desvio, a lacuna, porque compreende que está caminhando para o fracasso. Temos um inacabamento que é posto novamente em uma nova ordem, ou, melhor dizendo, em reconstrução, materializando as possibilidades que o antecedem.

Como nos é narrado por Sebastián ao observar fotos de sua família: “vejo um jovem casal numa imagem esmaecida [...] algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo [...] são seres históricos, esses que vejo” (Fuks, 2015, p. 35). Situa que a foto é de 1980, porque o pai porta no colo de uma menina, o narrador não entende na foto os sorrisos que os pais demonstravam, mas entendia que aquela foto era um vestígio de um passado, uma concretização de laços que o fazem chegar ao momento que descreve suas “palavras indolentes” (Fuks, 2015, p. 35).

Ele cria ali outra ficção para os pais, pelo menos uma para os conhecermos, para o narrador não é um filho a indicação de um estreitamento de laços, “nem sequer pode se perguntar que curiosa confluência aliou uma jovem católica conservadora em sua origem, a um jovem judeu boêmio que aderira o marxismo” (Fuks, 2015, p. 36). É claro, que ele nota que, por meio de suas palavras, cria uma história para os pais e evidencia que sabe pouco sobre esse momento, “poucas histórias desses momentos de cortejo”, as que conhece levam a entender um tipo de proteção que a relação fornecia no período, dessa foto-lembrança.

Apesar de como afirma “não vejo nenhum desses medos na foto, a foto é de outra época. Os sorrisos que eles sustentam talvez seja a dissolução do medo, sua

distensão derradeira, a trégua ao menos parcial que eles enfim obtiveram em alguma praça brasileira (Fuks, 2015, p. 37). O que lhe causa um estranhamento é só o não sorriso do irmão, “como se alguém o incitasse a sorrir sem que ele o desejasse” (Fuks, 2015, p. 37).

O irmão que sempre habita esse território metafórico de despertar para algo, essa incompreensão, um lembrete para não esquecer, essa não habituação ao presente, uma lacuna para ele, um conhecimento incompleto sobre algo que transporta para outros territórios (do passado).

Em *A resistência* (2015), temos uma potencialidade do “eu” para ampliar as reflexões que a narrativa pretende fazer sobre um passado - sobre esse situacional período da ditadura, do exílio dos pais. É nisso que a narrativa se confunde com o gênero autobiográfico, por exemplo. Mesmo que o nome ou identidade do narrador fique suspenso ao longo da obra, conhecemos primeiro seus questionamentos, seus retornos reconstrutivos, suas invenções e um pouco de seus familiares, que não adquirem nomes, somente suas histórias e as especulações ficcionais sobre elas.

O nome Sebastián que já estamos acostumados ao longo dessas páginas sendo utilizado para referenciar o personagem-narrador e dar suporte a escrita acadêmica, só é conhecido no final da narrativa quando no último capítulo temos a leitura de seu “romance” pelo seus pais que se encontram em uma confusão se aquela história os representa ou não, se aqueles são eles ou não:

Há sempre um matiz triste nos seus escritos, ela insiste e eu noto alguma mágoa. Entendo o apego que você tem pela intensidade, mas não sei se entendo por que ela tem de ser tão melancólica. Você não mente como costumam mentir os escritores, e, no entanto, a mentira se constrói de qualquer forma; não sei talvez eu queira apenas me defender com este comentário, mas suspeito que não fomos assim, acho que fomos pais melhores. Pensamos um pouco com seu irmão, é verdade, e você é fiel a sequência de fatos, fiel como pode ser fiel às instabilidades da memória, mas me pergunto se ele chegou a ser tão mal, tão intratável, se por tanto tempo esteve inacessível no seu quarto. (Fuks, 2015, p. 135)

Afirma a mãe do narrador quase nas últimas páginas do romance, em um movimento autocrítico em que o texto volta para si, em que as ficções ali criadas se deparam com uma parte do real, a fronteira é esboçada muito claramente, a mãe que entende que ali é, de certo modo, o que aconteceu, mas não é por completo.

Uma escrita que é intensa em seus sentimentos, que faz a linguagem ser um esboço de incompreensões afetivas dadas pelo passado presentes na memória, em que há uma lógica verossímil, que ao mesmo tempo indaga até onde chega a verossimilhança de um escrito.

É o que percebemos com o comentário do pai sobre o que leu: “é absurda a cena que se passa no Parque da Água Branca, meu pai se alonga, minha mãe quem sinaliza em concordância enfática: como alguém, à luz do dia, em pleno parque, sacaria uma granada? A essa passagem parece faltar verossimilhança” (Fuks, 2015, p. 136). Esse episódio mencionado que é quando o narrador se debruça ao que ele nomina de “epílogo da história política dos meus pais”, neste acontecimento da narrativa acompanhamos os pais já instalados no Brasil e com a família já composta por cinco, situado no ano de 1980 o que lhe fornece “ares derradeiros” visto que a ditadura militar na Argentina “finaliza” em 1986 e no Brasil em 1985, “uma família feliz como todas as famílias felizes, mas visitada ainda pelo sentimento do exílio” (Fuks, 2015, p. 107).

“Sussurros” como diz o narrador lhe transportavam as notícias de um terror sem término iminente, viam as dores longínquas, e com estes mesmos sussurros veio uma convocação para um encontro na Parque Água Branca para combater os milicos que reprimiam aqui e lá: “contam meus pais, cada um à sua maneira, terem se agitado muito com aquela perspectiva terem recobrado a inquietude que o bem-estar brasileiro parecia diluir, algo do fervor em participar do presente, em deixar de ignorar sua larga ruína” (Fuks, 2015, p. 108). Entretanto, quando uma pessoa que buscava com sua fala liderar o grupo sacou uma granada e colocou nas mãos daqueles que estavam ali, dos pais dos narradores, acharam a ideia absurda, revolução ou companhia para o suicídio foi o que pensaram e partiram:

Não, não tem epílogo a história política dos meus pais. Seu inconformismo tem contornos mais discretos e a um só tempo mais nítidos: sua militância sempre se manifestou no hábito de questionar, disputar, discutir. Agora que assim os vejo, sinto que não me diferencio, ou que neste momento não o desejo. Agora que a descrevo assim, sem a ficção que a enleve, a arma volta a perder qualquer fascínio. Estou com meus pais enquanto deixam o parque, deixo para trás o que não conheci. (Fuks, 2015, p. 109)

A negação ao afirmar que não teve esse epílogo a história política de seus pais é mais uma revelação dos labirintos da ficção, uma cena imaginada para conferir

certos sentimentos a princípio, mas que perde seu sentido para o narrador quando reconhece os artifícios que o utilizou para conferir certa “emoção” levado pela imagina que foi essa frente revolucionária que se arma, uma tentativa em dar força para uma frente que procurava se levantar em meio a uma inércia que mantinham as opressões dos militares em seus lugares, uma busca por um fogo que despertasse os sujeitos. No entanto, a parte do real o desperta que aqueles não são seus pais, visto que a sua arma sempre foi o questionamento e se compreende também que o seu lugar é o lugar do questionamento.

O que faz de sua obra uma literatura para compreender, para Iván Jablonka (2017, p. 12-13) “ficções metodológicas estão por toda parte, elas são um atalho para chegarmos ao real [...] deslocar-se e ir ao encontro dos outros é uma iniciativa fundamental para aquele que deseja compreender determinada situação”. Dessa forma, o saber não seria tão somente um “acúmulo de fatos” ou de “coisas vistas”, mas é uma espécie de investigação e essa é sua força, visto que assim ela está disponível para todos, as ausências, problemas, comparações, refutação e crítica são ferramentas para esse método que pode ser usado para tentar entender nossas posições sociais, históricas, culturais, entre outras. E

Não se trata de fazer desaparecer a identidade das ciências sociais face aos repórteres, viajantes, escritores e pesquisadores em geral, mas seguir os caminhos nos quais, de tempos em tempos, eles todos podem se encontrar. Mesmo truncadas ou incompletas, elas habitam todos os textos nos quais qualquer um realizou uma investigação, documentou, examinou, transmitiu, narrou sua infância, evocou os ausentes, relatou uma experiência, explorou um meio, descreveu uma cidade, atravessou uma guerra, apreendeu uma época. Esta literatura abriga um pensamento histórico, sociológico e antropológico rico em diversificadas ferramentas de inteligibilidade: uma maneira de compreender o presente e os passados que afloram sob ela. (Jablonka, 2017, p. 14-15)

O que o faz um método de encontro e solidário não é diluir as fronteiras e sim compreendermos as forças que podem ser produzidas pelos encontros de mais uma compreensão, através da ligação dos mais diversos saberes, como: o da literatura, história, o da filosofia, sociologia, entre outros. Compreender que em suas narrativas estão nossos atalhos para o real, esses territórios entre, que promovem uma “literatura do real” (um movimento menor) que procura pensar a linguagem e fazê-la tecer uma linha revolucionária sóbria. Em outras palavras, Julián Fuks busca com sua narração

a compreensão de um problema menor que está inserido em um campo estranho que condiciona o seu problema ao individual, mesmo que ele se ligue ao coletivo e precisa se ligar. A sua narrativa é uma narrativa entre real/ficcional, que se apoia na memória para possibilitar realidades antes não possíveis, pela investigação que é possibilitada pela ficção, sua ferramenta nessa empreitada.

Como observa Iván Jablonka (2017, p. 15) “antes mesmo de ser um ofício, a história é uma maneira de pensar incarnada numa escrita”. Logo, *A resistência* (2015) divide com outros escritos uma pulsão pela verdade, mas não uma absoluta, uma que se abre para diversas formas de raciocínio, ampliando e diversificando nossas possibilidades de arquivo. O romance acrescenta a esse suas intensidades, a escritura de um fracasso mobilizado pelo passado, que “ajuda a esclarecer a realidade não porque ele é verossímil ou documentado, não porque ele é ‘um espelho que se projeta uma grande estrada’, trata-se da qualidade de sua abordagem” (Jablonka, 2017, p. 16).

Até porque o tempo em que desdobra sua tessitura como o pai de Sebastián admite “aqueles eram mesmo anos inverossímeis” (Fuks, 2015, p. 136), depois ao pensar sobre a falta de lógica daqueles tempos, se tiveram com uma granada em mãos na mais plena luz do dia ou não, se era daquela forma ou não, se foi assim ou não que eles contaram para o filho que argumenta “mas foi assim que vocês me contaram, desse caso eu acho que me lembro bem” (Fuks, 2015, p. 136).

A falta de lógica de um tempo em que a opressão ganha uma força destruidora, essa inverossimilhança que é transportada no ato de narrar aquelas memórias, que brincam com as lacunas, desvios, silêncios, que são preenchidos pela língua e pela ficção de maneiras híbridas, “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).

E no final o narrador volta para o Brasil, São Paulo, como se voltasse do passado, talvez, enfim, meio compreendido, menos estrangeiro, com respostas, ou, melhor, com observações reparadoras.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os regimes militares latino-americanos usaram como principal arma a fabricação de silêncios, o apagamento, ou, melhor, a produção de desaparecimentos. As descontinuidades de histórias, de corpos, de pais, mães, famílias, são uma efetivação do extermínio através da prisão, tortura e assassinato.

Usando a lógica de que a história é um progresso, uma linha que trilha um percurso linear, por meio de anistias, o Estado utiliza a vantagem dos desaparecimentos para que não precise se responsabilizar por eles. Entrementes, mesmo nessas produções do extermínio algo sobra, rastros que atravessam o tempo e chegam no presente em busca de permear o horizonte do presente, de ativar a memória, fazendo-se um caminho até a história. Mesmo que isso ocorra por meio das ausências que se fazem presente.

Dessa forma, os romances de Julián Fuks e Claudia Lage em suas matérias ficcionais estabelecem uma relação entre a literatura (ficção), história e memória em uma tentativa de reconstruir e representado um passado que se liga ao presente pelas ausências (desaparecimentos) causadas por um evento limite que se mantém uma presença nas identidades desses personagens quase autobiográficos e que se ligam a realidade de muitas outras subjetividades históricas.

Mesmo que a negação de um trauma ou a interrupção de um luto estanque por um breve momento sua memória e, por consequência, suas resistências, logo esses direitos são reivindicados, nem que seja pelos labirintos da linguagem, nem que seja pelos labirintos da ficção, guiado por uma memória fugidia.

É esse o trabalho que os métodos ficcionais de Julián Fuks e Claudia Lage encaram, eles perguntam como lembrar: lembrar algo que não foi vivido ou experimentado pelos sujeitos, lembrar esse algo geracional, lembrar através dos rastros das memórias familiares, lembrar por meio dos locais de memória que resistem em existir.

Assim, suas obras retiram os terrores de um período histórico que foram naturalizados pelos discursos, criam romances que se debatem sobre não-ditos, que reconstroem, através deles, esses romances que não têm escapatória a não ser habitar as fronteiras da literatura e da história. Visto que, em sua matéria, revelam seus processos ficcionais, agem pela linguagem e, para isso, utilizam jogos

metaficcionais para abordar a lacuna, usando a ficção para preenchê-la, mas esta não esconde o seu trabalho de preenchimento de algo que escapa.

Quando abordamos a literatura tentando entender sua natureza arquivo, que guarda alguma coisa, entendemos a potencialidade desses escritos, a sua força em bagunçar as estruturas do real e do ficcional, usando esse seu entre-lugar como ação para denúncia e ação política, para uma discussão coletiva acerca da justiça, responsabilidade e reparação. Afinal, mesmo que esse seja o seu fracasso, esses relatos de tempos violentos que são imersos nessa esfera de ficção e não ficção, de memória, de história, são testemunhos das agressões e da repulsa dos crimes cometidos contra os direitos humanos.

*A resistência* (2015) e *O corpo interminável* (2019) revelam-se, então, novos arquivos do nosso tempo e do nosso passado, uma vez que bagunçam essa linha progressista instaurada e abordam o que é herdado dos eventos-limite da história da américa-latina. Mesmo que seu método seja somente o questionamento, a investigação do passado, em que se lançam perguntas como “como lembrar? ”, “como não esquecer? ”, “como contar o passado? ” e que sem respostas definitivas usam a ficção para potencializar essas não respostas, para tornar a discussão coletiva. O questionamento, então, se faz memória e por consequência relato, tornando-se arquivos dos nossos silêncios, dos nossos questionamentos, das nossas realidades e ficções, frente ao nosso passado.

## REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Antonio [et al] & PEDROSA, Célia [et al] (org). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução: José Barreto. 2 ed. - 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BAUER, Carolina Silveira. **Como será o passado? História, historiadores e a comissão nacional da verdade**. 1 ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

BONNICI, Thomas. **A teoria do pós-modernismo e a sociedade**. Mimesis, Bauru, v. 20, n. 2, p. 25-37, 1999.

BURKE, Peter (org). **A escrita da história novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CANDIDO, Antonio. **O Direito à Literatura**. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul: 2004.

DELEUZE, Gilles (2003) **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. 3º ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1.** Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio do saber inquieto.** Tradução Márcia Arvex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição.** Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** 1 ed. Rio de Janeiro: 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. 1 ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FUKS, Julián. **A resistência.** 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

FREUD, Sigmund. **A fixação do trauma, o inconsciente.** In: FREUD, Sigmund. Obras completas volume 13 - Conferências introdutórias à Psicanálise (1916 - 1917). Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.

FRANÇA, Julio. **REPRESENTAÇÃO.** In: (Novas) Palavras da Crítica [livro eletrônico]. José Luís Jobim, Nabil Araújo, Pedro Puro Sasse org. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2021. p. 679-693.

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

GINZBURG, Jaime. Memória e ritual em "O velório", de Bernardo Kucinski In: **Literatura e Ditadura**. Organizado por Rejane Pivetta de Oliveira, Paulo C. Thomaz. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 115-128.

HALBERSTAM, J. A arte queer do fracasso. [s.l.] Cepe editora, 2020.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção: tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed.1991.

IZQUIERDO, Iván. **Questões sobre memória**. 4º reimpressão. São Leopoldo, RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2009.

JABLONKA, Iván. (2017). **O terceiro continente Tradução**. ArtCultura, 19(35). Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-01>. Acesso 20/01/2023.

LAGE, Claudia. **O corpo interminável**. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LAVELLE, Patrícia. **Glossário Walter Benjamin**. [S. l.], 3 ago. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/glossario-walter-benjamin/>. Acesso em: 1 jul. 2022.

NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA (orgs). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHARPE, Jim. **A história vista de baixo**. In: BURKE, Peter (org). **A escrita da história novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.