FLASHES DE UM PASSADO PRESENTE: A FOTOGRAFIA E A MEMÓRIA DAS DITADURAS MILITARES BRASILEIRA E ARGENTINA NA PROSA LITERÁRIA DO SÉCULO XXI

Marcela de Oliveira e Silva Lemos

Submitted to the faculty of the Graduate School in partial
fulfillment of the requirements
for the degree
Doctor of Philosophy
in the Department of
Spanish and Portuguese,
Indiana University
August 2024

Accepted by the Graduate Faculty, Indiana University, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Doctoral Committee

_____

Luciana Namorato, Ph.D.

_____

Estela Vieira, Ph.D.

_____

Patrick Dove, Ph.D.

_____

Anke Birkenmaier, Ph.D.

July 29, 2024

Copyright © 2024

Marcela de Oliveira e Silva Lemos

Para Daniel, todo o tempo.

Agradecimentos (Acknowledgments)

Agradeço às professoras do programa de português da Indiana University: Professora Luciana Namorato, minha orientadora e querida amiga, pelas sugestões, revisões ativas e ideias, sempre acompanhadas de bom humor, empatia, enorme competência, cuidado e companheirismo; Professora Estela Vieira, mentora e amiga admirável, por me mostrar gentil e perspicazmente os caminhos da academia estadunidense e por me apoiar em tantas iniciativas e parcerias. Agradeço também aos demais membros do meu comitê, Professor Patrick Dove, por instigar meu pensamento com as perguntas mais difíceis nas aulas e conversas memoráveis, e Professora Anke Birkenmaier, pelos ensinamentos em prática docente, pesquisa e administração acadêmica. Obrigada também a minha orientadora do minor em Second Language Pedagogies, Professora Laura Gurzynski-Weiss, grande mentora, modelo para a vida acadêmica, exemplo de equilíbrio e amiga querida. Agradeço também aos funcionários e demais mentores e professores do Department of Spanish and Portuguese, que, durante trabalhos, cursos e/ou conversas contribuíram para minha formação, especialmente: Vânia Castro, Anne-Sophie Stringer, Professor Jonathan Risner, Professora Patrícia Amaral e Professor Heitor Martins.

Passando do trabalho para a casa e considerando quanto do trabalho se fez em casa entre 2019 e 2024, agradeço a minha família e amigos, perto e longe, presencial e virtualmente. Obrigada, Daniel, por ser a melhor parte de tudo o que vamos construindo. Obrigada, mãe e pai, Fernanda e Bráulio, Márcia, Alice, Fábio, Bruno e Fernando, por aprender conosco a ser uma família próxima quando distante. Obrigada a Luma e Tessa; Lilian, Carol e Júlia; Bruna e Filipe; Melissa; the Wally(ball) Gang: Nick, Gus, Santi, Rebe, Gui, Magaly, Chloe, Anthony, Caroline e Stacey; e membros do GSAC 2020-2021 e 2023-2024. Agradeço também a meus colegas de cursos e departamento, pelos conselhos, pelas conversas e pela inspiração.

Finalmente, meus sinceros agradecimentos a Department of Spanish and Portuguese, College of Arts and Sciences, Office of the Vice Provost for International Affairs e Institute for Digital Arts & Humanities, na Indiana University Bloomington, por custear meus estudos através de bolsas de trabalho, viagem, pesquisa e escrita.

Marcela de Oliveira e Silva Lemos

FLASHES DE UM PASSADO PRESENTE: A FOTOGRAFIA E A MEMÓRIA DAS DITADURAS MILITARES BRASILEIRA E ARGENTINA NA PROSA LITERÁRIA DO SÉCULO XXI

Nesta tese, investigo a écfrase enquanto recurso de inserção de fotografias em narrativas brasileiras e argentinas sobre o legado das ditaduras militares sul-americanas publicadas após 2011—em um contexto de crescentes disputas memoriais e polarização política—e classificadas como literatura de memória e/ou pós-memória. Baseando-me em um referencial teórico e crítico sobre fotografia, (pós-)memória, filosofia da história, intermidialidade e desconstrução, dirijo a um corpus literário composto por obras de Micheliny Verunschk, Marcia Tiburi, Claudia Lage, Paloma Vidal, Julián Fuks e Mariana Enriquez as questões: (1) que funções têm as fotografias ecfrásticas em cada obra? (2) Como essas funções corroboram ou retificam o papel atribuído à foto na popular estrutura de transmissão de memórias conhecida como pós-memória? (3) Que efeitos têm as fotografias ecfrásticas na leitura das narrativas em nível estrutural e diegético? (4) Considerando esses efeitos, que extrapolações se permitem sobre a relação entre a literatura e a memória de forma a contribuir para o entendimento da literatura de memória?

Proponho inicialmente que, no corpus, a écfrase transpõe para o texto literário a instabilidade ontológica da fotografia e seu potencial vestigial e espectral. Pressuponho também a necessidade de se considerarem as especificidades do contexto sul-americano na utilização da pós-memória como enquadramento de produtos culturais sobre as ditaduras, bem como as dificuldades de se projetarem expectativas éticas atuais sobre essa literatura. O estudo do corpus confirma esse pressuposto e convida à reformulação da hipótese inicial. Ao revelar a estrutura fotográfica das narrativas brasileiras e argentinas e a utilização da écfrase nessas narrativas como

figuração de processos de resistência, deslocamento e arruinamento da representação, a análise evidencia que os momentos ecfrásticos e as fotos (d)escritas simbolizam, ou ainda, ressaltam que aquela instabilidade ontológica e aquele potencial vestigial e espectral já habitam tanto a fotografia quanto a escrita. Ao formular o papel das fotos ecfrásticas e refletir sobre suas implicações para a literatura de memória, esta tese reforça a noção de que uma estrutura de transmissão de memórias em produtos culturais da América do Sul se caracterizaria como antilogocêntrica e dispersa na esfera pública em vez de restrita à privada e familiar.

Marcela de Oliveira e Silva Lemos

FLASHES OF A PRESENT PAST: PHOTOGRAPHY AND MEMORY OF THE BRAZILIAN AND ARGENTINE MILITARY DICTATORSHIPS IN 21ST-CENTURY LITERARY PROSE

In this dissertation, I investigate ekphrasis as a process of insertion of photographs in Brazilian and Argentine narratives about the legacy of South American military dictatorships, all of which were published after 2011—in a context of increasing memorial disputes and political polarization—and are classified as memory and/or postmemory literature. Based on a theoretical-critical framework on photography, (post)memory, philosophy of history, intermediality, and deconstruction, I pose the following questions to a corpus comprising works by Micheliny Verunschk, Marcia Tiburi, Claudia Lage, Paloma Vidal, Julián Fuks, and Mariana Enriquez: (1) What roles do ekphrastic photographs have in each work? (2) How do these roles corroborate or challenge the function attributed to photography in the popular structure of transmission of memories known as postmemory? (3) What effects do ekphrastic photographs have on the reading of narratives at a structural and a diegetic level? (4) What extrapolations do these effects allow regarding the relationship between literature and memory that may contribute to the understanding of memory literature?

I initially propose that, in the corpus, ekphrasis transposes the ontological instability of photography and its vestigial and spectral potential to the literary text. I also foresee a need to consider the specificities of the South American context in the use of postmemory as a framework for cultural products about dictatorships, as well as the difficulties of projecting ethical expectations onto this literature. The study of the corpus confirms this assumption and leads to a reformulation of the initial hypothesis. By revealing the photographic structure of Brazilian and Argentine narratives and their use of ekphrasis as a figuration of processes of

resistance, displacement, and ruination of representation, the analysis shows that ekphrastic moments symbolize and emphasize that a certain ontological instability and a vestigial and spectral potential already inhabit both photography and writing. By reformulating the role of ekphrastic photographs and reflecting on their implications for memory literature, this dissertation reinforces the notion that a structure of transmission of memories in South American cultural products would be characterized as anti-logocentric and dispersed in the public sphere, rather than restricted to the private and familial one.

Table of Contents

Agradecimentos (Acknowledgments) ..... **v**

Resumo ..... **vii**

Abstract ..... **ix**

List of appendixes ..... **xiii**

List of figures ..... **xiv**

List of tables ..... **xv**

Introdução **1**

Capítulo 1 – Pequenas estórias: A rememoração das ditaduras sul-americanas e a fotografia na teorização da (pós-)memória **18**

1. A construção da memória coletiva através de disputas na Argentina e no Brasil 21

2. Um retrato da pós-memória 29

3. A pós-memória e o tempo da fotografia 47

4. O papel de seda e a écfrase fotográfica 67

Capítulo 2 – Fotos ausentes, tempos presentes: Fotografias e a sobrevivência do consumo de corpos femininos na pós-memória da ditadura militar brasileira **80**

1. Romances álbum e sua estrutura fotográfica 85

"Era minha sua história" 98

"Nesse tempo eternamente presente" 109

"O mesmo, o mesmo tempo" 123

2. "O resto de uma foto" e a política de sobrevivências 138

Capítulo 3 – Da foto para a escrita e outros deslocamentos da literatura argentino-brasileira de Paloma Vidal e Julián Fuks **158**

1. “Uma combinação muito curiosa de precisão e ambivalência, de detalhe e dispersão”...162

2. “Nem ir, nem ficar”.....189

3. De outros (e) deslocamentos.....216

Capítulo 4 – Fotografia e outras ruínas: A casa da memória na Argentina de Mariana Enriquez.....219

1. “El eco de la muerte . . . un recuerdo” 234

2. “Nuestra parte de noche,” ou um “lugar para jogar sombras” 252

Conclusão.....288

Apêndice – Síntese qualitativa de estudos contemporâneos sobre memórias das ditaduras sul-americanas.....299

Trabalhos citados 314

Curriculum Vitae (CV).....338

List of appendixes

Apêndice. Síntese qualitativa de estudos contemporâneos sobre memórias das ditaduras sul-americanas 299

List of figures

Figura 1. Perfil identificado como argentino no X ilustra a composição do fandom latino-americano de Swift 222

Figura 2. Um perfil sugere que usuários do X das nações irmãs unam suas “forças latinas” para denunciar a conta Info Taylor Brasil ao X e causar a suspensão temporária dela 223

Figura 3. Perfis de fãs argentinos e brasileiros de Swift discutem 224

Figura 4. Perfil de argentino acusa a polícia brasileira de racismo, ao mesmo tempo em que concede que os argentinos também são racistas 225

List of tables

Tabela 1. Tratamento da estrutura da pós-memória em estudos que abordam as ditaduras militares sul-americanas sob a perspectiva da geração posterior 301

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

isso aqui
acaso
é lugar
para jogar sombras?

Paulo Leminski e Jack Pires, *Quarenta clics em Curitiba*

Introdução

> "Dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpelações, numa palavra."
>
> Edgar Allan Poe, "A filosofia da composição"

> "Talvez se atribua um valor demasiado à memória, e pouco valor ao pensamento . . . Insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Mas a história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito mais longo que corresponde a uma história coletiva."
>
> Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*

Se introduzir é olhar para trás para contar o que vem pela frente, começo lembrando que esta pesquisa se inicia com um deslocamento, o meu, do Brasil para os Estados Unidos, no verão (estadunidense) de 2019. Esse deslocamento foi possível porque há, aqui, um campo de estudos (luso-afro-)brasileiros aberto a acadêmicos estrangeiros e, de fato, formado majoritariamente por eles. Os panoramas traçados por Paulo Roberto de Almeida, Robert M. Levine, Theodore R. Young, Carmen Chaves Tesser e K. David Jackson para o guia *Envisioning Brazil: A Guide to Brazilian Studies in the United States, 1945–2003* descrevem os estudos brasileiros nos Estados Unidos como um campo pequeno, dedicado principalmente ao ensino de português como língua adicional e à pesquisa em estudos culturais, e incluído dentro dos estudos sul e latino-americanos, nos quais há uma predominância do espanhol e da América hispânica. Presentemente, como sugere o relatório *Enrollments in Languages Other Than English in US Institutions of Higher Education, Fall 2021*, da Modern Language Association (MLA), esse campo está cada vez menor. Com uma taxa de diminuição de 21,8% nas matrículas em cursos

básicos e avançados de nível universitário—superior às taxas de declínio nas matrículas gerais em línguas ademais do inglês (16,6%) e nas matrículas em faculdades e universidades (8%) entre 2016 e 2021—, programas de português e estudos brasileiros nos Estados Unidos correm severos riscos de redução e fechamento. Muito por conta, então, de suas dimensões, este é um campo pautado pela política, seja nas trocas que seus membros estabelecem com outras áreas de pesquisa e ensino, como eu mesma faço nesta tese, seja na importância conferida às relações do Brasil com outros países, principalmente os Estados Unidos. Assim, quando aqui cheguei depois do primeiro semestre do governo de Jair Bolsonaro, eu era frequentemente indagada, em debates acadêmicos mas também em conversas casuais, sobre o cenário político brasileiro em comparação ao estadunidense, à época da presidência de Donald Trump. As indagações, debates e comparações se intensificaram depois daquele verão, o último antes da pandemia de COVID-19, irresponsavelmente manejada por Trump e Bolsonaro em relação a medidas de contenção da transmissão da doença, benefícios sociais, vacinação e respeito às vítimas; dos protestos do Black Lives Matter diante do assassinato de George Floyd e do extermínio sistemático da população negra de baixa renda pela polícia dos dois países; da contínua exploração ambiental em detrimento de evidentes catástrofes climáticas; das ameaças antidemocráticas estadunidenses de 2020 e brasileiras de 2022–23, manifestas na desconfiança sobre o processo eleitoral, na polarização política, no clamor pelo militarismo e na simpatia pelo autoritarismo. Se meus interesses de pesquisa sempre se inclinaram para a contemporaneidade, depois daquele deslocamento pareceu-me difícil tratar de outra coisa que não fosse esse presente simultaneamente retrógrado e distópico.

Além desse contexto, contribuiu para a escolha da linha de pesquisa desta tese—entre literatura, políticas do contemporâneo, história e memória cultural e intermidialidade—a relação

entre a consolidação dos estudos brasileiros nos Estados Unidos e o estabelecimento de ditaduras militares na América do Sul na segunda metade do século XX. Como aponta P. Almeida, a participação do que se conhece hoje como brasilianistas no conjunto de reflexões sobre o país data de vários séculos atrás, com figuras europeias como Robert Southey, Alexander von Humboldt, Carl Friedrich Philipp von Martius e Louis Agassiz. Nos Estados Unidos, P. Almeida adiciona, "the appearance of the first . . . Brazilianist may be dated to 1916 when Latin Americanist historians met during a conference of the American Historical Association (AHA) and founded the *Hispanic American Historical Review (HAHR)* . . . *HAHR* counted on several intellectual Brazilian diplomats, like Manuel de Oliveira Lima" (6). Mais tarde, em 1928, formou-se, dentro da AHA, o Committee on Latin American History, o qual "gave decisive impetus to the creation, a few years later [1936], of the *Handbook of Latin American Studies* (*HLAS*)" (P. Almeida 8), bibliografia que o volume editado por P. Almeida hoje integra. Reconhecendo essas manifestações iniciais, P. Almeida e seu co-editor, Marshal C. Eakin, apontam, entretanto, que os estudos latino-americanos e brasileiros cresceriam dramaticamente apenas nos anos 1960–70, isto é, já durante a Guerra Fria. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a explosão de conflitos satélites entre os poderes capitalista estadunidense e comunista soviético, como a Revolução Cubana em 1959, desenvolveram-se, desde o governo de Harry Truman, medidas institucionais de garantia da hegemonia americana. No campo educacional, uma dessas medidas foi a aprovação do National Defense Educational Act (NDEA) de 1958, que promoveu investimentos não apenas em ciência e tecnologia, mas também em línguas adicionais e culturas estrangeiras, principalmente as de áreas de interesse nacional, como a América Latina e a África. De acordo com P. Almeida,

> [U]ntil the 1960s and 1970s the twentieth century had never seen such a rapid development and advantageous proliferation of foreign specialists in Brazilian topics as occurred after passage of the National Defense Education Act of 1958. Title VI of this act, as approved by the U.S. Congress, provided generous funding to U.S. universities for teaching and research on Latin American subjects. From that time on, the famous "Brazilianists" appeared in U.S. academia as a subspecies of the more abundant Latin Americanists. (5)

Ainda hoje, o suporte advindo do Title VI do NDEA contribui significativamente para a manutenção das matrículas em cursos de português na educação superior através de bolsas estudantis como as de Foreign Language and Area Studies (FLAS). Essa medida institucional foi tão importante para os estudos brasileiros nos Estados Unidos que P. Almeida atribui àquele momento de expansão do campo o afloramento do termo "brasilianista," "amid concerns about imperialism that involved the possible destabilization of the principal country in South America" (4). Também por conta dessas preocupações, na área de inteligência e segurança militar, instituía-se, paralelamente, o National Security Act de 1947. Entre outras disposições, esse ato estabeleceu a criação da Central Intelligence Agency (CIA) e do National Security Council, que promoveram e/ou apoiaram as Operações Brother Sam e Condor na América do Sul.

A participação estadunidense na queda do governo democraticamente eleito de João Goulart (Jango) e a instauração do regime militar no Brasil em 1964 está amplamente documentada em estudos como *O golpe começou em Washington* (2014), de Edmar Morel, *1964 visto e comentado pela Casa Branca* (1977), de Marcos Sá Correa, e *Presença dos Estados Unidos no Brasil*, de Luiz Alberto de Vianna Moniz Bandeira (1973).[1] O trabalho de Morel foi

[1] Goulart foi eleito vice-presidente do Brasil duas vezes, ocupando o cargo durante as presidências de Juscelino Kubitschek (1956–61) e Jânio Quadros (1961), e assumiu a presidência após a renúncia de Quadros em 1961.

publicado primeiramente em 1965, então apreendido pela polícia, e reeditado apenas em 2014. Nele, o autor caracteriza as várias bases do golpe de 1964, implicando latifundiários brasileiros, o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), uma organização anticomunista fundada em 1959 e incorporada ao Serviço Nacional de Informações (1964–1990) em 1963, e empresas estadunidenses como a Electric Bond and Share Company e a M. A. Hanna Company, cujos interesses no Brasil seriam prejudicados pelas políticas reformistas de Goulart. Morel oferece, ademais, depoimentos e reportagens sobre encontros entre o embaixador americano no Brasil, Lincoln Gordon, e o presidente americano, Lyndon Johnson, para articulação de planos de contenção do comunismo no Brasil. Já Corrêa explora documentos liberados nos anos 1970 pela Biblioteca Lyndon B. Johnson da Universidade do Texas, Austin, que registram tais planos, especificamente a operação militar Brother Sam. Essa operação, acionada no dia 31 de março de 1964, objetivava "'marcar a presença dos Estados Unidos' no litoral brasileiro durante os dias em que o Governo Goulart caía" (Corrêa 15), oferecendo apoio logístico às ações militares brasileiras. O plano, que incluía a possibilidade de desembarque das forças americanas no território brasileiro e de estabelecimento tanto de um governo provisório quanto de estado de beligerância, foi suspenso quando o golpe encontrou pouca resistência. Por sua vez, a operação Condor, amplamente discutida nas obras de John Dinges e J. Patrice McSherry, designa uma campanha internacional de repressão política e terror estatal implementada pelos governos ditatoriais chileno, brasileiro, argentino, uruguaio, paraguaio, peruano e boliviano entre 1975 e 1981. Conforme descreve McSherry, "Operation Condor was a secret intelligence and operations system created in the 1970s through which the South American military states shared intelligence and seized, tortured, and executed political opponents in one another's territory" (1). Notavelmente, o estabelecimento da ditadura civil-militar iniciada com a junta de Rafael Videla

na Argentina dá-se em 1976, beneficiando-se da rede de apoio da Operação. Reintroduzindo os Estados Unidos na discussão, Dinges explica que a chancela estadunidense e a participação de agentes americanos na Operação só vieram a público após a queda dos regimes:

> For decades after these events, the full extent of U.S. knowledge of and contacts with Condor operations has been a carefully guarded secret . . . Now [in the beginning of the 2000s], many, but not all, of the secret documents on Chile have been declassified. The previous accounts of U.S. relations with Condor must be drastically revised. The new documents, together with interviews with many of the officials directly involved, demonstrate that the U.S. State Department and intelligence agencies had amazingly complete and intimate details about the functioning and planning of Condor. (5)

Ainda mais que Dinges, McSherry documenta e ressalta o papel dos Estados Unidos em promover "organizational, intelligence, financial, and technological sustenance . . . , acting as a secret partner and sponsor" (4) para os aliados sul-americanos. Como é de relevância aqui, o período que Dinges denomina os "anos Condor" (1) corresponde à época de crescimento dos estudos latino-americanos, incluindo os brasileiros, na educação superior estadunidense. Já o fim daqueles anos é também um período de declínio do interesse, pelo menos nos estudos brasileiros.

Ao apontar aqui a relação entre a consolidação dos estudos brasileiros nos Estados Unidos, com o NDEA, e o estabelecimento e manutenção de ditaduras militares na América do Sul, com o National Security Act de 1947, não pretendo igualar o financiamento da educação a intervenções antidemocráticas; apenas reconheço que essas medidas compartilham uma mesma força propulsora—os esforços hegemônicos estadunidenses durante a Guerra Fria—, ainda que seus propósitos e consequências sejam não só diferentes, mas frequentemente contrastantes. Afinal, é por conta do trabalho de brasilianistas como Moniz Bandeira, Thomas Skidmore e

Phyllis R. Parker que se conhecem as intromissões estadunidenses na governança brasileira, de forma a criticá-las em suas intenções, efeitos e repetições. É com essa vertente política e crítica nos estudos brasileiros e, mais amplamente, sul-americanos que busco dialogar ao me dispor a investigar a literatura da memória das ditaduras do Cone Sul produzida na contemporaneidade, nesse contexto repleto de ansiedades democráticas que se sucede ao conturbado fim de governos de centro-esquerda atentos a discursos de direitos humanos, memória, verdade, justiça e reparação—por exemplo, a primeira era do Partido dos Trabalhadores (PT) no Brasil (2003–2016) e a era Kirchner na Argentina (2003–2015). Ao traçar meus fatores de interesse no tema desta tese, cabe, finalmente, delinear um intrigante contraste: a literatura que estudo é simultaneamente legado de um evento histórico (a ditadura militar) relacionado à existência do campo em que trabalho (os estudos brasileiros e sul-americanos) e fruto de um presente em que aquele evento ameaça ressurgir, enquanto o campo de estudo esmorece. Claro, os determinantes e veículos de tendências antidemocráticas são hoje diferentes dos anos 1960–70. Mesmo assim, fica um questionamento, para meus estudos futuros, sobre o papel da educação, especialmente nas artes e humanidades, na manutenção das democracias, pois, mesmo quanto tentativamente instrumentalizada e ideológica, essa educação parece desviar-se dos interesses hegemônicos.

Por mais motivada que seja por relações políticas, eventos históricos e peculiaridades da memória coletiva e individual, esta tese trata de literatura, mais especificamente a literatura de memória ou a memória literária produzida a partir da segunda década do século XXI e relacionada às ditaduras militares brasileira (1964–85) e argentina (1976–83) do século XX. Em um dossiê de 2022 para o *Journal of Literary Theory*, Urania Milevski e Lena Wetenkamp discutem e, de certo modo, criticam o tratamento da literatura na pesquisa sobre a memória, que frequentemente se debruça sobre o texto literário como tanto produto da memória coletiva e

individual, como quanto representação estética dela. As autoras também destacam as quatro áreas dos estudos da memória literária de acordo com Aestrid Erll, a saber:

> 1) "ars memoriae," a branch of literary history dealing with the significance of ancient mnemonics; 2) "memory of literature": topoi, intertextuality and genre research on the one hand and processes of canon formation and literary historiography on the other; 3) "memory in literature" as representation of memory processes and their analysis; and 4) "mediality of memory," addressing literature and the entanglement of intermedia cultural processes. (Milevski e Wetenkamp 199)

Naturalmente, há estudos no próprio dossiê de Milevski e Wetenkamp que transitam entre áreas, como também faço ao longo deste trabalho. O melhor exemplo disso é o ensaio de Claudia Mueller-Greene, "The Concept of Liminality as a Theoretical Tool in Literary Memory Studies: Liminal Aspects of Memory in Salman Rushdie's *Midnight's Children*," em que a pesquisadora posiciona sua investigação entre as áreas 2 (memória da literatura ou *memory of literature*) e 3 (memória na literatura ou *memory in literature*) de Erll para falar justamente da liminalidade, de processos de indefinição, ambiguidade, incerteza e complexidade mnemônica tanto na memória da literatura (i.e., na forma pela qual pode-se dizer que a literatura lembra, seja de si mesma, através de relações intertextuais, por exemplo, seja de eventos exteriores a ela, como integrante importante dos estudos da memória), quanto na memória na literatura (e.g., aquilo de que narradores e personagens se lembram e como se lembram). Para Milevski e Wetenkamp, trabalhos como o de Mueller-Greene são exemplares nos estudos da memória literária porque, em vez de tratar o texto literário como transparente em relação à memória coletiva e individual da qual ele advém e a qual representa, Mueller-Greene segue as diretrizes de Milevski e Wetenkamp, "namely to take the literary text seriously as an object of transdisciplinary research.

. . . Even when analyzing texts in the context of Memory Studies with its numerous methodological obligations, for example with regard to Cultural Memory Studies, a literary theory should always be at least a reference theory" (198).

Nesta tese, esforço-me para seguir as recomendações de Milevski e Wetenkamp e o exemplo de Mueller-Greene, bem como a sugestão de Susan Sontag, citada na epígrafe desta introdução e aqui adaptada, de que tão importante quanto a lembrança na literatura é o pensamento sobre a literatura. Para tanto, utilizo-me de instrumentos da neocrítica, especificamente o *close reading*, da narratologia estruturalista, como a análise da organização e da voz narrativa, e da psicanálise, como a discussão de mecanismos de repressão e retorno nos textos. Sem dúvida, porém, o principal referencial deste trabalho é a desconstrução, entendida menos como teoria ou ferramenta e mais como um modo reflexivo de leitura que, como tal, pode-se observar antes e além de Jacques Derrida (principal nome dessa prática), e mesmo ao se valer de técnicas que não pertencem (somente) a ela, como o *close reading* e as análises da narrativa. Reconheço que falar da literatura de memória em termos desconstrutivistas pode implicar estar aquém ou além de expectativas éticas, pois requer o enfrentamento da liminalidade que, segundo Mueller-Greene, "teaches literary memory studies an important lesson: While exploring the borderlands of memory, we must question the sharp lines on the map and acknowledge the fog we encounter on the way" (286). Nessas ocasiões, será preciso lembrar que, uma vez mais, fala-se aqui de literatura e que, da mesma forma que aquilo de que ela fala não se aplica necessariamente ao mundo exterior a ela, tampouco esse mundo deve buscar encontrar suas soluções nela.

Dentre as várias obras literárias produzidas a partir da segunda década do século XXI em relação às ditaduras militares brasileira e argentina do século XX, investigo, nos capítulos que

seguem, a trilogia de romances *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), de Micheliny Verunschk; os romances *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Marcia Tiburi, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez; e contos de Enriquez reunidos em *Las cosas que perdimos en el fuego* ("El chico sucio," "La Hostería," "La casa de Adela" e "Verde-rojo-anaranjado," 2016), *Ese verano a oscuras* ("Ese verano a oscuras," 2019) e *Un lugar soleado para gente sombría* ("Mis muertos tristes," "La desgracia en la cara" e "Los himnos de las hienas," 2024). Assim, os Capítulos 2, 3 e 4 se ocupam, respectivamente, da discussão das obras brasileiras (Verunschk, Tiburi e Lage), argentino-brasileiras (Vidal e Fuks) e argentinas (Enriquez), contendo, ademais da análise, resenhas de cada narrativa (que seriam demasiados detalhes para oferecer aqui) e revisões da fortuna crítica sobre elas dentro dos temas pertinentes à tese. No restante desta Introdução, cabe, entre outras coisas, justificar a escolha desse corpus. Começando pelo critério do local de publicação, selecionei, para este trabalho, um corpus de obras brasileiras, argentino-brasileiras e argentinas porque, como mostro no Capítulo 1, o tratamento argentino da memória do autoritarismo tem um caráter paradigmático nos estudos brasileiros, de forma que frequentemente se idealiza a memória coletiva argentina como modelar em comparação a uma suposta amnésia brasileira. Para colocar em questão esse tratamento, suas premissas e seus métodos, estudo tanto narrativas brasileiras quanto argentinas, mas também aquelas que transitam entre essas identificações, as argentinas-brasileiras.

O segundo critério para seleção das obras do corpus é a publicação delas após o estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade (CNV) no Brasil, em 2011, e concomitante à insatisfação de setores populares e da elite com a presidência de Dilma Rousseff (2011–2015),

no Brasil, e de Cristina Kirchner (2007–2015), na Argentina. As administrações Rousseff e Kirchner caracterizaram-se, por um lado, pelo fortalecimento do discurso dos direitos humanos e políticas sociais.[2] Por exemplo, à mesma época em que a CNV concluía seus trabalhos e publicava conclusões e recomendações, em 2014, Kirchner inaugurava, em 2015, o Museo Sitio de Memoria ESMA, no local onde funcionou o centro clandestino de detenção, tortura e extermínio da Escuela de Mecánica de la Armada, em Buenos Aires, durante o Processo de Reorganização Nacional (PRN). O PRN ou Processo é o nome dado à ditadura civil-militar que governou a Argentina entre 1976 e 1983 através de juntas militares, a primeira e mais conhecida delas composta por Videla (designado presidente), Emilio Eduardo Massera e Orlando Ramón Agosti. O golpe de estado de 24 de março de 1976 derrubou a presidente María Estela Martínez de Perón (Isabelita Perón), que havia assumido o cargo com a morte de Juan Domingo Perón em 1974.[3] Após sete anos de terrorismo de estado e violações dos direitos humanos, e como consequência do fracasso argentino na Guerra das Malvinas,[4] a ditadura termina com a eleição de Raúl Alfonsín em 1983. Tão logo no poder, o governo Alfonsín estabelece a Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), cujo relatório, conhecido como *Nunca más*, informa o processo judicial de 1985 contra os membros das juntas e outros perpetradores.

[2] Por outro lado, os governos Rousseff e Kirchner (Cristina) foram semelhantemente alvos de acusações de corrupção, crescimento da desinformação para manipulação da opinião pública e demonstrações de misoginia estrutural.

[3] Isabelita foi vice-presidente do terceiro governo de Perón. Perón foi presidente da Argentina de 1946 a 1952, sucedendo o governo militar de 1943–46, o qual derrubara o regime da chamada "década infame," também iniciado com um golpe militar, o de 1930; de 1952 a 1955, quando outro golpe de estado o levou ao exílio de 1955 a 1973; e de 1973 a 1974, quando faleceu.

[4] A Guerra das Malvinas foi um conflito armado entre a Argentina e o Reino Unido, de 1982 a 1983, pelo domínio do arquipélago das Malvinas ou Falkland Islands. Como aponta Edward Brudney, apesar da investida argentina pelo território consistir em uma tentativa de reconsolidação do poder interno da junta militar em um momento de declínio, a reivindicação da soberania das Malvinas ainda é, hoje, pauta de setores tanto da direita nacionalista quanto dos kirchneristas. Como exemplo desse ponto de convergência entre setores políticos diferentes, vale lembrar que, em 2014, Kirchner inaugurou o Museo de las Malvinas também nos antigos domínios da ESMA. Brudney chama a atenção para o fato de que a questão das Malvinas é tão popular que uma música da torcida da seleção argentina de futebol, "Muchachos, ahora nos volvimos a ilusionar" (gravada pelo grupo La Mosca Tsé-Tsé) diz "en Argentina nací / Tierra del Diego [Maradona] y Lionel [Messi] / De los pibes de Malvinas / Que jamás olvidaré."

Já a ditadura civil-militar brasileira começa antes, em 1964, e vai além do fim da argentina, encerrando-se apenas em 1985.[5] Nesse período, houve cinco presidentes militares: Humberto de Alencar Castelo Branco (1964–67), Artur da Costa e Silva (1967–69), Emílio Garrastazu Médici (1969–74), Ernesto Geisel (1974–79) e João Batista Figueiredo (1979–85). Esses governos são caracterizados pela repressão às liberdades individuais e violações de direitos humanos disfarçadas pelo liberalismo econômico e por obras de infraestrutura. Dentre eles, as administrações Costa e Silva e Médici se destacam como os chamados "anos de chumbo," isto é, o período de maior violência institucional e policial praticada através de instrumentos jurídicos, sequestros de oponentes do regime, torturas e assassinatos. Já os governos Geisel e Figueiredo são conhecidos como momentos de abertura, pelo menos publicamente—secretamente, o Brasil integrava a já mencionada Operação Condor—, de forma que perseguidos políticos da recém-estabelecida ditadura argentina se refugiaram no país vizinho. Diferentemente do caso argentino, a redemocratização brasileira se deu com a manutenção da Lei da Anistia de 1979 (n° 6.683). Assim, apesar de algumas tentativas de reparação nas décadas de 1990, como a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) em 1995, e de 2000, como pagamentos de indenizações a vítimas do regime a partir de 2003, é a CNV que promove investigações sistemáticas, coletas de depoimentos e publicações de conclusões. Durante e após os trabalhos da comissão, verifica-se, segundo pesquisadores como Eurídice Figueiredo, Bertoni Licarião e Lua Gill da Cruz, um boom de literatura de memória no Brasil. Ao selecionar narrativas dessa década e da atual, proponho-me a investigar, em parte, esse aparentemente

[5] Geralmente, diz-se "ditadura civil-militar" para indicar que, além de militares, civis também ocupavam cargos governamentais, ainda que todos os presidentes apontados fossem marechais ou generais. Essa denominação, na minha opinião, mascara as restrições às liberdades civis naquele período. Outro exemplo desse mascaramento são os retratos oficiais dos cinco presidentes da ditadura militar brasileira, em que eles aparecem em trajes civis. A esse respeito, ver a obra visual "Retrato oficial," de Rafael Pagatini, na qual o artista usa pregos para recompor partes dessas fotos e, assim, simboliza a brutalidade disfarçada de civilidade.

contraditório aumento de produção de memória cultural em tempos de ecos antidemocráticos. Na Argentina, embora não se verifique semelhante boom a partir da segunda década do século XXI, como no caso brasileiro, o tema do fantasmal, da repetição do passado, da memória é característico do que Elsa Drucaroff denomina "la segunda generación de postdictadura" ("Qué cambió" 31), a geração de Enriquez.

Nesse sentido, outra razão para a escolha das obras do corpus, além do local e da data de publicação, é justamente o consenso entre autores, editoras e especialistas como Figueiredo, Licarião, Gill da Cruz e Drucaroff de que essas narrativas ficcionais compõem uma literatura de memória, de que pertencem aos estudos da memória, de que são exemplos do que aqui se apresentará como a pós-memória e de que dialogam com a memória coletiva brasileira e argentina. Já o quarto e último motivo para essa seleção diz respeito a outra mídia frequentemente associada à preservação e à transmissão da memória ademais do texto: a fotografia. A menção, a descrição e a reprodução de fotografias exteriores ao texto literário ou existentes apenas nele (ficcionais) são recorrentes nas obras do boom brasileiro e da geração mais recente da nova narrativa argentina (NNA). Dentre os fatores que contribuem para essa frequência, os quais discuto nos capítulos seguintes, estão não apenas a associação entre a foto e o resto do passado, mas também a crescente popularidade da fotografia, sua facilidade de acesso e compartilhamento e seu aprimoramento tecnológico. Contendo fotografias descritas textualmente, as obras do meu corpus demonstram a penetração do recurso à foto e permitem a investigação de seus efeitos para o entendimento da literatura de memória brasileira, argentina e, por extensão, sul-americana.

Dentro do contexto delineado e partindo do pressuposto de que as narrativas do corpus são obras da literatura de memória—nos sentidos de memória na literatura e memória da

literatura de Erll, segundo Milevski e Wetenkamp—e de que tanto a literatura quanto a fotografia são objetos dos estudos da memória, esta tese visa a explicar a frequência de utilização da fotografia, especificamente, a fotografia ecfrástica (i.e., textualmente descrita) em narrativas de memória das ditaduras militares brasileira e argentina recentemente produzidas e publicadas. Para isso, abordo uma amostra dessas narrativas com as seguintes perguntas: (1) que funções têm as fotografias ecfrásticas identificadas em cada obra? (2) Como essas funções corroboram ou retificam o papel atribuído à foto na popular estrutura de entendimento e transmissão de memórias conhecida como pós-memória? (3) Que efeitos têm as fotografias ecfrásticas na leitura das narrativas tanto em nível estrutural quanto diegético? (4) Considerando os efeitos observados em (3), que extrapolações permitem eles sobre a relação entre a literatura e a memória de forma a contribuir para o estudo dessas áreas e para o entendimento da literatura de memória? Como hipótese de resposta às perguntas (1) e (3), proponho inicialmente que, nas obras analisadas, a écfrase (i.e., o movimento pelo qual a imagem se torna texto ao mesmo tempo em que o texto compõe a imagem) transpõe para o texto literário a instabilidade ontológica da fotografia e seu potencial vestigial e espectral, características discutidas nos capítulos a seguir a partir de um referencial teórico e crítico sobre fotografia, filosofia da história, (pós-)memória, intermidialidade, desconstrução e rastro e termos relacionados (o traço, o vestígio, o espectro, o resíduo, o suplemento, o estranho, o meio, a ruína). A confirmação da hipótese, se verificada, sugerirá, em relação às questões (2) e (4), a necessidade de se levar em conta as especificidades do contexto sul-americano para a utilização do enquadramento da pós-memória e para reavaliação das expectativas éticas projetadas sobre a literatura de memória.

No Capítulo 1, “Pequenas estórias: A rememoração das ditaduras sul-americanas e a fotografia na teorização da (pós-)memória,” cujo título joga propositalmente com a “Pequena

história da fotografia" (1931), de Walter Benjamin, e com a diferença entre a disciplina da história e as estórias literárias, realizo a revisão bibliográfica do referencial teórico e crítico da tese de forma a desvelar o que considero o potencial espectral e vestigial da fotografia para a literatura de memória, visando a colaborar com reformulações da estrutura da pós-memória nos estudos brasileiros e sul-americanos. Inicio, como faço nesta Introdução, com um retrato contemporâneo que evidencia disputas discursivas na construção da memória do autoritarismo no Brasil, mas também na Argentina, ainda que, como então explico, o tratamento argentino do passado ditatorial seja considerado exemplar por acadêmicos e ativistas de direitos humanos brasileiros. Como, conforme demonstro, os estudos da memória na América do Sul giram frequentemente em torno da pós-memória e dos estudos culturais, e porque a estrutura da pós-memória de Marianne Hirsch envolve especialmente a fotografia, passo subsequentemente à caracterização e à crítica dessa estrutura de preservação e transmissão de memórias. Abordo também a proposta, colocada por Roberto Vecchi, de reformulação da pós-memória, voltando-a para as políticas de sobrevivência dos rastros e espectros na América do Sul. Em seguida, analiso o papel e as contradições da fotografia na pós-memória de Hirsch, para sugerir outras funções e efeitos conforme o alinhamento de Vecchi. Finalmente, considero os impactos da écfrase, enquanto ponto de contato entre a fotografia e a escrita, a imagem e o texto, a visibilidade e a invisibilidade, no entendimento da literatura de memória.

A partir dessa base teórico e crítica, à qual adiciono outras referências de acordo com o fio condutor de cada investigação, analiso as obras do corpus nos Capítulos 2, 3 e 4. Metodologicamente, em cada capítulo, a análise se concentra primeiro na estrutura fotográfica das obras, manifesta, por exemplo, nas repetições, citações e ligações intertextuais na organização das narrativas. Em um segundo momento mais microscópico, examino cada

instância de utilização de fotografias ecfrásticas nos romances e nos contos. Os capítulos, claro, dialogam entre si, de maneira que, para diversificar a discussão, cada um deles parte de um tema ou forma diferente de pensar essas fotografias literárias: o Capítulo 2, centrado nos romances brasileiros de Verunschk, Tiburi e Lage, considera o fenômeno da iteração e da sobrevivência em relação às fotos mas também às estruturas de consumo de corpus femininos e feminilizados nas narrativas; o Capítulo 3, dedicado aos romances argentino-brasileiros de Vidal e Fuks, pensa as fotos a partir de ideias de deslocamento, meio e resistência, que surgem de vários elementos das narrativas; o Capítulo 4 enfoca as narrativas argentinas de Enriquez e as fotografias nelas encontradas partindo de noções de ruína, terror e humor. Ao fim, ofereço uma conclusão que avalia a validade da hipótese inicial diante das discussões, propõe modificações necessárias à hipótese, reconhece as limitações deste estudo e sugere investigações futuras.

Através desta tese, contribuo para os estudos da literatura de memória e para os estudos da memória e pós-memória ao analisar profunda e detalhadamente o recorrente recurso à fotografia posta no limiar da visibilidade, entre o imagético e textual, estratégia narrativa ainda pouco investigada em sua relevância para a estrutura e enredo das obras do corpus, bem como para o pensamento sobre o passado, a memória e a representação em termos das iterações, deslocamentos, arruinamentos e resistências que os restos sobreviventes performam. Esta Introdução, aquilo que o leitor primeiro encontra, é a seção que por último escrevo. Com ela, relembro e contemplo as "rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento . . . os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante . . . as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpelações" (912) que destaca Poe em "A filosofia da composição" (no caso dele, do conto; no meu, da tese), como citado na epígrafe desta seção. Certamente, muitas rudezas são ainda encontradas nestas e nas próximas páginas, pois esta porta de entrada do leitor não é a

minha porta de saída do estudo. Nos capítulos que seguem, esforço-me para, como sugere Derrida em *A farmácia de Platão*, tomar o(s) texto(s) entre as mãos. Nesses textos literários, teóricos e críticos permanecem ainda entranhados os meus dedos. E, assim, finalizo meu começo.

Capítulo 1 – Pequenas estórias: A rememoração das ditaduras sul-americanas e a fotografia na teorização da (pós-)memória

> "O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente."
>
> Beatriz Sarlo, *Tempo passado*

> "Houve um tempo em que se usava
> nos livros
> papel de seda para separar
> as palavras e as imagens . . .
> receavam que as palavras e as imagens
> não fossem vistas como rivais
> que são
> mas como iguais
> que são
> receavam o atrito entre texto
> e ilustração
> receavam que lêssemos tudo"
>
> Ana Martins Marques, "Papel de seda"

Em julho de 2022, quando visitei o Brasil em pesquisa de campo para esta tese, o país fervia com ansiedades sobre o futuro de sua democracia que se intensificariam nos meses seguintes e culminariam nos ataques às sedes do governo em janeiro de 2023. Naquela época, os brasileiros retomavam a rotina presencial após a devastação da pandemia de COVID-19 e os partidos políticos anunciavam candidatos às eleições para os poderes executivo e legislativo estadual e federal, que aconteceriam em outubro. A ansiedade democrática se manifestava, então, numa crescente polarização que, partindo da esfera pública, capturava a privada, à medida que questões individuais e identitárias, por sua vez, retroalimentavam discursos políticos. Na esfera pública, protagonizavam o embate a extrema direita, representada por Jair Bolsonaro, e a esquerda, reunida em torno de Luiz Inácio Lula da Silva. Havia também a chamada terceira via, cujos adeptos se colocavam ou entre a extrema direita e a esquerda, que consideravam polos opostos de um mesmo contínuo, ou fora deste, sem posicionamento. A terceira via se valia,

assim, de algo próximo à teoria dos dois demônios, que surgiu na Argentina nos anos 70 e ali ainda reverbera.[1] Isto é, seus defensores, geralmente, políticos liberais, setores da classe média e da elite, ecoavam ora o medo do comunismo, da corrupção e da revolução cultural, apelando para a extrema direita, ora o repúdio às incisivas ameaças do bolsonarismo às instituições democráticas, aproximando-se da esquerda. Enquanto isso, na esfera privada, atividades corriqueiras se imbuíam cada vez mais de significado político. Usar ou não a máscara facial em locais públicos e vacinar-se ou não durante a pandemia de COVID-19, escutar sertanejo universitário ou Pabllo Vittar, fazer compras na Havan ou no Armazém do Campo, vestir-se de verde e amarelo ou de vermelho, escolher, em quaisquer circunstâncias, os números 13, 17 ou 22: tudo isso simbolizava, e ainda simboliza, uma orientação político-ideológica. Nesse contexto, potencializado em 2022, mas delineado pelo menos desde as manifestações de 2013, polarizaram-se também as formas de olhar para o passado brasileiro, caracterizando-se uma guerra de memória.

Fernanda Ferreira Pradal lança mão da metáfora da guerra em no mínimo duas oportunidades: em sua tese de 2017 e em entrevista a mim em 2022. Na tese, sobre os usos do edifício do antigo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), atual Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, ela identifica um embate, "às vezes 'guerra,'" protagonizado pelo Grupo Tortura Nunca Mais e pela Polícia Civil, "entre *transformar* e *preservar* a posse, o uso e o simbolismo do espaço" (106). Na entrevista de 2022, Pradal reforça sua metáfora ao falar

[1] De acordo com Michael J. Lazzara e Fernando A. Blanco, a teoria dos dois demônios é uma linha de argumentação "largamente propulsadas por la derecha . . . que pretendía homologar (erróneamente) la violencia cívico-militar, promovida desde el Estado, con la de los revolucionarios que buscaban democratizar la sociedad recurriendo a las armas" (9). Leonor Arfuch explica, ademais, que, "[s]egún Marina Franco (2014), la 'teoría de los dos demonios' como tal no existe sino que recoge—y en ciertos usos cristaliza—una serie de sentidos comunes previos incluso al golpe de 1976, que se afianzan en el retorno a la democracia ante la necesidad de establecer una relación entre la violencia guerrillera y la del terrorismo de Estado . . . como paso previo al juzgamiento y la condena de los exjefes militares en los primeros tramos de la transición" ("Nuesvos tiempos" 80).

não apenas do antigo DOPS-RJ, mas também de outros lugares de memória, como a Casa da Morte de Petrópolis, cuja disputa ganhou novos contornos nos últimos anos de divisão política. Em ambas as ocasiões, Pradal se refere à memória do período ditatorial brasileiro. É notável, porém, que a metáfora da guerra de memória é aplicável a outros episódios da história brasileira sobre os quais existem discursos conflitantes. Por exemplo, a memória do genocídio indígena no período colonial enfrenta a narrativa de descobrimento e construção da nação; já à violência e ao legado da escravidão no Brasil se opõe o mito da democracia racial e da ausência de racismo no país. Se a noção de guerra de memória não se limita tematicamente, portanto, à rememoração do período ditatorial, ela tampouco se restringe, geograficamente, ao Brasil, adequando-se também a outros países sul-americanos, como a Argentina.

Na primeira seção deste capítulo, aplico a ideia de guerra de memória à interpretação do contexto argentino contemporâneo para contestar o caráter paradigmático que o tratamento argentino do período militar assume no Brasil, onde se presume que, diferentemente do país vizinho, não há memória da ditadura. Argumentando, com evidências, contra essa alegação e a favor de uma noção de memória em construção nos dois países, chego à noção de pós-memória como uma das abordagens mais comuns nos estudos sobre o legado ditatorial sul-americano. Na segunda seção deste capítulo, investigo o conceito de pós-memória, sua aplicação aos contextos brasileiro e argentino e as críticas e adaptações que ele recebe em cada um. O objetivo dessa análise é explicitar os pressupostos da estrutura da pós-memória, especialmente a relação entre passado, presente e futuro que a fundamenta. Na terceira seção, considero esses pressupostos para examinar o papel atribuído à fotografia na pós-memória de Marianne Hirsch e em algumas outras estruturas de transmissão de memórias. Aprofundo-me também na teorização da fotografia como tecnologia de reprodução e discuto visões sobre a questão do passado na fotografia. Na

quarta e última seção, abordo a fronteira entre a fotografia e a escrita, enfocando especialmente a écfrase enquanto forma de transposição intermidiática entre foto e texto. Também conecto as diferentes partes desse capítulo e conjecturo sobre a relação entre memória, fotografia, passado e texto literário a ser explorada nos capítulos seguintes, em que analiso as obras do corpus desta tese.

1. A construção da memória coletiva através de disputas na Argentina e no Brasil

Na introdução ao recente volume de ensaios *Los futuros de la memoria en América Latina: Sujetos, políticas y epistemologías en disputa*, os editores Lazzara e Blanco afirmam que, "[a] más de cuatro décadas de las dictaduras militares y de los sangrientos conflictos civiles ocurridos en varios países de América Latina, la memoria se ha convertido en un campo de batalla" (7–8). Nesse campo de batalha, se encontram acadêmicos, políticos, ativistas dos direitos humanos, vítimas e suas famílias, perpetradores e seus descendentes. Lazzara e Blanco ilustram sua alegação com exemplos chilenos e argentinos. No Chile, os autores lembram, a filha de um torturador agitou a opinião pública em 2017 ao declarar, em um programa de televisão, que os militares eram salvadores da pátria. Já na Argentina, o governo de Mauricio Macri reavivou, de acordo com Lazzara e Blanco, a teoria dos dois demônios ao reduzir, contra protestos populares, as penas de prisão de militares condenados por crimes de lesa humanidade durante o período de 1976 a 1983. Ao também se debruçar sobre o caso argentino, Arfuch reitera a existência contemporânea, naquele país, de uma disputa simbólica em que se enfrentam "la idea de 'terrorismo de Estado'" e o retorno da teoria dos dois demônios, com "la equiparación entre violencias de grupos de guerrilleros y violencia estatal" (71). Em um possível exemplo acadêmico desse retorno, Geoffrey Maguire argumenta que a arte atualmente produzida por

filhos e filhas de desaparecidos “complicate[s], undermine[s] or reject[s]” “public, politicised discourses surrounding victimhood [especially in the military], as well as the close ties between human rights organisations and the successive Kirchner administrations” (10). Assim, é como se Maguire visse nessa arte um alinhamento que escapa aos polos da disputa identificada por Arfuch, compondo um tipo de terceira via como a brasileira. Nota-se, porém, que nenhum dos autores faz referência ao contexto brasileiro recente ao debater a memória argentina. Apenas Eduardo Jozami, ao analisar a questão a partir da ótica da polarização política e do neoliberalismo, afirma que “a diferencia de lo ocurrido en otros países de la región, no pudo gestarse en la Argentina una corriente de apoyo a la última ditadura” (49). Cabe atualizar essa afirmação: o atual presidente argentino Javier Milei, de extrema direita, tem como vice Victoria Villarruel, fundadora e presidente do Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y Sus Víctimas (CELTYV), uma organização civil ligada ao setor militar.

A menção ao que parece ser a versão argentina de uma guerra de memória se deve, aqui, ao caráter paradigmático que o tratamento argentino da memória do terrorismo de Estado assume no Brasil. Ali, a comparação com a Argentina e, muitas vezes, também com o Chile compõe discursos tanto da busca por justiça e reparação, quanto da negação ou atenuação de crimes de lesa humanidade. No que tange ao último caso, verifica-se, por exemplo, que chamar a ditadura militar brasileira de “ditabranda” depende, mesmo que implicitamente, da existência paramétrica de regimes mais rígidos. Assim, quando o editorial de 17 de fevereiro de 2009 do jornal *Folha de S. Paulo* usa aquele termo para descrever o período de 1964 a 1985 no Brasil, o texto o ameniza diante não apenas de seu principal alvo naquele momento, o governo de Hugo Chávez na Venezuela, mas também em relação a outros regimes autoritários que teriam censurado, torturado e matado mais. Habilitam-se, assim, declarações como a do ex-presidente Bolsonaro de que

morreram menos pessoas naquele período que "no último carnaval de São Paulo"[2] ou que "o erro da ditadura foi torturar e não matar."[3] Já nos discursos favoráveis à busca por justiça e reparação no Brasil, nota-se que os brasileiros frequentemente se comparam aos vizinhos e coroam a Argentina como modelo. Isso se dá, muitas vezes, sem o devido reconhecimento das ansiedades democráticas e disputas memoriais que ali também ocorrem, como se o trabalho de memória na Argentina já estivesse positivamente concluído. Assim, Rebecca Atencio se refere às "Argentine Mothers of the Plaza de Mayo" para apontar "the strikingly different path Brazil had chosen in reckoning with its dictatorial past" (XI); usa Argentina e Chile como parâmetros para medir a importância de produtos culturais "in keeping questions of memory alive in Brazil" (9); levanta formas pelas quais a moderação marcou a transição democrática no Brasil em oposição a uma possível "argentinização" do país; e afirma que "[m]any scholars have observed that the Brazilian population as a whole has historically been indifferent when it comes to the dictatorship and its human rights violations, and in their assessment they often equate indifference with a lack of memory" (19). Nessa esteira, Julián Fuks, autor do romance *A resistência*, discutido no Capítulo 3 desta tese, identifica um "déficit de memória" ("A era da pós-ficção" 84) no Brasil; Gínia Maria Gomes afirma que "[c]ontrariamente ao que aconteceu a outros países da América Latina, como Argentina e Chile . . . [a]qui, os crimes foram 'esquecidos'" (7); e Berttoni Licarião fala de "uma memória traumática não trabalhada coletivamente" e de "uma memória coletiva do período [que] não encontrou terreno fértil para se desenvolver" (*Sintomas de precariedade* 11) no país. Os valiosos argumentos de Atencio, Fuks, Gomes e Licarião se baseiam, sobretudo, na discussão de mecanismos institucionais

[2] Entrevista de Bolsonaro a Jair Marchesini no programa *Câmera aberta*, TV Bandeirantes, 24 de maio de 1999.
[3] Conforme artigo "Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar" da *Folha de S. Paulo*, 28 de março de 2019.

controversos, como a Lei da Anistia de 1979 (nº 6.683), e tardios e/ou limitantes, como a Lei sobre Desaparecidos Políticos de 1995 (nº 9.140), a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) de 1995 e a Comissão Nacional da Verdade (CNV) de 2011. Outras recorrentes evidências da "falta," "déficit" e "esquecimento" no contexto brasileiro são a insuficiência de espaços memoriais—como o Espacio Memoria y Derechos Humanos (antiga Escuela de Mecánica de la Armada), em Buenos Aires, o Museo de la Memoria y Derechos Humanos, em Santiago, e o próprio Memorial da Resistência, em São Paulo— e o fortalecimento da extrema direita simpática aos militares. Nada disso é, entretanto, exclusividade brasileira.

Na Argentina, a Ley de Pacificación Nacional de 1983 (nº 22.924), conhecida como Ley de Autoamnistía e promulgada pelo último presidente militar, Reynaldo Bignone, foi revogada ainda em 1983, no primeiro mês de governo do presidente democraticamente eleito Raúl Alfonsín. No mesmo ano, Alfonsín criou a Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) e ordenou a instauração de processo judicial contra as três primeiras juntas militares que governaram a Argentina na ditadura. Informado pelo relatório *Nunca más*, da CONADEP, entregue em 1984, o julgamento das juntas condenou Jorge Rafael Videla e Emilio Eduardo Massera à prisão perpétua, além de levar à cadeia outros três dos nove acusados. Em comparação ao ocorrido em outros países sul-americanos, observa-se que as instituições democráticas argentinas funcionaram de maneira rápida e inovadora. Ao invés de se promover a reconciliação entre Estado e sociedade civil através do perdão, recorreu-se à punição daqueles que teriam desvirtuado essa relação, estabelecendo o autoritarismo enquanto anomalia transgressora. Mesmo que essas punições nunca tivessem sido revogadas ou atenuadas, seria possível questionar, na esteira das reflexões de James E. Young sobre monumentos, se elas deveriam, de fato, servir como tratamento exemplar do passado, uma vez que, ao objetivar

colocar um ponto final nessa história, elas também despojam os sobreviventes do peso da obrigação de lembrar.

Ironicamente, a metáfora do ponto final na Argentina se alinha mais à ideia de impunidade que de reparação. Isso se dá porque o governo do próprio Alfonsín promulgou a Ley de Punto Final de 1986 (nº 23.492), que determinou a prescrição dos delitos de violência política cometidos até 1983, e a Ley de Obediencia Debida de 1987 (nº 23.521), que eximia militares abaixo da patente de coronel da responsabilidade por crimes de lesa humanidade, entendendo que eles cumpriam ordens superiores. Essas duas leis são conhecidas como leis de impunidade, juntamente com os decretos que Carlos Menem, sucessor de Alfonsín na presidência, sancionou em 1989 e 1990, indultando centenas de militares, inclusive Videla e Massera. Esse quadro se altera novamente a partir de 2003, na onda rosa iniciada com a eleição de Néstor Kirchner à presidência. Em seu mandato, revogaram-se as duas primeiras leis de impunidade e se declararam inconstitucionais os indultos de Menem. É nesse período, de acordo com Daniel Lvovich e Jaquelina Bisquert, que as políticas de memória ganham centralidade na Argentina, com o estabelecimento, por exemplo, dos chamados lugares de memória. Assim, Kirchner anunciou, em 2004, o projeto de criação do Espacio Memoria y Derechos Humanos na antiga Escuela de Mecánica de la Armada, de fato, dois anos depois da conclusão da revitalização do prédio que se tornaria o Memorial da Resistência, em São Paulo.

Ao expor a críticas o caráter paradigmático que o tratamento argentino da memória do autoritarismo adquire nos debates brasileiros, não tenciono questionar a noção de que há um trabalho de memória na Argentina, mas propor, primeiramente, que esse trabalho não está finalizado e, segundamente, que há, sim, uma memória coletiva da ditadura militar no Brasil. Essa memória é, naturalmente, diferente da argentina e provavelmente distinta de um ideal de

verdade, justiça e reparação, mas ela existe. A meu ver, a constatação de uma guerra de memória, aliada, como observei através da entrevista com Pradal em de julho de 2022, à questão da polarização política, serve como contraponto às afirmações de "déficit," "falta" e ausência frequentes no contexto pós-ditatorial brasileiro. Como argumento ao longo deste capítulo, a memória coletiva e uma noção de pós-memória política podem se articular ao redor de uma ausência fundadora. Além disso, se há conflito, há memória em construção, e dessa construção participam os numerosos produtos culturais e estudos sobre o legado do período ditatorial brasileiro que surgiram na última década.

Evidências da construção de uma memória coletiva da ditadura militar brasileira são os ciclos de memória cultural que Atencio propõe. A autora define ciclo de memória cultural como um padrão de "subtle, reciprocal interplays between institutional mechanisms and cultural production in Brazil" (5). Esse padrão de interação consiste em quatro etapas: o surgimento simultâneo ("simultaneous emergence") de mecanismos institucionais e produtos culturais; o estabelecimento de uma ligação entre eles no imaginário público ("imaginary linkage"); a apropriação dessa ligação por um grupo social em defesa de seus interesses ("leveraging"); e a propagação ("propagation") do produto cultural como ponto de partida para obras futuras (Atencio 6–7). Atencio identifica quatro ciclos de memória cultural entre o fim da ditadura militar e a publicação de seu livro em 2014. No primeiro, interagem a Lei da Anistia de 1979, como mecanismo institucional, e os testemunhos publicados por ex-militantes de grupos esquerdistas armados, como Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro*?, de 1979) e Alfredo Sirkis (*Os carbonários*, de 1980), enquanto produtos culturais. No segundo, entrelaçam-se o impeachment do ex-presidente Fernando Collor de Mello (1992) e a minissérie *Anos rebeldes*, de Gilberto Braga e Dennis Carvalho (1992). O terceiro ciclo envolve a Lei nº 9.140 sobre o

reconhecimento dos desaparecidos políticos e a compensação das famílias (1995), o romance *Prova contrária*, de Fernando Bonassi (2003) e o relatório da CEMDP, *Direito à memória e à verdade* (2007). Já o quarto ciclo emerge da relação entre a performance da peça "Lembrar é resistir" (de Analy Álvarez e Izaías Almada, 1999) na antiga instalação do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) e o estabelecimento do Memorial da Resistência no mesmo espaço em 2008. Atencio antevê, finalmente, o surgimento de um quinto ciclo, vinculado à CNV, e convida estudos futuros a explorá-lo. A partir das datas delineadas pela autora, nota-se uma intensificação da produção memorial na década de 90 e anos 2000, que antecede, então, o que hoje se considera um boom de memórias a partir de 2011.

Licarião aceita o convite de Atencio e define o quinto ciclo de memória cultural da ditadura militar brasileira através do surgimento simultâneo da CNV e de mais de sessenta títulos literários publicados depois de 2011. Como a CNV foi estabelecida em 2011 e concluiu suas atividades em 2014 com a publicação de um relatório final, Licarião inclui a emergência do bolsonarismo como outro evento determinante do ciclo. Observa-se que essa dupla qualificação do ciclo, pela CNV e pelo fortalecimento da extrema direita, acontecimentos que já sugerem a guerra de memória identificada por Pradal, foge às especificações de Atencio porque o surgimento do bolsonarismo não constitui um mecanismo institucional. Nesse sentido, é mais importante ressaltar o impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016, algo que Licarião menciona de passagem e apenas como consequência indireta da CNV, e a prisão do ex-presidente Lula em 2018, que o autor não aborda. Pode-se até sugerir que esses dois processos, aliados aos produtos artísticos surgidos até agora, constituem um ciclo de memória cultural próprio, que reflete a desilusão com um regime democrático em que ecoa o autoritarismo. De qualquer forma, ao classificar as obras literárias de seu quinto ciclo como narrativas de busca, retorno e trauma,

Licarião as amalgama dentro dos eixos paradigmáticos da violência e do esquecimento, da precarização da memória coletiva através da subjetivização. Reconheço que o esquecimento é tema de várias das obras listadas—inclusive do romance *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Marcia Tiburi, discutido em meu Capítulo 2—, mas discordo que ele caracteriza esse período. Afinal, Licarião mesmo revisa diversos estudos que, como o seu, abordam questões memoriais, analisam o corrente boom de obras culturais e discutem suas causas e impactos. Se a discussão de Atencio mostra que se constrói a memória da ditadura no Brasil desde antes da redemocratização, a análise de Licarião indica, a meu ver, que se trabalha essa memória hoje mais que nunca. Em produções intelectuais, esse trabalho frequentemente se faz, como no caso de Licarião e mesmo de Fuks, e como é de interesse deste capítulo, dentro do enquadramento da pós-memória.

Na sequência desse capítulo, debruço-me sobre o conceito de pós-memória de Hirsch e sua aplicação aos disputados cenários brasileiro e argentino que acabo de descrever. Apesar de considerar também outras estruturações da memória, como a protética, enfoco a pós-memória por dois motivos. O primeiro é a normalização e quase transparência desse conceito em estudos de variados campos que abordam, de alguma forma, a rememoração das ditaduras militares sul-americanas. A constância da referência à noção de Hirsch gera críticas que objetivam desde a melhoria até a recusa do conceito de pós-memória. Em minha discussão, alinho-me com o primeiro posicionamento ao reconhecer que a concepção de pós-memória já se estabeleceu no Brasil e na Argentina e que, sendo improdutivo negá-la, é, todavia, frutífero aprimorá-la às especificidades desses contextos. O ponto de intervenção a que quero chegar diz respeito ao segundo motivo para focalizar a pós-memória. Mais que outros enquadramentos, a pós-memória reflete sobre o papel de um elemento cuja recorrência marca as narrativas do atual boom

literário: a fotografia. Que pressuposições, entretanto, sobre a relação entre passado, presente e futuro sustentam a caracterização do papel da fotografia na teorização da pós-memória? Como reagem a elas as obras literárias que comporiam essa pós-memória? Essas são algumas das questões que abordo nas próximas seções.

2. Um retrato da pós-memória

A introdução da noção de pós-memória é creditada à acadêmica romena Marianne Hirsch. Em um artigo publicado no periódico *Discourse* em 1992–93, Hirsch utiliza o termo para descrever o tratamento do Holocausto nos quadrinhos *Maus*, de Art Spiegelman. Sem fornecer, à época, uma definição explícita do novo conceito, Hirsch indica que a pós-memória compõe a obra de Spiegelman ao informar a estória de Artie—"the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded his/her birth" (Hirsch, "Family Pictures" 8)—em comparação à de Vladek—o pai e sobrevivente. Para a autora, enquanto Vladek teria suas próprias memórias do Holocausto, Artie rememoraria esse evento por meio da pós-memória. Dessa forma, Hirsch desenha a pós-memória como uma relação com o passado marcada simultaneamente por uma distância geracional do Holocausto ("generational distance") e por uma conexão pessoal/familiar com o evento ("personal connection"), diferenciando-a, portanto, tanto da memória quanto da história (Hirsch, "Family Pictures" 8). Logo, nota-se que a pós-memória surge dentro do contexto específico dos estudos culturais sobre o Holocausto e tem aplicação restrita à produção de filhos de sobreviventes. A partir dessa primeira utilização, o conceito passa por revisões e apropriações que discuto nesta seção. Antes, cabe ressaltar que Hirsch constrói sua primeira argumentação sobre a pós-memória já a partir da análise de fotografias, sejam aquelas que ela via na casa de vizinhos quando criança já nos Estados Unidos

ou as que Spiegelman reproduz nas páginas de *Maus*. Hirsch, inclusive, compara fotografias aos lugares de memória (*lieux de mémoire*) de Pierre Nora, argumentando que, como tais espaços, as fotos são produtos do atrito entre história e memória, ainda que pertençam também à pós-memória. Vale ressaltar, ademais, que Hirsch demonstra certa hesitação em relação ao termo "pós-memória" nesse primeiro momento, pois teme que o prefixo "pós" seja entendido como algo além, posterior à memória e, por consequência, para ela, completamente inserido na história, como se este fosse um lugar de perda de subjetividade.

Após o primeiro artigo, Hirsch publicou extensamente sobre pós-memória, ora reiterando o conceito, ora o reformulando e buscando expandi-lo para além dos estudos sobre o Holocausto e/ou do vínculo familiar. Por exemplo, ao reproduzir o ensaio sobre *Maus* na coletânea *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, de 1997, Hirsch modifica o texto para oferecer uma definição explícita da pós-memória:

> Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that precede their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to the children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences. (22)

Cito essa definição em sua extensão porque ela se repete, sobretudo a primeira frase, em escritos posteriores da autora e daqueles que nela se baseiam. Além disso, quero destacar, ao longo da passagem, um movimento de generalização, de expansão da aplicação do conceito, que culmina na última frase, onde o contexto no qual o termo se origina é mencionado. Nesse movimento, a noção de pós-memória cruza as fronteiras dos estudos sobre o Holocausto para caracterizar adicionalmente o tipo de memória—"delayed, indirect, secondary" (Hirsch, *Family Frames* 13)—da geração que se segue àquela que testemunhou outros eventos traumáticos, aqui ainda não exemplificados. Cabe observar que, apesar da ampliação disciplinar, a pós-memória ainda se limita, nesse momento, aos confins da família. Ela é o tipo poderoso e particular de memória que possuem os filhos de sobreviventes de traumas coletivos, uma herança que se recebe por consanguinidade.

Hirsch começa a abordar a questão do vínculo familiar da pós-memória em seu ensaio "The Generation of Postmemory," de 2008, que ela reproduz como parte da introdução e do primeiro capítulo do livro de mesmo título, publicado em 2012 e frequentemente referenciado em estudos sobre o assunto. Em suas diferentes versões, esse texto traz três importantes desenvolvimentos. O primeiro é a redefinição de pós-memória como uma estrutura, em vez de uma noção ou ideia, como Hirsch a compreendia em 1997: "postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience" ("The Generation" 103). O segundo desenvolvimento, sugerido nessa mesma citação, é o relaxamento da obrigatoriedade da consanguinidade na estrutura da pós-memória. Partindo das discussões de Jan e Aleida Assmann sobre categorias como memória comunicativa, memória individual e familiar/grupal, memória cultural e memória política e nacional, Hirsch entende que a transmissão das lembranças de eventos traumáticos

pode se dar entre gerações de uma mesma família (intergeracional ou verticalmente), no contato com pares estranhos à família (intrageracional ou horizontalmente) e a nível institucional (transgeracionalmente). Essa observação leva a autora a delinear dois tipos de estrutura de transmissão: a pós-memória familial ("familial postmemory") e a pós-memória afiliada ("affiliative postmemory").[4] A primeira corresponde à definição de 1997. Já a última compreende experiências traumáticas cujas memórias são "adotadas" ("adopted") por aqueles que, apesar de posicionados fora da família ou grupo testemunhal, simpatizam com a "segunda geração literal" ("literal second generation"), da qual são contemporâneos (Hirsch, "The Generation" 115). Através da inserção da afiliação, Hirsch responde à crítica de que uma noção de autoridade familiar e étnica informaria a pós-memória até então. Junta-se a esse esforço a reafirmação, nos textos de 2008 e 2012, das múltiplas aplicações da pós-memória, agora exemplificadas. Dentre os vários contextos de transmissão traumática levantados por Hirsch estão os aqui mais relevantes: "the Dirty War in Argentina and other dictatorships in Latin America" (*The Generation* 19). Mais adiante, retornarei a essas tentativas de expansão para argumentar que, apesar das concessões, a pós-memória afiliada mantém o caráter logocêntrico que, a meu ver, marca a estrutura como um todo, inclusive a forma pela qual Hirsch trata a fotografia.

Por ora, destaco a menção a vários conceitos relativos à memória de eventos não vividos como o terceiro desenvolvimento introduzido no ensaio de 2008 e repetido na coletânea de 2012. É verdade que, já nos textos dos anos 90, Hirsch menciona a noção de "memória ausente" ("absent memory"), então atribuída a Nadine Fresco, e "memória esburacada" ("mémoire

[4] A obra de Hirsch ainda não tem tradução ao português. No contexto brasileiro, poder-se-ia traduzir "familial postmemory" também como "pós-memória familiar." Prefiro, entretanto, "pós-memória familial" para manter o sentido de algo moldado conforme a família e afastar a ideia de algo familiar porque conhecido.

trouée," "memory shot through with holes"), de Henry Raczymow, para afirmar sua preferência pela denominação "pós-memória." A nova lista, porém, é mais extensa:

> The particular relation to a parental past described, evoked, and analyzed in these works [by the so-called second-generation writers and artists] has come to be seen as a "syndrome" of belatedness or "post-ness" and has been variously termed "absent memory" (Ellen Fine), "inherited memory," "belated memory," "prosthetic memory" (Celia Lury, Alison Landsberg), "mémoire trouée" (Henri Raczymow), "memoire des cendres" (Nadine Fresco), "vicarious witnessing" (Froma Zeitlin), "received history" (James Young), "haunting legacy" (Gabriele Schwab), and "postmemory." (*The Generation* 3)

Com a exceção de "memória ausente" e "memória das cinzas," os conceitos listados surgem paralelamente ou após a proposição da pós-memória em 1992–93. Todo o elenco participa, entretanto, daquilo que, segundo Jeffrey K. Olick et al., "[m]any commentators now refer to [as] a 'memory boom' that began sometime in the late 1970s and that has only begun to wind down since the turn of the millennium" (3).[5] Apesar das semelhanças temáticas, algumas dessas noções apresentam particularidades que, a meu ver, dificultam o entendimento delas como sinônimos de pós-memória na descrição da relação com um passado parental. Exemplo disso é a memória protética. Ainda que não se refira diretamente a Hirsch, Alison Landsberg descreve a memória protética como transportável, transferível, de caráter de massa e, portanto, contrária a "more traditional forms of memory that are premised on claims of authenticity, 'heritage,' and ownership" (3). Dessa maneira, a memória protética se distancia mais que se aproxima até

[5] Estudado por acadêmicos como Olick e Arfuch, o boom ou explosão de narrativas memorialísticas coincide com um período de maior foco teórico e crítico no sujeito, nos afetos e nas identidades. Retorno a esse ponto mais adiante nesta seção.

mesmo da pós-memória afiliada, pois a primeira prescinde do vínculo familiar cuja ausência define a última. Voltarei a comparar essas duas estruturas—a pós-memória e a memória protética—ao falar do papel nelas desempenhado por tecnologias de reprodução como a fotografia.

Dois anos depois da publicação de *The Generation of Postmemory*, Hirsch cita, em seu discurso de presidente da Modern Language Association (MLA), a série *Buena memoria*, do fotógrafo argentino Marcelo Brodsky, como exemplo de trabalho pós-memorialístico. Na ocasião, a autora também traça o que parece ser um contraponto à expansão da pós-memória para além dos limites da família, ao afirmar que "my work with postmemory has introduced a distancing awareness emphasizing that 'although it could have been me, it was decidedly not me.' I thus prefer to think in terms of a form of solidarity that is suspicious of empathy" (339). Infere-se, daí, a permanência de uma hierarquização: a memória pertence ao sobrevivente e a pós-memória, a sua família. Os estranhos, por mais que se solidarizem e afiliem, mantêm um pé fora dessa estrutura. Para finalizar a trajetória da pós-memória nos estudos de Hirsch, quero ressaltar que, em seus escritos mais recentes, a autora ou repete formulações anteriores—como faz no livro *School Photos in Liquid Time*, de 2019, ao reafirmar que a pós-memória é mediada "not by recall but by imaginative investment, projection, and creation" (14)—ou utiliza o termo como se ele, já tão naturalizado, dispensasse explicações—afirmando, por exemplo, que "[s]tatelessness is both memory and postmemory" ("Stateless Memory" 418), ou que "[Hannah] Arendt's writings about statelessness have in themselves become part of our cultural postmemory of post–World War II thought" ("Stateless Memory" 420). Esse último aspecto pode, inclusive, ser consequência da normalização e transparência da pós-memória em estudos sobre obras que se encaixariam dentro dessa estrutura.

Para esta tese, realizei uma síntese qualitativa (ver Apêndice) de vinte e cinco estudos—entre artigos em periódicos revisados por pares, teses, dissertações, livros e coletâneas de ensaios publicados nas Américas e na Europa no século XXI—que abordam as ditaduras militares sul-americanas sob a perspectiva da chamada geração posterior. Nessa síntese, constata-se que apenas dois dos vinte e cinco estudos datam da década de 2000–2009. Os demais foram publicados nas décadas seguintes (2010–2019 e depois de 2020) e se seguem, portanto, à onda rosa latino-americana e à publicação de *The Generation of Postmemory*. Eles surgem, assim, concomitantemente com o aumento de produtos culturais sobre os regimes militares e a intensificação da disputa memorial, conforme descrito na primeira seção deste capítulo. Quinze tratam do Brasil, cinco da Argentina e cinco de outros países, como Chile, Uruguai e Peru. Dos vinte e cinco estudos, vinte e dois mencionam o conceito de pós-memória de Hirsch, mas apenas seis o problematizam de alguma forma. A maioria ou evoca o termo como categoria dogmática, sem "prestar atenção aos pressupostos da noção de pós-memória" (Seliprandy 127), ou o aplica à análise de um corpus, demonstrando a adequação de certos produtos e discursos culturais à estrutura delineada por Hirsch. Cabe questionar a utilidade desse último tipo de análise. Se a própria Hirsch já expandiu a pós-memória para abarcar as ditaduras latino-americanas, o que se ganha ao constantemente repetir essa pertinência? Não seria mais produtivo, para a própria estrutura da pós-memória e para o entendimento do legado dos autoritarismos latinos e sul-americanos, enfocar os pontos de resistência a essa conceitualização ali encontrados?

Antes de dialogar com os estudos que enfocam tais pontos de resistência, destaco que se observa, na síntese qualitativa, certa banalização do conceito de pós-memória. Por exemplo, Andréa Machado de Almeida Mattos e Érica Amâncio Caetano, pesquisadoras da linguística aplicada à formação de professores de segunda língua, conjecturam, sem comprovação empírica,

que eventos históricos traumáticos como a ditadura influenciam a identidade de professores brasileiros de inglês e, por consequência, sua prática docente. Adicionalmente, José Cabrera Sánchez, psicanalista, visa a revelar, através da análise de entrevistas, as formas pelas quais netos de presos políticos e desaparecidos da ditadura chilena recontam o passado da família. Nota-se, portanto, que esses autores não têm como objeto de estudo quaisquer produtos culturais, diferentemente de Hirsch, que nunca se desfaz da análise deles, mesmo quando se concentra em sua história familiar.

Cumpre aqui também oferecer um retrato do que se chama de geração posterior na América do Sul. Conforme explico na Introdução desta tese, a referência às ditaduras militares sul-americanas compreende os governos autoritários instaurados nesse subcontinente durante a Guerra Fria, como parte ou efeito de Operações como a Brother Sam e a Condor. No Brasil, Bolívia, Peru, Chile, Uruguai e Argentina, o período ditatorial vai de meados dos anos 60 ou do início dos anos 70 à metade ou fim dos anos 80, com o regime militar chileno sendo o último a acabar em 1990. Mesmo a ditadura paraguaia, iniciada dez anos antes da brasileira, em 1954, termina em 1989. Assim, a chamada geração posterior às ditaduras sul-americanas é um termo guarda-chuva que abarca as pessoas que nasceram e/ou viveram a infância nos anos 60 e 70 (também chamados de geração 1,5) e aquelas que vieram ao mundo durante ou após a queda dos regimes, isto é, dos anos 80 em diante.[6] Estas últimas compõem também a segunda e a terceira geração, os filhos e netos de quem viveu a ditadura. Se os limites temporais da geração posterior já são lassos, ainda mais flexível é a questão da existência do vínculo familiar com as vítimas do trauma, fator determinante da estrutura de Hirsch. Como descrevo na primeira seção deste capítulo, o status de vítima do período ditatorial varia ao longo dos anos e conforme ideologias,

[6] Retiro o termo de "geração 1,5" (*1.5 generation*) de Hirsch (*The Generation* 15, 41).

diferentemente do que se dá com o Holocausto. Por conseguinte, aqueles a quem se atribui a pós-memória familial na América do Sul são filhos por vezes de integrantes de movimentos de esquerda, por vezes de militares. Entre os primeiros, incluem-se tão frequentemente filhos de sobreviventes quanto filhos de mortos e desaparecidos, o que tampouco acontece no caso do Holocausto, pois se reconhecem como mortos os que não mais foram vistos. Além disso, o elemento da consanguinidade, da herança da pós-memória, se complica ao abarcar as estórias não apenas dos filhos das vítimas, mas de pais (e.g., *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski), irmãos (e.g., *K. Relato de uma busca*; *Depois de tudo tem uma vírgula*, de Elizabeth Cardoso), sobrinhos (e.g., *Sob os pés, meu corpo inteiro*, Marcia Tiburi) e, daí, também de amigos (e.g., *Mar azul*, de Paloma Vidal) e até daqueles outrora posicionados na zona cinzenta da complacência (e.g., *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra; *O corpo interminável*, de Claudia Lage). As bases da estrutura da pós-memória familial e afiliada balançam, portanto, na transposição do conceito para o contexto sul-americano.

As mais conhecidas críticas à pós-memória na América do Sul partem da intelectual argentina Beatriz Sarlo, que desde 2001 expõe a fragilidade epistemológica do conceito de Hirsch quando aplicado à Argentina pós-ditatorial. De viés materialista-histórico, as críticas de Sarlo sugerem que a pós-memória participa de uma "inflação teórica" (95) posterior a uma "guinada subjetiva" (18) dos anos 70 e 80. O que Sarlo chama de guinada subjetiva é um "reordenamento ideológico e conceitual da sociedade, do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade . . . [e] [c]oincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas" (18–19). Para a autora, nos anos 1960, o foco da sociologia da cultura e dos estudos culturais era nas estruturas, isto é, nos sistemas de

troca, linguagem, conhecimento e poder dentro dos quais existimos e nos relacionamos. Após os movimentos contracultura dos anos 1960, essa atenção se transfere (de volta) para o sujeito e as identidades. Essa mudança de foco, entretanto, não caracteriza a quebra com a lógica capitalista, etnocêntrica e sexista pretendida por aqueles movimentos. De fato, o interesse nos "novos sujeitos"—marcados por gênero, etnia, orientação sexual, religião etc.—é cooptado no neoliberalismo. Para Sarlo, a guinada subjetiva e sua consequente inflação teórica se caracterizam, entre outros aspectos, pelo preterimento da "história acadêmica," disciplinar e metodológica em favor da "história de massas" (Sarlo 14–15), que, ao recorrer à oralidade, testemunho e arquivos pessoais, faz ver os novos sujeitos majoritariamente excluídos da primeira. Enquanto, ao fim do século XX, a historiografia questiona métodos e finalidades disciplinares, a história de massas se legitima aos olhos de um mercado de novos sujeitos ao quais fornece respostas sobre o passado. Aliada às políticas de identidade, esse modo de fazer história reitera o foco no indivíduo que caracteriza o capitalismo tardio e informa a ideologia neoliberal. Surgindo nesse cenário, a pós-memória de Hirsch é vista por Sarlo como uma estrutura supérflua que evidencia a privatização da memória, aprisionada e acumulada no âmbito familiar, na alçada daqueles que podem reclamar sua posse.

Possivelmente por conta de sua cumplicidade com o capitalismo tardio, a pós-memória, como observa Sarlo, ignora aspectos de classe. Sarlo ilustra a irrelevância de questões de classe na pós-memória ao comparar duas obras sobre a geração posterior argentina: o filme *Los rubios*, de Albertina Carri, e o livro *Ni el flaco perdón de Dios*, de Juan Gelman e Mara La Madrid. O primeiro obedece ao que Sarlo alcunha o "espírito" ou as "normas da época," que "valorizam a demonstração da subjetividade, reconhecem plena legitimidade a inflexões pessoais e situam a memória em relação a uma identidade não meramente pública" (105). Representando a si mesma

no filme ao mesmo tempo em que desloca ao anonimato os desparecidos e membros sobreviventes de círculos intelectuais, de quem colhe depoimentos, Carri "não procura 'as razões' de seus pais, muito menos a tradução dessas 'razões' pelas testemunhas a quem recorre; procura *seus pais* na abstração de uma vida cotidiana irrecuperável" (Sarlo 106). Em contrapartida, nos testemunhos reunidos por Gelman e la Madrid, filhos de operários desparecidos durante a ditadura não prescindem de buscar tanto os pais quanto a realização das mudanças políticas pelas quais eles foram perseguidos. Como afirma Sarlo, "[m]uitos dos testemunhos de *Ni el flaco perdón de Dios* são de jovens que se sentem mais próximos do compromisso político dos pais ou fazem esforços para entendê-lo, convencidos de que, se o entenderem, poderão captar algo do que seus pais foram" (110). Diferentemente de filhos de intelectuais como Carri, esses jovens não estão inseridos numa estrutura de transmissão de sobrevivência (de pessoas, de relatos, de imagens, de memórias, nos modos de Hirsch). Ao contrário, "comunidades de amigos e familiares," em que as histórias detalhadas dos desparecidos geralmente circulam, "não existiram quando as vítimas foram membros dos setores populares, cujas famílias em muitos casos se esforçaram em esquecer os desaparecidos. Os filhos desses militantes estão desesperados com a história dos pais, porque ali a fratura não foi só a ditadura, mas a forma como a fratura se agravou pelo silêncio" (Sarlo 112). Não há, nesse último caso, pós-memória, Sarlo conclui, pois a estrutura de transmissão familial e afiliada está partida.

Além da falta das comunidades de circulação de histórias conforme a classe social, a ruptura da pós-memória no contexto argentino se relaciona a outra ausência, já aludida neste capítulo, fundadora das ditaduras sul-americanas: a suspensão do *habeas corpus*. A expressão latina significa "que tenhas corpo" e designa medida judicial garantidora da liberdade, do direito ao comando do próprio corpo, de pessoas presas ilegalmente ou por abuso de poder. No Brasil, o

Ato Institucional Número 5 (AI-5) proibiu, em 1968, a concessão de *habeas corpus* a acusados de crime contra a segurança nacional. A Lei de *Habeas Corpus* argentina (nº 23.098), por sua vez, data de 1984. A desarticulação da obrigatoriedade do corpo nas ditaduras engendra o curioso fato de que a geração posterior sul-americana descende não de quem sobreviveu ou mesmo de quem foi reconhecido como morto, mas de quem desapareceu. É dizer: a suspensão do *habeas corpus*, enquanto medida jurídica, permite que não haja corpos, que pessoas despareçam no período ditatorial. Essa aporia (descender do ausente, do ontologicamente instável, do desparecido) é motor tanto da crítica como das sugestões que Roberto Vecchi propõe à pós-memória, como explico a seguir. Antes, porém, vale destacar outros críticos que tiram da análise de *Los rubios* de Sarlo o combustível de suas visões conflitantes. Maguire, que referencio na primeira seção ao falar do retorno da teoria dos dois demônios, parte daí para se opor à noção de pós-memória afiliada e defender que o conceito de Hirsch se aplique, como em sua origem, ao âmbito estritamente familiar. Sarlo e Maguire parecem até concordar quando ela concede que "[s]e se quer dar o nome de pós-memória à história do desaparecimento do pai reconstituída pelo filho, esse nome só seria aceitável por duas características: o envolvimento do sujeito em sua dimensão psicológica mais pessoal e o caráter 'não profissional' de sua atividade" (Sarlo 94). Porém, Maguire se distancia da acadêmica argentina ao ignorar os aspectos de classe que a autora considera fundamentais e sustentar *Los rubios* como paradigma de uma geração posterior politicamente neutra. Fernando Seliprandy, por sua vez, responde a Sarlo e Maguire ao usar o filme de Carri para problematizar os pressupostos da pós-memória e argumentar que a obra, na verdade, desafia o legado parental que Hirsch descreve e compõe, então, um "espaço cruzado" (121) tanto por heranças como por apropriações. De forma semelhante, Tess Renker retrata as narrativas latino-americanas que analisa (*Formas de volver a casa*, do chileno Zambra; *Conjunto*

vacío, da mexicana Verónica Geber-Bicecci; e *Persona*, do peruano José Carlos Agüero) como tentativas de superar certa ansiedade da influência relativa às heranças dos pais.

Dentre os críticos da pós-memória das ditaduras sul-americanas apontados, Vecchi dialoga ainda mais que Sarlo com as reflexões aqui propostas, pois, apesar de reconhecer a fragilidade conceitual dessa estrutura e seu estado de crise, Vecchi admite sua importância na compreensão do "campo de batalha da memória no Brasil contemporâneo" e na "salvação de memórias em risco" (1): "[m]esmo que precária, incompleta e débil, a 'pós-memória' é a sanção da possibilidade de transmissão do passado, da sobrevivência do passado contra a ameaça de extinção" (7). Ademais, ao propor o rearme da estrutura da pós-memória no Brasil a partir do que denomina, com referência a Georges Didi-Huberman, "política de sobrevivência" (7), Vecchi toca de forma inspiradora na questão das imagens e da compreensão do tempo, história e memória que se pode inferir delas. Como Sarlo, o autor, primeiramente, relaciona a debilidade epistemológica da pós-memória a sua origem e suporte primordial no campo dos estudos culturais, onde o conceito não encontra premissas bem estabelecidas que apoiem a distinção que ele carrega no nome, o "pós," ou mesmo seus preceitos fundamentais. Nesse sentido, a pós-memória difere da memória coletiva, cujo contraponto tem sido, ao longo do tempo e de acordo com Olick et al., a própria história. Diferentemente de Sarlo, porém, Vecchi não se desfaz da pós-memória e tenciona, como também é meu objetivo, aprimorá-la, uma vez que ela já está difundida.

Em sua crítica, Vecchi parte da aporia identificada por Sarlo—o desaparecimento forçado, o testemunho impossível, a narrativa separada do corpo—para dar novo significado, em diálogo com Walter Benjamin e Didi-Huberman, à figura do sobrevivente, ou melhor, da sobrevivência na pós-memória. A proposta do autor é deslocar a estrutura de transmissão de memórias do

âmbito privado e familiar ao público e político, dentro do que ele reconhece como uma "política das sobrevivências" (1). A reflexão de Vecchi a respeito da sobrevivência se origina de uma indagação de Didi-Huberman: "[m]as, como acreditar na morte das sobrevivências . . . pensando num paradoxo que não é só linguístico: como é possível extinguir as sobrevivências?" (Vecchi 8). O que sobrevive, o sobrevivente, pensa Vecchi se aproximando de Benjamin, é aquilo que sobra da experiência histórica, o vestígio ou rastro (*Spur*), que não é aniquilado apesar dos esforços para tanto.[7] No caso específico da pós-memória sul-americana, a geração posterior descende de corpos que desapareceram, cujos restos são invisíveis, exceto por sua fragmentação para além do corpo que falta. Assim, essa sobrevivência se dissemina sem poder ser confinada ao limite pessoal, corporal e familiar que determina a pós-memória:

> [Os] elementos constitutivos da pós-memória—o caráter vicário, o *vacuum*, o aberto, o fragmentário etc.— . . . mais do que caracterizar uma especificidade do conceito, são a confirmação de que a rememoração opera sobre algo que não está presente, por isso a fragmentação de seus vestígios é inelutável, pertencendo não à "pós-memória," mas a um universo mais geral e generalizável. (Vecchi 4)

Como coloca Vecchi, os rastros—que habitam fotografias, documentos, pertences, locais, arquivos—"por si só não chegam a significar" (6) e se abrem, portanto, a leituras que os suplementam, que lhes atribuem significados. É útil lembrar, nesse ponto, o movimento de suplementação conforme trabalhado por Jacques Derrida. Ao longo da obra desse filósofo, a suplementação se desenha como uma operação um tanto inevitável de contaminação daquilo que

[7] Segundo Georg Otte, nas traduções da obra de Benjamin para diferentes línguas incluindo o português, o termo *Spur* aparece como equivalente a "marca," "vestígio" e, como acrescentam Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg, "rastro." Otte argumenta que essa variação na tradução dificulta a cristalização do termo, repetido como *Spur* nos textos de Benjamin. Embora concorde que as traduções variadas possam não refletir a recorrência do termo na obra benjaminiana, penso que elas estabelecem uma relação com o texto original que deixa então transparecer aquela língua pura (oculta, negativa, suspensa e intraduzível) de que fala Benjamin em "A tarefa do tradutor."

é final e está completo (e, logo, não necessita um *complemento*), mas que, mesmo assim, acomoda o que lhe é estranho como se houvesse espaço. Analogamente, na suplementação do rastro, tem-se, configurando o presente, os vestígios de um passado acabado que, todavia, se descerra ou desencerra diante do suplemento que vem, está "por-vir," *avenir* (Derrida, *Força de lei* 54).[8] O tempo do rastro é complexo, heterogêneo, uma captura do presente, como coloca Sarlo na passagem que serve de epígrafe a este capítulo.

A partir da referência à suplementação, surge no texto de Vecchi o eco de outro elemento benjaminiano além do *Spur*, a imagem dialética. É importante deixar claro que esse não é um conceito que Vecchi explora explicitamente, mas que lampeja em sua discussão em pelo menos dois momentos. No primeiro, o autor relaciona sua política de sobrevivências (i.e., a leitura suplementar do resto da experiência histórica em âmbito público) ao "saber vagalume" de Didi-Huberman, também "portador de um tempo complexo em que as suas imagens residuárias ('imagens vaga-lumes') são, ao mesmo tempo, testemunho do passado e o relâmpago benjaminiano, antecipador do 'não ainda'" (8). Já o segundo lampejo ocorre quando o autor provê o que me parece a melhor justificativa para a manutenção do "pós" na pós-memória:

> Existe uma conexão fecunda—e não só linguística—entre "pós-memória" e a condição do póstumo, na sua etimologia tardia que remete para o verbo *sobreviver* e que permite entender o papel construtivo e menos vago das sobrevivências. Póstumo como conceito aponta sempre para um suplemento, um depois, um além em que algo sobrevive e também, no marco do fim, se dá uma continuidade . . . uma continuidade no fragmentário

[8] Em textos como *Força de lei: O "fundamento místico da autoridade,"* Derrida estabelece a diferença entre um futuro (*avenir*) dentro de um horizonte de expectativas, um futuro que repete passado e presente, e um por-vir (*à venir*), que não se pode prever ou mesmo definir a partir do que se conhece, mas que seria algo como a chegada do evento inesperado, da mudança, de um outro, do suplemento.

> . . . [N]o póstumo há um resto que persiste culturalmente "vivo-morto" na dimensão posterior, no depois, nas sobrevivências. (8)

Rearticulada a partir dessa visão de sobrevivência, da política de sobrevivências, a pós-memória sul-americana de Vecchi difere da de Hirsch porque não é "uma tautologia do tempo" (10), isto é, não se ergue sobre a presunção da continuidade geracional, familiar ou não. Em vez de sobreviventes e descendentes, ela abriga, a meu ver, as sobrevivências renitentes dos desaparecidos, os rastros finais mas abertos à suplementação performada no hoje. Assim, ela desvela a temporalidade complexa característica das imagens dialéticas, aquelas imagens "autenticamente históricas" que, segundo Benjamin, expressam não "a relação do presente com o passado," mas "a do ocorrido com o agora" (*Passagens* 505). Por mais que as imagens dialéticas de Benjamin não sejam necessariamente imagens literais, o rastro cuja leitura as deixa ver pode habitar a fotografia. Como transição à discussão sobre essa mídia, seu papel na pós-memória e sua relação com o tempo, quero antes retomar minha crítica à estrutura de Hirsch, especialmente quando transposta ao contexto pós-ditatorial sul-americano.

Anteriormente nesta seção, afirmei que há algo de logocêntrico na estrutura da pós-memória de Hirsch, mesmo quando a autora busca flexibilizar o conceito para além dos horizontes familiar e temático. Aleguei também que o logocentrismo da pós-memória informa seu tratamento da fotografia. Essas observações compõem o cerne da crítica à pós-memória aqui veiculada, que se junta às de Sarlo e Vecchi, mantendo o posicionamento (des)construtivo do último. Para dar a entender o caráter logocêntrico dessa estrutura, retorno a Derrida. Em sua análise da primazia da fala em relação à escrita no diálogo *Fedro*, de Platão, Derrida ressalta que a diferente valoração desses elementos se deve à pressuposição da presença da origem no primeiro, extinta no segundo. A fala seria confiável, verdadeira e incorrupta por se dar na

presença do falante, que poderia, então, elucidar quaisquer mal-entendidos e se representar genuinamente. Em contrapartida, a escrita, caracterizada pela ausência da fonte externa de significado, seria pouco confiável, perigosa, subversiva. Segundo Derrida, a fala ou palavra viva é uma das acepções do termo grego logos, designando o discurso que se origina na presença do pai, da origem exterior ao próprio discurso:

> Não que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do *lógos* é seu pai. Dir-se-ia, por anacronia, que o "sujeito falante" é o pai de sua fala. Não se tardará a perceber que não há aqui nenhuma metáfora, se ao menos se compreende assim o efeito corrente e convencional de uma retórica. O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. (*A farmácia de Platão* 22)

Logos depende da presença do pai para ser reconhecido como tal. A escrita, por sua vez, consiste no logos sem o pai, o discurso na ausência da origem. A virada de Derrida, o seu desmantelamento (não sua inversão) dessa hierarquia consiste, então, na percepção de que o próprio logos pressupõe a ausência do pai, funcionando, portanto, tal e qual a escritura. Afinal, como aponta o filósofo, "o pai não é o gerador, o procriador 'real' antes e fora de toda relação de linguagem . . . isso de que o pai se pretende pai não pode se dar sem a possibilidade essencial do *lógos*" (*A farmácia de Platão* 26). A fala, o discurso é tão órfão quanto a escrita se consideramos que o pai não o precede, mas deve a ele sua própria existência na linguagem. Essa contaminação de um termo da oposição binária por aquele que lhe seria inicialmente inferior é a chave desconstrutivista que desarma, sempre e diferentemente, outras hierarquias determinantes da metafísica ocidental, a chamada metafísica da presença, ao longo da obra de Derrida, como

razão/loucura, fala/gesto, familiar/estrangeiro, causa/efeito. Retorno à visão de Derrida sobre a oposição logos/escrita na última seção deste capítulo.

De maneira análoga, sugiro que o que há de logocêntrico na estrutura da pós-memória de Hirsch é a reinscrição, em hierarquias ontologicamente frágeis, de elementos que pressupõem uma presença que lhes seja anterior, exterior e superior, como é o caso das relações memória/pós-memória—a primeira definida pela presença da experiência do evento traumático, ausente na segunda—, pós-memória familial/pós-memória afiliada—sendo aquela autenticada pela origem e esta, preterida por Hirsch, marcada pela falta de vínculo familiar— e fotografia/escrita—de que trato nas próximas seções, principalmente a última. O caráter logocêntrico, no sentido que lhe dá Derrida, da pós-memória se intensifica na ênfase que Hirsch e seus seguidores dão à consanguinidade, às gerações, à linhagem, implicando a continuidade da presença até sua extenuação, em vez de ruptura, fragmentação, disseminação. Isso não quer dizer, por exemplo, que as narrativas de pós-memória sejam necessariamente cronológicas. Significa, em vez disso, que a estrutura de Hirsch se acomoda sobre um tempo linear, ao preconizar uma temporalidade passada da origem para a descendência, de pai para filho, na "tautologia do tempo" (10) que Vecchi identifica. Em compensação, partindo das especificidades do contexto sul-americano e percorrendo as vias benjaminianas, a pós-memória da política de sobrevivências de Vecchi incorpora a fragmentação dos vestígios, os rastros apagados, a remoção da origem, a ausência que marca os elementos subalternos das oposições binárias que Derrida desconstrói. Por isso, seu tempo é o tempo complexo das imagens dialéticas, cuja adequação à compreensão da fotografia, do papel dela na pós-memória e da relação dela com o texto demonstro a seguir.

3. A pós-memória e o tempo da fotografia

Determinar com precisão o papel da fotografia na estrutura da pós-memória familial e afiliada é uma tarefa complexa. Como apontei na seção anterior, logo no primeiro artigo de Hirsch sobre pós-memória, delinear essa estrutura já implicava tratar também da fotografia. Com a disseminação do trabalho da autora, a relação entre pós-memória e fotografia se tornou tão naturalizada que Hirsch parece não mais necessitar explicá-la. Por exemplo, na recente obra *School Photos in Liquid Time*, Hirsch e Leo Spitzer enfocam retratos escolares oficiais presumindo seu pertencimento à estética da pós-memória, como se um caráter pós-memorial lhes fosse inerente, indiscutível. De maneira análoga, mesmo ao discutir primordialmente a pós-memória e até outros tópicos, como a apatridia, Hirsch se vale de mídias visuais. Naturalmente, ao longo da sua obra, Hirsch muitas vezes aponta a função da fotografia na transmissão da memória inter, intra e transgeracional. Porém, quase tão frequentemente, sua análise de imagens revela que a fotografia resiste ao papel a ela atribuído. A meu ver, a autora se mostra consciente da complexidade sobre a qual se debruça e aberta a ela. Assim, o que pretendo aqui é não apenas assumir um posicionamento crítico, ressaltando as formas pelas quais aquele papel reforça as bases instáveis da estrutura—hierarquias fundadas na pressuposição da presença, logocentrismo, tautologia do tempo, linearidade, como explicitado na seção anterior—, mas também indicar passagens nas obras de Hirsch que, contendo a semente da desconstrução de certos princípios, se aproximam mais da visão da pós-memória de Vecchi e da forma como se comportam as fotografias em obras literárias contemporâneas sobre as ditaduras no Brasil e na Argentina. Para tanto, nesta seção, discuto primeiramente as caracterizações explícitas da essência da fotografia na pós-memória de Hirsch, relacionando-as com as principais referências teórico-críticas da autora e identificando suas implicações e dificuldades. Em seguida, passo aos casos em que

Hirsch parece fazer concessões que levariam a fotografia para além de sua substância inicial e em direção à temporalidade complexa do rastro, das sobrevivências. Nesse ponto, introduzo também visões alternativas da fotografia em sua relação com o tempo.

Em cumprimento ao primeiro objetivo da seção, ressalto momentos em que Hirsch busca fixar a essência da fotografia na pós-memória ao determinar o que a fotografia é, atribuindo-lhe explicações ou recorrendo a metáforas. Essa caracterização ocorre já no artigo sobre *Maus* de 1992–93, em que Hirsch afirma, na primeira menção ao termo "pós-memória," que "photographs are documents both of memory (the survivor's) and of . . . post-memory (that of the child of the survivor)" (8). No parágrafo seguinte, ela adiciona que "[p]hotography is precisely the medium connecting memory and post-memory" (9) e, mais adiante, se refere à fotografia como "a carnal medium" (19). Mídia documental e encarnada, portanto, a fotografia é, para Hirsch, o meio, a substância que liga o descendente ao sobrevivente, a pós-memória à memória, o presente ao passado. Ela é, em outras palavras, o material que sustenta os princípios da linearidade, consaguinidade e manutenção da presença que baseiam sua estrutura. A pós-memória de Hirsch não simplesmente abrange a fotografia, mas depende dela e, mais especificamente, de sua estabilidade ontológica: enquanto a fotografia for documental, substancial e conectiva, a pós-memória existirá. Sem esse elo, ela se desfaz. A definição elaborada em 1992–93 é tão primordial para os estudos de Hirsch que ecoa através deles, seja por repetição direta ou implícita—"[p]hotographs . . . are precisely the medium connecting first- and second-generation remembrance, memory and postmemory" (*Family Frames* 23); "a primary medium of transgenerational transmission of trauma" ("The Generation" 103); "'inscriptive' (archival) memorial practice that . . . retains an 'incorporative' (embodied) dimension" e "mediates the transmission between memory and postmemory" (*The Generation* 38, 96); "vehicles of

postmemory" (*School Photos* 17)—ou pela constante evocação da metáfora do cordão umbilical, a preferida da autora.

Hirsch retira a significativa metáfora do cordão umbilical das reflexões de Roland Barthes em *A câmara clara* e a utiliza em pelo menos quatro de seus principais estudos ("Family Pictures," *Family Frames*, "The Generation of Postmemory" e *The Generation of Postmemory*). Em *A câmara clara*, Barthes discute as propriedades distintivas da fotografia a partir de fotos profissionais e amadoras, publicamente conhecidas e familiares, reproduzidas graficamente e descritas textualmente. Dentre as imagens familiares está uma foto (a "Fotografia do jardim de inverno") da então recém-falecida mãe do autor, cuja essência o filósofo almeja re-contemplar em fotografias nesse momento de luto e ausência da progenitora amada. Nesse sentido, Barthes afirma:

> A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram emanações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem tocar-me como os raios emitidos por uma estrela. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado . . . (Assim, a Fotografia do Jardim de Inverno, por muito pálida que seja, é para mim o tesouro dos raios que emanavam da minha mãe criança, dos seus cabelos, da sua pele, do seu vestido, do seu olhar, *nesse dia*). (114–16)

Esclareço que, no texto original em francês e na tradução portuguesa, consta o sintagma "ligação umbilical" (*lien ombilical*).[9] Já na versão em inglês a que Hirsch se refere aparece "cordão umbilical" (*umbilical cord*).[10] Esta é, portanto, a expressão que a autora usa para abalizar a

[9] Barthes, *La chambre claire* 126.
[10] Barthes, *Camera Lucida* 81.

essência e a função da fotografia na pós-memória, ao argumentar, por exemplo, que "[t]hrough the indexical link that joins the photograph to its subject—what Roland Barthes calls the 'umbilical cord' made of light—photography, especially analog photography, can appear to solidify the tenuous bonds that are shaped by need, desire, and narrative projection" (*The Generation* 37). Para Hirsch, a fotografia, produto do reflexo da luz incidida sobre o sujeito fotografado, representa metonimicamente essa própria luz e liga o fotografado ao observador, tal qual o cordão umbilical, produto do corpo materno, une mãe e filho num último elo carnal, na derradeira materialização da presença da mãe (a origem) antes da passagem da ordem semiótica para a simbólica. Porém, enquanto o cordão umbilical é cortado para iniciar essa passagem, teorizada por Julia Kristeva, a fotografia continuaria a garantir o acesso à origem, à cora semiótica. É importante trazer os termos de Kristeva para essa discussão porque, como a filósofa francesa, Hirsch aborda elementos corporais, afetivos e maternais (o cordão umbilical), mas também pondera sobre a teoria do signo de Charles Sanders Peirce. A referência a Peirce aparece na menção à "ligação indicial" ("indexical link") no trecho acima, bem como quando a autora indica que, além de indicial e icônica, a fotografia é também simbólica.[11] Logo, a tentativa de caracterizar a fotografia na pós-memória recorre a uma metáfora (o cordão umbilical) que, em sua transferência de sentido, desloca a fotografia ao âmbito da cora semiótica de Kristeva, ao mesmo tempo em que Hirsch reitera o enquadramento da fotografia num sistema (de Peirce) predominantemente simbólico para Kristeva, pois enfocado na linguagem enquanto

[11] Para Peirce, "[t]he most fundamental [division of signs] is into *Icons*, *Indices*, and *Symbols*" (275). Porque o ícone é semelhante ao representado (interpretante), Peirce argumenta que "[p]hotographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent" (281). Para o autor, entretanto, a fotografia também é indicial porque sua equivalência (icônica) ao interpretante é "due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection" (284). Como menciono acima, Hirsch considera que a fotografia é também simbólica, o que, no sistema peirciano, quer dizer que há uma regra, convencional ou não, que determina seu interpretante.

representação. Imergindo-se em Peirce, Hirsch, à diferença de Kristeva, achata as dimensões semiótica e simbólica por tentar encaixar a fotografia em ambas e diminui, a meu ver, a força da metáfora do cordão umbilical, pois a foto não é mais apenas carnal e familial em seu sistema, mas também representacional.

Talvez compreendendo a instabilidade que esse movimento retórico introduz na pós-memória, Hirsch, pelo menos em *Family Frames*, retorna a *A câmera clara* tão logo menciona Peirce:

> As much as I remind myself that photographs are as essentially constructed as any other representational form, that every part of the image can be manipulated and even fabricated, especially with ever more sophisticated digital technologies, I return to Barthes's basic "ça a été" ("this has been") and an unassailable belief in reference and a notion of truth in the picture . . . Barthes . . . speaks of the photograph as a physical, material emanation of a past reality; its speech is constative: it authenticates the reality of the past and provides a material connection to it. Reference, for Barthes, is not content but presence. "The Realists of whom I am one . . . do not take photograph for a 'copy' of reality, but an emanation of *past reality*: a *magic*, not an art . . . The important thing is that photograph possesses an evidential force, and that its testimony bears not on the object but on time . . . in the Photograph, the power of authentication exceeds the power of representation." (6)

Essa citação introduz termos que dialogam com a metáfora do cordão umbilical—mencionada, em *Frames*, na página anterior à do trecho acima—e que podem, assim, ser explorados conjuntamente em suas implicações para o entendimento da fotografia e do tempo na pós-memória. Compreende-se, nesse sentido, que a foto, como um cordão umbilical permanente,

permite acesso ao passado, à matriz, que, posicionados anteriormente numa linha do tempo e em uma das extremidades do cordão, origina e garante a existência da pós-memória, do descendente, do presente que os segue. A foto, Hirsch afirma com Barthes, não é uma cópia nem uma representação; ela é uma manifestação, uma extensão do corpo fotografado que pressupõe que, posicionada anteriormente à câmera, estava a (uma) presença.[12] Essa pressuposição será, em breve, importante para esta tese porque sugere a autoridade da fotografia em seu acesso ao real em comparação a outras mídias predominantemente representativas, como o texto. Caberá, então, perguntar o que acontece com esse poder de autenticação, com essa estabilidade ontológica e linearidade temporal quando a fotografia se converte em texto.

A noção barthesiana de "ça a été" é outro elemento da passagem acima que, aliando-se à metáfora do cordão umbilical na discussão de Hirsch, parece reforçar a pós-memória como tautologia do tempo homogêneo. "Ça a été" (em português, "isto foi") é uma constatação que Barthes retira da fotografia e a verdade incontestável a que Hirsch retorna quando necessita reafirmar o papel da fotografia na pós-memória e, por conseguinte, reforçar a estabilidade dessa estrutura de transmissão. Em sua leitura de Barthes, porém, Derrida identifica uma aporia na noção de "ça a été." À primeira vista, a frase configura uma singularidade, um momento único no passado: isto (singular) foi (pretérito perfeito). Apesar de parecer se acomodar no tempo homogêneo e vazio teorizado por Benjamin, este tempo tradicionalmente histórico e progressista, dentro do qual acontecimentos se seguem, esse momento único se presta, através da fotografia, ao arquivamento e consequente repetição. Daí se infere que a singularidade não pode ser

[12] Cabe ressaltar a ambiguidade denotada pela preposição quando se traduz a oração para o inglês: *before the camera lies presence*. *Before* indica, aqui, um posicionamento espaço-temporal da presença do fotografado, antes da foto (no passado) e diante da câmera. Tento obter esse efeito com o uso de "posicionada anteriormente à câmara está a (uma) presença." Destaco também o esforço de indefinição do substantivo "presença" através do uso do artigo definido e indefinido.

fotografada, ou deixará de ser uma singularidade. Capturado, nenhum momento é único, mas infinitamente repetível, inserível em diferentes contextos, assim suspendendo cronologias e compondo temporalidades heterogêneas. O tempo da fotografia se apresenta, assim, não mais linear como lhe exige a pós-memória, mas heterogêneo, pois nele toda singularidade se pode fragmentar, arquivar e repetir. Barthes mesmo já parece contemplar essa heterogeneidade temporal. Afinal, partindo da noção de Sontag de que toda fotografia é um lembrete da nossa morte (*memento mori*), Barthes postula que o tempo é o noema da fotografia, seu *punctum* ou elemento perfurador, pois nela se sobrepõem o passado e o futuro anterior, que é também o presente. Assim, mesmo quando Derrida julga inocente a constatação "ça a été" ("Copy, Archive, Signature" 44), leio em seu texto uma crítica, mais do que ao autor de *A câmara clara*, àqueles que tomam a fórmula de Barthes como base estável para estruturas que não se sustentam. Esse é, a meu ver, o caso de Hirsch toda vez em que, deixando temporariamente de lado o que suas análises de fotos revelam, a autora insiste no papel fundador da fotografia na estrutura linear, privatizante e essencialmente logocêntrica da pós-memória familial e afiliada.

No princípio desta seção, determinei-me, primeiramente e como realizado até aqui, a desvelar o papel que Hirsch explicitamente atribui à fotografia na pós-memória em relação aos princípios instáveis dessa estrutura. Também me comprometi a apontar, em seguida e como faço agora, instâncias das análises de Hirsch em que fotografias escapam àquele papel. Faço isso para demonstrar que minha crítica ao tratamento da fotografia na pós-memória se dirige especificamente à incongruência entre, de um lado, a afirmação da essência e função ontologicamente estáveis da fotografia, sobre a qual a linearidade (temporal e familiar) da estrutura se sustenta, e, do outro lado, o reconhecimento da espectralidade, fragmentação e complexidade temporal das fotos, inclusive as ecfrásticas. Mesmo que se cogite, como eu mesma

considerei no início desta seção, que Hirsch está aberta a essa contradição, discordo que ela seja inerente à estrutura e proponho que a fotografia—elemento que Vecchi menciona, mas cujo potencial para a política de sobrevivências o autor não explora profundamente—exige uma reformulação dos preceitos da pós-memória, se se quer continuar a usar essa popular categoria, em direção à fragmentação do rastro e para além da linearidade temporal, consanguínea e privatizante. Vale lembrar que a ideia de linearidade, aqui, não se refere nem à organização das narrativas nem ao processo de lembrar, mas à estrutura de transmissão de memórias. Ressalto também que, ao identificar os fundamentos logocêntricos dessa estrutura, não quero insinuar que tratar da família, em fotografias, narrativas e outras formas de representação, implica necessariamente recair em logocentrismo.

O reconhecimento da espectralidade, fragmentação e complexidade temporal das fotos em Hirsch aparece, sobretudo, em algumas reflexões sobre a "Fotografia do jardim de inverno," de *A câmara clara*, de Barthes, e nas análises de fotografias em *Maus*, de Spiegelman, e *Austerlitz*, de W. G. Sebald. Em *Family Frames* e *The Generation of Postmemory*, Hirsch reconhece a "incongruência temporal" ("temporal incongruity") que Barthes descobre, como aponto acima, ao olhar a "Fotografia do jardim de inverno" (*The Generation* 185). A autora, ademais, descreve essa incongruência temporal em termos de um "presente perpétuo da fotografia" ("perpetual present")—similar ao que ela chama, em outra oportunidade, de "a layered present on which several pasts are projected" (*The Generation* 166). Hirsch também afirma que "this conflation of past and future [o "isto foi" e o futuro anterior de que fala Barthes] already undoes its devastating effect. The arresting anti-narrative wound of the *punctum* can combat the narrative of death, leaving time—death and life—suspended, signaling irreplaceable loss and interminable mourning" (*Family Frames* 5). Ao analisar a descrição ecfrástica da

"Fotografia do jardim de inverno," Hirsch não encontra um cordão umbilical que, re-materializado através da fotografia, garante a existência passada e sua conversão linear em presente e futuro; ao contrário, o que alcança não é a presença, mas o espectro, ontologicamente instável, suspenso entre a vida e a morte, resistente à narrativa do tempo homogêneo.

A noção da espectralidade emerge também das leituras de fotos em *Maus* e *Austerlitz*. Hirsch distingue, nas fotografias reproduzidas nos quadrinhos de Spiegelman, um estado de suspensão entre a vida e a morte expresso através da sobreposição do que não é mais ("what no longer is"), do que foi ("what has been") e do que foi violentamente destruído ("what . . . has been violently destroyed") ("Family Pictures" 9). Paradoxalmente, portanto, Hirsch destaca o não-ser da fotografia enquanto, nesse mesmo texto de 1992–93, determina o que a fotografia é perante a pós-memória. Ainda em relação a *Maus*, à questão da espectralidade se junta a percepção da fragmentação associada à fotografia. A respeito da fragmentação, Hirsch supõe, primeiramente, que uma história alternativa, "in the margins of the central narrative of *Maus*" ("Family Pictures 16), emerge das fotos ali reproduzidas. Ela conclui, então, que essa história alternativa resiste à narração, permanecendo suspensa, de forma que "[t]he power of the photographs that Spiegelman includes in *Maus* lies not in their evocation of memory, in the connection they can establish between present and past, but in their status as fragments of a history we cannot take in" ("Family Pictures" 27). É intrigante que, nesse trecho, Hirsch desloca o poder da fotografia para longe da função que ela mesma lhe atribuíra previamente. Como explico na seção anterior a esta, Vecchi considera, com Benjamin, que a fragmentação e dispersão para além da esfera privada são movimentos inevitáveis do rastro, vestígio, resto da experiência histórica. Parece-me, assim, que Hirsch se aproxima desse raciocínio em sua

conclusão. Às margens de *Maus* está uma alternativa à própria estrutura cujas bases Hirsch acabara de estabelecer.

De maneira análoga, na análise de *Austerlitz* em *The Generation of Postmemory*, Hirsch enfoca uma fotografia que, a despeito do poder de autenticação que a autora mais uma vez atribui a essa mídia, se recusa a materializar a conexão umbilical entre passado e presente, memória e pós-memória. Ao contrário e como cita Hirsch, para o protagonista Austerlitz, "[t]he photograph confirms his feeling that 'time does not exist at all, only various spaces . . . between which the living and the dead can move back and forth as they like'" (50). À percepção de um tempo complexo que—em vez de organizado linearmente em um presente que se segue ao passado e é antessala do futuro—é variado e heterogêneo, se combina, mais uma vez, a noção da espectralidade: "As Barthes suggests, the photographic referent is the revenant, the ghost that returns to haunt those who look at the image" (*The Generation* 50). Talvez por conta dos impactos dessas concessões na estrutura da pós-memória, Hirsch introduz, ao discutir *Austerlitz* no artigo "The Generation of Postmemory," a ideia de Margareth Ollin de "índice performativo" (124). Essa ideia desloca o foco no poder de autenticação da fotografia ao afirmar que o índice da foto é o desejo de conexão do observador, em vez do próprio objeto fotografado. Hirsh parece, assim, aceitar reformar o princípio da indicialidade para mantê-lo na estrutura da pós-memória.

Em vez de linearidade, materialização e continuidade, emergem das fotografias que Hirsch analisa percepções de complexidade, espectralidade e fragmentação. É nessa incongruência entre o papel que se atribui às fotos na pós-memória e o que efetivamente se observa a partir delas que está o cerne da crítica que aqui se junta às de Sarlo, Vecchi e outros estudiosos. Daí surge também minha proposta de intervenção. Se o principal suporte ou veículo

da pós-memória—a fotografia—não garante sua estabilidade, é produtivo pensar que mudanças estruturais ele provoca. Não se trata, portanto, de privar a pós-memória da fotografia. Se há, tantas fotos em obras que se consideram parte da pós-memória, é preciso pensar o que as noções de complexidade temporal, espectralidade e fragmentação que elas carregam implicam para a transmissão da memória, especialmente no contexto de uma guerra de memória. Para esta tese, em concordância com Vecchi, elas implicam uma visão de pós-memória deslocada do âmbito privado da família ao público e político das sobrevivências. Essa visão articula duas noções importantes que podem se relacionar à fotografia, à memória e ao tempo de maneira alternativa aos princípios de "ça a été" e do acesso à presença real e anterior: o rastro benjaminiano e o espectro derridiano.

Como explico na seção anterior, o rastro aparece na discussão de Vecchi como aquilo que sobrevive, que sobra da experiência histórica porque não pode ser aniquilado. Enquanto vestígio, o rastro é fragmentário e disperso, impossível de apagar justamente porque não tem uma localização definida, um pertencimento. Como é de interesse para esta tese, a questão do rastro surge, em Vecchi, a partir da referência às imagens sobreviventes de Didi-Huberman, termo também utilizado por Hirsch para falar de fotografias de campos de concentração. Nota-se que, enquanto a análise de Hirsch se volta para fotos, a noção de imagem sobrevivente de Didi-Huberman emerge da contemplação da história da arte segundo Aby Warburg e, portanto, considera imagens de maneira mais abrangente—incluindo fotografias, pinturas e aparições. De maneira semelhante, Vecchi também não se aprofunda especificamente na fotografia e seu potencial para rearme da pós-memória enquanto política de sobrevivências. Mesmo assim, o autor faz colocações importantes sobre essa mídia. Uma delas é a constatação da primazia da responsabilidade do olhar sobre a responsabilidade da escuta na contemplação dos rastros na

nossa era da pós-memória. Essa primazia seria um dos motivos pelos quais há tantas fotografias em obras que retomam as ditaduras militares do século XX. Ela também leva a uma pergunta: se o verbal se desloca para o visual, por que, para além de questões logísticas, essas fotografias aparecem mais frequentemente descritas na literatura, em vez de graficamente reproduzidas? Ou melhor, em que implica o fato de que essas fotografias são mais frequentemente textuais? Se, como coloca Vecchi a partir de Primo Levi, "as imagens, mais do que as palavras que se perdem na negatividade do indizível, fora de uma linguagem localizada, forma paradoxal da mimese, se podem tornar efetivamente 'o melhor esperanto,' uma língua universal" (5), a fotografia literária pode imbuir o texto com a potência do rastro e a dualidade do espectro.

A noção de rastro está dispersa na obra de Benjamin, mas se relaciona, na visão de alguns comentadores, a outro conceito benjaminiano elusivo, a aura, ao pautar a questão da presença e se associar às imagens. Um desses comentadores, Rolf-Peter Janz, aproxima aura e rastro, primeiramente, ao considerar aquela uma "categoria da percepção sensorial" (13). Como o rastro, a aura não tem uma existência independente; ela emerge se e quando a obra de arte é contemplada, lida, suplementada. O principal ensaio de Benjamin sobre a aura, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica," de 1935, de fato reitera teses originalmente formuladas em "Pequena história da fotografia," de 1931. Uma delas é o entendimento da aura como "aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja" ("Pequena história" 101). Para Benjamin, a experiência aurática altera percepções espaciais e temporais, aproximando-nos do que está distante na obra ao mesmo tempo em que a isola de nós, observadores. Especificamente em relação à fotografia, Benjamin relaciona essa experiência à contemplação de fotos das primeiras câmeras, cujas limitações óticas produziam sombras escuras que envolviam o objeto fotografado, por sua vez, iluminado. Nesse ponto, é importante ressaltar

o caráter materialista histórico da discussão de Benjamin, pois ele identifica na experiência aurática, em declínio na modernidade, um alto valor de culto—relacionado ao caráter único, secreto e sagrado da arte—e baixo valor de exposição—relacionado à reprodução da obra e acesso a ela. Já no avanço técnico da fotografia, que elimina as sombras das imagens e, portanto, expulsa delas a aura, o filósofo observa uma queda do valor de culto da arte e aumento de seu valor de exposição.

Para Benjamin, a fotografia marca um novo regime estético, em que a arte não proporciona uma experiência aurática, mas tem um potencial revolucionário, pois se faz mais acessível, reprodutível e, portanto, incontrolável. A partir das ideias de Benjamin sobre a reprodução técnica da arte e fotografia, pode-se aqui pensar a reprodução literária da fotografia através da écfrase, da transposição intermidiática (ou tradução intersemiótica) entre imagem e texto, esteja essa imagem ancorada ou não no exterior do texto (i.e., sendo ela real ou fictícia). Como Benjamin associa a aura aos primórdios da fotografia—com suas imagens de baixa qualidade, que não alcançavam o patamar de impressões do real—, pode-se argumentar que, diferentemente das câmeras analógicas e digitais com grandes capacidades ópticas, a écfrase literária possivelmente reestabelece a aura ao diminuir a precisão das fotografias, ao proporcionar a aparição de uma imagem tornada mais distante por conta da intermidialidade. Esse reestabelecimento, cabe elucidar, não se dá, a meu ver, a nível do produto literário—isto é, fazendo com que o conto, o romance, o livro adquiram um valor de culto incompatível com sua reprodutibilidade e comercialidade—mas dentro da narrativa, através da inserção da fotografia ecfrástica. Como demonstram as análises literárias desta tese, que se seguem a este capítulo, as fotografias ecfrásticas dos desaparecidos produzem na narrativa, no enredo em que se inserem, a experiência da aparição da distância espaço-temporal, ao mesmo tempo em que geram, nos

personagens que as contemplam, um distanciamento ou estranhamento em relação ao material que observam. Nas obras, esse efeito aurático se relaciona com a noção de rastro e espectro por consistir na aparição—no sentido fantasmagórico da palavra—da sobrevivência.

Enquanto a aura se relaciona à percepção da obra de arte, o rastro se associa mais frequentemente à experiência histórica.[13] Em *Passagens*, Benjamin compara as duas noções em termos da distância espaço-temporal e do efeito que exercem sobre quem as experencia: "Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (490). Infere-se do trecho que a aura e o rastro se configuram similarmente como aparição, espectro ou flash (relampejo) de alguma coisa ausente em algo visível. Por isso, Benjamin também define o rastro, tanto quanto é possível definir algo cuja essência está removida, como "presença de uma ausência e ausência de uma presença" (Gagnebin 27). Ao aproximar as experiências aurática e vestigial, Janz enfoca as diferenças, ressaltando a agência do leitor em relação à "coisa" de que ele se apodera no rastro. Que coisa é essa? Poderia ser ela a história? Poderíamos nos apropriar da história a partir do rastro? Em outras palavras, concluiria Benjamin que, se seguíssemos rastros como detetives seguem pistas, poderíamos reconstituir a história linearmente e chegar à presença que os deixou? Para Jaime Ginzburg, não. O autor aponta que o rastro, enquanto fragmento, não é narrativizável. Ele faz pensar "na existência à luz das perdas" (Ginzburg 109), isto é, na sobrevivência; ele resiste, porém, à reconstrução da história que o destruiu, que o tornou rastro afinal. O rastro não

[13] Janz, entretanto, adverte contra uma simples atribuição da aura à esfera estética e do rastro à histórica. Segundo o autor, "Benjamin [opõe] à doutrina marxiana, segundo a qual 'as ideologias da superestrutura refletem' as condições da infraestrutura, a tese de que a superestrutura seria 'a expressão da infraestrutura.' 'Expressão,' contudo, é uma categoria estética, o que nos leva a pensar que, no conceito benjaminiano de 'vestígio' [uma das traduções de *Spur*], há de se incluir dimensões estéticas" (23). A hipótese de Janz permite o estudo do rastro na literatura enquanto forma de arte.

diz “ça a été,” ele não nos mostra o que foi, pois isso foi destruído. A experiência do rastro, para Ginzburg, se opõe a totalizações, reconstituições, linearizações. Ela oferece “o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro” (Ginzburg 109). Esse tempo não é mais um contínuo.

A reposta às perguntas acima leva a novos questionamentos importantes para esta tese. Se o rastro não é narrativizável, como se dá sua inserção em narrativas literárias? Como podem essas narrativas tratar da experiência do rastro? Como demonstro nos próximos capítulos, as obras do corpus promovem a experiência do rastro na narrativa ao recorrer à fotografia, especialmente a fotografia ecfrástica. Para Ginzburg, a teorização de Benjamin sobre a fotografia converge com a reflexão sobre o rastro, pois a fotografia carrega o resto de algo, de um tempo que foi aniquilado, como será também o momento em que a contemplamos. Ela necessita, assim, de uma leitura suplementar que, sem poder restabelecer conexão linear com a origem, reflete sobre existência e sobrevivência nesse tempo complexo. Eu hesitaria em afirmar, como faz Ginzburg, que a fotografia é “um caso extremo de concretização do rastro” (115); prefiro alegar que ela o arrasta. Nesse sentido, as fotos ecfrásticas, inseridas em narrativas que, ainda que acronológicas, seguem a progressão linear do texto, introduzem na linguagem literária que as produz a temporalidade complexa do rastro e sua potência de interrupção, de suspensão e suspeita de histórias totalizantes e totalitárias.

As fotografias ecfrásticas podem, portanto, proporcionar experiências auráticas e vestigiais, emprestando à literatura um caráter fotográfico através da transposição intermidiática. Em suas reflexões sobre aura, rastro e fotografia em Benjamin, Eduardo Cadava já atribui princípios fotográficos ao conceito de história do filósofo alemão. Para Cadava, assim como para Samuel Weber, a história e a fotografia se organizam em uma estrutura citacional, removendo

eventos de seus contextos, reproduzindo-os indefinidamente e os distanciando da origem. A história e a fotografia estão feitas de cópias que, impelidas pela reprodutibilidade técnica, mediam mas também impedem o acesso à origem, da qual são, afinal, fragmentos. Não menciono a teorização de Cadava aqui porque tenciono dar a literatura a uma estrutura necessariamente citacional, ou a qualquer estrutura que seja. De fato, nos capítulos que se seguem, não leio a literatura como fotografia, mas analiso como as fotos ecfrásticas, as fotos literárias, afetam as narrativas de memória de forma a nelas introduzir entendimentos de história e tempo como os de Benjamin, Janz, Ginzburg e Cadava.

A leitura do rastro como potência o aproxima do espectro sem necessariamente equiparar os dois termos. Como aponto anteriormente, essa aproximação surge já na definição de rastro, pois, ao atribuir ao rastro (e à aura) o talvez máximo grau de estabilidade ontológica que ele(s) pode(m) ter, Benjamin e seus tradutores e comentadores o(s) metaforizam como uma "aparição," flash ou relâmpago. Cadava e Ginzburg observam essa relação entre rastro e espectro na fotografia. Como Barthes e Hirsch, Cadava interpreta a fotografia como "the return of the departed" (*Words of Light* 11). Para ele, porém, esse retorno não se configura como o regresso de uma presença anterior à câmera ou como a recuperação do acesso a essa presença. Trata-se de um retorno espectral, uma experiência fantasmagórica, na qual, segundo a citação de Benjamin por Cadava, "'the dead become ghosts'" (*Words of Light* 11), incapazes de se materializar, condenados a sobreviver. Ao caracterizar essa experiência espectral, Cadava se vale também da imagem do anjo da história de Benjamin: "Like an angel of history whose wings register the traces of . . . disappearance, the image bears witness to an experience that cannot come to light" (*Words of Light* 11). O autor sugere, assim, que a fotografia carrega simultaneamente os traços da devastação—o rastro— e fantasmas. Ou ainda, o rastro enquanto fantasma, espectro, aparição. A

partir daí, Cadava discute o espectro e, portanto, também o rastro, em termos de potência. Na sobrevivência do rastro e no surgimento do espectro se suspendem tanto a vida quanto seu negativo, a morte.[14] Afinal, o que a foto reproduz não é único, mas repetível, e sua ausência está pressuposta desde a possibilidade de se deixar fotografar, de se permitir substituir pela cópia, em vida e após a morte. O que sobrevive na fotografia é, portanto, o morto-vivo, um estado de suspensão e potência, em que não se é nem uma coisa nem outra e se pode, então, ser ambos. A interpretação da fotografia nesse sentido leva Cadava a refletir também sobre a linguagem e perceber nela a possibilidade do negativo. Quando dizemos algo, quando materializamos em palavras a linguagem, deixamos suspensas, em situação de morte, todo o não dito, todas as possibilidades, histórias, narrativas que não se concretizaram. Inserida na narrativa, convertida em linguagem, a fotografia traz para o texto, para além das (im)possíveis experiência do rastro e da aura, a fantasmagórica potência do não dito.

Enquanto Cadava aborda primeiramente o espectro para chegar em sua relação com o rastro, Ginzburg segue o caminho contrário e, partindo da discussão sobre aura e rastro, alcança finalmente o espectro. Ao se debruçar, no fim de seu ensaio, menos sobre as definições benjaminianas e mais sobre o pertencimento delas à história brasileira, desde a fundação do país no século XIX à contemporaneidade, Ginzburg alega:

> O conceito de rastro se articula com a categoria da fantasmagoria . . . A cultura brasileira é atravessada por mortos-vivos. Conforme Francisco Foot Hardman, espectros. Eles estão em toda parte, na ficção literária, no cinema, nas artes plásticas. É crucial, nesse aspecto, a anotação de Benjamin em que fala de Joseph Conrad, nas *Passagens*. A imagem do

[14] O jogo de palavras com o negativo fotográfico é proposital no texto de Cadava e nesta tese.

> personagem que se torna objeto de papelada, e um formulário a preencher, aponta para o reconhecimento de si através da categoria do fantasma. (127)

A observação de Ginzburg sobre *Passagens* retoma o trecho dessa obra em que, ao teorizar sobre o rastro, Benjamin compara processos administrativos no século XVIII, conforme relato de Jean Jacques Rousseau em *Confissões*, e XX, conforme descritos por Conrad em *A linha da sombra: Uma confissão*. Em seu relato, Rousseau se gaba de sua capacidade adquirida de distinguir entre franceses genuínos e falsos através do sotaque e, assim, garantir aos primeiros a isenção da taxa de emissão do passaporte. Já Conrad enfatiza o distanciamento entre o administrador, "o escrevinhador"—"a man of pen and ink" na tradução em inglês (227)—e "aqueles que lutam com a realidade fora dos muros sagrados dos edifícios públicos" (Benjamin, *Passagens* 261). Benjamin nota que, da mesma forma que a técnica é eliminada do processo produtivo pela máquina, em tempos como o seu, de repressão fascista da individualidade em prol da ideia de coletividade, da massificação, a sistematização administrativa desloca conhecimentos práticos e humanos como o de Rousseau. Assim, os homens se tornam "fantasmas . . . meros números que serviam apenas para serem anotados em livros e registros enormes, sem cérebro ou músculos ou problemas existenciais, algo sem utilidade e decididamente inferior" (Conrad citado em Benjamin, *Passagens* 261–62). Despersonalizado, o sujeito desaparece ao se transformar em marcas—documentos, fotografias, números, registros—que evocam seu fantasma. Para Ginzburg, esse é o estado dos desaparecidos da ditadura militar brasileira, tornados espectros que assombram registros oficiais e produções artísticas. Nesse contexto, segundo o autor, "[o] paradigma indiciário . . . não é adequado para explicar como os elementos da escrita se articulam" (127). Não adianta buscar nos rastros o suporte para construir uma estrutura de transmissão de memórias ou qualquer outra narrativa fundada na continuidade de uma presença

estável. Os rastros conjuram espectros, performam a suspensão e potência entre a morte e a vida de que fala Cadava. Assim entendo a afirmação de Ginzburg de que o Brasil é "um país sem memória" (128): não é que não haja ali um trabalho de rememoração, como discuti na primeira seção deste capítulo, mas que essa memória se faz de rastros e espectros, ausências e suspensões.

Em conclusão a essa discussão sobre rastro, fantasmas e potências, quero abordar a ideia de *hauntology* ou obsidiologia de Derrida, que, tão influenciada por Marx quanto as reflexões de Benjamin, pensa a (im)possibilidade de uma ontologia do espectro. A noção e certa prática da obsidiologia aparecem na conferência *Espectros de Marx*, de Derrida, e contribuem substancialmente, a meu ver, para visualizar a pós-memória sob a ótica da política de sobrevivências. Anteriormente nessa seção, cito e discuto a passagem do ensaio de Vecchi em que o autor associa o prefixo "pós" da pós-memória àquilo que é póstumo e, portanto, resta depois da morte, sobrevivendo entre a vida e a morte, nessa dimensão que, como discuto acima, é também um domínio da fotografia. É ao campo do póstumo que Derrida se dirige ao longo de *Espectros*. Ele responde ao título provocativo do evento no qual profere sua conferência, "Whither Marxism," isto é, um trocadilho que pergunta a direção do marxismo em 1993, após o fim da União Soviética, ao mesmo tempo em que sugere a perda de vigor do movimento, que estaria então murcho (*withering*). Em sua resposta, Derrida retorna à abertura do "Manifesto comunista," "[u]m espectro ronda a Europa—o espectro do comunismo" (Marx e Engels 39), para tirar daí a tal direção do marxismo. O filósofo perscruta, primeiramente, o sentido da expressão francesa "*apprendre à vivre à quelqu'un*," cujo equivalente em português é "dar uma lição de vida a alguém," mas que se traduz também como "aprender a viver enfim" (Derrida, *Espectros* 9). Derrida aponta que, logicamente, só se poderia saber viver depois de passar pela

vida, conhecendo-a completamente e concluindo essa experiência com a morte. Uma lição de vida genuína viria, então, do além da vida e da morte, da sobrevida, dos espectros.

O acadêmico, porém, "não acredita em fantasmas," diz Derrida ao se debruçar sobre o drama shakespeariano *Hamlet* num segundo momento (*Espectros* 27). Aqui, ele se refere especificamente à cena em que o personagem *scholar* Horácio, a pedido de Marcelo, tenta em vão arrazoar com o fantasma que assombra o reino, trazendo-o à luz e às palavras. Derrida parece, então, argumentar que, como Horácio e diferentemente de Marx, os acadêmicos contemporâneos não creem em espectros nem buscam aprender a viver com eles. Uma das formas de entender sua conferência é ver na obsidiologia, no retorno aos espectros manifestos para Marx—os espectros de Marx—o futuro do marxismo. Esse retorno implica uma nova noção de conhecimento, que não se baseia, como a metafísica ocidental e, por conseguinte, a pós-memória, na presunção logocêntrica da presença. Ele configura, também, um ato de "política da memória, da herança e das gerações" (Derrida, *Espectros* 11) que consiste na responsabilidade de olhar, independentemente de laços familiares, por e em direção a quem já não está (porque foi destruído) e quem não está ainda (por vir).

Rearmado a partir da política de sobrevivências, o estudo da pós-memória das ditaduras militares sul-americanas reconhece na literatura contemporânea de países como Brasil e Argentina a prática do olhar responsável para os rastros e espectros dos desaparecidos, mortos e torturados. Esse olhar se volta, ademais, para repetições dessas atrocidades, sejam elas ocorridas antes do período ditatorial ou possibilitadas depois dele, chegando aos dias atuais. Se se pode e quer atribuir à fotografia algum papel nessa literatura, ele está no caráter vestigial e espectral que as fotos transferem para a linguagem ou nos lembram que já existe nela. As fotografias literárias resistem a conceder acesso a uma presença original da qual carregam fragmentos. As conexões

umbilicais e as continuidades lineares estão aí rompidas. Talvez essa seja, então, a lição que se pode aprender com esses espectros: não uma lição sobre a pós-memória como tautologia do tempo e antídoto à repetição da história, mas sobre a capacidade destrutiva da história como tradicionalmente a concebemos. Aprende-se a ter responsabilidade sobre as estruturas que construímos, bem como sobre a difusão dos princípios que as embasam.

4. O papel de seda e a écfrase fotográfica

Citado na epígrafe deste capítulo, o poema "Papel de seda," de Ana Martins Marques, caracteriza a separação entre imagem e escrita como frágil ao retratar essa fronteira como o fino material usado, em livros, para evitar que páginas contendo ilustrações e palavras se colem umas às outras e se manchem. Além desse poema, Martins Marques escreve sobre imagens e, mais especificamente, fotografias em sua tese de doutorado, que investiga o uso de fotos nos romances de Sebald, Bernardo Carvalho e outros. Para o eu lírico do poema e a autora da tese, o papel de seda é uma barreira arbitrária entre dois elementos simultaneamente iguais e rivais. Iguais, pode-se inferir, porque são marcas, "sulcos no papel e as pregas das saias / das mocinhas retratadas" ("Papel de seda" versos 21–22), traços passíveis de leitura: as letras são desenhos; as imagens significam. Rivais porque são consideradas diferentes, hierarquizadas em expressões como "uma imagem vale mais que mil palavras" e outras interpretações de que trato nesta seção. O poema de Martins Marques ressalta que há entre escrita e imagem um atrito sensual capaz de rasgar o papel de seda e deixar que se contaminem os lados dessa separação binária. Nesta última seção dirijo-me, então, a esse papel de seda e a seu rompimento, isto é, à fronteira, diálogo e conflito entre escrita e fotografia, bem como à disseminação do potencial de uma na outra. Essa discussão é importante porque as obras literárias de pós-memória sul-americana que analiso nos capítulos

seguintes fazem uso extensivo de fotografias convertidas em texto. Esse quadro é, portanto, diferente do que observa Martins Marques em sua tese de 2013, em que afirma que "[t]alvez o que mais chame a atenção quando se pensa na utilização de fotografias na literatura seja a relativa raridade desse procedimento" (13). Trato, então, primeiramente, do papel de seda, da separação e hierarquia entre texto e foto, bem como das possibilidades de desconstrução dessa oposição. Em seguida, passo ao rompimento do papel de seda através do processo ecfrástico na literatura.

Em conversa sobre fotografia e escrita com a jornalista Janet Malcolm, o escritor Geoff Dyer atribui o despertar de seu interesse pela fotografia à leitura dos grandes teóricos dessa mídia, a saber, Benjamin, Barthes, John Berger ("the three Bs") e Sontag (28). Dyer se refere, na ocasião, à escrita desses teóricos *sobre* a fotografia. Nesta seção ressalto, porém, que alguns desses autores discutem também a escrita *e* a fotografia, ainda que a aproximação entre elas não seja seu objetivo principal, mas sim uma forma de melhor caracterizar a fotografia. Como discuto na seção anterior, Benjamin confere à foto um caráter histórico e estético, permitindo seu entendimento simultâneo como portadora do resto da experiência histórica e reprodução de alto valor de exposição. Nesse alto valor de exposição da foto, isto é, na capacidade de ser vista pelas massas em suas várias cópias, Benjamin identifica o potencial revolucionário da fotografia, que inaugura uma nova percepção da imagem e da própria arte. Benjamin, então, aproxima foto e texto ao considerar que a fotografia não aurática, especificamente, a fotografia urbana de Eugène Atget, deve vir acompanhada de legendas para impedir que o observador se perca na contemplação de segredos e retorne, assim, à dimensão do culto e da magia. A legenda escrita ajuda a manter o poder revolucionário da foto. Para Benjamin, não há, entre foto e texto, uma hierarquia: o fotógrafo deve escrever e o escritor deve fotografar, pois, como ambos são

produtores na era da reprodutibilidade técnica, sua "superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido" (Benjamin, "O autor como produtor" 129). Nota-se, assim, que, pensando na foto e escrita a partir de um viés materialista, Benjamin vê nelas equivalência. Adiciona-se a isso a observação de que a própria foto sem legenda (a foto sem escrita) correria, para Benjamin, riscos semelhantes aos que Platão, segundo Derrida, divisa na escrita sem a fala, isto é, o perigo de deturpação de valor ou sentido que se dá na ausência do enunciatário.

Ao pensar o potencial revolucionário das fotos e sua paridade com a escrita, Benjamin discorda, em parte, da crítica virulenta de Baudelaire (outro "B") à fotografia, formulada em "O público moderno e a fotografia," um comentário sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859, o primeiro a exibir fotografias. A discordância é parcial porque tanto Baudelaire quanto Benjamin consideravam a crescente excelência técnica da fotografia uma forma de decadência: para Baudelaire, essa excelência prenuncia o declínio da arte, à qual a fotografia não pertenceria; para Benjamin, ela marca a decadência da própria fotografia enquanto arte, pois o avanço tecnológico destruía a aura ao mesmo tempo em que livrava a foto das sombras. Para ambos os autores, esse avanço desloca a fotografia do campo da representação para o da natureza, da verossimilhança para a veracidade. Em Benjamin, porém, esse movimento se configura como um falacioso encobrimento do caráter espectral da foto. Já no texto de Baudelaire, fortemente irônico, é incerto se o poeta crê na fotografia como "mecanismo que nos oferece . . . um resultado idêntico à natureza" (12), ou apenas critica que ela seja assim valorizada pelo público burguês moderno. De qualquer forma, enquanto, para Benjamin, as fotos inauguram uma nova estética, a estética da exposição, para Baudelaire, a fotografia é a danação

da arte condenada à adoração do real. O cerne da crítica de Baudelaire está, portanto, na união entre fotografia e realidade.

Como aponta Ronaldo Entler, o discurso da "irretocável fidelidade ao real" (8) na fotografia já foi devidamente rebatido. A própria fotografia, depois de inicialmente vendida como autêntica, "passaria décadas tentando reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda, afirmando a intervenção criativa do fotógrafo, estabelecendo critérios e categorias para julgar sua produção, e reivindicando espaços nos meios artísticos consolidados" (Entler 9). Somam-se a esses esforços as reflexões teórico-críticas, por exemplo, de Ludwig Wittgenstein, cuja filosofia aproxima a linguagem do processo de produção de imagens, e lê fotos como vislumbre de uma probabilidade, mas não de todas elas; também de Berger, que entende fotografias como impressões subjetivas e, portanto, parciais; e, finalmente, de Baudrillard (mais um "B"), cujo trabalho fotográfico complementa o filosófico e para quem, segundo Richard Smith, "the real cannot be written or photographed, cannot fully pass through appearances: it is precisely because representations are their own reality that photography—like writing and theory—is fictional: the object always outwits the subject because it surpasses the subject's understanding." Observa-se, contudo, que a fotografia, cada vez mais tecnologicamente avançada, mantém seu status privilegiado em relação ao real. A respeito disso, Cadava nota a constância da alegação de que a fotografia nos aproxima da história, da imanência, do tempo real e do evento. Semelhantemente, Magdalena Perkowska-Álvarez mostra que, do ponto de vista da reprodução mecânica, entende-se a fotografia "not [as] representation but faithful, objective, and authentic transcription of reality, perceived even as a fragment of it . . . documents that offer transparent evidence" (210). Mais além, Gabriela Nouizelles ecoa Perkowska-Álvarez ao diagnosticar a referência a fotografias em estudos críticos e no senso comum como "slices of the real that can be possessed

and stored at will" (40). Uma vez que as fotos descritas no corpus desta tese são ficcionais, menciono a questão da veracidade porque ela é uma frequente base da hierarquia entre fotografia e escrita. Quando se diz que a fotografia tem um status privilegiado em relação ao real, desvalorizam-se outras mídias como formas de representação. Entretanto, a própria possibilidade de comparação entre fotografia e formas de representação como o texto sugere um nivelamento entre elas e a possibilidade de contato e contaminação através da fronteira do papel de seda.

Aqui retorno a Barthes e Sontag como autores que tratam mais extensamente da hierarquização da fotografia e escrita a partir de critérios como autenticidade, veracidade e acesso à presença real. Em *Sobre fotografia*, Sontag reconhece tal hierarquia, mas a questiona explicitamente. Já Barthes, em *A câmara clara*, empresta-se à reafirmação desse binarismo, porém, oferece-se implicitamente a uma leitura desconstrutiva. Sontag retoma as reflexões de William Henry Fox Talbot, pioneiro da fotografia, para ressaltar a cumplicidade entre a escrita e a fotografia, que seria, portanto, a escrita da luz. De acordo com Sontag, para Fox Talbot, o fotógrafo seria um "escrivão, não um poeta" (Sontag 107), porque apenas manipula instrumentos de captação da luz, que, por sua vez, age como o lápis da natureza na produção da imagem. Em seus ensaios, Sontag apresenta visões semelhantes à de Talbot, mas criticadas por Entler, Cadava, Perkowska-Álvarez e Nouizelles, ao considerar que "[i]magens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir" (10); ao supor que a fotografia é um "testemunho" que, quando adulterada, "falsifica a realidade," diferentemente da pintura contrafeita, que "falsifica a história da arte" (87); e ao argumentar que "[e]mbora todas as formas modernas de arte reclamem para si alguma relação privilegiada com a realidade, a pretensão parece especialmente justificada no caso da fotografia" (119). Em contraponto, é importante destacar nessa última passagem que,

para Sontag, a fotografia é uma arte realista e, portanto, mimética, representacional. Em outro trecho, afirmando que "[a] fotografia tem a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas" (65), a autora reforça o contra-argumento à visão da fotografia como natural. Ademais, comparando a fotografia a citações, como faz Cadava depois dela, Sontag pondera que ambas "parecem mais autênticas do que amplas narrativas literárias" porque "são tidas como pedaços da realidade" e não enfrentam a "suspeita rancorosa nos Estados Unidos em torno de tudo que pareça literário" (89). O uso dos verbos "parecer" e "ser tidas" demonstra a suspeita da autora diante da confiança do público na imagem em detrimento do literário, aproximando, portanto, fotografia e literatura. Fortalecendo essa aproximação, Sontag também se refere às fotos como "vestígios espectrais" (19) e "pseudo-presença[s] . . . prova[s] de ausência" (26). Ela também lembra que a fotografia foi, a princípio, atacada como "parricida, com relação à pintura" (131), numa metáfora que em breve reaparecerá nesta seção.

Diferentemente de Sontag, Barthes é categórico na afirmação da primazia da fotografia sobre formas de representação como o texto. Como mostro na seção anterior, é principalmente de Barthes que Hirsch retira o suporte filosófico para o papel que ela atribui à fotografia na pós-memória. Apoiando-se em *A câmara clara*, Hirsch sustenta (1) que a foto não é uma cópia, mas uma emanação da realidade passada; (2) que, na fotografia, o poder de autenticação supera o de representação; e (3) que o referente da foto seria presença, não conteúdo. Naquele mesmo livro, Barthes compara a fotografia ao texto: "[n]a imagem, o objecto entrega-se em bloco e o olhar está *certo* disso (Sartre 21)—ao contrário do texto e de outras percepções que me apresentam o objecto de uma forma frouxa, discutível e assim me levam a desconfiar daquilo que julgo ver" (148). Para Barthes, "uma foto é sempre invisível: não é ela o que nós vemos . . . o referente adere" (20). Pode-se inferir que aderência do referente a essa mídia a torna transparente, uma

extensão da presença originária anterior e exterior a ela. Se esse entendimento da fotografia parece familiar, é porque o menciono anteriormente, ao explicar o papel da foto na pós-memória de Hirsch. Para leitores da crítica derridiana à subordinação da escrita à fala na tradição filosófica ocidental, a afirmação da inferioridade do texto diante da foto também soará familiar.

A escrita, no sentido derridiano, inclui, mas não se limita à grafia de marcas em superfícies, por exemplo, palavras no papel e luz em filme sensível. A escritura, termo de Derrida, se refere também à crítica à pressuposição da presença na metafísica ocidental, uma conjectura sobre a qual "our entire culture is constructed" (Derrida, "Copy, Archive, Signature" 50). Derrida argumenta em diversas ocasiões, cada uma com suas diferenças, que a escrita parece ocupar, na tradição filosófica ocidental, um lugar em oposição direta a uma presença presumida da qual ela se origina e em relação à qual ela é simultaneamente subordinada e subversiva. Em *A farmácia de Platão*, Derrida explica que, em *Fedro*, Platão opõe a escrita ao logos, isto é, a palavra ou discurso falado e vivo que se origina na presença do pai:

> O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura . . . A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai. Uma tal ausência pode se modalizar ainda de formas diversas, distinta ou confusamente, sucessiva ou simultaneamente: ter perdido seu pai de morte natural ou violenta, por uma violência qualquer ou por parricídio; em seguida, solicitar a assistência, possível ou impossível, da presença paterna. Solicitá-la diretamente ou pretendendo prescindir dela etc. Sabemos como Sócrates insiste sobre a miséria, deplorável ou arrogante, do *lógos* entregue à escritura. (22)

Como explico anteriormente neste capítulo, logos depende da presença do pai para ser reconhecido como tal. A escrita, por sua vez, é o logos sem o pai, o discurso sem a origem. Ao "pretender afastar o pai e dele emancipar-se, com suficiência e complacência" (Derrida, *Farmácia* 22), a escritura, em *Fedro*, é, pelo menos inicialmente, tanto órfã quanto criminosa (parricida).[15] Adicionalmente, em "Assinatura acontecimento contexto," Derrida discute a reflexão de Étienne Condillac sobre "a origem e a função da escrita . . . [que] organiza-se aqui num discurso filosófico que, desta vez, como toda filosofia, pressupõe a simplicidade da origem, a continuidade de toda derivação, de toda produção, de toda análise, a homogeneidade de todas as ordens" (14). No que Derrida considera uma reflexão simplista de Condillac sobre origem e texto, a escrita realizaria "uma modificação contínua, uma extenuação progressiva da presença" (Derrida, "Assinatura" 16) como um meio de comunicação que estende e permite acesso a sua gênese na fala e no gesto. Também em Condillac, a escrita é considerada perigosa, parasitária porque está afastada de sua fonte, abrindo-a para significados aberrantes e incontroláveis.

É sintomático da tradição filosófica que Derrida frequentemente aborda que Platão e Condillac, embora distantes no tempo, espaço e campo do conhecimento, relacionem a escrita com a ausência negativa de uma presença original que ela tanto copia quanto perverte. Derrida, no entanto, contribui para a leitura dessa tradição tecendo um fio de desconstrução que indica um caminho pelo qual, em *Fedro* e no "Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos," a ausência atribuída à escrita já assombra ou contamina a origem, a própria suposição da presença. No caso da oposição logos/escrita, esse movimento desconstrutivo revela a impossibilidade da existência do pai como tal anteriormente ao logos e removida do discurso: "o pai não é o gerador, o procriador 'real' antes e fora de toda relação de linguagem . . . isso de que o pai se pretende pai

[15] Aqui cabe apontar que a atribuição do status de parricida à fotografia em relação à pintura, conforme mencionado por Sontag, também é evidência do caráter ou comportamento semelhante à escritura na fotografia.

não pode se dar sem a possibilidade essencial do lógos" (Derrida, *Farmácia* 26). Essa dependência expõe uma falha, uma incompletude ou uma ausência onde deveria estar a origem, o todo que determina o sentido. Analogamente, Derrida complica a hierarquia fala-gesto/escrita de Condillac ao demonstrar que os primeiros já participam da iterabilidade atribuída à segunda. Segundo Derrida, o termo iterabilidade provavelmente vem do sânscrito *itara*, um conceito que elabora "a lógica que liga a repetição à alteridade" ("Assinatura" 19). Essa noção, portanto, implica a possibilidade de ser simultaneamente igual e outro, uma repetição que substitui e desloca a ideia de original no contexto. Em "Assinatura," essa propriedade é atribuída primeiramente à escrita. Derrida, no entanto, revela que, a partir da posição estigmatizada com a qual é inicialmente identificada, a iterabilidade permeia todas as outras instâncias da linguagem:

> Todo signo, linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser *citado*, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto mas, ao contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem. (25–26)

Mais que uma inversão dos valores historicamente atribuídos à fala e à escrita, Derrida propõe nessa passagem e realiza em seu texto a disseminação da compreensão de que "[o] absoluto da ausência" ("Assinatura" 19) que a escrita pressupõe já está em jogo com qualquer outra marca, ou ela não seria reconhecível como signo. A possibilidade de citação e remoção de um contexto irrecuperável é fundamental para que qualquer enunciado ou gesto seja encarado como tal.

Quando digo que a oposição foto/escrita é reminiscente da desconstrução derridiana das hierarquias logos/escrita, em Platão, e fala-gesto/escrita, em Condillac, quero sugerir que é possível entender a fotografia como crítica ao pressuposto de que diante da câmera e

anteriormente a ela encontra-se presença e de que, consequentemente, a foto (como logos, fala e gesto) acompanha essa presença, em vez de ser sua órfã ou parricida. Em "Copy, Archive, Signature," Derrida fala mais especificamente da fotografia e reafirma algumas das noções que aparecem em Cadava, como a visão da fotografia como dispersiva da aura e a negação de uma consideração ingênua da foto como "indisputable proof" (44). O filósofo sugere que, da mesma forma que a ausência e a iterabilidade atribuídas à escrita informam a própria possibilidade do logos e da fala/gesto, a captura, ruptura e distância que Cadava identifica na fotografia como forma de reprodução antecede a própria foto, habitando ou contaminando aquilo que seria sua origem ou referente.

Nesse ponto, vale esclarecer que, se, para Derrida, "o *Fedro* procura também, na sua escritura, salvar . . . a escritura como o melhor, o mais nobre jogo" (11), também o faz Barthes, oferecendo a possibilidade de equiparação entre foto e texto após hierarquizá-los. Em relação a essa questão, chama a atenção que, apesar de abordar a foto como invisível, transparente em relação ao referente, Barthes também parece vê-la pelas mesmas lentes da suplementação derridiana. Ele afirma recorrentemente, por exemplo, que "[t]oda fotogafia é um certificado de presença . . . um real que já não pode ser tocado" (122), "[s]ó me pareço com outras fotos minhas, e isto até o infinito: ninguém é mais do que a cópia de uma cópia" (142–43), ou ainda: "aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*). Esteve lá e, contudo, imediatamente separado; esteve absolutamente, indesmentivelmente presente e, todavia, já diferenciado" (109–10).[16] "Certificado de presença,"

[16] No texto original em francês, Barthes utiliza o verbo *différer*, que significa tanto adiar quanto distinguir-se, sendo equivalente, em português, a "diferir." A opção do tradutor por "diferenciado" em vez de "diferido" é, portanto, uma escolha que reduz o potencial denotativo do texto. Ao ler Barthes à luz das reflexões de Derrida, cabe lembrar que um dos termos mais famosos já cunhados por Derrida, a *différance*, expressa uma tentativa de reunir, em um substantivo, as noções de adiamento e distinção de *différer*.

"real que já não pode ser tocado," "imediatamente separado" e "diferenciado" são descrições que evocam a ideia derridiana da ausência ou inacessibilidade, na linguagem e metafísica, de uma origem ou centro determinador de significados. Essa presença absoluta é, então, adiada e substituída por um suplemento de caráter linguístico e, portanto, igualmente falho, num movimento infinito desses significantes. Nesse sentido, enquanto cópia ou certificado de um referente ausente, separado e inalcançável, a experiência da foto barthesiana pode ser entendida como similar à da linguagem como a pensa Derrida. Se é fato que Barthes procura traçar diferenças entre foto e texto, verificam-se, nas reflexões de *A câmara clara*, rastros de uma autoimplicação entre foto e texto que permeiam e permitem a écfrase, se reforçando através dela.

Em 1993, James A. W. Heffernan definiu écfrase como "the verbal representation of visual representation" (3). Essa definição foi reiterada por diversos críticos desde W. J. T. Mitchell em 1994 aos autores reunidos no *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, editado por Gabriele Rippl e publicado em 2015. Na contramão desse aparente consenso, Claus Clüver criticou e aprimorou a formulação de Heffernan em pelo menos duas ocasiões, em 1997 e 2017. Em ambas, o autor considera que Heffernan limita as possibilidades da écfrase ao reduzi-la à descrição de outra representação artística. Clüver nota que a condição imposta por Heffernan (que o objeto da écfrase seja uma representação visual) implica, por exemplo, que classifiquemos como écfrase a descrição de uma pintura ou foto de uma ponte, mas não a descrição da própria ponte ou de outro elemento arquitetural em si, uma vez que estes não são tidos como representações. Além disso, porque Heffernan conceitua a écfrase como equivalente a outros modos de representação, de mimese, ele a ancora na realidade, excluindo de seu escopo as descrições de obras visuais abstratas e fictícias. Para contrapor essas limitações, Clüver propõe, em 1997, que a écfrase é "the verbal representation of a real or fictitious text

composed in a non-verbal sign system" (26). Essa revisão busca incluir, sob a rubrica de textos não verbais reais ou fictícios, produções artísticas ou não em mídias que sejam visuais, como a arquitetura e a fotografia, ou não, como a música.

A reformulação de Clüver, entretanto, não abalou a popularidade da definição de Heffernan. Em um artigo de 2017, Clüver justifica o preterimento de sua conceituação ao avaliá-la como demasiadamente inclusiva, imprecisa e impraticável. Para ele, um dos principais problemas de sua definição é que a categoria texto não verbal abrange configurações aparentemente incomparáveis e produtos de múltiplas mídias simultâneas, como a televisão e o cinema. A partir dessa reflexão, Clüver reescreve seu conceito de écfrase como "the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium" (33). Onde anteriormente se lia "texto . . . em sistema de signos não verbais," agora se tem "configurações . . . em uma mídia visual não cinética." Essa modificação evita que "texto," tradicionalmente entendido como um conjunto de palavras, sirva como termo guarda-chuva ou hiperônimo para arranjos de signos nas diferentes mídias. Chama a atenção também que Clüver busca limitar a écfrase às mídias visuais estáticas, deixando de fora descrições de produções musicais, televisivas e cinematográficas.

As duas definições de Clüver, de 1997 e 2017, servem mais à análise das descrições de fotografias nas obras do corpus que o conceito de Heffernan. Essas descrições não seriam ecfrásticas segundo Heffernan porque não têm como referente uma representação artística ancorada na realidade extratextual. Afinal, as fotos literárias descritas nos contos e romances não são necessariamente verdadeiras. Parece-me, porém, que chamar de écfrase o que fazem os autores exige que reflitamos não apenas sobre o objeto desse processo, mas também sobre seu produto. Seria, assim, necessário rever um trecho das definições de Heffernan e Clüver que

permanece imutável, isto é, a proposição de que a écfrase consiste em uma representação verbal. Como mostrarei, algumas obras parecem se engajar no processo de descrição ecfrástica ao mesmo tempo em que resistem a ele. Assim, é como se essas obras simultaneamente pintassem e apagassem um retrato que, ao fim, é difícil localizar em uma só passagem ou mesmo no texto todo, estando ao mesmo tempo presente e ausente dele.

As fotos ecfrásticas ou literárias às quais esta tese se dedica são, sobretudo, retratos de desaparecidos políticos. Elas evidenciam a sobrevivência obstinada daquilo de que não deve sobrar nada. Retornando, primeiramente, à ideia de guerra de memória de que trato no início do capítulo, essa noção de sobrevivência alimenta, por um lado, esforços de resistência a violações dos direitos humanos e ameaças à democracia. Por outro lado, ela sugere que, tal como os rastros das vítimas, também restam vestígios das causas da destruição delas. Um deles, conforme discutido, é o ora crescente ora latente estado de ansiedade política e democrática na América do Sul. Pensando, em segundo lugar, na popularidade e nas premissas da pós-memória de Hirsch, bem como no papel atribuído à fotografia nessa estrutura de transmissão, verifica-se que as especificidades do contexto sul-americano instigam um entendimento da memória como fundada na ausência e, portanto, residual e incompatível com princípios logocêntricos de linearidade temporal e familiar. Convertidas em texto através da écfrase, fotografias então transferem seu caráter vestigial e espectral para as obras literárias que as incluem, maximizando nelas a potência do rastro e dos espectros de fragmentar, interromper e suspender a continuidade narrativa.

Capítulo 2 – Fotos ausentes, tempos presentes: Fotografias e a sobrevivência do consumo de corpos femininos na pós-memória da ditadura militar brasileira

> "Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
> Fotografei o sobre.
> Foi difícil fotografar o sobre."
> Manoel de Barros, "O fotógrafo"

> "Nossa história de desenvolvimento, um acúmulo continental de pasto e pó."
> José Henrique Bortoluci, *O que é meu*

Dentre os mais de sessenta títulos de pós-memória publicados no Brasil nos anos 2010, abordo neste capítulo a *Trilogia infernal* (*Aqui no coração do inferno*, de 2016, *O peso do coração de um homem*, de 2017, e *O amor, esse obstáculo*, de 2018), de Micheliny Verunschk, *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Marcia Tiburi, e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage. Essa escolha se deve sobretudo aos pontos de convergência entre as obras, as quais, além de tratar do legado da ditadura militar brasileira e conter fotografias ecfrásticas, são narrativas ficcionais escritas por mulheres que não se identificam como filhas de sobreviventes do regime, ou seja, que participariam da noção de pós-memória afiliada de Marianne Hirsch. Ademais, os romances de Verunschk, Tiburi e Lage estabelecem entre si diálogos relevantes para esta tese ao tematizar a iteração de estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados ao longo da história brasileira e ao refletir não apenas sobre as fotos que as personagens veem, mas também sobre aquelas cuja falta se percebe. Neste capítulo, examino essas convergências, argumentando que as fotografias, tratadas nas obras como vestígios, contribuem para se pensar uma genealogia (mais adiante, obsidiologia) de estruturas de consumo de corpos femininos que inclui o período da ditadura, mas que sobrevive antes, através e depois dele. Demonstro, assim, que as fotos literárias participam da construção de um tempo não linear a partir das narrativas, em que passado, presente e futuro se sobrepõem. Afirmo, por fim, o pertencimento dessas

narrativas a uma noção de pós-memória política fundada na investigação de rastros, ausências e desaparecimentos.

Verunschk (Recife, 1972) é escritora, crítica literária e historiadora. Em 2022, ela recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance literário com *O som do rugido da onça* (2021). Em comparação a essa obra e ao também famoso romance *Nossa Teresa: Vida e morte de uma santa suicida* (2014), a *Trilogia infernal* é menos conhecida e estudada. As três narrativas que a compõem acompanham o fim da adolescência e início da vida adulta de Laura, protagonista e principal narradora. Quando o romance começa, Laura já mora há dois anos em Santana do Mato Verde, a cidade interiorana e violenta para onde se muda com o pai, as irmãs e a madrasta anos depois da morte misteriosa da mãe por afogamento durante uma viagem com o pai. Desde o início da trama, a história de Laura se intercruza com a de Cristóvão, um jovem delinquente temporariamente preso na cozinha do pai de Laura, delegado de Santana, enquanto aguarda transporte para a antiga Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor (FEBEM). O objetivo expresso do delegado ao trazer Cristóvão para a casa é proteger o garoto da fúria e linchamento popular provocados pela acusação de que o menino teria assassinado e comido pessoas. Ao longo dos dois primeiros volumes da trilogia, revela-se, entretanto, que o delegado, torturador conhecido como Capitão Garrote durante a ditadura militar e possível assassino da mãe de Laura, se vê refletido no comportamento monstruoso de Cristóvão. As convergências entre a vida de Laura e Cristóvão, que se envolvem sexual e romanticamente na adolescência e quando adultos, não se limitam a essa duplicidade e dizem respeito principalmente à permanência de estruturas de poder que se alimentam de corpos femininos e feminilizados no Brasil.

Tiburi (Porto Alegre, 1973) é filósofa, professora, artista plástica, escritora e política, inclusive ex-candidata a prefeita do Rio de Janeiro. Ela publica *Sob os pés, meu corpo inteiro* em

um cenário politicamente conturbado que a leva ao exílio nos Estados Unidos e na França em 2019, depois de ameaças de morte por bolsonaristas. Para resumir esse romance, é necessário impor ao texto uma intepretação que a própria narrativa resiste e que apresento aqui para contestar depois: a narradora, uma mulher de aproximadamente sessenta anos que se identifica como Lúcia, é, na verdade, Alice, que foge do Brasil após ser presa, torturada e estuprada por militares durante a ditadura. Alice não integrava a resistência e namorava León, um informante. A polícia, entretanto, a confunde com a irmã, Adriana, uma líder estudantil. Quando se exila, Alice assume a identidade (Lúcia), a vida e o parceiro destinados a Adriana, que planejava escapar, mas acaba morta. Os restos de Adriana são enterrados como se fossem de Alice. É diante desse túmulo, onde, sob os pés, jaz um corpo que de certa forma também é o seu, que Lúcia encontra, anos depois, Betina, a filha que Adriana teria concebido na prisão. À medida em que Lúcia e Betina constroem uma difícil relação, toda essa história se revela e se questiona, levando narradora e leitores a misturarem essas identidades e indagarem quem é a verdadeira mãe de Betina, quem morreu e quem é Lúcia. A confusão mental das vítimas da ditadura se reflete na estrutura fragmentada do romance e reproduz o espaço distópico em que se passa a história, a cidade de São Paulo durante um colapso climático. A distopia de Tiburi parece desconfortavelmente próxima do presente do leitor brasileiro, ao se caracterizar principalmente pela falta d'água como resultado da exploração ambiental e por um governo autoritário de viés cristão.

Lage (Rio de Janeiro, 1970) é escritora e vencedora do Emmy Internacional de 2013 com a novela *Lado a lado*, da TV Globo. Em *O corpo interminável*, Daniel, escritor e narrador, conhece Melina, fotógrafa, porque, em busca de respostas, ambos folheiam um mesmo livro sobre a ditadura na biblioteca pública, ela pela manhã e ele à tarde. Daniel procura narrativas,

explicações para preencher o vazio deixado pelo desaparecimento de sua mãe nas mãos do regime militar, talvez antes mesmo de seu nascimento. Com essas possíveis narrativas, preenche-se também o romance de Lage. Melina, por outro lado, busca superar a conivência de sua família com a ditadura. Quando Daniel e Melina se tornam íntimos, ela dá a ele a foto de uma mulher morta, que pode ser a mãe desaparecida. Essa foto, que Melina encontra entre os pertences dos próprios pais, sugere que o pai não era um homem de classe média alienado nos anos setenta. Ele poderia, de fato, ter colaborado com o regime, forjando provas fotográficas das mortes de prisioneiros por acidentes, suicídio ou qualquer outra razão que não fosse a tortura. Além desta, Daniel só tem mais uma foto da mãe. As demais foram destruídas pelo avô ressentido, deixando vazio o álbum de família que o narrador um dia encontra. Outro vestígio da mãe desaparecida é seu velho exemplar anotado de *As aventuras de Alice no país das maravilhas*.

Ao longo deste capítulo, explicito repetições entre as histórias contadas por Laura, Cristóvão, Lúcia e Daniel que permitem lê-las como fotografias umas das outras, ao mesmo tempo em que revelo a estrutura de álbum fotográfico de cada romance e discuto seus usos da fotografia. Dentre eles, *O corpo interminável* aborda a questão da fotografia de maneira mais evidente, contendo mais instâncias do que chamo, no Capítulo 1 desta tese, de fotografias literárias, bem como personagens que são fotógrafos e escritores e que, portanto, refletem explicitamente sobre as propriedades da foto em sua relação com o texto, a história e a memória. Na *Trilogia infernal*, há fotos nos documentos de identidade de desaparecidos políticos que Laura encontra nos arquivos policiais guardados pelo pai e dentre os quais está a carteira de identidade da mãe falecida. Há também os vários retratos dessa mãe na casa da avó de Laura, para onde a protagonista se muda após completar dezoito anos e deixar Santana. Em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, Elza, mãe de Adriana e Alice, insiste que a caçula aprenda a desenhar para

fazer um retrato de Adriana, a filha prodígio, bela e popular. Na única foto da família que Lúcia contempla anos depois, Elza e Adriana celebram os quinze anos da primogênita, deixando Alice em segundo plano. Além da relevância das fotografias ecfrasticamente reproduzidas, as três obras compartilham a pungente percepção da ausência de outras fotos. Na casa do pai em Santana, por exemplo, Laura observa que não há retratos da mãe. De maneira similar, Daniel procura em vão pela imagem da mãe na casa do avô. Já Lúcia observa que, diferentemente de Adriana, Alice não tem fotos de seus quinze anos. A falta de fotografias dessas mulheres ressalta a ausência das próprias mulheres. Afinal, nas narrativas principais e secundárias em cada obra, são mães, filhas, irmãs, tias, esposas e desconhecidas que desaparecem. A falta de mulheres e de suas fotos, por sua vez, também se relaciona, como explicarei, à falta nas fotos, isto é, aos sentidos de ausência, fantasmagoria e rastro que a fotografia introduz na narrativa, como discutido no capítulo anterior. Finalmente, as obras de Verunschk, Tiburi e Lage se aproximam também pelos laços intertextuais que constroem. Nota-se, por exemplo, que as três narrativas evocam *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1871) de diferentes formas, desenhando certa obsessão com a personagem de Lewis Carroll que cabe aqui discutir. A partir daí, percebem-se constantes referências a textos literários, jornalísticos e históricos que, juntamente às fotografias, ajudam a construir a repetição de estruturas de consumo de corpos femininos como algo que vai além da literatura, memória e história da ditadura militar brasileira.

Nas seções que seguem, demonstro, primeiramente, que narrativas aparentemente desconexas nos romances, como, por exemplo, a rememoração das violações de direitos humanos nos anos 1964–1985 e as catástrofes climáticas em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, interagem entre si como cópias fotográficas umas das outras. Argumento, assim, que essas cópias

integram uma espécie de genealogia da violência estrutural contra o corpo feminino e feminilizado. Na segunda seção, trato especificamente das fotografias presentes e ausentes que ajudam a compor esse tipo de genealogia, a qual, pensada a partir de noções de espectros e rastros, não implica uma organização linear do tempo, mas sua sobreposição. Conclui-se, enfim, que pensar a pós-memória da ditadura militar brasileira a partir da perspectiva da política de sobrevivências descrita no Capítulo 1 implica ir além do próprio evento histórico da ditadura.

1. Romances álbum e sua estrutura fotográfica

Na maior parte do primeiro volume da trilogia de Verunschk, *Aqui, no coração do inferno*, a narradora e protagonista Laura é ainda uma adolescente, morando em Santana do Mato Verde com o pai, a madrasta, uma irmã mais velha e outra mais nova. Esse primeiro volume carrega, então, marcas de uma discursividade infantil, caracterizada por um relato mais fatual dos acontecimentos em casa, na escola e na cidade, principalmente durante o episódio da prisão de Cristóvão. Adicionam-se a essa caracterização o uso de palavrões, possivelmente proibidos à narradora por pais e professores, e o eventual tratamento da narrativa como um diário. Nota-se que, em vez de escrutinizar os eventos, a narradora deixa a cargo do leitor a construção de relações e significados. Por exemplo, depois de encontrar o documento de identidade da mãe e de outras pessoas nas caixas do pai, Laura relata tanto um sonho em que lhe contam que a mãe fora assassinada, quanto a memória do dia em que, ao perguntar ao tio de uma amiga de escola por que ele não tem as unhas, ele lhe responde que ela "sabe muito bem o que aconteceu" (Verunschk, *Aqui* 74). Em outra ocasião, Laura menciona que gosta ler os quadrinhos de faroeste *Tex Willer* e fazer palavras cruzadas e jogos de sete erros, alertando que precisa "ficar de olho vivo," porque, nesses passatempos, "os detalhes podem confundir, quem não merece acaba indo

pra debaixo da terra, e bandidos e heróis podem trocar de papel de um jeito que, às vezes, a gente pode não saber mais quem é quem" (Verunschk, *Aqui* 46). Diante dessas pistas, cabe ao leitor antecipar os desenvolvimentos que se revelarão nos volumes seguintes: a mãe de Laura, o tio da amiga e as demais pessoas retratadas nos documentos de identidade são vítimas do Capitão Garrote, nome pelo qual o pai era conhecido durante a ditadura, quando estuprava, torturava e matava opositores do regime militar e de suas próprias ordens.

A estratégia narrativa de Verunschk coloca o leitor de *Aqui, no coração do inferno* na posição de investigador que a própria Laura assume em relação ao pai. Dessa forma, percebe-se que, se por trás da imagem heroica do delegado de Santana guardam-se caixas de segredos criminosos, algo sinistro também se oculta na narração fatual de Laura. A noção de sinistro recupera aqui o sentido Freudiano do inquietante, do familiar contido no estranho, do recalcado que assombra e ameaça ressurgir.[1] Quando adulta, Laura descobre que a violência do pai contra as mulheres da família repete a do Capitão Garrote. Alegoricamente, numa espécie de projeção do enredo sobre a estrutura do romance, infere-se que, assim como a narração de Laura implica toda uma história nela escondida, suspensa em interdito, também a obra de Verunschk contém, como explicarei, histórias de outras violências. É como se os romances fossem livros de citações ou álbuns de fotografias, repetindo uma imagem do passado em novos contextos.

[1] O termo freudiano "inquietante" é originalmente *unheimlich*, palavra alemã que amalgama os sentidos de estranho e familiar, literalmente abarcando a segunda palavra na primeira. Freud resume a coexistência de *heimlich*, no sentido de familiar, conhecido dentro de casa, e *unheimlich*, no sentido de escondido na privacidade do lar, com a formulação de F. W. J. Schelling de que "*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (338). Pode-se, então, perguntar qual é esse elemento amedrontador que deveria ter permanecido oculto. De quem ele está escondido? Por que teve que ser reprimido? Freud aborda essas questões em sua leitura psicanalítica do conto de E.T.A. Hoffmann "O homem da areia." Ao longo dessa análise, fica mais claro que o que se reprimem são os resquícios de uma vida primitiva ou pré-social: o medo da castração, os desejos incestuosos e parricidas e outras formas de "garantia contra o desparecimento do Eu [ego]" (351). Esses elementos familiares são reprimidos para garantir a vida social funcional. Eles retornam, no entanto, através do inquietante efeito de reconhecer uma familiaridade anterior/interior naquilo que se considera novo, estranho, exterior.

As situações narrativas dos romances de Tiburi e Lage também produzem os efeitos da discursividade infantil de Verunschk. A estratégia de Lage se assemelha mais à de Verunschk. Em *O corpo interminável*, Daniel narra alguns capítulos e metaficcionalmente escreve outros misturando a primeira e a terceira pessoa para focalizar a criança que foi. O "menino," como o narrador se trata, cresce no apartamento do avô seu Sebastião e, apesar de dormir na mesma cama em que a mãe desaparecida se deitava, não sabe nada sobre ela, pois quase todos os vestígios de sua existência foram queimados por D. Jandira, a vizinha e amante do avô, a pedido dele. Enquanto "menino," Daniel parece não ter a consciência necessária para entender os fatos que observa com o distanciamento dessa voz em terceira pessoa: o "familiar estranhamento" entre o avô e D. Jandira—que não se assumem como namorados por medo de escândalo—e a imposição da ordem doméstica e zelo conservador pelo avô, que "sabia o lugar de tudo na casa. O lugar e a idade" (Lage 38) e "não jogava nada fora. Usava até esgarçar . . . não suportar o desgaste imposto pelo tempo . . . exigia o máximo, desvanecia tudo até o fim" (Lage 37).[2] Pairando sobre a rotina do menino, embora revelada para o Daniel adulto e implícita para o leitor a desvendar, está a culpa do avô, ex-militar, por seu envolvimento no desaparecimento da única filha, Julia. Em nome dos valores da ordem e da família, que permanecem na criação do neto, seu Sebastião denuncia a célula de resistência de Julia sob garantia de que ela seria poupada. O que sobra dela, entretanto, é o filho Daniel.

Diferentemente de Verunschk e Lage, Tiburi não faz tanto uso da consciência presumidamente inocente da criança para produzir estranhamento e inquietação, novamente, nos sentidos freudianos. A consciência infantil se insere em Tiburi apenas através das falas de João,

[2] Após abordar a noção freudiana de *unheimlich*, cabe apontar que o sintagma utilizado por Lage na primeira citação para descrever a relação entre seu Sebastião e D. Jandira ("familiar estranhamento") é uma tradução literal do termo de Freud. Acentua-se assim, a imagem da repressão nesse contexto, tome ela a forma da ocultação de segredos, da ordem doméstica ou, num sentido político, do terrorismo estatal contra opositores como Júlia.

filho de Betina, que, por exemplo, diz que a mãe "é uma pessoa triste e que ele não quer ser como ela" (Tiburi 58); conta que Betina tem uma foto da avó Elza sem cabelo nenhum—indicando, sem explicitar, a morte dela por câncer; e afirma que a tatuagem na barriga de Lúcia, na verdade, uma cicatriz da possível cesárea por que ela passara enquanto presa, é muito feia e que ela não deveria ter deixado que fizessem isso com ela. No mais, Tiburi se vale de uma narradora em primeira pessoa traumatizada pela tortura, traição, perdas e exílio. Lúcia sabe que coisas terríveis aconteceram e ela as reprimiu: "Não posso saber quantos [mortos] eram, se eram vários ou se seria apenas um. A minha dificuldade de me lembrar disso parece uma espécie de proteção. Nesse esforço de lembrar, sinto vontade de vomitar" (Tiburi 76); "A carta [de Elza] vem atrapalhar o esquecimento, fato natural para quem, como eu, preferiu sobreviver às lembranças. Desde que tudo aconteceu, preferi permanecer na condição de morta como estou até agora, decidi ser outra pessoa, ser Lúcia, ou ser o que Lúcia pode ser" (Tiburi 57). Nas consequências físicas da evocação da lembrança está a repetição da experiência traumática, bem como a punição do corpo pelo deslize da mente, que não deveria lembrar. Apesar das barreiras mentais, o recalcado sempre ameaça emergir, pois "mesmo que tenha evitado pensar nisso por décadas [as palavras dos torturadores] foram tatuadas no meu corpo, no fundo do meu corpo transformado nesse espírito, milímetro por milímetro, na matéria de que é feito o próprio nada" (Tiburi 74). Semelhantemente às palavras dos torturadores, tatuagens que ela tenta cobrir, alguma coisa parece precariamente submersa nas observações fatuais de Lúcia sobre o espaço que habita, como se também nele algo estivesse subscrito, numa sobreposição de memórias, uma justaposição temporal. Assim é quando Lúcia descreve, por exemplo, um programa de televisão:

> Um apresentador de televisão com cara de peixe morto convoca mulheres para um quadro de humilhação: elas devem vestir-se como animais e imitar seus grunhidos. A que

> resistir até o fim, depois que jatos de água, espuma e lama são lançados sobre elas, receberá como prêmio um carro do ano. Há filas de candidatas, todas seminuas se oferecendo como carne, ou será plástico, nesse tempo de escassez em que não há mais empregos . . . a vencedora trocará o carro por comida enlatada na fronteira com o Paraguai. O apresentador com cara de peixe é candidato à presidência e sua campanha tem como base a nova democracia cujo chavão é *Ração para todos*. (Tiburi 49)

Diante do silêncio de Lúcia sobre esse programa de televisão, cabe ao leitor relacionar, como faço nessa seção, o consumo de seu corpo e mente pela tortura às várias formas de destruição menos explícitas, mas proporcionalmente atrozes, do presente: fome, sexualização e espetacularização do sofrimento humano.

Ao longo desta seção, abordo a estrutura citacional por meio da qual os romances de Verunschk, Tiburi e Lage encerram histórias umas dentro das outras, evidente ou implicitamente, como cópias mais ou menos fiéis e sem hierarquização. Recordo aqui que, para Eduardo Cadava, autor discutido no Capítulo 1, "citation . . . is perhaps another name for photography" (*Words of Light* xvii). Na visão de Cadava, a citação, a fotografia e a historiografia pensada por Walter Benjamin compartilham a capacidade técnica de promover uma captura: o sequestro de uma passagem, imagem ou evento e a reinserção deles em contextos aos quais se acomodam sem pertencer. Cadava ressalta que há algo de revolucionário nesse processo de captura, cujos fragmentos sequestrados subvertem a noção de fluxo, de continuidade e linearidade. Nesse sentido, o autor lembra que, se, para Karl Marx, as revoluções são as locomotivas da história mundial, para Benjamin, elas podem ser "'the reach for the emergency break' ([*Gesammelte Schriften*] 1:1232)" (Cadava, *Words of Light* xx). Dessa comparação, Cadava deriva a tese de que a estrutura da historiografia benjaminiana é fotográfica. Ao discutir Benjamin, Cadava e

Samuel Weber no Capítulo 1, afirmo que não tenciono atribuir à literatura uma estrutura necessariamente citacional. Reitero aqui este ponto, em conformidade com a visão de Jacques Derrida de que a literatura é como uma instituição que tudo pode dizer e, portanto, pode contestar quaisquer limites impostos a ela ("Essa estranha instituição chamada literatura" 88). Assim, não trato a literatura como fotografia (como Cadava faz com a noção de história), como se aquela estivesse contida nesta, mais abrangente e hierarquicamente superior. Ao contrário, mostro como elas dialogam e mutualmente se afetam: as imagens se transpõem em texto, as narrativas funcionam como capturas, fotocópias umas das outras. Os romances são como álbuns de fotos, mas essas fotos são textos.

Costurando literatura e fotografia, as obras de Verunschk, Tiburi e Lage engajam no processo de captura descrito por Cadava e configuram temporalidades complexas relacionadas à fragmentação, ao rastro, à repetição. A relação entre passado, presente e futuro nos romances desafia, assim, as noções de fluxo e linearidade fundamentais tanto para a história tradicional quanto para a estrutura da pós-memória familial de Hirsch. Em vez de contínuo, constrói-se um tempo sobreposto, simultâneo, em que fragmentos do passado coexistem no presente e futuro. A esse respeito, é flagrante a reflexão da narradora de Verunschk:

> Eu acho, por exemplo, que o presente, esse que a gente vive, é composto por milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo e que a gente não dá conta de entender, porque está tudo quebrado como um espelho partido que a gente não sabe como remendar. Eu acho também que essas milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo são também formadas por pedaços de coisas que aconteceram. É isso. Eu acho que o passado continua existindo, mas a gente não percebe, por que a gente tá muito envolvido em tentar entender o quebra-cabeça, que é apenas uma distração. E eu acho também que o futuro já

está aqui no presente, mas a gente não enxerga nada disso porque estamos ocupados demais com o que achamos que precisamos consertar. (Verunschk, *Aqui* 90)

Na passagem, Laura, ainda adolescente, fornece a chave de leitura que ela mesma usa, quando adulta, para entender a violência do pai. O presente de sua narrativa em Santana contém tanto o passado quanto o futuro, em rastros fragmentários que lampejam sem se emprestar a remendos e recomposições. Esses rastros configuram o inquietante, o estranho familiar, que assombra seu relato fatual, como discutido acima, e invade sua casa na figura de Cristóvão, o menino filho de criminosos e acusado de consumir corpos humanos. O romance se desdobra, portanto, em dobras, sobreposições temporais e narrativas.

Alguns autores já abordam as temporalidades sobrepostas e as dobras narrativas nos romances de Verunschk, Tiburi e Lage. Berttoni Licarião afirma que, na prosa de ficção de Verunschk, "o tempo é raramente um elemento linear da narrativa, tanto no sentido do embaralhamento dos presentes diegéticos quanto no da coexistência de temporalidades que se reconhecem e se retroalimentam" (*Sintomas de precariedade* 173). Além da *Trilogia infernal*, Licarião discute os romances *Nossa Teresa: Vida e morte de uma santa suicida* e *O som do rugido da onça* para argumentar que a poética de Verunschk está "centrada na coexistência de passado, presente e futuro" (*Sintomas de precariedade* 173). Na trilogia da autora, essa coexistência se mostra, sobretudo, através do que chamo aqui de iteração da violência. Retiro a noção de iteração do ensaio "Assinatura acontecimento contexto," em que Derrida propõe que todo signo linguístico deve ser dotado de iterabilidade, isto é, da capacidade de se reconhecer e repetir como marca, mesmo na ausência de produtor e receptor. Essa é a capacidade de ser citado, retirado do contexto inacessível de produção e recepção e reproduzido, disseminado de formas simultaneamente semelhantes e diferentes. Derrida deriva a ideia de iterabilidade do

termo sânscrito para "outro," *itara*, que, segundo ele, implica a "lógica que liga a repetição à alteridade" (17). Dessa forma, pensar na iteração da violência em narrativas de temporalidades sobrepostas é entender que as atrocidades públicas e privadas do presente, por exemplo, de Laura (e.g., a alta criminalidade em Santana, o canibalismo de Cristóvão, a violência doméstica do pai contra a madrasta), contêm monstruosidades passadas (e.g., torturas, assassinatos e desaparecimentos sob a ditadura militar; genocídio de populações indígenas durante a colonização) como se fossem uma citação, uma repetição diferente, uma (re-)contextualização.

Nessa linha de raciocínio, Lua Gill da Cruz reflete, a partir da análise dos romances de Verunschk e outras obras, que "os valores que fundaram nossa ditadura já eram vigentes antes e depois, em um projeto de país continuamente colonial e genocida . . . a ditadura não foi (ou não é) uma exceção absoluta nessa história, mas parte de uma estrutura que se serviu de (e aprofundou) processos violentos que foram e são estruturantes da sociedade brasileira" ("Compondo temporalidades" 2). Cruz enfatiza que a democracia brasileira atual foi sancionada e estruturada pelo governo ditatorial, que, por sua vez, intensificou projetos coloniais, como o ataque a povos indígenas, a implementação de políticas desenvolvimentistas de grande impacto socioambiental e a repressão de caráter racial, sexual, gendrado e econômico. Em artigo sobre os romances *Luxúria* (2015), de Fernando Bonassi, e *La noche de la usina* (2016), de Eduardo Sacheri, Leila Lehnen também observa iterações antidemocráticas no contexto neoliberal brasileiro (e argentino), no qual as esferas do direito e da cidadania se transformam na ilusão do acesso a bens de consumo.

Licarião e Cruz divisam em Verunschk, portanto, o que chamam de "ontologia da violência" (Licarião, *Sintomas de precariedade* 190) e "espectrografia do autoritarismo" (Cruz, *Pretéritos futuros* 45). Licarião baseia sua noção de ontologia no que Luciana Hildago

denomina, no posfácio a *O amor, esse obstáculo*, uma "genealogia lírica da violência" (161), isto é, "a impressão [de] que são (somos) todos gerados, crescidos, formados nessa violência e, sobretudo, deformados por ela. Ou seja, é como se o *ser* (brasileiro) fosse, enquanto *ser*, infernalmente violento" (Hidalgo 155). Já Cruz adapta a visão de "espectrografia do passado," de Roberto Vecchi e Regina Dalcastagnè (11), à espectrografia do autoritarismo para compreender o conjunto ou "espécie de álbum" formado pelas obras de memória que analisa, as quais não recompõem um "desenho exato," mas sim traços (rastros) da violência na história, memória e narração (Cruz, *Pretéritos futuros* 45). Dentre os termos levantados, escolho dizer que esta tese contribui para uma genealogia—se pensada nos moldes não teleológicos, não lineares, de Friedrich Nietzsche e Michel Foucault—, espectrografia ou, para recuperar a discussão do Capítulo 1, obsidiologia (*hauntology*), ao defender o caráter espectral e vestigial da fotografia e da pós-memória sul-americana, bem como sua temporalidade complexa, pertencimento político e responsabilidades.

Além de Verunschk, Cruz inclui Lage em sua espectrografia do autoritarismo. Em *O corpo interminável*, Cruz identifica "diferentes temporalidades" e "uma espécie de sensação de eterno presente" (117). A autora ressalta o que considero iterações da violência metaforizadas pelos corpos das várias mães da narrativa, desgastados e consumidos de diferentes formas, para associar a "genealogia violenta familiar" à "genealogia violenta histórica brasileira" (*Pretéritos futuros* 124). Cruz trata a ditadura, portanto, como porta de entrada, mas não necessariamente ponto inicial, para contemplação de violências estruturais que iteram nela e com ela. Finalmente, Luana de Carvalho Krüger e Eduardo Marks de Marques propõem que a distopia incomodamente familiar de Tiburi não apenas funciona como "aviso de incêndio" (38), isto é,

alerta sobre perigos futuros, mas também denuncia um presente que revisita e recicla o passado narrativo e político.

Pode-se dizer que está bem explorada, principalmente em relação a Verunschk e Lage, a questão da sobreposição temporal, da coexistência, em vez de linearidade, entre passado, presente e futuro nas obras do corpus aqui abordadas. De fato, em relação ao que chama de "trabalhos de memória" (*the labors of memory*) das ditaduras do Cone Sul de forma mais geral, Elizabeth Jelín também considera que o tempo dessa memória e história não é homogeneamente conceptualizado através da ordenação linear de passado, presente e futuro: "the sense of time and temporality are established in a diferente way . . . the presente contains and constructs past experience and future expectations" (4). Assim, considero que a contribuição deste capítulo para uma genealogia, espectrografia ou obsidiologia das estruturas de consumo de corpos femininos na pós-memória da ditadura militar brasileira é prescrutar o papel da fotografia, tanto enquanto chave de leitura para histórias iterantes quanto como elemento dentro das narrativas. Cruz certamente discute a evidente primazia da fotografia em *O corpo interminável*. Porém, na fortuna crítica desse e dos outros romances, há ainda espaço para traçar relações entre iterações, temporalidades coincidentes, memória e política numa análise que parta do caráter espectral, vestigial e sobrevivente das fotos, que destaquei no Capítulo 1. Esta análise me parece essencial para o que se quer chamar de espectrografia ou obsidiologia, pois enfoca a fotografia como aquilo que performa simultaneamente desaparecimento e sobrevivência, ausência e rastro, resistência (no mínimo, teórica) ao tempo homogêneo do progresso.

Antes de passar à análise das iterações narrativas nos romances de Verunschk, Tiburi e Lage nesta seção, é preciso caracterizar o que se entende por estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados. Essa visão se relaciona à noção de machismo estrutural ou sexismo

sistêmico, que, por sua vez, surge do diálogo entre a concepção de racismo estrutural e o pensamento interseccional da terceira onda feminista. Em livro da coleção *Feminismos plurais*, organizada por Djamila Ribeiro, Silvio Almeida, atual ministro dos direitos humanos e da cidadania, explica que o reconhecimento do racismo estrutural ultrapassa a identificação do racismo a níveis individual e institucional, pois constata que a desigualdade racial está na base da sociedade brasileira, constituindo-se como regra em vez de exceção. Nossas relações sociais e políticas e nossas instituições se constroem *a posteriori*, a partir da violência e opressão racial contra povos não brancos. Infere-se desse raciocínio que, sem uma reforma que atinja a base discriminatória, medidas antirracistas são ineficientes, embora importantes, no combate à repressão racial. Como coloca Silvio Almeida, "[a]inda que os indivíduos que cometam atos racistas sejam responsabilizados, o olhar estrutural sobre as relações raciais nos leva a concluir que a responsabilização jurídica não é suficiente para que a sociedade deixe de ser uma máquina produtora de desigualdade racial" (39). Essa máquina reproduz as próprias condições que propiciam sua existência.

Analogamente, estudiosos do machismo estrutural, como o psicanalista Helio Hintze, consideram que também a desigualdade de gênero é, simultaneamente, pedra fundamental e produto reiterado das sociedades ocidentais. Entendo, assim, que, em diversos eventos dentro do que conhecemos como a história brasileira, a violência de gênero e opressão racial funcionaram em conjunção para assegurar a manutenção da supremacia masculina e branca. Essa conjunção toma forma em estruturas, instituições e sistemas variados—como a coroa portuguesa, os primeiros invasores e suas formas de governo, a catequização indígena, a exploração de recursos como a madeira e o ouro, o tráfico de pessoas negras africanas escravizadas, a manufatura, a imigração europeia, o império, a ditadura, o neoliberalismo, entre outros—, que dependem,

portanto, da repetida, embora sempre um pouco diferente, exploração de corpos gendrados que lhes é comum. A essa exploração chamo consumo de corpos. Consumir corpos tem, por conseguinte, diversos sentidos aqui, literais e metafóricos. Significa que corpos têm sido desumanizados, usados, torturados, assassinados, queimados, devorados, comprados, trocados, desgastados e mutilados para que a máquina a que Silvio Almeida se refere continue a funcionar, para que a sociedade continue a existir. Enquanto Silvio Almeida se refere a corpos não brancos e Hintze àqueles não masculinos, falo de corpos femininos e feminilizados para abarcar também os primeiros. Não tenciono homogeneizar os eixos identitários de raça e gênero, apenas considero que as estruturas de consumo de corpos apontadas acima muitas vezes tratam corpos racializados e corpos considerados outros por qualquer motivo, como orientação ideológica, como femininos e, portanto, diferentes da sua representação de masculinidade. Nesse sentido, em seu exame do caráter gendrado das memórias da ditadura, Jelín afirma que "[p]ersonalized symbols of pain and suffering tend to become embodied in women, while institutional repressive mechanisms appear to 'belong' men" (76). Ela também pondera que "[f]or men, imprisonment and torture were acts of 'feminization,' in which they were transformed into passive, impotent beings … all these were ways of transforming men into inferior beings and, in the very act, establishing military 'virility'" (79). Infere-se dessas passagens que o próprio consumo do corpo nas diferentes estruturas de poder é um processo feminilizante, ainda que o corpo não seja feminino, como frequentemente é, de fato.

Através de histórias iterantes que funcionam como fotografias umas das outras, Verunschk, Tiburi e Lage estabelecem as temporalidades complexas identificadas por diversos autores na literatura brasileira contemporânea. Também sugerem que o racismo, sexismo e outros sistemas de discriminação fundamentais para nossa organização social atual se

materializam através do consumo de corpos femininos e feminilizados repetido em nossa história. Reaparecendo de diferentes formas, numa estrutura citacional, é como se esse consumo fosse uma herança tanto no âmbito familiar quanto no público. Conforme coloca Derrida em *Espectros de Marx*, pensar essa herança envolve receber esse traço do passado no presente, mesmo que não se queira, e assumir sobre ele uma responsabilidade memorial que se estende àqueles que não estão presentes exceto como espectros, porque foram ou serão consumidos. Assim, somos herdeiros do trauma e violência da ditadura, por exemplo, não porque necessariamente descendemos diretamente das vítimas, mas porque os corpos nela consumidos habitam nosso presente, que se constrói, afinal, sobre essa destruição enquanto continua a reproduzi-la.

Se há nos romances aqui tratados uma configuração citacional ou fotográfica que contribui para uma obsidiologia de estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados, ela se revela através de narrativas desse consumo que funcionam como iterações ou capturas recontextualizadas umas das outras. Essas dobras narrativas podem ser mais ou menos evidentes. Dentre as mais perceptíveis estão a repetida tortura, estupro, desaparecimento e assassinato de mulheres, sobretudo, mães, durante a ditadura nas narrativas do corpus, que atingem a mãe de Laura e a ativista Zuzu Angel em Verunschk, Alice e Adriana em Tiburi e Julia em Lage. Dentre as mais simbólicas encontram-se, como explico mais adiante, as relações que a *Trilogia infernal* traça entre violências contra esses corpos em espaços físicos e representacionais, bem como a forma pela qual se associam ataques à mulher, disputas territoriais e devastação ambiental em Verunschk e Tiburi.

"Era minha sua história"

Começando, então, com a *Trilogia infernal*, destaco que as mortes das várias mães das narrativas contêm traços semelhantes, como se fossem fotos de um mesmo objeto, retratos de uma mesma estrutura. A mãe da narradora Laura, Ariadne, morre afogada no mar durante uma viagem de segunda lua de mel com o marido Raimundo/Capitão Garrote. Em *Aqui, no coração do inferno*, Laura conta, à sua maneira infantil e inconclusiva, que a mãe voltara a estudar na faculdade pouco antes de falecer. O mar onde ela se afoga lava qualquer vestígio de luta em seu corpo, de forma que sobra apenas a impressão do "sinistro"—relacionado ao inquietante contido na narração de Laura, como discuto no início desta seção—, trazida de volta pelas acusações da avó, mãe de Ariadne, contra Raimundo: "Ele saiu de casa com ela viva e voltou com ela morta" (Verunschk, *Aqui* 62). Apesar de Raimundo privar a sogra do contato com as netas, outros restos de seu crime perfeito ressurgem. Em *O amor, esse obstáculo*, Susana, irmã de Laura, se recorda de uma noite em que Ariadne tenta fugir com as filhas, mas todas são capturadas e presas dentro de casa por Raimundo, que chega a disparar seu revólver na direção delas. Anos depois, a casa de Raimundo é também o cárcere de Cristóvão por alguns dias e o cativeiro físico e emocional de Renata, madrasta de Laura, que não se livra do medo de Raimundo nem após a morte dele. Mentalmente debilitada, a madrasta é quem fornece outra pista sobre Ariadne. Como se Raimundo ainda vivesse, a madrasta pede a Laura que lhe ajude a fugir, pois teme que o marido a mate "como matou a outra mulher dele . . . Ele mesmo disse. E ele vai me matar também. Já disse que vai. Assim como fez com ela, mas ninguém vai me achar" (Verunschk, *O amor* 147–48). É importante ressaltar que Susana sonha com o episódio que relata e Renata delira, de forma que os rastros daquela violência emergem no espaço-tempo da memória do trauma: onírico, espectral, removido de qualquer linearidade ou mesmo ontologia.

O Capitão Garrote admite seus crimes enquanto agente da repressão diante da Comissão Nacional da Verdade; Raimundo, porém, jamais confessa as formas pelas quais consumiu os corpos, vidas e mentes de suas mulheres. A *Trilogia infernal* parece, portanto, mais uma vez sugerir que, como o estranho habita o relato familiar e infantil de Laura, formas relacionadas de "fazer cadáveres" [3] também estão encobertas na responsabilização de terroristas de estado em instituições democráticas estruturadas sobre uma violência fundamental. Essa indicação daquilo que fica encoberto leva ao interesse pelas profundezas, o interior, seja do Brasil ou das gavetas de arquivos do pai de Laura.

No interior do Brasil, na "terra sem país" dos Gritos (Verunschk, *O peso* 14), no distrito de Livramento do Mó, na cidadezinha de Santana do Mato Verde, os crimes envolvendo as famílias de Cristóvão evidenciam a consolidação de um poder masculino através do consumo de corpos femininos e feminilizados. Os conflitos narrados se centram em disputas por terra e crianças, elementos relacionados à figura da mulher através da ideia de reprodução: como a mulher, a terra gera e nutre frutos. No caso da mulher, os frutos são filhos que garantem a continuidade da família; no da terra, são os produtos dela nascidos e colhidos, e, por extensão, a riqueza material dela proveniente, cuja acumulação assegura a manutenção de poder socioeconômico e político. A teoria e crítica feminista decolonial aborda extensamente a associação entre a terra e a mulher. Por exemplo, em sua cartografia de relações de gênero nos contextos coloniais e pós-coloniais, Sandra Regina Goulart Almeida identifica um "movimento metonímico que desliza do domínio territorial para a possessão das mulheres nativas, . . . como observa Gayatri Chakravorty Spivak, o 'estupro grupal perpetrado pelos conquistadores se torna uma celebração metonímica da aquisição territorial,' marcando o corpo feminino não somente

[3] Parte da epígrafe de Verunschk a *Aqui, no coração do inferno*, retirada de *Festa no covil*, de Juan Pablo Villalobos: "Na verdade existem muitos jeitos de fazer cadáveres."

como o lugar da posse, mas também como o da violência epistêmica" (97). Forças dominantes performam masculinidade através de uma violência gendrada, conquistando, dominando, explorando e invadindo a terra e as mulheres. Para ilustrar essa relação na *Trilogia infernal*, destaco que, ao recordar a tomada de assalto da fazenda do pai e a consequente decapitação da mãe, é na imagem da poeira vermelha que Cristóvão se fixa, enfatizando a cor da terra, o sangue da mãe que nela se derrama e o pó em que Corália se transforma depois de enterrada às pressas no quintal de casa.

A invasão da terra e a morte da mãe são violências fundadoras na vida de Cristóvão, violências primeiras, que inauguram seu desejo de vingança, sua obsessão pelo poder de destruir a vida, sua fome de cadáveres. Narrativamente, entretanto, esse episódio é uma iteração que compõe a obsidiologia do consumo de corpos femininos. Em outras palavras, a violência contra o lar e a mãe do menino contém outras violências. A saber, esse caso funciona como uma repetição da história de Soledade, mãe biológica de Cristóvão, cujo marido é assassinado e o filho roubado a mando de "um desses coronéis donos do mundo, chamado Antônio Maciel" (Verunschk, *O amor* 86). O assassino do marido de Soledade, "matador contratado" e "canibal costumeiro" (Verunschk, *O amor* 83), se apossa da criança (Cristóvão) para criá-la como filho com Corália, por sua vez, também "roubada quase menina e tornada mulher à força da brutalidade daquele homem" (Verunschk, *O amor* 86). Soledade, então, se alia à irmã, Branca, em busca de reparações. Aquela se torna uma matadora de aluguel e esta conquista um lugar na vida do coronel, tomando, aos poucos, o controle de seus bens. Quando Soledade finalmente encontra o algoz do passado, seu bando decapita Corália e ela primeiramente amarra, depois sangra o matador "perfurando-o em vários locais, acompanhando sua morte com um misto de prazer e desalento" (Verunschk, *O amor* 87). Na passagem, chama a atenção que, nessa inversão

de papeis de matador e vítima, o corpo do antigo matador é simbolicamente marcado como feminino através das imagens da perfuração, penetração, prazer e dor. Incapaz de criar Cristóvão, por se sentir como "terra depois de queimada, estorricada, nada vicejava . . . nem mesmo a dor" (Verunschk, *Aqui* 101), Soledade, tornada Abutra na imaginação do filho, entrega o menino e o irmão (Gonçalo, filho biológico do matador e de Corália) aos cuidados de Branca. A primeira vítima do desejo assassino de Cristóvão é ninguém menos que o velho Maciel. Mais tarde, o menino se torna canibal como o matador que conhecia como pai, abraçando uma herança que supera os limites da família. É por esse crime que ele finalmente conhece Laura, cujo pai também se alimenta de mortes. No interior do Brasil e fora de um tempo precisamente determinado, Verunschk constrói violências sobrepostas, que, como fotografias umas das outras, não se tornam passado à medida que são também o presente e futuro das personagens.

Dessa estrutura fotográfica participam também as histórias de Laura. Tanto o assassinato de Ariadne, sua mãe, quanto o de Corália, mãe de criação de Cristóvão, se tornam eventos corriqueiros, mera eliminação de empecilhos, na disputa masculina por terras e na reafirmação da ordem patriarcal a nível privado e público. Também nesse processo, Renata, madrasta de Laura, ecoa Soledade ao definhar mentalmente após o possível roubo de um filho.[4] Já Laura e Susana reproduzem a busca de Soledade e Cristóvão por reparação, pois, valendo-se, diferentemente destes últimos, de mecanismos jurídicos, elas contribuem para responsabilizar o Capitão Garrote por seus crimes perante a Comissão Nacional da Verdade, apesar de não conseguirem culpá-lo pela morte da mãe. Distante de aparatos legais funcionais, a reparação de

[4] Porque interessam a esta tese narrativas brasileiras, argentinas e argentino-brasileiras, é relevante traçar uma comparação entre Renata e a personagem "la llamada Laura," do conto "Cambio de armas," de Luisa Valenzuela, publicado na coletânea *Cambio de armas*, em 1982. Ambas são mulheres de agentes do regime militar e têm suas memórias embaralhadas como resultado da violência desses homens. Quando Renata pede à enteada que lhe ajude a fugir, ela menciona o possível roubo de seu bebê, indicando que ela também poderia ser uma vítima da ditadura que, como la llamada Laura, torna-se amante e refém de seu próprio algoz.

Cristóvão se dá através da repetição da violência que inaugura sua tragédia. A convergência entre sua história e a de Laura, retratos uma da outra, humaniza e justifica a maldade do rapaz, pintando-o como a sobreposição de imagens de herói e vilão com que a narradora identifica o próprio pai, simultaneamente homem da lei e criminoso, e ela mesma, na condição de filha de vítima e de perpetrador. No paralelismo entre suas histórias, observa-se, entre Laura e Cristóvão, um consumo de corpos mútuo e potencialmente produtivo, à maneira da antropofagia: ele a "come," tira sua virgindade quando ela provoca, "[t]u quer me comer" (Verunschk, *Aqui* 81); ela, porém, "partilhava com ele o mesmo poder. Um poder canibal . . . se ele tinha [a] comido, [ela] também tinha comido ele" (Verunschk, *O peso* 103). Os dois fazem, portanto, parte um do outro, de forma que, quando Laura conclui que "era minha a sua história" (Verunschk, *O amor* 68), percebe-se que o duplo de Cristóvão nessa trilogia, sua cópia recontextualizada, não é tanto o Capitão Garrote, mas a própria Laura.

Também no interior, mas agora das gavetas do pai, estão outros fragmentos de narrativas que reproduzem o consumo de corpos femininos. Ali, Laura encontra documentos como relatórios policiais e fotografias, as quais discuto detalhadamente na segunda seção deste capítulo. Por ora, destaco que os papeis do pai documentam que "sempre é mais fácil matar as mulheres e as crianças também" (Verunschk, *Aqui* 24), como no caso de Verônica, menina mais nova que Laura, que foi estuprada e assassinada por um homem com passagem pela polícia por violência contra a mulher. Ademais, ressalto que, na gaveta, a narradora encontra um envelope contendo as carteiras de identidade da mãe e de desconhecidos, que mais tarde se revelam desaparecidos do período militar. A inclusão da identidade da mãe nesse envelope que a Laura adulta caracteriza como "uma vala comum" (Verunschk, *O amor* 41) é bastante simbólica se consideramos a ambiguidade do termo identidade. No Brasil, a identidade é o documento que

registra alguém como único e, portanto, diferente de todos os outros cidadãos, identificável entre eles. "Identidade," entretanto, também pode denotar semelhança, como no adjetivo "idêntico" ou quando nos afirmamos parte de um grupo que compartilha características dentro de políticas identitárias. Dessa forma, a identidade se relaciona com o sentido de citação, fotografia e iteração que exploro neste capítulo, pois reconcilia diferença e semelhança. A identidade de Ariadne cabe na vala comum da ditadura não necessariamente porque ela se opôs ao regime militar, embora isso também possa ter acontecido, mas porque, em dado momento, seu corpo ofereceu resistência a uma forma de poder da qual a própria ditadura é iteração.[5]

Como discutido até o momento, as dobras narrativas da *Trilogia* sobrepõem histórias de consumo da terra, das mães, do corpo feminino e feminilizado. Assim, a obra de Verunschk resiste à noção de linearidade temporal ao organizar suas narrativas como eventos repetidos, contidos um no interior dos outros, como citações ou fotografias recontextualizadas. Da mesma forma que a noção de linearidade temporal implica uma organização espacial do tempo em um presente posposto ao passado e anteposto ao futuro, as ideias de dobra, sobreposição e interior dizem respeito não apenas à (a)temporalidade das estruturas de consumo de corpos femininos, mas também aos espaços onde esse consumo se dá. Nos romances da *Trilogia*, há um intricamento entre o espaço físico ou geográfico e o representacional que ressalta a estruturalidade da violência que se narra.

[5] Outro episódio de consumo de corpos femininos sutilmente iterado na trilogia de Verunschk é o caso Eloá. A referência surge quando uma amiga de Ariadne diz a Laura que sua mãe a lembrava de Eloá: "Você já ouviu falar em Eloá? Eloá foi um anjo criado por Deus que acreditou que poderia salvar Lúcifer de sua própria danação e partiu para o inferno acreditando nessa missão, no resgate do coração bondoso do diabo. Infelizmente, pereceu. Para mim, sua mãe é Eloá" (*O amor* 121). Na passagem, Lúcifer representa Raimundo/Capitão Garrote. Como o romance de Verunschk trata frequentemente de arquivos policiais, a referência da amiga recupera outra Eloá, cujo caso poderia estar na gaveta do delegado. Eloá Cristina, de 15 anos, foi sequestrada, mantida em cárcere privado e assassinada pelo ex-namorado Lindemberg Fernandes Alves em 13 de outubro de 2008. Como Lindemberg, o pai de Eloá é suspeito do assassinato da ex-esposa e outras vítimas e, temendo ser preso, não foi ao enterro da filha.

Em relação ao espaço físico, o evidente contraste entre cidade do interior e cidade grande revela mais semelhanças que diferenças entre elas. De um lado desse contraste, tem-se a localidade mais detalhada ao longo dos romances: Santana do Mato Verde e seus distritos, as casas (de Raimundo, do pai de Cristóvão, do velho Maciel), a vida privada, o sentimento de aprisionamento. De outro, está o Rio de Janeiro, da exposição do pai perante a Comissão Nacional da Verdade, da discussão pública da violência até então contida no ambiente familiar e no interior das gavetas. Em vez de oposição, há contaminação e interdependência entre esses espaços, de forma que um permite ao outro existir. Em níveis diferentes, suas violências se dão de forma semelhante, constituindo-se em disputas por terras e poder político e socioeconômico que vitimizam sempre os mesmos setores. Quando Laura retorna a Santana após a morte ou execução por enforcamento do pai, ela oferece um exemplo simbólico dessa convergência ou contaminação ao observar que

> A casa havia sido reformada, a fachada, o piso, tudo revestido de cerâmica, um túmulo como todas as outras casas da cidade . . . A cozinha estava também coberta por azulejos, e embora o teto ainda lembrasse a forma avarandada de antes, com o esqueleto dos caibros e ripas expostos, tudo se tornara muito limpo e muito frio. Ao abrir a porta do quintal, vi que nem mesmo o chão de terra escapara ao cimento. No meu apartamento, eu me esforçava para que o tanto de terra que cabia numa pequena coleção de vasos fosse forte o suficiente para render algumas flores, algum tempero. Os pés de alecrim, salsa e manjericão naquele espaço exíguo, se esforçando por suas pequenas vidas, em geral morriam em pouco tempo. Mas naquela casa tudo fora higienicamente encapsulado. O quintal não tinha mais uma porta que dava para um charco. A casa era tão acolhedora quanto um necrotério. (Verunschk, *O amor* 35–36)

A reforma das casas de Santana homogeneíza a paisagem do interior e da cidade grande a partir do ato de cobrir a terra. Essa cobertura, na forma de cerâmica, azulejo e cimento denota modernidade e urbanização ao mesmo tempo em que sufoca a terra, retirando dela a vitalidade, o poder de reprodução. Considerando que as outras imagens de sufocamento na trilogia dizem respeito a enforcamentos (de Renata por Raimundo e do próprio Raimundo) e afogamentos (da mãe de Laura e das vítimas de Cristóvão e das torturas de Garrote) e que a terra em Verunschk se associa ao corpo feminino, é possível ler a modernização de Santana como alegoria da construção e manutenção da sociedade brasileira através da violência contra a mulher. Como Santana, também o Brasil, independentemente da cidade, se assemelha a um túmulo, onde jaz um corpo de mulher.

A percepção dos espaços físicos dos romances, depende, claro de suas representações cartográficas e verbais. Como dito anteriormente, não há reprodução gráfica de fotografias nas obras do corpus. Tampouco contêm elas mapas. Porém, as detalhadas descrições de Santana do Mato Verde, Livramento do Mó e Gritos mapeiam essas localidades para os leitores da *Trilogia infernal*, permitindo-lhes localizá-las no interior do Brasil. Embarcando nesse exercício cartográfico, engaja-se também numa violência de representação, isto é, na imposição de limites à terra, na criação de fronteiras e distribuição de territórios. Não é exagero relacionar essa violência à colonização, pois Verunschk mesma o faz. Ao caracterizar Santana e suas habitantes, Laura cita, sem usar aspas, o trecho da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel em que, para descrever a terra recém invadida, o escrivão detalha o corpo das nativas e expressa seu desejo por elas. Em seguida, ela reflete sobre essa inserção: "É que, falando das pessoas que vêm dos sítios, por um momento me achei parecida com o marujão quando chegou por essas terras e viu as índias peladas" (*Aqui* 17). A menção aos povos nativos brasileiros e o implícito lembrete

de seu genocídio sugerem que a representação cartográfica sempre guarda uma violência, tanto quanto algo é colocado no mapa, quanto quando é varrido dele. Evocando genocídios e falando de mapas e sumiços, Laura afirma:

> Povoados são um tipo de vilazinhas, que chamam também de distritos. Nomes demais pra uns tiquinhos de tiquinhos do que um dia poderá ser um arremedo de bairro ou quem sabe, em mil anos, uma cidade. Ou quem sabe, em menos tempo do que isso, desparecer completamente do mapa, como se uma grande vassoura pudesse colocar pra debaixo do tapete a história, homens, mulheres, crianças, casas, igreja, delegacia, a praça, as cercas, porteiras, portões, calçadas, calçamentos. (*Aqui* 52)

A passagem leva a perguntar como um lugar pode desaparecer do mapa (da representação) se a terra ainda está ali. Da mesma forma, como podemos dizer que alguém, como os desaparecidos da ditadura militar brasileira "sumiram do mapa"? Verunschk parece sugerir que todo mapa pode ser lido como representação de violências sobrepostas no espaço e tempo como em um palimpsesto, marcando lugares e pessoas como inexistentes enquanto ainda existem, desparecidos mas ainda sobreviventes, nem que seja como a poeira da destruição que o tapete da história encobre. Nesse sentido, leio a *Trilogia infernal* como tentativa de representar o que desparece do mapa. Tentativa, porém, consciente de que toda representação—como coloca Spivak em "Pode o subalterno falar," seja no sentido político de falar por alguém ou artístico de falar sobre alguém; seja nas artes, na história, na geografia—exerce uma violência. Nessa empreitada, Verunschk se mostra ciente de que a instituição da literatura brasileira é fruto de uma sociedade estruturada pelo consumo de corpos femininos. Dentre as evidências dessa consciência, destaco a seguir as constantes reflexões sobre os nomes, a leitura de documentos e os comentários metaficcionais.

Em relação aos nomes, primeiramente, observa-se que, nos romances da *Trilogia*, nomear não é uma tarefa corriqueira, mas um ato sobre o qual se reflete. Por exemplo, a narradora Laura apenas se identifica por esse nome ao fim do primeiro romance, anteriormente usando-o para imaginar a mãe do garoto preso na cozinha. Os nomes das mães biológica e de criação do garoto surgem apenas no segundo volume. Apesar da carteira de identidade da mãe de Laura aparecer no primeiro livro, seu nome, Ariadne, é revelado apenas ao fim do terceiro, quando a madrasta de Laura, então finalmente chamada de Renata, desenrola o novelo da memória para indicar como essa Ariadne teria metaforicamente desaparecido no labirinto de um Minotauro, o Capitão Garrote. O segundo volume da trilogia, narrado majoritariamente pelo garoto canibal, oferece explicações para a relutância em nomear. Enquanto habitantes dos Gritos, o garoto e seu irmão não têm nomes e, tal qual os filhos de Fabiano e Sinhá Vitória no romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, são chamados de "Menino" (Verunschk, *O peso* 19). Tampouco têm nome as pessoas e coisas ao seu redor: "[n]osso pai e nossa mãe eram de poucas conversas, de modo que até ali sabíamos quase nada das palavras. Grunhidos, gritos, pancadas. Comparado com hoje, sabíamos é um mundo muito pobre de palavras e gestos, só a nomeação das poucas coisas que nos cercavam. E não precisávamos de muito mais" (Verunschk, *O peso* 17). Assim, faltam palavras ao narrador quando eles são sequestrados e levados para a casa de sua tia biológica, Branca. Por exemplo, ele se refere a toalhas como "panos para nos secar" (Verunschk, *O peso* 29) e desconhece palavras como "monstruosa" (Verunschk, *O peso* 19), "lampiões, bancos, arcas, estrados, catres, esteiras [e] tamboretes" (Verunschk, *O peso* 31). Aí também, o ato de denominar ganha um significado sombrio para o narrador, pois, ao mesmo tempo que lhe parece que, naquele novo contexto, "as coisas não pudessem viver sem nomes próprios" (Verunschk, *O peso* 31), é exatamente ao receber um nome próprio que sua mãe morre. Para ele, Corália só é

Corália quando morta. Assim, o garoto, agora Cristóvão, associa o nome à violência, uma violência simultaneamente epistêmica e física: "ganhar um nome é estar marcado para a morte" (Verunschk, *O peso* 31). Consequentemente, quanto mais se insere na linguagem e na representação, mais assassino o menino se torna. Cristóvão devora livros e corpos.

Nas gavetas do pai, Laura encontra nomes e outras marcas de morte: relatórios policiais, carteiras de identidade, recortes de jornais e outros vestígios de quem sumiu do mapa. Nesse sentido, vale retomar a discussão, levantada no Capítulo 1, de Benjamin sobre a repressão do elemento humano perpetrada pelo arquivo e pela burocracia moderna. A partir de trechos de textos de Jean-Jacques Rousseau e Joseph Conrad, Benjamin indica que, na sociedade moderna, a pessoa e sua existência se tornam símbolos incorpóreos, nomes, figuras de registros e, portanto, fantasmas. Nesse tipo de representação, em que o corpo se torna discurso, sobram apenas rastros do humano. Também segundo Benjamin em sua teorização sobre o rastro, esses fragmentos resistem à reconstrução da realidade que os produz. Nesse sentido, qualquer processo narrativo que parta deles, que os organize, é também uma violência. A *Trilogia infernal* parece bastante consciente disso, pois, além de se estruturar em dobras narrativas que quebram essa ordenação violenta, a obra também reflete metaficcionalmente sobre o próprio processo de narrar. Por exemplo, ao planejar como contaria a história do garoto preso na sua cozinha,[6] Laura pondera se o faria narrador, ou se daria voz à mãe biológica, de forma que o garoto

> [T]alvez ficasse mais perturbado, sendo explicado assim, desde antes de existir, de ter nascido. Digo, ele na vida real, porque como personagem ele não poderia fazer muita coisa além de aceitar o roteiro que eu escrevesse. Como personagem, ele tem é que se conformar em ser determinado pelos outros. Nada muito diferente de estar amarrado

[6] Contada por Cristóvão, a história do segundo romance da *Trilogia*, *O peso do coração de um homem*, pode, então, ser lida também como uma fabulação da própria Laura enquanto escritora.

> numa cozinha esperando uma cozinheira que te bote na panela ou uma viatura que nunca chega e que te leva pra longe, pra um lugar em que se está condenado a fazer o que te mandam. É a vida. Ok. (Verunschk, *Aqui* 102)

Através das reflexões de Laura, pode-se inferir que a *Trilogia infernal* contém um reconhecimento da violência que se comete ao representar narrativamente os nomes, histórias e outras marcas dos corpos, mulheres e vidas consumidas na manutenção das estruturas de poder masculino cuja repetição a obra expõe. Nas subseções a seguir, discuto como Tiburi e Lage lidam com esse mesmo reconhecimento em *Sob os pés, meu corpo inteiro* e *O corpo interminável*.

"Nesse tempo eternamente presente"

Para além da tematização da memória sobre a ditadura militar brasileira, *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Tiburi, conversa com a *Trilogia infernal*, de Verunschk, discutida na subseção anterior a partir do tratamento da questão da terra. A correspondência entre materialidade da terra e corpo da mulher é, portanto, ponto de iteração—isto é, de repetição e diferença—entre os romances de Verunschk e Tiburi na prática da obsidiologia de estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados no Brasil, ressaltando a relação fotográfica entre os romances do corpus. Como explico anteriormente, a terra em Verunschk se apresenta como propriedade, palavra que tem tanto o sentido de patrimônio (etimologicamente, o que se recebe do pai), como o de característica (sendo o potencial reprodutivo o atributo mais valorizado daquilo que é patrimônio na *Trilogia infernal*, seja a terra ou a mulher). Como propriedade, a terra se equipara às mulheres cujos corpos são disputados, usados, exauridos e descartados na trama de Verunschk. Em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, Tiburi também enfatiza as propriedades (nos dois

sentidos) da terra e da mulher. Essa terra, porém, vai além das noções cartográficas de território para abarcar o ambiente, a chamada mãe natureza, abrindo-se simultaneamente ao ecocriticismo e à crítica feminista decolonial. O título do romance sugere continuidade entre o eu feminino da narradora e aquilo que está sob seus pés, a terra, de forma que a violência contra uma ou outra se converte em atentado a ambas. O abuso dos recursos naturais gera o cenário distópico do romance, em que padecem principalmente os sujeitos negativamente gendrados e racializados, isto é, os corpos femininos, feminilizados e não brancos. Já a tortura, humilhação e opressão a que as mulheres da narrativa são submetidas embasam a sociedade patriarcal consumista responsável pela devastação ambiental.

Tiburi explicita a repetição da violência contra a terra sobre o corpo da mulher, e vice-versa, quando a narradora pondera:

> [P]resa no pau de arara, um pensamento vem de fora de mim . . . O torturador quer um igual. Procura um parceiro, um espelho, uma prova de si mesmo. Está preso a uma solidão imensurável. Ele sabe que não existe tal como não existem esses que, hoje, vendem o solo, vendem a floresta e vendem até mesmo a água, destruindo a vida de populações inteiras. O torturador está ali aplicando ao corpo de uma pessoa o que outros aplicam ao corpo da terra. Ele não existe e quer me fazer não existir. Acostumados a fazer isso com rios e mares, com florestas inteiras, com cidades inteiras, os donos do mundo treinam o horror em cada corpo. Vivem em seus helicópteros sobrevoando uma cidade cuja população eles matam sem que tenham que sujar as mãos. As pessoas são torturadas a cada minuto sem ter o que comer, como cuidar de si, sem ter o que esperar, o seu desejo tendo sido aniquilado. Nem seus barcos de luxo encalhados nas marinas secas

são capazes de sensibilizá-los. Vivem de restos. Como abutres que ainda podem voar. (95)

Nesse pensamento, a narradora sobrepõe o sofrimento do corpo torturado, a devastação ambiental e os problemas socioeconômicos da fome, miséria, doenças e falta de acesso à educação. Para ela, essas mazelas simbolicamente compartilham o mesmo perpetrador. Seja enquanto "torturador," "dono do mundo" ou "abutre," "ele" é uma figura masculina pertencente a uma classe socioeconômica abastada e consumista, cujo apetite insaciável é alimentado às custas de rios e mares, florestas e populações inteiras.[7] Adiciona-se ao simbolismo da passagem o fato histórico de que os anos mais sangrentos da ditadura militar brasileira, sob a qual a narradora de Tiburi é torturada, são simultaneamente conhecidos como "anos de chumbo" e período do "milagre econômico" e da "revolução verde." Ao fim dos anos 1960 e início dos 70, o estado brasileiro investia em indústrias e obras faraônicas, como a Usina Elétrica de Itaipú e a rodovia Transamazônica, ofuscando a violenta repressão dos opositores do autoritarismo. Aberto ao capital estrangeiro, o Brasil experimentou prosperidade econômica, com altas taxas de crescimento do produto interno bruto (PIB). Tal prosperidade, entretanto, não se refletia em distribuição igualitária de renda e acontecia, ademais, em detrimento do aumento da dívida externa. Nesse período de modernização descontrolada, chega ao Brasil a revolução verde estadunidense, com a introdução de sementes geneticamente alteradas na agricultura, o uso de fertilizantes e agrotóxicos, a crescente mecanização e a consequente produção em massa de culturas homogêneas, como é hoje o caso da soja. As práticas e tecnologias da revolução verde deslocam pequenos produtores agrícolas para fora do campo e de suas ocupações, contribuindo

[7] Chama a atenção a recorrência a palavras femininas para referência às vítimas, àqueles diferentes do algoz, em oposição à masculinidade do perpetrador: a floresta, a água, a vida, as populações, a pessoa, a terra, as cidades, as marinas.

para o inchamento das cidades e aumento da violência urbana. Elas também levam ao desgaste e erosão do solo, bem como ao desmatamento e poluição das águas, que contribuem para pintar o cenário devastado de *Sob os pés, meu corpo inteiro*. Vale ressaltar, finalmente, que é também nos anos 70, durante a ditadura sanguinária do general Augusto Pinochet no Chile, que se desenham as primeiras políticas neoliberais na América do Sul, com a contribuição dos chamados Chicago Boys, economistas formados pela Universidade de Chicago, dentre os quais está Paulo Guedes, ex-ministro da economia do ex-presidente Jair Bolsonaro.

Pode-se concluir, por conseguinte, que, na reflexão da narradora de Tiburi sobre estruturas de consumo de corpos na ditadura e na atualidade do romance, vê-se uma primeira ocorrência de dobras narrativas na obra, pois a contemporaneidade não se mostra continuidade ou progresso, mas iteração do passado, "esse tempo eternamente presente" (Tiburi 158), que "não cessa de se repetir" (Tiburi 177). Dentro da organização fotográfica do romance, outras passagens revelam a violência ambiental como manifestação da violência política praticada sobre o corpo da narradora. A relação entre essas violências aparece, por exemplo, na descrição do sentimento de "medo que . . . [a narradora] sentia do avião envenenado que [o pai] pilotava" a serviço de "fazendeiros a despejar agrotóxicos sobre plantações pelo Brasil afora" (Tiburi 34). O medo que a narradora lembra ter do avião do pai se compara apenas com o terror das memórias da tortura. A imagem das violências física e ambiental iteradas lampeja em outro momento para implicar nessa trama legados coloniais e raciais: em um documentário na televisão, a narradora revê a indígena Tuíre Kayapó encostar seu facão no rosto do engenheiro e diretor da Eletronorte José Antônio Muniz Lopes durante discussão sobre a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu (1989), e observa o abraço, registrado em vídeos e fotografias, entre o cacique caiapó Raoni e o cantor inglês Sting, também durante aquele

encontro. Idealizada nos anos 1980, a Usina Hidrelétrica de Belo Monte começou a ser construída nos anos 2000 e foi inaugurada em 2016. Durante toda a construção, ambientalistas e povos indígenas como os caiapós denunciaram, e até hoje denunciam, os impactos ambientais e sociais do projeto, que incluem a redução da vazão e a potencial seca do rio Xingu e o aumento da criminalidade e do tráfico de mulheres na região.

Mesmo com os lampejos, quase sempre trazidos pela televisão, de imagens de outros eventos de violência física e ambiental, do "corpo do planeta em feridas" (Tiburi 104), o cenário da distopia de Tiburi é mais facilmente identificável que o de Verunschk, cujas cidades interioranas são arquetípicas. Desde a capa do livro, uma fotomontagem justapondo uma tubulação de esgoto como continuação da Avenida Paulista, sabe-se que a história se passa na cidade de São Paulo. A narradora, ademais, sutilmente situa a história nos anos 2010, pois, nascida em 1953, diz estar na casa dos sessenta anos. Como sugiro na introdução deste capítulo, essa São Paulo é inquietantemente distópica. O governo autoritário, a falta d'água e a miséria da ficção se colocam incomodamente próximos da realidade de uma cidade e um país que experimentaram, nos últimos anos, severos ataques às instituições democráticas; um episódio de escurecimento do céu durante o dia por conta do deslocamento da fumaça de queimadas na Amazônia; centenas de milhares de óbitos por uma doença para a qual há vacina; e a reinserção no Mapa da fome da Organização das Nações Unidas, materializada em imagens devastadoras de pessoas disputando ossos e lixo em caminhões de limpeza pública. O apocalipse de Tiburi parece se dobrar sobre a história brasileira recente, compartilhando pontos com ela como se se citassem. O romance menciona, por exemplo, "que a presidenta do país foi deposta e que, apesar de isso ter acontecido há poucos anos, ninguém mais fala dela. Eu não imaginava nada diferente . . . O poder sempre volta as mãos dos que o inventaram" (Tiburi 42). Recontextualiza-se, assim, o

evento do golpe contra presidenta Dilma Rousseff em 2016, impedida numa manobra jurídica e retórica sem crime de responsabilidade. Única mulher a ocupar o executivo no Brasil e ex-militante do Comando de Libertação Nacional (COLINA) e da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), Dilma foi deposta sobretudo por homens como Bolsonaro, cujo louvor ao agente da repressão coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, a quem ele se referiu como "o terror de Dilma Rousseff" na votação do impeachment na Câmara dos Deputados, impulsionou o desenvolvimento do personagem conservador eleito em 2018.[8] Depois do golpe (o fictício), os paulistanos ainda "elegeram um psicopata como prefeito" (Tiburi 104). Esse prefeito, que "manda pintar de cinza cada pichação, cada grafite" (Tiburi 17), recupera a imagem de João Dória Junior, ex-prefeito da capital paulista (2017–18) e ex-governador do estado de São Paulo (2019–22), cujo programa "Cidade Linda" incluía cobrir grafites e pichações para revitalizar e higienizar a paisagem (lembrando um pouco, aqui, do concreto de Santana do Mato Verde na *Trilogia infernal*).

Nesse contexto sociopolítico familiarmente distópico, fome, sede, criminalidade e trabalho degradante se apresentam como as principais formas de consumo da vida daqueles que não pertencem às elites. Dessa maneira, repetem-se no romance instâncias de vigilância e perigo, como a presença de guardas armados com metralhadoras diante do café de um shopping em que poucos podem entrar, ou como a lembrança dos riscos de se andar sozinha pela cidade. Também frequentemente ressurgem imagens de habitantes dessa São Paulo que, menos que personagens, são aparições na narrativa:

[8] A votação pela admissibilidade do processo de impeachment no plenário da Câmara dos Deputados aconteceu em 17 de abril de 2016. Segundo reportagem de Mariana Della Barba e Marina Wentzel para BBC News Brasil, a justificativa do voto de Bolsonaro a favor do impeachment inclui: "Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim."

> [Betina] caminh[a] tão alegre, cumprimentando os moradores de rua, os transeuntes que passam em busca de cigarros, de bebidas e do ópio que, depois de séculos, está novamente em moda e é vendido em pequenas ampolas chamadas de suco. Travestis e outras trabalhadoras seminuas enfeitam a cidade cinzenta. Sobre um banquinho de madeira, um Davi como o de Michelangelo. O gesso imitando mármore disfarça o pequeno sexo, proibido de aparecer por uma lei municipal. Ninguém o contempla . . . As moedas vão para o rei vermelho e dourado que se exibe igualmente imóvel sobre um banco ainda mais alto. Vendedores de Bíblia e outros crentes passam entregando panfletos sobre o fim do mundo. *Esse chegou atrasado*, me diz Betina, e ri. Um vendedor de água cobra a metade do preço pago em lanchonetes e bares, eu pego duas garrafinhas meio desconfiada quanto à potabilidade do líquido. (Tiburi 41–42)

Dentre as aparições nessa passagem, destaco aquelas cujo corpo é sexualmente ou sensualmente consumido, isto é, as travestis, as trabalhadoras nuas e as estátuas humanas. Em todas, observa-se a feminilização desse corpo, marcado como diferente do masculino, seja pela utilização de palavras gendradas (a colocação de "outras" antes de "trabalhadoras seminuas" implica que travestis também são trabalhadoras seminuas) ou pela dupla emasculação da estátua, cujo órgão sexual é não apenas diminuto, mas também institucionalmente reprimido. Ao longo do romance, os consumidores desses corpos sexualizados sem agenciamento, dispostos para uso e observação, são em maioria morfologicamente masculinos, em âmbito público e privado. No âmbito público e midiático, aparecem o apresentador do programa que humilha mulheres, os guardas que protegem estabelecimentos de quem não se veste adequadamente, o lendário psicopata das ruas, o prefeito, os políticos, o governador. No privado, poderia se argumentar que a relação entre a narradora e Antonio, prostituto aspirante a escritor e cineasta, vai na contramão do padrão que

descrevo por subjugar o homem à mulher. Há, porém, diversas ocasiões em que a narradora descreve Antonio com condescendência similar à caracterização do Davi de Michelangelo, de forma que sua fragilizada masculinidade é o que o torna atraente: "Ele quase não fala, pensa que assim se torna mais agradável como homem. Gosto dele porque não disfarça suas intenções. Antigamente só as mulheres tentavam agradar, fazer-se de mercadoria para vender-se bem aos interesses alheios. Antonio sabe que apenas os objetos agradam, nunca os sujeitos. E, desse modo, se apresenta para mim" (Tiburi 122). Diferente dessa relação é a memória dos torturadores e de Manoel. Em relação aos primeiros, a narradora descreve uma repetição diária do traumático consumo de seu corpo, na qual "[t]odas as manhãs, há quarenta anos, a cada dia," ela se sente levada "pelo corredor da morte que é a vida" por "um soldado, um policial, um coronel, um general, o carcereiro com um chapéu-panamá na cabeça, o que caminha lento, o que me põe a mão . . . [o] que cospe em mim, o que baixa os olhos, o que me dá um pão, o que me dá um tapa . . . [o] que me puxa o cabelo, o que me corta o cabelo, o que me dá uma roupa, o que me estupra, o que abre a porta com um pontapé" (Tiburi 100). Manoel é como esses homens. Tal qual a madrasta de Laura na *Trilogia infernal*, a narradora se amasia com seu possível algoz, um suposto membro infiltrado da resistência, que teria denunciado todos, apesar de apaixonado por Adriana, levando à prisão dela e de Alice e à morte de uma das irmãs. Segundo a narradora, Manoel "[t]inha ainda o ódio que homens sentem pelas mulheres apenas porque elas são mulheres e, segundo sua concepção de mundo, merecem ser odiadas . . . O ódio dos torturadores, esse que Manoel tinha, embora não fosse um torturador, era o ódio que se sente pelas pessoas consideradas fracas como acontece com as mulheres" (Tiburi 129–30). Com esse homem, que se suicida depois de voltar a São Paulo, a narradora vive anos no exílio. Dele, ela herda os bens que

lhe dão condições de vida razoáveis em tempos de miséria. Esse não é, entretanto, seu único legado:

> Como um funcionário que não questiona o trabalho para o qual foi contratado, atuo como a mulher de Manoel até sua morte . . . Eu me entrego ao meu destino como minha mãe se entregou ao dela, como cada mulher costuma fazer . . . Alguma coisa sempre sobra para cada uma. Somos herdeiras desses homens que nos fazem de carne de abate, rês, animal esgotado em seu cansaço de resistir como força de trabalho barata, que é, ao final, morta e comida, também pelos vermes. (Tiburi 178)

Nesse trecho ao fim do romance, a narradora aborda simultaneamente a questão da herança e do consumo, um tanto literal em sua imagem, do corpo feminilizado—isto é, feito feminino, marcado como tal, como carne de abate—, sugerindo a cumplicidade entre esses elementos (a herança e o consumo). Aponta-se, assim, que a repetição das estruturas de consumo de corpos ao longo da história familiar e nacional é também herança, responsabilidade de quem habita o presente.

Para melhor visualizar a violenta herança que se repete nos âmbitos público e privado nessa obsidiologia, nesse álbum de estruturas de consumo de corpos que Tiburi compõe, é útil investigar a situação narrativa de *Sob os pés, meu corpo inteiro* e as implicações dela para a compreensão do espaço representacional do romance e o ato de representar da própria literatura. Na introdução deste capítulo, afirmo que para resumir essa obra é necessário lhe impor uma interpretação sujeita a contestações. Também uso, até o momento, a palavra narradora no lugar de nomes próprios que possam identificar essa voz. Essa afirmação e escolha se devem ao fato de que, do princípio ao fim do romance, a voz narrativa elude definições à medida que as personagens femininas cujos corpos se consomem variadamente se mostram iterações umas das

outras. A primeira frase do romance apresenta a narradora como Alice e morta-viva: “Durante anos, pensei em visitar o túmulo em cuja lápide aparece meu nome, Alice de Souza, nascida em 3/12/1953, falecida em 6/4/1972” (Tiburi 9). Morta durante os anos de chumbo, cujas consequências se materializam no presente distópico, Alice se introduz como espectro, alguém que fala do além e que poderia, segundo a hipótese de Derrida em *Espectros de Marx*, ensinar a viver “na guerra de todos contra todos que se intensifica a cada dia . . . [n]a guerra entre bandidos e polícia quando já não se sabe mais quem é quem, nessa guerra comum em megalópoles gangrenadas” (Tiburi 9). Vindo do espectro, do além, de fora de categorias convencionais de espaço, tempo e existência, esse ensinamento não se presta às estruturas epistemológicas tradicionais, à organização do conhecimento que se dá, por exemplo, através de narrativas. Por outro lado, que outra forma, se não as existentes, poderia esse ensinamento tomar para ser reconhecido como tal? Marcada por esse paradoxo, a narrativa espectral de Alice, então, prefere expor sua incapacidade de dar lições e reconstruir histórias enquanto conta estórias. Afinal, além de fantasma, ou ainda, como fantasma, essa narradora e narrativa espectrais são também rastros como o benjaminiano, fragmentos do aniquilado: “A vida é essa guerra na qual sou um corpo que sobra” (Tiburi 89) porque “[s]obreviver é o que resta da tortura” (Tiburi 90), sobreviver é ser “a própria abstração . . . o impensado da história” (Tiburi 109). Para essa narradora, a sobrevivência se constitui na própria fantasmagoria. Sobreviver é sair do tempo da história, caindo onde nada existe exceto aquilo que não pode ser destruído talvez simplesmente porque, como sugere Georges Didi-Huberman, não é semanticamente possível extinguir a sobrevivência. O romance engaja, então, em processos anti-narrativos, performando uma resistência à representação. Assim, ao fim daquele mesmo capítulo em que se dá entender como Alice, a narradora se apresenta como Lúcia para a suposta sobrinha Betina, que está no cemitério para

visitar o túmulo da tia que crê morta depois de descobrir que a mãe "está viva em algum lugar" (Tiburi 14). Logo em seguida, a narradora descreve a sepultura com o nome de Alice como "o túmulo de Adriana" (Tiburi 15), marcando uma primeira confusão entre as irmãs e sugerindo que uma está enterrada no lugar da outra.

A identidade das irmãs Alice e Adriana e de sua personagem Lúcia, que omite ser "uma delas. Ou o que sobrou de ambas" (Tiburi 20), se embaralha também com Elza, a mãe das irmãs, e Betina, a filha e sobrinha, como se todas fizessem parte dessa voz narrativa formada por mulheres iguais e diferentes, por iterações. Enquanto Lúcia/Alice, a narradora conta que, quando criança,

> Nossa idade próxima ajudava a constituir a semelhança entre mim e Adriana. Elza nos vestia com roupas idênticas incentivando que fossemos parecidas . . . perguntavam se éramos gêmeas . . . A diferença entre nós, quando bem pequenas, e mesmo depois quando éramos jovens, nunca foi algo tão visível: não fossem os cabelos pretos e fortes de Adriana e meus cabelos frisados, como minha mãe gostava de explicar, seríamos a mesma pessoa. (Tiburi 31)

Desde pequenas, Adriana e Alice comportam-se como duplos, um elemento que, cabe lembrar, também aparece na discussão de Freud sobre o inquietante como familiar, mas reprimido por conta da ameaça à aparência de unicidade do ego e, portanto, estranho. Adiciona-se assim ao romance a possibilidade de se identificarem alegoricamente outros duplos, como as iterações das estruturas de consumo de corpos já discutidas. A marcada semelhança entre as irmãs também se revela no tratamento dado à narradora quando presa. Quando adolescentes, uma das irmãs é uma excepcional e adorada líder estudantil na célula de resistência em que Manoel se infiltra, e ele se apaixona por ela. A outra é sua cópia menos brilhante, que prefere os romances à política e

namora León, também um informante. As duas, entretanto, desaparecem juntas. Durante seu primeiro interrogatório, a narradora é torturada até confessar ser Adriana: "Perguntam meu nome e respondo Alice. Então perguntam novamente o meu nome e eu respondo Alice . . . É assim que muito tempo depois, talvez horas depois de dizer Alice por dezenas, ou centenas de vezes, eu finalmente digo Adriana . . . Eu me torno Adriana durante meses, e quando saio da prisão já não posso ser mais ninguém" (Tiburi 150). Essa perspectiva denuncia a tortura como ainda mais cruel por tornar o interrogatório inconclusivo e, portanto, pura violência. As respostas não importam, pois é ultimamente impossível saber se o que a torturada diz é verdade, se é mentira para proteger outros, ou ainda, se é mentira para proteger a si mesma. Dessa fala, algumas possibilidades se levantam para compreensão do romance: a primeira é que o "eu" que narra, Lúcia, é Adriana, e que Alice, verdadeira militante prodígio ou vítima de efeito colateral, morre; a segunda é que o "eu" é mesmo Alice, e que Adriana, de novo, ou jovem mártir ou romântica alienada, perece nas mãos da ditadura. Naturalmente, não se confirmam nenhuma das hipóteses e se validam, por conseguinte, todas elas, uma vez que Lúcia se coloca como o que sobrou, como fantasma e herança das duas irmãs.

A história que a narradora conta para Betina é de que Alice era a politizada e Adriana a alheia e potencial responsável pela delação de todos. Assim, esse espectro narrador ensina enquanto oculta, narra enquanto desmonta a estória anti-história das irmãs: "Aprendo a ocultar Adriana, a dona da história que não me pertence, a história que herdo, a história de um paradoxo, a história de minha vida, uma vida não vivida. A história à qual Adriana não teve direito. A história que tampouco eu cheguei a viver" (Tiburi 93). Somam-se a essa noção de herança o fato de que Elza e Betina também são duplos de Adriana/Alice/Lúcia na semelhança física, no jogo entre conivência e militância e em seus destinos, Elza morta e Betina desaparecida ou exilada.

Como na cena da tortura citada acima, há outras instâncias em que a narradora diz ser Adriana, como quando indagada por João sobre essa mulher. É também a narradora que tem uma cicatriz na barriga fruto de um parto indigno durante a prisão, depois do qual lhe dizem que a criança "havia sido afogada para o bem de todos . . . não se deve colocar mais comunistas nesse mundo" (Tiburi 79). Por mais que o ex-militante Luiz tente convencer a narradora de que ela é Alice e de que não é mãe de Betina, tampouco se pode confiar nas palavras dele, delirante que está durante essa conversa à beira da morte. O que se herda da história de consumo de mulheres é algo que talvez só se possa contar através desse tipo de resistência à representação.

Outras estratégias narrativas de Tiburi contribuem para intensificar o efeito de resistência à representação gerado pelas iterações das mulheres no romance. Diversas passagens performam essa resistência através de uma escrita negativa e uma escrita da possibilidade, do futuro, por-vir. Exemplo da primeira são os interditos da narradora, isto é, a explicitação daquilo que ela não pode dizer, por proibição ou incapacidade: "Acumulo palavras na construção do nada no qual em segundos devo me engasgar . . . Não posso dizer que Adriana está morta ali onde deveria estar Alice. Betina acredita que a mãe escapou e que Alice morreu. Não posso dizer que eu sou sua tia morta" (Tiburi 20); "Não posso dizer a verdade sobre isso, porque eu mesma não sei qual dos fatos dos que preciso hoje buscar na memória seria o verdadeiro" (Tiburi 44); "Não posso dizer a ele que tive um filho, menos porque a partir daí teria que lhe dar explicações que eu mesma não tenho, e sim porque não se trata nesse caso de se ter um filho em qualquer sentido mais convencional" (Tiburi 111); "não digo que enterrar os mortos envolveria poder enterrar a mim mesma" (Tiburi 151). Afirmar que não se pode dizer algo é denotar simultaneamente uma limitação ou incapacidade e uma proibição ou censura. Porém, todos os períodos iniciados pela oração independente "não posso dizer que" (e suas variações) contêm uma oração subordinada

que a complementa e que expressa precisamente o interdito, o indizível. Nessas e noutras várias instâncias em que se coloca o interdito de dizer exatamente o que se procede a dizer, o que se relata é simultaneamente narrado e negado. Em outras passagens, em vez de negar, a voz narrativa anuncia, alternativamente, aquilo que dirá, isto é, aquilo que ainda não foi dito ao mesmo tempo em que é dito no romance:

> Direi a Betina que a morte é o poder dos poderes, que, sendo onipresente, ela supera o tempo, conduz como o anjo da história para a frente, como um retrovisor invertido, mesmo que não haja caminho que não seja aquele da sombra que fica para trás quando a ela nos dirigimos, aquele ao qual todos estão de antemão condenados. Direi coisas assim. E, no meio de tudo, direi que sou sua tia, e depois que sou sua mãe . . . Terei dito a verdade e isso me salvará do peso do tempo. (Tiburi 117)

A narradora reconhece que sua verdade, a verdade dos corpos consumidos, não condiz com uma noção de tempo e história da qual ela (a narradora) tampouco faz parte, da qual ela é sombra. Por isso, ela a conta através de repetições, negações, adiamentos e mentiras que demonstram a mesma consciência da violência da representação que identifico em Verunschk. Se o espectro de *Sob os pés, meu corpo inteiro* nos passasse um ensinamento, ele seria escrito "[n]essa linha invisível em que se escrevem as histórias de pessoas como eu, histórias que não podem ser contadas" (Tiburi 52). Nesse sentido, o romance não é uma tentativa de tornar essa linha visível, mas de fazer ver sua invisibilidade. Elza um dia sugere que Alice, ainda pequena, aprenda a desenhar direito para fazer um retrato de Adriana. O romance é esse retrato, feito em linhas invisíveis porque se apagam tão logo se traçam.

"O mesmo, o mesmo tempo"

Na introdução deste capítulo, menciono que, dentre os romances abordados, *O corpo interminável*, de Lage, dirige-se mais explicitamente à questão da fotografia, pois contém várias descrições de fotos além de contar com uma personagem fotógrafa (Melina), a qual, juntamente com seu companheiro escritor, frequentemente reflete sobre essa mídia e sobre a escrita. Enquanto a análise dessas fotos e reflexões é tarefa da próxima sessão, retomo a recorrência do tratamento da foto em *O corpo interminável* para, primeiramente, revelar outra diferença em relação às obras de Verunschk e Tiburi e, segundamente, ressaltar em contrapartida a contribuição do romance de Lage para a leitura dos demais dentro de uma genealogia/obsidiologia de estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados. A diferença que quero aqui apontar é que *O corpo interminável* não traça a relação entre mulher e terra produtiva ou natureza que se lê na *Trilogia infernal* e em *Sob os pés, meu corpo inteiro*. O romance de Lage é, portanto, mais difícil de encaixar em um ecocriticismo feminista e decolonial, a não ser que se considere que toda crítica à reprodução de sistemas brutais de consumo e acumulação (e.g., a ditadura e sua narrativa de progresso, o neoliberalismo atual) é também uma crítica ambiental, ainda que indireta. Apesar dessa diferença, *O corpo interminável* constrói, à maneira dos outros dois romances, uma alegoria entre o consumo do corpo feminino em níveis familiar e político, revelando novamente o sexismo estrutural da sociedade brasileira. Nesse romance repleto de fotos, as iterações da violência contra a mulher se convertem em retratos da história brasileira, fazendo de *O corpo interminável* um álbum de fotos. Isso se dá em todos os níveis da narrativa: na estória de Daniel enquanto narrador personagem, nas passagens que escreve como autor e no posicionamento do próprio romance de Lage em relação à literatura.

Lage chama, assim, atenção para a intertextualidade explícita e implícita nas obras do corpus, bem como para as dobras entre o seu romance e os de Verunschk e Tiburi.

Lage anuncia a repetição do consumo de corpos femininos e feminilizados desde elementos paratextuais como o título e a epígrafe. Se, no título de Tiburi, o "corpo inteiro" que jaz sob os pés relaciona as mortes da natureza e das mulheres, no de Lage, como se percebe ao longo do romance, o corpo interminável é o da mãe. Interminável porque não se define seu fim. Não se sabe o que acontece com Julia, mãe de Daniel, depois de seu desaparecimento nas mãos dos militares. Ela nunca é declarada morta; ela tampouco reaparece, a não ser em sua constante ausência. Um corpo interminável também porque permanece, sobrevive no corpo do filho, que um dia dividiu o mesmo espaço consigo, e simboliza, portanto, a sobreposição entre passado e presente.[9] Em diálogo com o título através do foco no corpo feminino, a epígrafe do romance cita um trecho do conto "A menor mulher do mundo," de Clarice Lispector: "E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida" (Lispector, *Laços de família* 94). O conto de Lispector aborda o fascinante achado do explorador Marcel Pretre no Congo Central: a menor mulher da tribo de menores pigmeus existentes, a quem o explorador nomeia Pequena Flor. A foto dessa pequena mulher, grávida, de algo ainda menor, circula nos jornais de domingo e provoca todo tipo de objetificação gendrada e racializada. Os

[9] A respeito da coexistência entre o corpo da mãe e o feto, uma das mulheres narradoras das vinhetas que interrompem a progressão do romance diz ao pai da criança: "você dentro de mim pergunta se machuca, se tem perigo de ferir o bebê, não, não há perigo, o bebê ainda é uma coisa mínima, mas, mesmo se não fosse, há um limite entre vocês, uma barreira, você nunca o alcançará. já eu e ele, não, estamos no mesmo lugar, onde ele está eu estou, onde estou ele está, entende isso, essa célula que se divide? … e estamos entranhados, eu e ele, no mesmo espaço e tempo, os limites foram derrubados para ele poder existir" (69). Insisto, assim, que, por mais que as narrativas do corpus enfoquem famílias, elas escapam aos limites da pós-memória familial de Hirsch porque constroem temporalidades sobrepostas, iterativas e coincidentes em vez de lineares e contínuas, como exemplificado pela metáfora do corpo sobreposto de Lage em oposição à metáfora do cordão umbilical de Hirsch. Para uma discussão sobre a metáfora do cordão umbilical em Hirsch e sua relação com a fotografia, ver o Capítulo 1.

leitores querem consumir Pequena Flor como brinquedo, recipiente de uma ternura perversa e propriedade, afinal, "quem já não desejou possuir um ser humano só para si?" (Lispector, *Laços de família* 92). Diante do iminente consumo de seu corpo, seja como alimento dos "selvagens bantos" (Lispector, *Laços de família* 88), objeto de estudo ou posse, a felicidade da mulher consiste em não ter sido devorada ainda. Isso, a narradora revela com a autoridade dos espectros de que fala Derrida, é o segredo da vida. A referência ao conto de Lispector convida a ler as mulheres de *O corpo interminável* a partir do paradigma da menor mulher do mundo, dessa mulher que revela o desejo do maior, do poderoso, de nomear, objetificar, miniaturizar, possuir, devorar e consumir o diferente para se satisfazer, se consolidar. Essa leitura é possível tanto para as personagens *como* Daniel, isto é, que compartilham o presente diegético dele, quanto para as personagens *de* Daniel, ou seja, aquelas criadas por ele enquanto autor metaficcional. Essa divisão entre personagens não é absoluta. À medida em que as tramas ficcionais e metaficcionais se cruzam, as personagens como Daniel estão também sujeitas à autoridade do escritor.

Em sua maioria mães, as mulheres que participam da trama da qual Daniel é narrador, personagem e potencial escritor constroem-se como iterações umas das outras. Julia se casa com José Antonio, que, diferentemente dela, não integra inicialmente grupos militantes políticos, mas passa a colaborar com eles por causa da esposa. Depois que Julia é sequestrada, José foge para Portugal, forma uma nova família e nunca mais retorna ao Brasil, mesmo quando informado da existência de Daniel. Olívia, a filha portuguesa de José, herda do pai legado semelhante ao que Lúcia recebe de Manoel em *Sob os pés, meu corpo inteiro* e Renata recebe de Raimundo na *Trilogia infernal*: cabe a ela cuidar dele, depois enterrá-lo, enlutando-se enquanto lida com os rastros da destruição que ele deixou. Os rastros em questão incluem a correspondência rascunhada, interrompida e abandonada de José com o ex-sogro seu Sebastião e um amigo de

Julia. Tudo isso leva Olívia a descobrir o irmão e se conectar com ele, como o pai nunca faz. Voltando a Julia, vale lembrar que é por conta de outro homem, o pai, que ela é presa. É seu Sebastião quem denuncia a célula da filha. Julia é, portanto, um exemplo de mulher devorada dentro de estruturas familiares e políticas estruturadas de maneira patriarcal. O consumo do seu corpo itera nas histórias de D. Jandira, da mãe de Melina e da própria Melina. D. Jandira, a namorada secreta do avô seu Sebastião, dedica a vida a cuidar do homem que nunca a assume. Ela morre num acidente doméstico enquanto tenta cumprir a tarefa, que ele lhe atribui, de exterminar todos os rastros de Julia da casa:

> Ao ver o livro, a sua reação foi assustadora. Pegou-o como se fosse uma arma letal, e o menino, por sua vez, reagiu como se lhe fosse roubado o tesouro mais precioso . . . Puxou o livro com força imensa, movimento que desequilibrou a senhora e a derrubou no chão . . . O menino viu a queda da senhora que berrava, mas não a violenta batida de sua cabeça na quina de um móvel. Muito menos o desmaio e a fina respiração. (Lage 87–88)

O livro que D. Jandira disputa em sua última briga com o menino Daniel é uma cópia anotada de *As aventuras de Alice no país das maravilhas* que pertencera a Julia e que volto a discutir ao fim dessa seção. A função de D. Jandira é, portanto, proteger seu Sebastião de enfrentar a falta da filha materializada nos objetos dela. Nessa missão, entretanto, ela também perece como se fosse impossível evitar aquela falta, apenas aumentá-la, render-se a ela. Como Julia, D. Jandira e outras tantas mulheres nesses romances, a mãe de Melina convive também com um perpetrador do consumo de corpos femininos. Durante os anos 70, a família de Melina frequentemente viaja a Petrópolis sem saber que o pai trabalhava, então, como fotógrafo das vítimas da Casa da Morte.[10] É a fotografia que revela a secreta participação do pai na indústria de cadáveres da

[10] O local conhecido como Casa da Morte é uma propriedade privada localizada no bairro do Caxambu, em Petrópolis, Rio de Janeiro, que hoje pertence à família Noronha. Nos anos 1970, a casa pertencia ao cidadão alemão

ditadura. Ao olhar uma foto tirada por Melina, a mãe se descobre melancólica e é forçada a contemplar aquela aparição do inquietante, de um mal familiar, mas até então reprimido. Assim, ela acha também um envelope do marido que, similarmente ao do Capitão Garrote, guardava "fotos de pessoas mortas. Homens, mulheres. Todos nus" (Lage 169). Sujeitos ao olhar controlador e masculino do fotógrafo, os corpos das vítimas são feminilizados em sua morte. Ao encontrar esses registros, a mãe de Melina descobre também sua cumplicidade com os crimes do marido e a culpa que a consumiria mais tarde em forma de doença. Essa responsabilidade consome também a própria Melina, pois, grávida de Daniel ao fim do romance, ela carrega dentro de si a reprodução do corpo de cuja destruição ela sente que indiretamente participa. Afinal, segundo Olivia, Julia esteve na Casa da Morte e pode, portanto, ser um dos corpos fotografados pelo pai de Melina. Como coloca o narrador, "o corpo do meu filho ou filha também é o meu corpo, e também é o corpo de Melina, que o guarda. Nos une agora essa criança que pode viver ou morrer a qualquer instante, nos une também todo o resto já vivo e morto" (Lage 193). Em sua gravidez de alto risco, Melina experiencia a fragilidade da vida, sua propensão a se desfazer como as mulheres antes e dentro dela.

Interpreto que Daniel faz o papel de autor de partes ou até de todas as narrativas por conta das várias reflexões metaficcionais que ele desenvolve ao longo do romance em que é também personagem. Ele fala, por exemplo, dos textos que escreve a partir da leitura do livro sobre a ditadura militar que compartilha com Melina na biblioteca, afirmando que

> Só depois, muito depois [de ler], conseguia escrever. Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão

Mario Lodders, que a cedeu aos militares para uso como centro clandestino de interrogatórios, torturas e assassinatos. A única sobrevivente da Casa, Inês Etienne Romeu, denunciou essas atividades em 1981. Até hoje, o Grupo Pré-Memorial Casa da Morte, de Petrópolis, tenta converter a Casa da Morte em centro de memória.

> reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se desmantelar ao menor sopro, a mínima insistência, uma farsa, uma representação. (Lage 24)

Essa passagem indica que são fabricações de Daniel as histórias, geralmente narradas em primeira pessoa, de mulheres militantes escondidas, presas, torturadas e mortas que aparecem, ao longo da obra, em seções destacadas do que poderia ser considerada a trama principal, isto é, o relacionamento de Daniel e Melina. Considerando, porém, que Daniel é também narrador dessa trama supostamente principal, o trecho citado acima levanta suspeitas de que sua própria história com Melina seja uma representação dentro do romance de Lage. Adiciona-se a essas suspeitas o entrelaçamento de níveis diegéticos que ocorre, por exemplo, quando, depois de relatar a visita que faz com Melina ao apartamento onde os pais teriam se escondido dos militares, Daniel afirma que escreveu sobre aquele episódio da mesma forma que escreveu a mulher morta da foto tirada pelo pai de Melina "no dia anterior, antes de ser colocada na cama, quando ainda andava com as próprias pernas, levantava e deitava quando tinha vontade" (Lage 122). Somam-se, ainda, os vários indícios, ao fim do livro, de que tudo que ali se lê é também o que Daniel escreve: "Escrevo essas palavras e me pergunto por que as escrevi, por que essas e não outras . . . dentro da barriga de Melina, escrevo, Melina, nessa pequena célula estão os meus pais e os seus" (Lage 194). Há, portanto, uma constante preocupação em marcar as narrativas em seus diferentes níveis como escrita, como representação, de modo a não deixar que o leitor busque, por exemplo, nas histórias das militantes, uma verdade reconfortante.

Desde criança, Daniel se mostra escritor da morte da mãe. Para terror das professoras primárias, ele "imaginava a morte da mãe de diferentes formas" (Lage 25) em suas redações

escolares. As narrativas de mulheres militantes em *O corpo interminável* (e o romance como um todo se se presume que Daniel é narrador, personagem e autor) são, por conseguinte, iterações dessas redações, tentativas, esforços, "[a]lgo aparentemente verdadeiro, porque semelhante a uma possível realidade, algo profundamente falso, justamente porque apenas se assemelha" (Lage 42). Essas narrativas compõem os momentos íntimos, os pensamentos, a loucura, o desespero, o estoicismo de mulheres devoradas por maridos covardes, pais conservadores e militares assassinos. Nesse sentido, elas se aproximam das reconstituições que, por exemplo, Bernardo Kucinski faz da morte da irmã (Ana Rosa Kucinski) em *K: Relato de uma busca* (2011) e Marcelo Rubens Paiva traça do assassinato do pai (Rubens Paiva) em *Ainda estou aqui* (2015). Não obstante, diferentemente das reconstruções de Kucinski e Paiva, as especulações de Daniel se multiplicam em possibilidades intermináveis, de modo que, quanto mais ele reconstrói a história da mãe, menos ele se aproxima da verdade e de qualquer fechamento. Projetada a partir de rastros, a história de Julia é em última análise irreconstituível. Como Verunschk e Tiburi, Lage lança mão, portanto, de estratégias narrativas que levam ao fracasso do ato de narrar enquanto, paradoxalmente, conta histórias. Uma dessas performances da resistência à representação tradicional é precisamente a exposição da infinidade de possibilidades de verdade. Outra, que se aproxima da escrita negativa e escrita do futuro de Tiburi, é o que Derrida considera uma escritura sob rasura.

Já que a epígrafe de *O corpo interminável* abre portas para se relacionarem as obras de Lage e Lispector, invoco outro personagem clariceano, o autor-narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., para melhor caracterizar a escrita de Daniel. Como se observa na longa citação acima (sobre o equívoco de escrever, a farsa, a representação), Daniel, semelhantemente a Rodrigo S.M., tem consciência do autoritarismo de sua autoridade de escritor sobre as

personagens. Ele demonstra saber que representar essas mulheres devoradas, dando-lhes nome ou não, é usá-las, violentá-las para a construção da narrativa, de seu texto que, como o anjo da história benjaminiano, segue, progride e, portanto, obedece à ideologia que as destruiu, que as segue destruindo. Escrever, para Daniel, é consumir corpos. Ele lembra, por exemplo que

> Antes da celulose da madeira, se usava, para fazer papel, fibras de algodão extraídas de trapos e roupas velhas. Era assim que se escrevia, sobre as fibras dos farrapos, vi isso no livro sobre restauração, conto a Melina. Os panos, imersos em água e cal, se desintegravam. Com as fibras se fazia uma pasta, que era prensada e colocada para secar ao sol. Sobre essa superfície se escrevia, esse material feito de pano, suor, poeira, vestígios de gente andando nas ruas, de gente tirando e colocando as roupas, lavando e secando-as no varal, usando até desbotar as cores, até gastar o tecido, até romper os fios. (Lage 72)

Bem adiante no romance, o narrador complementa essa história, recordando que

> Primeiro, foram as paredes rochosas. Riscos profundos marcados nas rochas. Depois, determinadas pedras, aquelas de superfície mais plana, os ossos de grandes animais, de preferência, o fêmur ou o crânio, e folhas, as mais grossas e largas . . . Após as folhas, foi a vez do barro cozido—e escrevia-se no barro como quem desenha sulcos na terra—; em seguida, vieram os tecidos, as diversas fibras vegetais entrelaçadas, finíssimas linhas que juntas se encorpavam e formavam os papiros, arte que, devido a sua fragilidade, foi posteriormente substituída pela prática sangrenta de arrancar a pele de animais, geralmente o carneiro, o bezerro, ou a cabra . . . quantos animais esfolados, o sangue escorrendo no chão, desenhando a terra, marcando, e para isso, se sentar e escrever, tanta crueldade e para quê, só para isso, a palavra. (Lage 155–56)

Cito essas passagens em seu comprimento para destacar a expressão de uma violência inerente à escrita e, de fato, anterior ao texto como o conhecemos, às palavras que Daniel escreve. Ressalto também o simbolismo que adquire, em ambas, o ato de escrever sobre algo. Ao apontar a brutalidade material da escrita, a forma como esse processo estruturalmente envolve barbárie, em vez da civilização com que é frequentemente associado, Daniel sugere que escrever sobre as mulheres devoradas implica escrever tanto a respeito delas quanto em cima de seus corpos, usando-os duplamente como material. Diferentemente de Rodrigo S.M., que escreve a morte de Macabéa como exercício inevitável mas prazeroso de seu poder autoral/autoritário, Daniel e, por conseguinte, Lage, vão além de fazer a denúncia desse poder, propondo estratégias de resistência à representação na literatura.

A primeira estratégia, já mencionada acima, são as iterações de narrativas de militantes desaparecidas e assassinadas. Essas narrativas funcionam como cópias, fotografias e citações umas das outras, de forma a deslocarem a possibilidade de uma história tradicional. Não adianta se perguntar qual dos relatos é verdadeiro sobre Julia. Todos são, e nenhum é. Eles não fazem parte de um passado que se possa contar, configurando-se como rastros do passado no presente e no futuro. Como afirma Daniel, "para tantos e para mim os tempos não são outros, mas o mesmo, o mesmo tempo, as mesmas forças que aniquilaram a minha mãe, que anestesiaram o meu pai, estão aqui, mesma dinâmica a mover o mundo, os mesmos motivos de revolta, de lutas, estão aqui" (Lage 76). Dessa forma, a temporalidade de *O corpo interminável* recai sob o modelo de coexistência, em vez de continuidade linear, que se vê na *Trilogia infernal* e *Sob os pés, meu corpo inteiro*. Aponta-se assim também a necessidade de um evento que pare essa repetição, que quebre as estruturas de consumo de corpos, as quais, apenas mudando de forma, permanecem as mesmas.

A segunda estratégia de resistência à representação que Daniel emprega é o apagamento daquilo que ele escreve. Em diversas passagens, Daniel menciona seu hábito de apagar o que redigiu, de jogar suas páginas fora e de escrever apenas depois de esquecer o que quer registrar: "a ponta do lápis mal levantava do papel, eu apagava o que havia escrito" (Lage 23); "[m]ostrei a Melina o que escrevi, quando não apagava ou jogava no lixo" (Lage 41); "nos une também todo o resto já vivo e morto. Escrevo que nos une e apago" (Lage 193). Lage esbarra aqui em uma limitação da literatura, isto é, como realizar esse apagamento se algo deve estar visivelmente escrito para que se tenha um texto, para que se tenha um romance? Ao colocar o Ser sob rasura em *Sobre o problema do ser / O caminho do campo*, Martin Heidegger traça um "x" sobre a palavra "Ser" para marcar o significante como insuficiente mas necessário para o entendimento de Ser a que se pode chegar. Derrida emprega essa estratégia, chamando-a de escrita "*sous rature*" ("sob apagamento") (*Of Grammatology* 55), para definir o signo linguístico ao mesmo tempo em que desestabiliza essa definição.[11] Leio a performance do apagamento em *O corpo interminável* como uma rasura, pois rasurar nada mais é que, uma vez mais, escrever sobre. Nesse sentido, as duas estratégias de resistência à representação literária aqui delineadas se fundem em uma. Ao sobrepor as narrativas de mulheres devoradas (sejam elas as militantes ou Julia, D. Jandira, a mãe de Melina e a própria Melina), o romance também as rasura, como se fossem textos escritos em papeis transparentes que, empilhados, são simultaneamente legíveis (porque se reconhecem os significantes) e ininterpretáveis (porque suas marcas se misturam). Lage marca, assim, a inadequação mas necessidade dessas narrativas não para que se possa recompor a história em seu sentido progressista, mas para que se componha, se imagine a

[11] Especificamente, Derrida assinala a necessidade de rasurar termos como "traço" e o verbo "ser" quando usados em relação ao signo para indicar tanto quanto possível uma instabilidade ontológica (e.g., o ~~traço~~ ~~é~~). Para uma comparação entre as rasuras de Heidegger e Derrida, ver o prefácio da tradutora Spivak à quadragésima edição de *Of Grammatology*.

fragmentação dela no por-vir. Essa abertura para a mudança se nota, por exemplo, na fala de Olívia: "nos desdobramos e nos multiplicamos em outros pelos séculos, mas seremos sempre aquela primeira célula bruta . . . somos incapazes de mudar. A História comprova nossa incapacidade, mas para contradizer a História, eu tive três filhos. Com três, vai que a célula sofre uma mutação, vai que há uma esperança" (Lage 135). Essa esperança em relação ao evento da mudança, da contradição ou parada da História, se reproduz também ao fim do romance, quando Daniel aborda a mesma ideia da célula da mudança dentro de Melina como aquilo que "já existe em nós" (Lage 194).

Nesta seção, proponho uma leitura das obras de Verunschk, Tiburi e Lage como álbuns literários de narrativas arranjadas em uma estrutura fotográfica e iterativa, e argumento que essa organização contribui para uma obsidiologia de sistemas de consumo de corpos femininos e feminilizados, bem como para um entendimento da temporalidade desse consumo como sobreposta em vez de linear, deslocada de moldes logocêntricos. Para fechamento dessa leitura, apresento finalmente as relações intertextuais traçadas dentro dos romances abordados e entre eles, ressaltando sua importância para aquela obsidiologia e para uma noção de pós-memória política preocupada com os espectros, os rastros, as sobrevivências. Anteriormente nessa subseção, aproximo o romance *O corpo interminável* do conto "A menor mulher do mundo" e do romance *A hora da estrela*, de Lispector, bem como dos romances *K: Relato de uma busca*, de Kucinski, e *Ainda estou aqui*, de Rubens Paiva. A relação mais evidente que Lage traça, porém, é com *As aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Carroll. Daniel consegue salvar a cópia de Alice que pertencera a Julia do expurgo de D. Jandira. O menino então devora o livro compulsiva e repetidamente em busca dos rastros da mãe, que não apenas o lera, mas também anotara comentários e citações tiradas da própria narrativa às margens das páginas. Configura-se,

assim, uma nova instância da escrita sobre e das iterações, pois, enquanto Julia escreve sobre (a respeito de) Alice sobre (nas páginas de) *Alice*, Daniel reproduz a escrita da mãe sobre Alice/*Alice* ao escrever sobre (nos dois sentidos, como discutido anteriormente) ela e outras mulheres:

> *Tenho certeza de que estas não são as palavras certas*, disse a pobre Alice, a frase sublinhada várias vezes, a tinta azul reforçando o que estava escrito. Alice cai num buraco sem fim, estava escrito na margem da página . . . *Lá se foi Alice*, estava repetido na margem o texto original. Por que ela repetiria a frase já escrita? Por que se repete uma frase, ou qualquer coisa? O que a repetição traz que já não existe na primeira vez? (Lage 51)

Como Julia, o Daniel escritor também repete, reescreve, cita, fotografa e copia. De fato, uma evidência de que as narrativas das militantes são fabulações dele sobre a morte da mãe são as constantes referências a *Alice* encontradas nelas. Na primeira dessas narrativas, por exemplo, a narradora, presa e torturada há dias, sonha e delira com *Alice*: "Sonhei de novo com a toca do coelho. Estava lendo ou tinha acabado de ler o livro, não importa. No sonho, o livro nunca terminava, a última página me levava de volta à primeira e da primeira caía como num abismo na última . . . nesse sonho não havia coelho, havia apenas Alice" (Lage 13). Tal qual Alice, as personagens de Daniel desaparecem como se sugadas para dentro de um buraco de coelho em direção a outro mundo, mas sempre dentro de um livro, o seu. Adicionando mais elementos a essa infinita cadeia de repetições que sua narradora tematiza, Daniel eventualmente decide fotografar as páginas do exemplar de *Alice* da mãe, temendo "pela sobrevivência do livro": "Outro dia, fotografei várias páginas pensando nisso, se ele esfarelasse ao menos teria a imagem . . . porque precisava das frases sublinhadas, *será que nunca vou ficar mais velha do que agora*,

Alice perguntou, Lewis Carroll escreveu, minha mãe copiou . . . *Ontem eu estava uma pessoa diferente*, foi a primeira página que fotografei" (Lage 190). Depois de Alice perguntar, Carroll escrever e Julia copiar, Daniel fotografa, transforma o texto em imagem para, em seguida, tornar essas fotos texto ao descrevê-las. Em passagens como essa, Lage explicita a organização de seu romance em iterações. Ela também o posiciona dentro da cadeia de cópias que constitui a literatura e outras formas de representação, as quais, como argumento nessa seção, participam historicamente de estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados. Dessa forma, as perguntas de Daniel—"Por que se repete uma frase, ou qualquer coisa? O que a repetição traz que já não existe na primeira vez?" (Lage 51)—dirigem-se para a mãe, para ele mesmo, bem como para Lage, Verunschk e Tiburi como escritoras da literatura.

Embora sejam mais numerosas em *O corpo interminável*, as referências à Alice de Carroll aparecem também em *O amor, esse obstáculo*, de Verunschk, e *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Tiburi. Em Verunschk, quando Laura volta a Santana do Mato Verde depois da morte do pai, ela evoca Alice para expressar seu sentimento—"[v]oltar para aquela casa era estar num mundo pelo avesso, o mundo através do espelho, como Alice" (Verunschk, *O amor* 37)—, depois cita diretamente, porém sem aspas, a obra de Carroll: "No instante seguinte Alice atravessara o espelho e saltara lepidamente na sala da Casa do Espelho . . . 'vai ser engraçado quando me virem aqui, através do espelho, e não puderem me alcançar!' Em seguida começou a olhar em volta e notou que o que podia ser visto da sala anterior era bastante banal e desinteressante, mas todo o resto era tão diferente quanto possível" (Verunschk, *O amor* 37–38). Observa-se, nessa passagem, que as salas separadas pelo espelho são iterações uma da outra, isto é, cópias diferentes, a mesma, porém outra. Já em Tiburi, a relação com *Alice* se dá através da própria personagem chamada Alice, cuja história, como discuto na subseção anterior, repete a de

outras mulheres que também repetem a sua. Além disso, desde o título e as primeiras páginas do romance, a Alice de Tiburi tem uma conexão profunda com aquilo que jaz abaixo dos seus pés, os corpos, a terra, esse outro lado do presente representável que é também o mundo de ponta-cabeça de Carroll. Explicitando um pouco mais essa relação, a narradora de Tiburi diz sentir os anos como se fossem fios de cabelo pesados como chumbo, "fios que vergam meu corpo inteiro até o chão, como se, pelo peso das minhas próprias partes, de um corpo que nunca mais poderá reconstituir-se, eu fosse entrar por um buraco, um furo no chão cavado por mim mesma, e por meio desse buraco sumir para sempre sob punhados de terra" (Tiburi 158). Como uma das vítimas escritas por Daniel, essa narradora enfatiza a repetição (dos anos, dos fios, do chumbo da ditadura) e o efeito sobre o corpo feminino: despedaçá-lo, fazê-lo sumir, desaparecer infinitamente.

Como explicar essa quase obsessão por uma personagem da era vitoriana inglesa na literatura brasileira contemporânea? Uma primeira justificativa pode estar na comum classificação do estilo da obra como *nonsense* e, portanto, crítico da lógica positivista, da história e dessa tradição representacional a que, como argumento nessa seção, os romances de Verunschk, Tiburi e Lage pertencem mas também resistem. Outra explicação parte do estudo de Carina Garland sobre comida, corpos e gênero na obra de Carroll. Garland ressalta que os momentos mais memoráveis, mais repetidos de *Alice*, envolvem o consumo de comida e as consequências desse consumo sobre o corpo. Exemplos clássicos são o bolo com o aviso "coma-me" e o frasco de líquido com a nota "beba-me," os quais, quando consumidos, provocam transformações monstruosas no corpo da menina, tornando-a gigantesca ou pequena demais, predadora ou presa. Garland associa esses elementos da trama à repulsa pela comida (e por meninas que comem demais) que a epistolografia de Carroll revela para argumentar contra uma

leitura de Alice como empoderada e subversiva. Em vez disso, Garland propõe que, bem à moda vitoriana, a história de Carroll performa uma tentativa de controle do corpo feminino desde a infância, configurando-se ela mesma, portanto, como forma de consumo desse corpo. Ao associar suas personagens a Alice, Verunschk, Tiburi e Lage demonstram a reprodução contemporânea de ideologias imperialistas, sexistas e eurocêntricas através da literatura. Assim, as autoras reforçam a denúncia da permanência e da penetrabilidade de estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados. Reforço semelhante surge em outras menções e citações do cânone literário, como o trecho da "Carta a el-Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil" em que Pero Vaz de Caminha destaca os corpos nus das mulheres nativas como parte de sua descrição da terra invadida (Verunschk, *Aqui* 17); um excerto do conto "Uma galinha," de Lispector (*Laços de família*), em que a galinha de domingo, capturada, apalpada e desejada como a menor mulher do mundo, também aguarda ser devorada (Verunschk, *Aqui* 82); e as referências a *Vidas secas*, que, tanto em Verunschk (ver o início dessa seção) como em Tiburi (90), intensificam a crítica à indiferença política ao consumo de corpos—ou mesmo, à dependência que o poder político tem desse consumo—através da pobreza, fome e seca.

Os intertextos dentro da *Trilogia infernal*, *Sob os pés, meu corpo inteiro* e *O corpo interminável* compõem, enfim, relações intertextuais entre os romances, que acabam se configurando como iterações uns dos outros produzidas num contexto de instabilidade democrática, excessos neoliberais, violências diversas e degradação ambiental. Um contexto, em outras palavras, em que se verifica um consumo feroz, mas não novo. Nesse sentido e com a base teórico crítica dessa tese em mente, retorno às perguntas de Daniel—"Por que se repete uma frase, ou qualquer coisa? O que a repetição traz que já não existe na primeira vez?" (Lage 51)—para concluir que o que a iteração traz que já não existe da primeira vez é o rastro, o espectro da

destruição, que não existe ontologicamente a não ser depois da aniquilação. Assim também, repete-se uma frase ou qualquer coisa porque ela sobrevive, porque o rastro do aniquilado se dispersa em imagens que lampejam sem recompor a história que o destruiu, sem obedecer a linearidades temporais e familiares na pós-memória da ditadura brasileira.

2. "O resto de uma foto" e a política de sobrevivências

Enquanto, na primeira seção deste capítulo, analiso a estrutura fotográfica dos romances de Verunschk, Tiburi e Lage, discutindo como as iterações dentro das narrativas e entre elas funcionam como fotografias, nesta seção, debruço-me sobre as fotografias "propriamente ditas" contidas nas obras. Inicio a discussão aí, com o uso das aspas indicando a inadequação do que deveria ser próprio ou apropriado. Como o objeto da seção anterior (as narrativas de caráter fotográfico), o desta (as fotografias de caráter narrativo) é simultaneamente literal (ou "propriamente dito") e metafórico. Literal porque as fotos com que as personagens engajam são ecfrásticas, feitas de letras, palavra por palavra. Metafórico por essa mesma razão, porque as fotos-texto deslocam o sentido visual, imagético, gráfico da fotografia, submetendo-a a certa invisibilidade, já que não é possível ver as fotos nas obras como convencionalmente se espera. Da explicitação da ambiguidade desse objeto literal e metafórico emerge o fio condutor desta seção, esse jogo entre visibilidade e invisibilidade, presença e ausência, aparição e desaparição no tratamento das fotos na pós-memória da ditadura brasileira, que marca essa produção cultural como compatível com a noção de uma política de sobrevivências na transmissão da memória. Em vez de prescrever pertencimento a temporalidades contínuas e âmbitos privados, como na pós-memória familial e afiliada de Hirsch, as fotos descritas inserem nas narrativas, ou performam nelas, a instabilidade ontológica do rastro benjaminiano e do espectro derridiano.

Nesse sentido, estudar as fotografias "propriamente ditas" é um esforço na prática da espectrografia ou obsidiologia denunciadora da repetição de estruturas de consumo de corpos femininos proposta na seção anterior.

Diferentemente da primeira parte deste capítulo, nesta seção, discuto os romances de Verunschk, Tiburi e Lage sem separá-los em subseções para melhor ressaltar o que parece ser tanto tendência no tratamento da fotografia na pós-memória da ditadura quanto chave de leitura para ela. Assim, apresento e analiso, primeiramente, as fotos que as personagens veem e aquelas cuja falta se percebe nas três obras. Evidencio, em seguida, que mesmo essa classificação das fotos em presentes e ausentes nas narrativas é falha, uma vez que o processo ecfrástico engendra o desaparecimento, mais ou menos explícito em cada romance, dessas fotografias. A partir daí abordo, finalmente, a noção de "resto de uma foto" (Lage 39)—título desta seção—como tanto o rastro que ela representa quanto aquele que é deixado por ela, consumida pela representação ao mesmo tempo em que a resiste, a sobrevive.

O uso de fotografias nos romances de Verunschk, Tiburi e Lage evoca a noção barthesiana de *punctum* como o elemento da imagem que perfura a superfície para alcançar o observador porque as fotos nas narrativas sempre se apresentam como uma aparição, um golpe inesperado que atinge principalmente Laura, Lúcia, Daniel e Melina. Nota-se, então, que o *punctum* não é algo nas fotos, mas as próprias fotos. Observa-se, ademais, que o *punctum* da foto atinge pelo menos dois níveis de observadores: o personagem, que vê a imagem fictícia em seu presente diegético, e o leitor, que a experencia enquanto descrição ecfrástica, enquanto texto, mas que pode a partir daí torná-la imagem mental, imaginá-la. Assim, o processo ecfrástico transfere ao texto a capacidade perfuradora que Barthes atribui apenas à fotografia, estabelecendo de antemão equivalência e contaminação entre as mídias.

Na *Trilogia infernal*, o jogo entre a visibilidade e invisibilidade, presença e ausência das fotografias retoma a dialética entre os espaços rural e urbano representados. Na seção anterior, argumentei que, apesar das explícitas diferenças, Santana do Mato Verde e a cidade grande (presumidamente, o Rio de Janeiro) funcionam implicitamente como iterações uma da outra enquanto espaços de consumo de corpos. Considerando agora as fotos que Laura encontra, menciona, descreve ou narrativiza quando está nesses locais, observa-se, analogamente, que o contraste inicialmente estabelecido entre eles e entre as fotografias neles descobertas se desfaz em semelhanças. Esse contraste inicial se configura a partir da classificação, estabelecida por Laura, da casa de Santana como a "casa-canibal" (Verunschk, *O amor* 73) e da casa da cidade como a "casa plena, grávida" (Verunschk, *O amor* 101). A casa canibal é a casa do pai, em que Laura vive enquanto adolescente, durante *Aqui, no coração do inferno*, e a que ela retorna adulta, em *O amor, esse obstáculo*. Intrigantemente, são esses os volumes da trilogia que contêm fotos, como se o espaço da casa canibal fosse condição para o aparecimento do rastro na narrativa. Um dos motivos pelos quais a casa canibal tem essa alcunha é que é na cozinha dela que Cristóvão fica preso depois de acusado de matar e comer pessoas. A ironia se faz presente: o garoto que come corpos é colocado pelo homem que também consome vidas no lugar onde se preparam alimentos, como se o menino fosse uma galinha de domingo, um elo da cadeia alimentar, predador mas também vítima. Nesse sentido, expande-se o significado da casa canibal para abarcar justamente o consumo de corpos femininos e feminilizados perpetrado e repetido pelo Capitão Garrote:

> [C]omo se a porta de entrada tivesse se transformando numa boca cheia de dentes pontiagudos . . . Ou, antes, como se papai, o minotauro no centro do labirinto, tivesse por seu próprio prazer nos engolido a todos nessa casa voraz, ao menino, a mim, a minhas

> irmãs, a minha madrasta e até mesmo a minha mãe que nunca morara aqui senão em fantasma, espectro de um passado que papai negava contundentemente. (Verunschk, *O amor* 73)

Infere-se da passagem que a casa de Santana é monstruosa na medida da perversidade de Raimundo, esse homem e representante de uma sociedade sexista, militarista e repressora, que, além de consumir corpos femininos e feminilizados, também nega os espectros, os rastros dessa destruição, para que ela possa continuar acontecendo. Assim, as fotos que a Laura adolescente encontra na gaveta de segredos do pai em *Aqui, no coração do inferno* funcionam como lampejos desse consumo, como discuto a seguir.

Na gaveta do pai, Laura inicialmente encontra o laudo policial sobre Verônica, uma menina estuprada e assassinada por dois homens quando estava sozinha em casa. A foto do cadáver de Verônica é a primeira que a narradora descreve:

> Eu vi os laudos dessa menina, Verônica . . . Eu vi olhos semiabertos, a cara de sofrimento, as mãos amarradas pra trás, a boca aberta, e ela congelada na morte e na foto. Uma menina morta não perde só a vida, perde o nome, vira vítima, é interrompida, vira uma menina sem nome. Mais assustadoras que a morte foram as marcas deles na pele dela. Nas imagens em preto e branco, imaginei o que seria roxo da pressão dos dedos, o que seria vermelho vivo da carne lacerada, o que seria vermelho-amarronzado do sangue já coagulado. O talho, o rasgo nela, coitada. (Verunschk, *Aqui* 57)

Nesse excerto, destaco a utilização do nome Verônica e a reflexão sobre a usual falta de nomes de vítimas como ela, pois à menina Verônica se referem não apenas a primeira foto a aparecer na trama, mas também um dos primeiros nomes femininos a surgir na narrativa. Antes dessa passagem, a narradora só usa nomes próprios para se referir ao amigo Luís e à inimiga da escola,

Cassandra. Os demais personagens se identificam através de suas relações com a narradora: papai, minha irmã, minha madrasta, minha mãe. Tampouco ela se apresenta como Laura até o fim da primeira parte da trilogia. Leio, assim, ambiguidade no ato de nomear aquelas que perdem o nome, atitude que Laura repete para todas as outras mulheres vítimas de crimes sobre os quais se informa no volume um. De um lado, a atitude personifica, humaniza o que de outra forma seria um dado, parte do arquivo. De outro, ao se recuperar a máxima de Cristóvão que nomear alguém é marcá-la para morrer, percebe-se que é apenas congelada em sua morte, apenas marcada como corpo e com o corpo todo marcado, que a menina, assim como a mãe de Cristóvão (Corália), tem o nome "Verônica." Esta última interpretação do ato de nomear se junta ao argumento benjaminiano, já bastante referido nesta tese, de que a burocracia moderna, em sua tarefa de identificar, organizar, registrar, diz respeito não a pessoas, mas a seus espectros, sombras, ausências, as quais os laudos, relatórios e outros documentos não podem suplantar. Nesse sentido, a leitura do laudo e a écfrase da foto de Verônica precedem e anunciam o significado de desaparição que assombra os documentos de identidade que Laura subsequentemente encontra nas pastas do pai.

A referência às carteiras de identidade em *Aqui, no coração do inferno* é mais uma menção que uma descrição, contribuindo, portanto, para aquela discursividade infantil que descrevo no início deste capítulo. No encontro com esses documentos, a narradora adolescente compila informações e impressões para a Laura adulta e os leitores interpretarem:

> Uma das coisas que eu não entendia direito era o motivo pelo qual papai guardava um envelope cheio de documentos de outras pessoas em nossa casa e, no meio deles, o documento de identidade de minha mãe, minha mãe mesmo, a morta . . . Eram todos ou quase todos jovens em suas fotografias, algumas meio desbotadas. Seriam criminosos?

> Não pareciam. E, se fossem, por que minha mãe estaria junto deles? A maioria parecia mesmo é ser estudante. Somente dois mais velhos, um homem e uma mulher, mas também com cara de gente de família, sabe? Ninguém parecia bandido, como se bandido pudesse ter algum formato em comum que pudesse identificá-lo só pelo olhar. Foi então que pensei em outra hipótese. Será que perderam as identidades e nunca mais as encontraram? (Verunschk, *Aqui* 68)

Colhem-se, na passagem, algumas características visuais que permitem imaginar as fotografias: o desbotamento da imagem, a juventude da maioria dos fotografados, a aparência de estudantes, o pertencimento a famílias, a presunção da inocência. Intrigantemente, a narradora reforça a ideia, já apresentada anteriormente, de que criminosos podem se esconder detrás de máscaras de inocuidade, como é o caso do pai dela. Verunschk não oferece, porém, a écfrase dessas fotos, talvez considerando que o leitor brasileiro já tem uma imagem mental de retratos em carteiras de identidade. Na seção anterior, argumento que a ambiguidade do termo identidade (que implica tanto diferenciação quanto associação por semelhanças) contribui para o entendimento da história da mãe de Laura como iteração do destino das demais pessoas com quem ela é agrupada. Cabe agora abordar a hipótese de Laura sobre a perda das identidades à luz dos outros documentos e fotos que ela encontra, isto é, os de mulheres mortas como Verônica.

Além da discursividade infantil, a organização dos eventos da narrativa afeta a construção do significado dos documentos de identidade escondidos. Laura menciona o envelope com as identidades poucos capítulos após a descrição da foto de Verônica e logo depois de apontar que, entre os poucos livros que a família tem em casa, estão "títulos monótonos como: O Inquérito Policial, Manual do Inquérito Policial, Manual Prático do Inquérito Policial, Manual do Inquérito Policial Militar, Pequeno Manual do Inquérito Policial, O Inquérito Policial de A a Z . . . a

Apostila de Formação Antiguerrilha" (Verunschk, *Aqui* 67). Primeiramente, essa estruturação projeta as marcas da morte de Verônica (a questão do nome e identificação, os sinais no corpo dilacerado, a própria morte congelada na foto) às fotografias dos jovens e da mãe. Segundamente, a ordenação narrativa aproxima os documentos de identidade dos inquéritos e do combate à guerrilha durante a ditadura militar brasileira, que frequentemente resultavam, como é de conhecimento geral, em destinos similares ao de Verônica. Torna-se possível, então, dizer que a hipótese de Laura está correta: as pessoas retratadas nos documentos perderam as identidades e nunca mais as encontraram. No contexto repressivo da ditadura, militantes abandonavam seus nomes oficiais, suas identidades, por segurança, para não serem identificáveis uns pelos outros em caso de tortura. Muitas vezes, foi sob tais codinomes que eles sumiram. Ademais, a ideia de alguém nunca mais encontrado evoca os desaparecidos, os corpos torturados, assassinados, negados, jogados no mar, queimados em fornalhas e submetidos a aniquilações que não se imaginam, que não deixam rastros, que têm como único vestígio a falta de qualquer resto. Essas são vítimas sem nome cuja própria morte desaparece.

Para recapitular, observa-se, a partir das fotografias da casa canibal, que perder a identidade, perder o nome, equivale a desaparecer. Receber um nome, porém, não é melhor, pois ambivalentemente significa estar marcado para a morte e desaparecer (despersonificar-se) dentro da esfera burocrática. Quando Laura copia os nomes registrados nos documentos e depois os cede às investigações da Comissão Nacional da Verdade, ela permite que aquelas pessoas sejam marcadas como mortas por um dispositivo institucional, mas suas mortes permanecem invisíveis, irreconstituíveis. Não por acaso, Laura, em vez de copiar o nome da mãe na lista de identidades encontradas, marca sua inclusão naquele envelope com um símbolo do infinito (∞), que ela também espalha pela casa canibal e cujo significado apenas ela entende. É como se a narradora,

já suspeitando da causa da morte da mãe, quisesse evitar que ela fosse vítima dessa outra violência, esse outro desparecimento ou consumo, o da representação. Reconheço que essa leitura das fotografias em *Aqui, no coração do inferno* é um tanto pessimista ao depreender que, nos contextos de iteração das estruturas de consumo de corpos femininos e feminilizados, não há justiça para as vítimas. Tanto não as nomear quanto as nomear configuram violências epistêmicas, apagando rastros ou determinando a morte e outro tipo de desumanização, de desaparição. A foto e o nome funcionam, portanto, como restos esvaziados depois da destruição, "lápides incompletas," como coloca a Laura adulta em *O peso do coração de um homem* (117). Por mais que ela queira obsessivamente saber as histórias dos fotografados, os restos resistem a esse desejo.

A casa canibal e a casa grávida existem como tais na narrativa de Laura em relação uma à outra. Assim como Laura só sente a "pungência [d]aquelas fotos esmaecidas," a condição de "lápides incompletas" das fotografias nos documentos de identidade (Verunschk, *O peso* 117) ao sair de Santana, ela apenas classifica a casa do pai como casa canibal ao viver na casa grávida. A casa grávida é a casa de Dona Guadalupe, mãe de Ariadne e avó de Laura e Susana. Ao descrever esse novo local, Laura aponta dialeticamente as características das duas casas: "fomos viver numa casa que, ao contrário da anterior, se configurava como um santuário, uma casa plena, grávida de nossa mãe" (Verunschk, *O amor* 101). A vivência adulta na casa grávida leva Laura então a perceber que "quando eu era criança, a memória da minha mãe era um interdito. Papai não pronunciava o seu nome e por muito tempo não havia fotografias dela às quais eu pudesse recorrer" (Verunschk, *O amor* 91). Esse contraste entre plenitude e interdição, gravidez e esterilidade levanta alguns pontos para discussão. Um deles é a já debatida relação que se estabelece na trilogia entre o corpo, a posse e o potencial reprodutivo da mulher e da terra. A

casa grávida é um espaço de mulheres em que se ressaltam, lembram, repetem esses corpos consumidos. Essa repetição se dá na narrativa através da fotografia. No mesmo capítulo em que denomina o lar da avó como a casa grávida, Laura descreve ecfrasticamente três fotografias da mãe, uma de quando bebê, outra adolescente e a última jovem adulta. Diferentemente das fotos descritas ou mencionadas em *Aqui, no coração do inferno*, que Laura inclui em seu relato como pontos de hesitação, de parada do exercício de sua imaginação infantil, essas três fotos de *O amor, esse obstáculo* geram narrativa, isto é, permitem a Laura confabular, imaginar a cumplicidade entre a mãe bebê e o avô que a segura no retrato, o frio do dia da foto da adolescente, a possibilidade de amizade entre ela e a menina que a mãe fora, o relacionamento dos pais, o paradeiro das amigas de colégio que aparecem junto da mãe. Dessa forma, quando Laura descreve a casa da avó como grávida da mãe, entendo o objeto dessa gravidez não como um corpo vivo, uma presença, mas como tudo aquilo que ficou em seu lugar, que restou de sua destruição: as fotos, as possibilidades, as narrativas, a falta.

Laura parece consciente de que a gravidez da casa é simultaneamente plena e vazia ao descrevê-la como "[u]ma gestação inversa, claro, que nunca daria à luz aquela filha, uma prenhez densa que se arrastava, infinita, e que deformava a habitação útero fazendo com que o ventre se arqueasse e se desdobrasse de maneira que parecesse um oito deitado. O infinito às vezes pode ser tumular, eu aprendi" (Verunschk, *O amor* 101). É nesse sentido que vejo semelhanças entre as aparentemente contrastantes casas canibal e grávida. Não estou igualando o personagem perpetrador (Capitão Garrote) à vítima (Dona Guadalupe, Laura, Susana); o que argumento é que dizer que a memória da mãe, na casa canibal, é um interdito equivale de certa forma a vê-la, na casa grávida, como uma gestação inversa. Por definição, uma interdição configura um espaço e tempo suspensos, entre o dito e o não dito, o visível e o invisível, o presente e o ausente. Na casa

da avó, esse efeito da interdição é produzido pelas próprias fotografias. Suplementando a mãe em sua falta, as fotos reproduzem essa ausência, interpondo-se à presença de Ariadne. Assim, os retratos da casa grávida não funcionam como um cordão umbilical entre a memória da mãe e a pós-memória das filhas. Ao contrário, eles repetidamente performam o corte desse cordão e a consequente impossibilidade de restabelecer conexões. As fotos da casa grávida fazem Laura perceber a falta de fotos e o desaparecimento de rastros na casa canibal; porém, elas também se revelam como faltosas na casa grávida, de forma que, independentemente do local, Ariadne permanece um espectro, suspensa, visível e invisível, incaptável, seja na fotografia ou na representação textual.

O jogo que Verunschk estabelece entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade da fotografia é mais parecido ao de Lage que ao de Tiburi, pois, em *O corpo interminável*, as fotos que faltam são também as da mãe do narrador, enquanto as que se repetem iteram as possíveis mortes dela. Já em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, a foto cuja falta se percebe é a do aniversário de quinze anos da narradora, contrastada à foto existente do aniversário de quinze anos de Adriana. Trato agora, então, dos diálogos e tensões entre as fotos presentes e ausentes no romance de Lage. Semelhantemente ao que acontece na casa canibal do Capitão Garrote, quase não há fotos de Julia na casa do avô de Daniel. Seu Sebastião, que tampouco guarda retratos do genro, dá uma única fotografia da filha ao neto: "O rosto da mãe está numa única foto dada pelo avô com a sentença, foi o que restou. A expressão congelada no tempo mostra uma jovem bela e sorridente, apenas isso, garoto" (Lage 37). Daniel menino, porém, "achava impossível uma casa de família sem álbum de família" (Lage 38). A possibilidade da falta do álbum de família já se apresenta como um desafio à pós-memória de Hirsch, dentro da qual a transmissão de memórias familiares se dá linearmente através da fotografia. Na passagem de Lage, essa possibilidade

desfaz também o espaço privado de transmissão de memórias, pois, sem álbum de família, não há casa de família. Ainda, porém, crente na possibilidade dessa transmissão, numa conexão com a mãe perdida, o menino Daniel revira os pertences do avô em busca da imagem dos pais, num episódio que simbolicamente contrasta as noções de linearidade e interrupção que venho discutindo ao longo desta tese. Antes de encontrar um álbum de fotografias na caixa de seu Sebastião, Daniel menino, segundo narra sua versão adulta, considera que os traços do pai poderiam estar em seu rosto "porque são sempre os filhos que repetem o pai" e que veria as mesmas imagens que vira a mãe "porque são sempre os filhos que veem depois" (Lage 39). O álbum, entretanto, frusta suas expectativas:

> Depois de tantas fotos do meu avô, minha avó e de minha mãe bebê, menina de vestidinho e adolescente com espinhas, eu esperava uma sequência. Uma ordem estabelecida no universo das fotografias familiares, onde não existem hiatos . . . 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 das fotografias, e as fotos soltas não encaixavam com as marcas. Os tamanhos e as bordas eram diferentes. A sequência fora interrompida. A ordem das fotografias familiares quebrada após a foto da adolescente com espinhas, como se nada tivesse acontecido depois . . . o resto da imagem. As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica. (Lage 40)

Cabe observar o efeito desse excerto sobre os citados anteriormente neste parágrafo. Se, antes de encontrar a caixa, Daniel afirma impossibilidade da existência do ambiente familiar (a casa de família) sem o álbum de família, o que então acontece com esse ambiente quando o álbum efetivamente existe, mas está vazio? Creio que se pode dizer que, nesse caso, o espaço de transmissão de memórias, a estrutura da pós-memória estará simultaneamente presente, pois há

álbum, e ausente, porque não há fotos. Isso não quer dizer que, se houvesse fotos, a estrutura seria estavelmente presente, porque o que a conclusão de Daniel agora traz é uma semelhança entre a foto e a falta dela. As fotografias, tanto quanto os rastros que sua falta deixa nas páginas, são marcas de ausência, restos, sobrevivências.

Essa característica das fotografias se nota também nos retratos da família de Melina. Por mais que Melina cresça com os pais, sua família tampouco corresponde às expectativas estabelecidas por Daniel, porque não têm um álbum de retratos. Esse é, de fato, o objeto de desejo da Melina criança: "Os meus pais tiravam poucas fotos, eu tinha quase nada para olhar. O meu sonho de menina era ter um álbum de fotografias, desses que você se senta no sofá e mostra para as pessoas" (Lage 63). Talvez para aliviar essa falta, a mãe de Melina lhe dá uma câmera fotográfica. As fotos que a menina tira, no entanto, não se encaixam em um álbum de família tradicional, pois ela

> [G]ostava de tirar [fotos] da caneca suja de leite depois do café da manhã, do bigode branco sobre meus lábios, do olhar distante que [a mãe] tinha quando se sentava à nossa mesa, como se esperasse sempre se sentar em outro lugar, e então diariamente era desapontada e surpreendida. Numa das fotos, meu pai estava em meio ao movimento de se levantar da cadeira . . . Ao lado, ela não esboçou nenhuma reação. O meu pai se levantava, se afastava, e a minha mãe permanecia com o olhar ausente, a xícara nas mãos. Não reagira nem à presença nem à ausência. Depois, [a mãe] viu a foto, com profundo desgosto. (Lage 63)

A écfrase das fotos de Melina aparece na narrativa que, como argumento na seção anterior, pode ser de autoria de Daniel. Percebe-se que as fotos tiradas pela menina correspondem em seu efeito à discursividade infantil às vezes utilizada pelos narradores de Lage e Verunschk ao capturarem

e repetirem imagens simultaneamente familiares e estranhas. Na passagem acima e em outras, a mãe de Melina se inquieta com os retratos feitos pela filha: "Ela estava surpresa, não sabia que eu os fotografava . . . Estava aborrecida, em todas as fotografias ela aparecia com semblante distante e triste. E ela não era triste, ria, era feliz, mas que impertinência, que menina cruel eu tinha sido, ela não era triste. Eu a havia pego em flagrante. Acho que nunca fui perdoada por isso" (Lage 62). Além da mãe, também o pai de Melina é fotografado em flagrante desespero, "sentado no meio-fio, as costas curvadas, as mãos espremendo o rosto" (Lage 64). As fotos sugerem que aquela família, como as de Daniel e Laura, esconde algo, reprime o terror dos crimes do pai por trás da preocupação dele e na letargia da mãe. Por isso, a câmera de Melina, tal qual a cópia de *As aventuras de Alice no país das maravilhas* de Julia, é considerada uma arma terrível, porque reproduz o invisível, mostra o que falta sem o representar. Nas fotos que Daniel encontra, não há nenhuma da mãe adulta; nas fotos que Melina tira, nenhuma explicita o trabalho do pai como agente da repressão. Nos dois casos, porém, há marcas das imagens que faltam.

Nota-se que o que se esconde por trás dos retratos flagrantes da mãe e do pai de Melina aparece no romance de Lage como outra imagem: a foto de uma mulher morta sobre uma cama, que Melina encontra nas coisas da mãe e atribui ao pai, e a qual Daniel descreve:

> A imagem do corpo nu estirado na cama não sai da minha cabeça. Mesmo exausto, com sono, vejo. Um dos braços caído para fora, os dedos tocando o chão. O outro braço sobre a barriga, como se repousasse. Os olhos abertos. Ninguém pensou em fechar os olhos, ninguém se importou com isso. Deixaram como estava. O olhar tinha essa surpresa, ninguém se importa . . . Os dedos roxos encostando no chão, as manchas sobre a pele, um olho mais aberto do que o outro, o rosto levemente virado, a infiltração na parede, a porta do armário quebrada, a roupa pendurada no cabide . . . Chamaram um fotógrafo para

> registrar a cena. Alguém que olhou para o corpo e para a cama e para o quarto buscando luz, enquadramento e foco. Ou não era um fotógrafo, apenas uma pessoa que estava ali para aquilo. (Lage 21–22)

Pode-se dizer que essa imagem da morte, de uma morta sem nome, de um corpo ao mesmo tempo presente (na foto) e ausente (desaparecido), suplementa todos os álbuns de família do romance: o de Melina, o do seu Sebastião e o romance álbum de Daniel. Retomando um ponto da discussão sobre a suplementação derridiana no Capítulo 1, afirmo que a foto da mulher morta age como suplemento porque ela não complementa os álbuns como parte deles na produção de uma totalidade. Tampouco pode-se dizer que haja lugar nos álbuns para tal foto, tão estranha, tão avessas às convenções de retratos de família. Ainda assim, ela se insere neles, num encaixe impróprio, fora de sequência, como uma interrupção. No álbum de família que a Melina criança quer criar, a foto da mulher morta que a personagem adulta encontra se introduz na imagem do pai, da mãe, do relacionamento entre eles, das temporadas em Petrópolis. Ela traz o rastro, a aparição daquilo que está invisível mas perceptível nos retratos da mãe infeliz e do pai abalado. Ela também suspende a capacidade da Melina adulta de fotografar: "Pego a minha câmera e não consigo mais fotografar, desde que me deparei com aquela imagem, desde que a segurei, quando vou enquadrar algo, capturar um instante, as minhas mãos queimam, como se elas não suportassem, como se me alertassem, há mais, há volume, profundidade, substância, sangue, há mais" (Lage 131). Depois daquela fotografia, Melina compreende a violência da representação; ela entende que fotografar é capturar algo, deixar fora (suspensos, invisíveis) os restos dessa operação, e repetir esse objeto em sua então incompletude. O corpo de Melina, um corpo de mulher, resiste, portanto, a reproduzir essa operação, esse consumo.

Em relação ao álbum de seu Sebastião, a foto da mulher morta paradoxalmente reestabelece a sequência quebrada pela eliminação dos retratos de Julia adulta e suplementa as marcas que essas fotografias ausentes deixam nas páginas do álbum através da performance de uma interrupção. Entende-se, assim, que o que vem depois das fotos da Julia adolescente é a repetida, interminável interrupção da existência da mulher adulta. No caso de Julia, cujo destino nunca é sabido, essa interrupção da existência é indeterminável, morte mas também desaparecimento, ausência de qualquer fechamento. Nesse sentido, pode-se dizer que o romance álbum de Daniel, isto é, as várias iterações narrativas que imaginam o contexto daquela foto, aquele "mais" que Melina percebe que não pode capturar, também suplementam o álbum vazio que ele encontra quando criança. Há, em sua proliferação de narrativas, traços da mesma resistência à representação que se vê no caso de Melina. Enquanto a fotografia dela falta com a representação, negando-se a capturar imagens, a escrita de Daniel implode a representação através do exagero. A interminável proliferação de destinos da mãe não dá a esse corpo consumido, desparecido, enfim, nenhum fim.

Para analisar, por fim, as fotos presentes e ausentes em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, é útil antes lembrar do senso de indistinção que o romance estabelece entre as personagens femininas, as quais identifico na seção anterior como iterações umas das outras, cópias inseridas em contextos diferentes, mas similares. É também importante recuperar a ideia de que a narrativa compõe um retrato inacabado—de Adriana, Alice, Lúcia, Betina, Elza—para então ressaltar como as imagens do romance informam esse retrato. Comparando as obras de Verunschk, Lage e Tiburi, nota-se um contraste, entre as narrativas, relativo ao objeto da foto (aquele que Barthes chama de S*pectrum*) e a quem a busca e observa (o S*pectator*, para Barthes). Na *Trilogia infernal* e em *O corpo interminável*, Laura e Daniel procuram as mães cujas imagens lhes foram

tiradas e Melina encontra as imagens que lhe tiraram os pais, que separaram sua família. Nos três casos, sabe-se quem falta (Ariadne, Julia, a mãe de Melina), ou seja, a falta é inequívoca e identificável. Já em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, Lucia, que não busca nenhuma foto mas ainda assim encontra uma, age sincronicamente como *Spectator* e *Spectrum* ao olhar um retrato de Adriana e Alice, as irmãs das quais ela é resto, as mulheres cuja falta ela incorpora. Ao enquadrar o rastro da morta e da desaparecida na foto ecfrástica e ao colocar esse retrato diante do que sobrevive dessas irmãs, Tiburi intensifica o cruzamento entre presença e ausência em sua narrativa.

Antes da aparição dessa foto, Tiburi insere no romance outro produtor de imagens, o espelho, que ajuda a entender o papel da fotografia. O espelho em questão fica na parede da casa da narradora, que sobre ele diz:

> Pendurei esse espelho na parede quando Manoel morreu porque tive um medo novo, o de que ele aparecesse depois de morto. Minha mãe acreditava que os espelhos espantam os defuntos e resolvi testar a hipótese. Olho no espelho . . . Sob esse rosto, por baixo dele, um outro que aparece e se desfaz. O rosto assustado, o rosto perplexo sob o rosto lógico que uso diariamente. Eu me vejo como duas pessoas e, talvez apenas por isso, eu tenha uma espécie de medo de mim. (Tiburi 59)

Por um lado, o espelho dissipa o medo da narradora porque não reflete mortos como Manuel, a quem ela teme por causa de seu já mencionado ódio às mulheres, comparado ao dos torturadores. Por outro lado, o espelho gera medo ao produzir uma imagem da narradora assolada por outro rosto que, como um fantasma, aparece e desaparece. Simbolicamente, a primeira é a imagem lógica, como também o são a história ocidental, as narrativas de progresso; a segunda é o espectro, a instabilidade ontológica, o rastro. A narradora estimula essa interpretação do

assombramento ao afirmar, mais adiante, que "[o]s rostos se vão como os anos se vão e, inquietantemente, insistem em ficar, presentes como fantasmagorias que estando, no entanto, não permanecem senão como em uma sala cheia de espelhos em que a confusão entre as imagens é inevitável" (Tiburi 159). Tiburi, então, parece sugerir que a história brasileira convencional, a história como a vemos, lógica em sua progressão, está assombrada pelos vestígios que gera a sua construção. Esses vestígios formam imagens relâmpago, que não se podem capturar, que não se deixam reinserir em representações lógicas.

A longa citação acima também reforça a já mencionada sobreposição das irmãs Adriana e Alice. Como na infância, continuam a recorrer as imagens das irmãs, uma morta, outra viva, ambas desaparecidas, ambas mortas-vivas. Talvez pelo medo das imagens como aparições de seus mortos-vivos, a narradora não tem nenhuma foto, tampouco as procura, como Laura, Daniel e Melina. A foto que finalmente a detém vem de surpresa também em um envelope, junto com uma carta antiga de Elza a Betina, que a sobrinha/filha insiste que Lúcia leia:

> Adriana com 15 anos está em pé, entre nossos pais sentados em cadeiras e de mãos dadas. Ostenta um vestido bordado com pequenas flores. Lembro quando o vestiu no dia em que a costureira foi até nossa casa e de como minha mãe chamou as vizinhas do prédio e, de modo apressado e urgente, o fotógrafo para documentar a maravilha. A foto não pode guardar a cor do vestido, de um rosa muito claro, quase branco . . . Na fotografia da família aos 15 anos de Adriana, eu apareço ao lado de meu pai e não sorrio. Lembro bem quando fizemos essa foto. Meu pai fazia o que minha mãe mandava, assim como eu. Éramos dois figurantes em uma relação fundamental entre minha mãe e uma filha que não sou eu. Adriana repousa sua mão sobre o ombro de nossa mãe. No dedo de Adriana, o anel que ela ganhou de Elza naquele dia. Sinto pena delas agora. Não puderam viver

> juntas. Não há fotografia do meu aniversário, porque não há vestido. Não há festa, nem fotógrafo, nem bolo, nem visitas. (Tiburi 148–49)

Há, no excerto, um processo ecfrástico relativamente convencional e uma écfrase negativa, pois à descrição de uma foto fictícia, a foto dos quinze anos de Adriana, se segue a negação de outra, a do aniversário da narradora. Ao justapor, em uma mesma fotografia e em uma mesma passagem, os rostos que assombram o reflexo da narradora, Tiburi aproxima também os processos de construção e apagamento de imagens. Observa-se que a simples enumeração de características da foto (e.g., a posição de Adriana, o bordado do vestido, a ausência de um sorriso, o anel de Adriana) desencadeia a narração de memórias que a câmera não captura (e.g., a cor do vestido, a obediência à mãe, o protagonismo de Adriana e Elza). Dessa forma, ao mesmo tempo em que o texto constrói a foto, a foto gera narrativa. Porém, logo em seguida, a foto ausente promove uma interrupção, uma parada abrupta na narrativa, com inclusive uma quebra de seção no livro. O excerto acima parece, então, simbolizar o jogo que o romance estabelece entre os atos de narrar, representar e resistir. O rastro, cabe lembrar, exige uma leitura suplementar para ser percebido como tal. Ao mesmo tempo, ele resiste narrativizações, linearidades e simplificações. O tratamento da fotografia em Tiburi, bem como em Verunschk e em Lage, chama atenção para essas aporias do rastro, do espectro, performando-as sem as resolver.

Depois de descobrir, em ambas as seções deste capítulo, estratégias de resistência à representação do rastro—por ser essa representação mesma uma forma de consumo de corpos femininos na literatura—através de narrativas fotográficas e fotografias narrativas, cabe reconhecer que os romances de Verunschk, Tiburi e Lage resistem também à simples divisão de suas fotos entre presentes e ausentes. Afinal, nas três obras, as fotografias que as personagens

encontram e contemplam suplementam a ausência das desaparecidas ao mesmo tempo em que a ressaltam em diferentes contextos. A fotografia participa, assim, de uma cadeia de desaparições à medida em que ela mesma está sujeita a sumir dentro da literatura. Para melhor explicar essa conclusão, retomo o título dessa seção, retirado de pelo menos dois momentos de *O corpo interminável* em que Daniel pondera se as marcas que vê na parede do antigo quarto da mãe e nas páginas do álbum incompleto do avô são "o resto de uma foto" (Lage 39) e "o resto da imagem" (Lage 40). Pensar no resto de uma imagem é evocar o limiar da visibilidade, a fronteira em que algo visível é também invisível, em que alguma coisa está presente em seu próprio apagamento. No sintagma "o resto de uma foto," ademais, a preposição "de" introduz uma hesitação que não se resolve nos romances, sendo, portanto, condizente com aquele espaço ambíguo, entre o visível e o invisível: "de uma foto" sugere, no caso genitivo, que as marcas em questão pertencem à foto, que teria sido apagada; indica também, porém, que o resto é a própria foto ou pelo menos uma qualidade dela. Ao empregar fotos ecfrásticas em seus romances, Verunschk, Tiburi e Lage realçam os processos de desaparecimento inerentes à fotografia, mas também realizam o apagamento da própria fotografia em sua transposição da imagem à escrita. Dessa maneira, as autoras fazem ver que, nessa história que tudo consome, que se alimenta de corpos, o que sobra são as sobrevivências, espectros, rastros, contemplados apenas no limiar da visibilidade.

Os romances *Trilogia infernal*, *Sob os pés, meu corpo inteiro* e *O corpo interminável* têm datas de publicação próximas, que sugerem sua escrita num mesmo período, a segunda década do século XXI, marcada pela intensificação de uma guerra de memórias relativas à ditadura militar brasileira, pelo aumento de iniciativas de reparação, mas também pelo fortalecimento de uma extrema direita simpática ao autoritarismo. As semelhanças entre essas obras—o recurso às

fotografias ecfrásticas, a estrutura fotográfica, a repetição de certas relações intertextuais, a recorrência da falta da mulher—podem então se atribuir ao reconhecimento de que espectros do passado habitam um presente em que as estruturas responsáveis por sua destruição repetem-se, iteram, sobrevivem, não apenas após a ditadura, mas também antes e através dela. Cabe aos acadêmicos herdeiros dessas estruturas, ou ainda, às acadêmicas herdeiras dessas estruturas o exercício político da obsidiologia, de se debruçar tanto quanto possível sobre aquelas outras sobrevivências, os rastros e os espectros, de olhar responsavelmente para seus flashes, em vez de reproduzir ideologias que informam e reproduzem o consumo de corpos femininos e feminilizados. Essa é, a meu ver, a contribuição desse capítulo para a pós-memória da política de sobrevivências.

Capítulo 3 – Da foto para a escrita e outros deslocamentos da literatura argentino-brasileira de Paloma Vidal e Julián Fuks

"Como se pode ser estrangeiro?"
Julia Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*

"Não é possível falar do outro sem falar de si mesmo."
Carola Saavedra, *O inventário das coisas ausentes*

"O relato duplicado é a ontologia da fotografia."
Natalia Brizuela, *Depois da fotografia*

Pode-se dizer que esta é a metade da tese: o segundo de três capítulos de análise literária, depois daquele que discute literatura brasileira, antes do que fala sobre literatura argentina; no meio. Aqui posiciono a investigação de duas obras argentino-brasileiras que lidam com a rememoração das ditaduras militares nesses países e histórias nacionais: *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, finalista do Prêmio Jabuti em 2013, e *A resistência* (2015), de Julián Fuks, vencedor do Jabuti em 2016. A essa altura, o leitor já pode presumir que, tal qual outras distinções como pós-memória familial e pós-memória afiliada (Capítulo 1) e fotos presentes e ausentes (Capítulo 2), a própria categorização "argentino-brasileira" carrega contradições internas, possibilidades de questionamento e desconstrução. Afinal, o que é ser argentino-brasileiro? Como ser não apenas estrangeiro, como coloca Julia Kristeva, mas estrangeiro e familiar, outro e si mesmo? Oferecendo uma resposta pragmática a essa pergunta, Eurídice Figueiredo aponta que o estabelecimento da última ditadura argentina, em 1976, coincide com o relativo abrandamento da repressão no Brasil após os anos de chumbo, resultando em um aumento da migração de opositores da junta de Rafael Videla para o país vizinho. Nesse sentido, são argentinos-brasileiros os exilados vindos da Argentina e deslocados, com frequentes sentimentos de medo, decepção e falha, para o Brasil, onde se assentam e comumente

desenvolvem novos laços familiares e afetivos. É o caso de Vidal, que nasceu na Argentina em 1975 e se mudou para o Brasil com os pais aos dois anos de idade, e de Fuks, que nasceu em São Paulo em 1981, em uma família argentina ali recém realocada. É o caso também dos narradores-escritores de *Mar azul* e *A resistência*, cujas histórias e ofícios ora os aproximam, ora os distanciam dos autores. A identidade argentino-brasileira é, finalmente, também um traço das próprias obras segundo alguns de seus críticos, como explico mais adiante. Por enquanto, cabe introduzir a ideia de que classificar os romances de Vidal e Fuks como argentino-brasileiros incorre em essencialismos ao pressupor que há uma literatura tipicamente argentina e outra tipicamente brasileira, e que o pertencimento a uma delas ou a ambas é definido pela conformação às fronteiras do local de nascimento do autor ou pelo cruzamento delas. *Mar azul* e *A resistência* propõem-se a pensar, entretanto, o deslocamento não apenas pelas fronteiras mas da própria noção de fronteiras, de limites, sejam eles geográficos, corporais, estilísticos, temporais, familiares, identitários ou conceituais.

Vidal é escritora e professora universitária. *Mar azul* é seu segundo romance, publicado originalmente em português e traduzido para o espanhol por Guillermina Torres (2015) e para o francês por Geneviève Leibrich (2015). As primeiras trinta e cinco páginas da obra contêm trechos de conversas entre as adolescentes Vicky e sua amiga (sem nome próprio). As conversas são estruturadas com travessões em discurso direto, sem identificação explícita de quem fala, relegando essa tarefa ao leitor. Através delas, depreende-se que as amigas vivem na Argentina e que moram juntas com a mãe de Vicky desde que o pai da outra partiu para o Brasil. Descobre-se também que essa outra menina namora R, garoto conservador expulso do Colégio Militar. R abusa psicológica e sexualmente dessa personagem, que reconta o estupro em um último diálogo com Vicky, no ponto em que o romance se transforma em uma narrativa em primeira pessoa.

Essa narrativa, escrita pela amiga de Vicky décadas depois, no Brasil, caracteriza-se pelo discurso indireto, o foco na rotina doméstica e a evitação das inevitáveis lembranças. Ao juntar pedaços de informações, entende-se que a narradora foge de Buenos Aires em 1976, depois do desaparecimento de Vicky nas mãos da recém-estabelecida ditadura, e se assenta no litoral, permanecendo distante do pai, que então vive em Brasília. Com a morte do pai, que ao fim da vida parece sofrer de Alzheimer, a narradora herda cadernos usados como diário, com todas as folhas preenchidas, porém de apenas um lado, deixando o outro em branco. Ela, então, passa a escrever o romance o que lemos nesses cadernos, no que seria o verso das páginas escritas pelo pai.

Fuks é escritor e crítico literário. *A resistência* é seu quarto livro, seguindo-se a *Procura do romance* (2011), cujo narrador é o mesmo, o escritor Sebastián. As coincidências entre a trama de Sebastián e a história familiar de Fuks contrastam com o uso de estratégias narrativas que negam, questionam e suspendem verdades, levando à classificação de *A resistência* como obra de auto ou pós-ficção. Em *A resistência*, Sebastián tenta realizar o desejo de seu irmão adotivo nascido na Argentina, que sugere que Sebastián escreva sobre a adoção, sobre o adotado.[1] Nessa tarefa, o escritor revisita o passado potencialmente subversivo dos pais, as possibilidades de filiação do irmão adotivo, a fuga da família para o Brasil e a condição do exílio. Ao buscar se aproximar do irmão adotivo, deste outro simultaneamente estrangeiro e doméstico, desconhecido e familiar, Sebastián escreve um personagem tão enigmático, ambíguo e intrincado quanto o passado de sua própria família. Essa dificuldade de chegar ao outro se

[1] Em entrevista a Sérgio Tavares para a *Revista Diversos Afins*, em 2016, Fuks afirma que *A resistência* nasce de um pedido de seu irmão, explicitando, portanto, as coincidências entre o romance escrito por Sebastián na trama e a sua própria obra. As contestações que os pais de Sebastián colocam contra seu romance (e.g., segundo eles, Sebastián mente sobre o distúrbio alimentar do irmão), porém, inspiram a tomar com um grão de sal qualquer afirmação que esse outro autor, Fuks, faz sobre a obra. É como se houvesse uma suspensão da possibilidade da verdade.

expressa alegoricamente através do fato de que, ao longo do romance, o olhar do narrador não se debruça, muitas vezes, diretamente sobre o irmão, mas sobre elementos mediadores que o substituem e adiam sua presença, como a porta fechada do seu quarto, a cadeira vazia à mesa e, como é do interesse deste capítulo, os álbuns e fotos da família.

Em *Mar azul*, a fotografia aparece em duas instâncias principais: quando a voz narrativa se lembra de uma foto da mãe nua que lhe é roubada por R; e quando essa mesma voz descreve brevemente um retrato da mãe de Vicky. Enquanto, em *Mar azul*, a foto roubada por R é a única imagem que a narradora tem da mãe, em *A resistência*, abundam retratos de família. Pelo menos cinco capítulos do livro de Fuks/Sebastián giram em torno de fotografias descritas detalhadamente e narrativizadas para além da moldura. Ademais da possível classificação como literatura argentino-brasileira, da rememoração da ditadura e do uso mais ou menos frequente do recurso à fotografia na composição de romances meta e/ou autoficcionais, *Mar azul* e *A resistência* se assemelham em sua sutil mas constante performance de deslocamentos por diferentes meios. Além do evidente deslocamento geográfico dos personagens entre Argentina e Brasil, notam-se também deslocamentos da voz narrativa para relatar o trauma, do foco narrativo no outro para si mesmo, do português para o espanhol, da foto para a escrita, da pós-memória familial e afiliada para a pós-memória das políticas de sobrevivência, entre outros. Nas seções que seguem, enfoco a performance desses deslocamentos nas obras de Vidal e Fuks, tratando primeiro de *Mar azul*, depois de *A resistência* e atentando para os meios pelos/nos quais os deslocamentos se dão. A noção de meio aqui acolhe vários sentidos, por exemplo, as formas pelas quais os deslocamentos aparecem nas narrativas, o veículo, substância ou mídia com que se relacionam e seu posicionamento entre espaços e nos limites. Demonstro, assim, que a performance de deslocamentos propulsiona essas narrativas memoriais porque proporciona certa

resistência à representação e à imposição de limites através do movimento, da intermediação. Através dessa resistência, os deslocamentos de *Mar azul* e *A resistência* se juntam às ausências e aos rastros das obras analisadas no Capítulo 2 para delinear características comuns à literatura contemporânea sobre as ditaduras militares sul-americanas.

1. "Uma combinação muito curiosa de precisão e ambivalência, de detalhe e dispersão"[2]

A performance de deslocamentos é motor do romance *Mar azul*. Há deslocamento na origem da própria narrativa, a qual, em vez de coincidir com o princípio da obra, posiciona-se após as várias páginas de diálogos entre as amigas adolescentes. Consequentemente, a identidade da voz narrativa como pertencendo à amiga de Vicky também está deslocada para essa segunda parte do romance. De fato, durante os diálogos, é difícil distinguir as duas vozes, não havendo vocativos ou qualquer outra atribuição de nomes a quem fala (o próprio nome "Vicky" só é mencionado na parte narrativa da obra). A rápida troca de turnos de fala entre as amigas—em si mesmo, um deslocamento, um bate-rebate—é estonteante e pode requerer do leitor um constante movimento de retorno e releitura para compreensão (ainda assim, limitada). Desde o primeiro trecho de diálogo, depreende-se que a futura narradora se relaciona romanticamente com um menino (mais tarde, R), de cujas intenções Vicky progressivamente desconfia. Assim, é possível atribuir falas como "[e]le pode bisbilhotar sua vida toda e você não pode saber nada dele, não entendo isso" a Vicky e outras como "[v]ocê tá querendo colocar minhoca na minha cabeça" à narradora quando jovem. Quando a conversa entre as amigas vai além de R, porém, essa distinção é mais hipotética. Há, por exemplo, um primeiro momento metaficcional em que as amigas consideram escrever um livro:

[2] Citação do romance *Mar azul*, de Vidal, página 119.

− Se eu fosse escrever um livro, ia escrever sobre quando eu ficar velha.

− Que chatice.

− Pra me preparar.

− Por que a gente não escreve junta?

− Mas aí não tem graça.

− Claro que tem.

− Mas quem sabe, né?

. . .

− Você não tem a sensação de que dentro da sua cabeça as coisas são sempre iguais?

− Acho que sim, mas no futuro, sei lá. Você pode se imaginar daqui a cinquenta anos?

− Eu vou ser igual.

− Igual?

− É, por dentro, eu vou ser igual. E você também.

− E se a gente já tiver morrido? (Vidal 16–17)

Nesse excerto de conversa, pode-se apenas supor quem diz cada frase. Se se conjectura que é a narradora da segunda parte que imagina, na adolescência, seu projeto de escrita futuro, seria então ela que consideraria a possibilidade da morte. Sabendo, porém, que é Vicky quem desaparece e se torna uma das mortas-vivas da ditadura argentina, pode-se pensar que é ela que prefigura o próprio destino. A partir da validade de ambas as hipóteses, observa-se uma fluidez, duplicidade e ambiguidade entre as personagens da narradora e de Vicky que permeia todo o romance. Nesses diálogos nota-se, ademais, certo deslocamento estético da obra, que não chega ainda a ser prosa (a não ser no sentido de conversa), mas tampouco é verso, configurando-se quase como uma prosa poética dialogada:

– [H]oje quando saí na rua achei que tudo tinha uma normalidade tão esquisita.

– Eu também.

– E se eu contasse pra todo mundo?

– A gente podia fazer uma peça.

– E encenar na escola.

– Pro padre, as irmãs e as meninas.

– Você faria o meu papel?

– E você escreveria? (Vidal 173)

Esse diálogo, que vem depois de toda a narrativa da vida adulta da amiga de Vicky, parece pertencer ao dia seguinte ao relato do estupro. Nesse sentido, a narrativa adulta em prosa se interpõe entre diálogos tal como se alternam as falas das amigas nas conversas. Explico: se, nos diálogos, os travessões marcam a sequência das falas de amiga-Vicky-amiga-Vicky, no romance, haveria então uma alternância entre diálogo adolescente-narrativa adulta-diálogo adolescente. O simbolismo da passagem, isto é, a ideia de que o que se acaba de ler é justamente a concretização da ideia das amigas de contar a todos o que lhes aconteceu, bem como a noção de que narradora e Vicky continuam inseparáveis e indistinguíveis anos depois, contribui para uma leitura poética da conclusão do livro. No excerto, introduz-se adicionalmente a possibilidade de uma nova forma de escrita, a peça, gênero caracterizado tanto pela performance quanto pela fala e, que, assim, se relaciona à obra de Vidal, que também escreve peças e realiza performances. Há, portanto, um deslocamento do texto entre a prosa, a poesia e o drama em *Mar azul*.

Dos diálogos entre a narradora da segunda parte do romance e Vicky infere-se o deslocamento de outra origem ademais da narrativa: a familiar. A meu ver, a narradora expressa esse deslocamento através de uma aporia ao afirmar “eu não tenho nem pai nem mãe” (Vidal 11).

Tomada literalmente, a declaração sugere a existência de um "eu" (um ser) que fala a partir de uma origem outra, para além da concepção natural, independente da natureza e, portanto, desconhecida e potencialmente monstruosa. A afirmação exprime uma impossibilidade e, considerada no âmbito do romance, significa que os pais estão ausentes, que não estão ali—seja esse "ali" o espaço da trama ou o próprio livro—, que estão em outro lugar. O destino da mãe é incerto: ela está morta ou desaparecida e a narradora nunca deixa claro sob que circunstâncias, se políticas ou pessoais. A lembrança da mãe surge quando a narradora adulta revela o amparo que a natação e a água oferecem a seu corpo, como um retorno a "um estado elementar, quem sabe de quem ainda não nasceu" (Vidal 52). Nesse momento, ela considera que:

> [T]alvez esse abandono seja apenas uma maneira de tornar verossímil uma história da qual não tenho nenhum registro. Ela existiu realmente? Existiu aquela que um dia me teve dentro de si e de quem um dia tive que me separar? Ela sofreu? Sentiu que éramos uma e teve que se acostumar ao fato de que outro corpo se havia formado do seu? . . . O fato é que eu tive que dar crédito sem ver, porque afinal de contas até o padre era obrigado a admitir que corpos nascem de outros corpos. Que os filhos têm mães. Alguma mãe. (Vidal 52–53).

Nota-se que a lembrança da mãe não é uma memória imagética, mas corporal. Como discuto mais adiante, a mãe aparece e torna a desaparecer na narrativa associada a uma foto brevemente vislumbrada, mas quase sempre ausente. Não há, como afirma a narradora, registros dessa presença removida, apenas impressões, rastros e repetições, como o toque da água no corpo e da luz no papel.

Diferentemente do caso da mãe, a ausência e o deslocamento do pai são abordados mais explícita e frequentemente em *Mar azul*. A primeira menção ao pai aparece cedo nos diálogos,

quando Vicky e sua amiga concordam que o pai desta não gostaria de R, e Vicky insiste que ela conte a ele sobre o namorado:

> — Meu pai não ia gostar.
>
> — Acho que não.
>
> — Bom, mas ele foi expulso.
>
> — Você vai contar pra ele?
>
> — Pra que, se ele foi expulso.
>
> — Você já contou que tem um namorado?
>
> — Não sei se ele é meu namorado . . . ele tá bastante confuso.
>
> — Com você?
>
> — Não, com essa história do Colégio Militar.
>
> — Por que ele foi expulso?
>
> — Não sei direito. Ele fica tão nervoso quando fala nisso, diz que foi uma injustiça e que ele vai voltar.
>
> — Então é melhor você contar pro seu pai.
>
> — Meu pai não respondeu minha última carta . . . Acho que um dia ele não vai responder mais. (Vidal 9)[3]

Essa conversa gera hipóteses acerca das relações entre os personagens. A primeira é que o pai está vivo, mas em perigo, pois, apesar de haver contato entre ele e a filha, há também o receio de que essa comunicação se interrompa definitivamente. A segunda, derivada da primeira, bem como do desgosto provável do pai por um genro militar, é que a ausência do pai é, de fato, um

[3] O motivo da expulsão de R do Colégio Militar é revelado no capítulo 47: para não desobedecer a ordem de permanecer calado e imóvel durante um treinamento militar numa praia gélida, ele não socorre um companheiro, que morre de hipotermia.

exílio político em outro país. Ambas as hipóteses se confirmam no decorrer do romance, à medida que se descobre que, à época do diálogo acima, o pai participava da construção da capital do Brasil (Brasília), onde estabelece residência, possivelmente cria outra família e finalmente falece (talvez com Alzheimer). É a aparente segunda esposa do pai que explica à narradora adulta que Brasília "é uma cidade planejada e que meu pai trabalhou no projeto, por isso acabou indo morar lá, mas o que no início havia sido uma decisão o passar dos anos havia transformado numa espécie de exílio dentro do exílio" (Vidal 153). Daí se retira que a estadia no país vizinho não era motivada (apenas) profissionalmente, mas também politicamente. O deslocamento forçado do pai acontece em 1956, ano seguinte à chamada Revolução Libertadora, o golpe de estado que derrubou o presidente Juan Domingo Perón e deu início a uma ditadura militar. O golpe levou ao exílio do próprio Perón, que somente retornaria à Argentina em 1973 para um mandato presidencial de menos de um ano, antes de falecer em 1974. Cabe lembrar que a sucessora de Perón, sua esposa (Isabelita), é deposta pelos militares em 1976, no início da última ditadura argentina. Observa-se, assim, que a história do deslocamento do pai se itera na da filha. Por conseguinte, o ato da narradora de escrever sobre sua vida no verso das folhas do diário do pai, misturando sua letra à dele, alegoricamente implica que as histórias da violência e autoritarismo em diferentes países do Cone Sul também se entrelaçam como o verso e reverso de uma mesma página. O peronismo do pai se evidencia não apenas na data de sua partida, mas também no desprezo mútuo para com setores conservadores. R, por exemplo, diz que o pai da narradora é "um cagão" (Vidal 13), "quem fugiu" (Vidal 24) e "um homem desgraçado porque tendo somente uma filha o Vecino [sobrenome do pai] seria enterrado . . . sem passar para os [netos]" (Vidal 150). Já o pai, segundo Vicky, "ia botar esse cara pra correr" (Vidal 24), pois, como afirma a narradora, "[h]avia em meu pai algo de clandestino . . . Havia algo nos seus amigos e nas

reuniões noturnas sob nuvens de fumaça; na forma como falavam da situação do país com prognósticos soturnos; e baixavam a voz como conspiradores" (Vidal 105).

Por conta da oscilação do poder peronista e crescimento do antiperonismo, o pai está "sempre de partida," indo e vindo, "[*v*]*oy y vuelvo*," como a maré (Vidal 104). Uma dessas viagens é marcante para a filha porque ele finalmente a leva. Juntos, vão para o litoral, onde a narradora desenvolve uma conexão com o mar. Para repulsa de R, a ligação com o mar é uma das relações mais fortes da menina: "eu tava falando da viagem com o meu pai . . . Falei de quando eu vi o mar pela primeira vez. Eu disse que nunca me esqueci disso. Eu acho que eu disse que foi a emoção mais forte que eu já senti . . . Ele soltou a minha mão na hora, como se estivesse com nojo" (Vidal 28). O mar enquanto meio fluido, ondulante e em constante deslocamento proporciona à narradora tanto a experiência do corpo materno, como discutido antes, quanto a memória do pai. Essa experiência e essa memória possuem, em *Mar azul*, uma materialidade líquida, que as faz escoar, esvair-se, ausentar-se. Nesse sentido, o pai se insere na narrativa menos como personagem, isto é, por meio de um discurso direto ou indireto que o construa como pessoa com quem outros interagem, e mais através de figurações de ausência e imaterialidade, como o próprio mar, a assinatura, a carta e os cadernos. Numa dessas figurações, a narradora adulta aparentemente contradiz sua afirmação adolescente de que não tinha nem pai nem mãe ao escrever que Vicky "não tinha pai. Eu, sim, mas ele era uma assinatura no pé de algumas cartas" (Vidal 55). A aparente contradição se desfaz se se considera que, se a oração negativa (não ter nem pai nem mãe) aponta para uma origem familiar deslocada, como comento anteriormente, a assinatura também demove a presença do pai. Com a exceção da relação com o mar, o pai aparece (ou desaparece) no romance através do discurso, da linguagem removida do corpo. Na adolescência da narradora, ele é a assinatura, as cartas; na idade adulta, é a voz no telefone que,

incapaz de consolar a filha pela perda de Vicky, a condena por ter fugido da Argentina (como ele também fez); na velhice, é o caderno em que se registram sua rotina e decadência, bem como as da narradora. Essa forma de construir o pai produz em *Mar azul* um questionamento das bases logocêntricas da pós-memória familial de Marianne Hirsch. A princípio, a obra parece se encaixar nessa estrutura de transmissão, pois Vidal de fato imigrou para o Brasil com os pais durante a ditadura argentina de 1976–1983, de forma que seu romance pode ser lido como uma tentativa de articular a memória parental do período (e de momentos antecedentes, como o golpe de 1956) através da ficção. Porém, as repetidas sugestões de deslocamento da origem (da narrativa, da família, da presença) distanciam o romance da pós-memória ao romper com as noções de consanguinidade e linearidade e com o logocentrismo que tradicionalmente a fundamentam. Cabe explicitar esse rompimento. Recuperando a discussão de Jacques Derrida sobre a hierarquia entre logos e phármakon (em Platão) e fala e escrita (na metafísica ocidental), tem-se que logos e fala seriam inicialmente escudados da possibilidade de sentido desviante porque se dão na presença da origem, do falante, daquele considerado pai do discurso. Como discuto no Capítulo 1, Derrida desconstrói essa pressuposição ao propor a necessidade do logos para a existência do pai enquanto tal, demonstrando a simultânea dependência e independência (característica também da escrita) do pai para com o filho e vice-versa. A representação do pai em *Mar azul* alinha-se a essa visão desconstrutivista e antilogocêntrica ao colocá-lo de antemão não como uma presença, mas como a própria escrita ou voz, incorpóreo, sem qualquer pretensão de existência fora da linguagem das cartas, do telefone e dos cadernos.

O deslocamento familiar da narradora provoca a formação de relações protéticas ao mesmo tempo em que é intensificado por elas. Na ausência do pai, a narradora mora com Vicky e a mãe da amiga, que recebe algum dinheiro do pai da menina para ajudar a mantê-la. É essa

mulher que desempenha o papel dos pais, por exemplo, ao conhecer R e aprovar o namoro pelo menos inicialmente, até começar a se preocupar com a estranheza do relacionamento. Já R exerce sobre a namorada uma autoridade paternalista e patriarcal, agindo como pai, namorado e dono dela. Sua influência vai do corte de cabelo da narradora à tentativa de transformação de seus valores religiosos, nacionalistas e morais. R exalta a pureza da Virgem Maria para a namorada e considera um erro que a mãe de Vicky tenha tido a filha solteira. O desprezo ideologicamente motivado que ele sente pelo sogro se estende, portanto, à família protética da menina, de quem ele afirma que a vai salvar. Em um momento doutrinador recontado a Vicky pela amiga, R mostra-lhe com orgulho fotos do Colégio Militar e dos detalhes do uniforme impecável. Em seguida, segundo a menina, "ele levantou e fez o gesto como se estivesse empunhando o sabre e começou a recitar umas frases que diziam alguma coisa do tipo 'melhor morrer enforcado do que trair a Pátria.' —Que horror. —E aí eu vi que enquanto ele recitava o negócio dele tinha ficado duro e parecia que a calça ia rasgar" (Vidal 32). Essa cena estabelece uma evidente relação entre militarismo e masculinidade, traçando também uma conexão mais sutil entre patriotismo e violência sexual. Associado à virilidade militar, é violento esse tesão nacionalista, que endurece o pênis de R ao ponto de ameaçar romper a calça quando o menino se estimula com fotos, roupas e palavras que representam o poder da pátria, daquilo associado ao pai, ao progenitor. A passagem também prefigura o estupro da narradora, a qual, simbolizando para R o que há de subversivo, deve ser possuída, marcada e dominada para sempre. Esse estupro é, por conseguinte, análogo à ditadura militar, que busca controlar as terras da pátria. Não por acaso, R aparece no agrupamento de pessoas que cerca o apartamento da narradora e Vicky no dia em que esta desaparece: "R estava de terno e gravata, impecavelmente alinhados, e uma barba rente que tornava seu rosto ainda mais anguloso . . . a partir de então foi

sempre com aquele rosto, aquela roupa e o olhar vingado que minha imaginação o reencontrou ao longo dos anos" (Vidal 107–8). R é a imagem do poder que desloca e interrompe as duas amigas.

Anteriormente nesta seção, refiro-me à mudança do pai da narradora para o Brasil como um exílio, um deslocamento forçado por questões político-ideológicas. Continuando a demonstrar que o deslocamento é, em seus vários sentidos, motor do romance de Vidal, quero agora argumentar que a narradora e Vicky também são forçadamente deslocadas nessa história. A proposição parecerá plenamente aceitável no caso da narradora. Afinal, sabe-se que, três meses depois do sequestro de Vicky, ela "peg[a] um ônibus na rodoviária e segu[e] um trajeto incerto para o norte" (Vidal 89). O trajeto incerto termina numa cidade brasileira litorânea, que se torna "a cidade," "o conforto, um cenário conhecido" (Vidal 42) dos cadernos da narradora. Na viagem, a narradora conhece Luis, um rapaz que também deixa a Argentina por motivos políticos, e engravida dele. Em alguns aspectos, Luis se assemelha a R como um duplo, ou ainda, uma imagem invertida. Os dois compartilham a data de nascimento, por exemplo, mas Luis é amoroso e parece gostar do cabelo curto da moça, em vez de usá-lo para humilhá-la. O casal se separa ainda naquela viagem, e a narradora não tem o bebê (não se sabe se por causas naturais ou induzidas). Idosa, a narradora continua a se movimentar, a deslocar seu corpo. Ela pratica frequentemente, por exemplo, a natação e a caminhada, "travessias que o corpo precisa a cada dia para existir independente de mim" (Vidal 48). Esse trecho indica algo que se depreende também de todo o relato: ainda que atividades como lavar a louça, nadar, caminhar, escrever e banhar-se lhe deem algum prazer, a narradora as realiza como forma de evitar a lembrança, quase como se fossem estratégias de terapia cognitivo-comportamental para lidar com o trauma e com pensamentos intrusivos. Como colocam Karine Mathias Döll e Keli Cristina Pacheco, "enquanto

seu pai escrevia para não esquecer, uma vez que parece ter lhe acometido o mal de Alzheimer ou qualquer condição que lhe consumisse a memória, ela parece escrever para não lembrar" (127). No fim, é o trauma que motiva a realização das tarefas, e esse trauma consiste no deslocamento de si, de sua subjetividade, por R. Quando a estupra, R declara "[v]ocê é minha, minha, só minha . . . agora eu estou em você pra sempre" (Vidal 40). Através do trauma, tanto o estupro quanto a perda de Vicky, R permanece na narradora, dividindo espaço com ela, tirando-a de si. Por isso, ela tem "a sensação de que o corpo está contra mim, de que é um impedimento e não minha subsistência; a sensação de que é um forasteiro" (Vidal 52). Para combater o sentimento do corpo estranho, a narradora recorre à água em tentativa de retorno a um estado elementar, que como discuto anteriormente, escapa à existência dela e protege-a de qualquer deslocamento por ser o próprio meio, o entrelugar, que em sua fluidez não leva a parte alguma. Döll e Pacheco associam esse estado ao movimento da maré, que é constante apenas em seu fluxo e se reflete no título *Mar azul*.

Se a narradora passa por deslocamentos forçados geográficos (a migração) e psicológicos ou subjetivos (o trauma), o deslocamento imposto a Vicky é de ainda outra espécie. Jovem adulta, Vicky milita contra a ditadura argentina estabelecida em 1976, e é sequestrada pela polícia naquele mesmo ano. O desaparecimento é uma forma de deslocamento forçado. Quando Vicky se torna uma desparecida, são-lhe violentamente extirpadas não apenas sua rotina, mas também sua materialidade e visibilidade, com sumiço do corpo, que se torna quando muito um nome e número. Entre uma vida interrompida e uma morte da qual não se tem provas, sua esfera é a do fantasmal, do "luto que dur[a] o tempo de uma vida" por não estar "de algum modo circunscrito por um evento" (Vidal 50). Vale comentar que Vicky (também grafado como Vicki) era o nome da filha de Rodolfo Walsh, jornalista argentino, escritor e integrante dos Montoneros.

Também militante, Vicky Walsh morre em uma emboscada em 1976, um ano antes do desaparecimento de Rodolfo pelo regime. Segundo o pai na "Carta a mis amigos," a filha se matou com um tiro na cabeça para não se entregar com vida à polícia. É incerto se o corpo dela foi entregue à família, uma vez que, em sua "Carta a Vicky," o pai declara "[n]o podré despedirme, vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio, querida mía" (186–87). Comparando essa situação à dor de Antígona pela falta do corpo de Édipo, Maria Zilda Ferreira Cury a descreve, conforme as palavras de Derrida em *Da hospitalidade*, como um "luto do luto," "um estado de eterna suspensão . . . uma espécie de limbo, espaço de ausência do corpo do outro, estado de expectativa e angústia permanentes e sem remissão" ("Memória e resistência" 64). A relação entre Vicky Walsh e a Vicky de *Mar azul* talvez explique a falta de fotos desta última no romance. A narradora fala de fotos tanto de sua mãe biológica quanto da protética, mas nunca da amiga. Pode ser que esses retratos não lhe sejam necessários ou ainda permissíveis, pois a imagem de Vicky (das Vickies) é a própria ausência.

Tendo tratado dos deslocamentos dos personagens, retorno a um ponto inicial desta seção, o deslocamento da narrativa, para falar de outros movimentos, fluxos e desvios na estruturação do romance de Vidal, no que Natalia Brizuela chama de "sintaxe" da obra (33). Cury discute um desses movimentos a partir da reflexão de Ricardo Piglia a respeito das cartas de Walsh. Quando, na "Carta a mis amigos," Walsh se propõe a explicar como e por que Vicky morreu àqueles que choram por ela ou que buscam consolá-lo, ele cita o testemunho de um dos cento e cinquenta soldados que cercaram a casa onde a filha estava:

> De pronto—dice el soldado—hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y

> pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camisón. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir. "Ustedes no nos matan, dijo, nosotros elegimos morir." Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros. (Walsh, "Carta a mis amigos" 191)

Até a introdução do testemunho do soldado, Walsh usa pronomes e flexões verbais da primeira pessoa do singular para se referir a si mesmo e do plural para falar dele e de Vicky. Na citação dentro da carta, o referente do sujeito se desloca duas vezes: o soldado é o "eu" que não pode mais dormir e é seu grupo o "nós" que deixa de atirar e que presencia o suicídio; porém, dentro desse relato está também a voz de Vicky e de outros resistentes, esse "nós" agente que escolhe morrer. Piglia e Cury consideram essa escolha narrativa "un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir" (Piglia, para. 8), "um deslocamento estratégico . . . ao tomar a palavra, essas novas vozes teriam a importância de assumir um peso discursivo que, de outra forma, seria insuportável" (Cury, "Memória e resistência" 59). Ambos sugerem que esse deliberado deslocamento, essa performance da tomada de distância em direção a um ponto periférico, ao limite, é característica também da literatura latino-americana do século XXI. Cury concentra sua análise de tal deslocamento nas obras *K: Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, e *A resistência*, de Fuks, mas menciona seu emprego também nas obras de Vidal. Para explicitar esse movimento especificamente em *Mar azul*, vale retornar ao último diálogo entre Vicky e sua amiga, quando esta reconta a violência sexual sofrida.

Para lembrar, até esse ponto do romance, há uma ininterrupta troca de turnos entre as amigas. Em algumas das conversas, surgem tópicos relacionados à sexualidade, como beijos,

masturbação e iniciação sexual, mas as adolescentes, ainda que se comprometam a compartilhar segredos, os repelem dizendo "[v]ocê não devia me contar essas coisas . . . essas coisas a gente deveria guardar" (Vidal 21). Como não existe uma voz narrativa que intercale as falas das amigas, aquilo que elas afirmam não querer ou não saber dizer fica realmente inacessível ao leitor, pois não há construções negativas como as que se vê em Fuks (e em Tiburi, como discutido no Capítulo 2), em que a uma negação (e.g., não quero pensar que, não digo que) se segue exatamente a proposição censurada. O relato do estupro marca, então, algo como uma volta poética, uma mudança estrutural na obra, que depois disso se mostra uma narrativa metaficcional em primeira pessoa. Ele é o meio, o limite entre falar com Vicky e escrever no verso das páginas dos cadernos do pai.[4] Vicky pede explicações e coloca sua escuta à disposição da amiga quando esta lamenta ter permanecido na casa de R ao percebê-lo estranho e ter ficado muda o tempo todo. "Acabou" é a fala limite. Em seguida, irrompe a voz de R de seu corpo:

— Fala, você tá gostando, né?

— O que você está dizendo, vira pra cá.

— Devagar, devagar, assim, eu vou fazer bem devagar, você nem vai sentir nada.

— O que você tá dizendo, pelo amor de Deus.

— Eu te seguro assim, tá, fica com as mãos bem quietinhas aqui atrás, juntinhas, minha freirinha, não vai doer, você fica assim deitada, vira pro outro lado, eu vou tirar isso aqui, não, não se mexe, é só um empurrãozinho, você vai sentir, mas não é nada, assim, só vai doer um pouquinho, mas você vai gostar, não tá gostando, fala, não tá gostando?

— Para com isso, vira pra cá, por favor, olha pra mim. Você tá me deixando assustada.

[4] Reconheço, claro, que os próprios diálogos com Vicky podem fazer parte daquilo que a narradora escreve nos cadernos do pai, principalmente porque, ao fim do livro de Vidal, que coincide com o fim dos escritos da narradora, retorna-se a uma última conversa entre as amigas. Essa possibilidade, no entanto, não diminui o impacto do relato da violência sexual na estrutura seja do romance de Vidal, seja dos cadernos da narradora.

— Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagarinho. Por trás é que é bom. Não chora, minha putinha, você queria, eu sei, eu sei, não finge que não, não me empurra assim, putinha, vem cá, fica quieta, tá bom? Tá tudo bem, né? Eu estou gostando muito . . . Para de chorar e se mexe, já estou quase acabando, eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho, mas agora se mexe, vamos, mexe um pouco essa bunda, que gostosa, bem fechadinha, isso, bem apertadinha, só pra mim, só minha, do jeito que eu mandar, assim, assim, isso, não chora, não chora, assim, se mexe assim, minha putinha, assim, assim, agora eu estou em você pra sempre. (Vidal 39–40)

Vicky se desespera ao perceber que não fala mais com a amiga, que, como Walsh, ausenta-se da reprodução do trauma, dando lugar ao perpetrador desse deslocamento. No diálogo, à medida em que o controle do "eu" passa da menina para R, também se altera o significado de "você." "Você" não é mais Vicky, que progressivamente se apaga como interlocutora a cada intromissão de R, mas a própria menina, transformada em segunda pessoa. R, enquanto personagem símbolo do patriarcado, autoritarismo e militarismo, metaforicamente empurra as duas amigas para fora dos diálogos, de sua relação íntima e dialética. Prefigura-se, assim, tanto o desaparecimento de Vicky quanto a migração da narradora, subitamente retiradas, por conta da ditadura, da cena argentina que compartilhavam. O estranhamento de Vicky diante de uma amiga que parece não lhe encarar mais—Vicky constantemente pede que a companheira vire ou olhe para ela, como se a menina estivesse numa espécie de transe—se compara à posterior percepção do corpo como estrangeiro, como outro, pela narradora. Um intruso se interpõe entre elas e transforma o familiar em estranho.

Além dessa transferência da palavra para outro personagem para comunicar aquilo que o "eu" traumatizado não pode reconstituir, *Mar azul* se dá através de deslocamentos de um tipo também bastante utilizado por Fuks. Trata-se de um deslocamento epitomado na citação de Saavedra que serve como epígrafe a este capítulo: "Não é possível falar do outro sem falar de si mesmo" (46). Na esteira de Emmanuel Levinas e Derrida, Saavedra descreve certa opacidade, inacessibilidade do outro, de modo que toda tentativa de o decifrar, todo movimento em direção ao outro, é uma autoanálise, um retorno a si, uma construção de identidade. Porém, se, como teoriza Kristeva, a interação com o outro revela o que há de outro em nós mesmos, isto é, nossa própria estranheza ou estrangeiridade, então falar de si é também falar de (um) outro. Falar do outro e falar de si configuram-se, portanto, como tarefas ambíguas, como produção de relatos duplicados. Assim, mesmo que a narradora de Vidal deliberadamente evite abordar Vicky, R e seu pai para falar dela mesma, *Mar azul* está repleto desses relatos duplicados, suspensos e subentendidos do eu como outro, do outro como o eu. Desdobro aqui quatro instâncias dessa duplicação, a saber, a escrita de si da narradora como também sendo a escrita de Vicky; os cadernos do pai em espanhol e a escrita no verso dessas páginas pela narradora em português; a escrita e a fotografia; e a história argentina e brasileira que conhecemos.

A respeito da duplicidade entre a narradora e Vicky, menciono nesta seção, na primeira caracterização dos diálogos entre as amigas, a dificuldade de distinguir suas vozes e delimitar suas identidades. Depois, argumento que as instituições simbolizadas por R—isto é, o patriarcado, a nação, a ditadura militar—forçam os deslocamentos da ex-namorada e da melhor amiga dela, assemelhando os destinos das duas mulheres. Nota-se, portanto, uma convergência ou espelhamento entre forma e enredo, pois tanto as escolhas estruturais de Vidal quanto a trama que a autora constrói contribuem para uma sobreposição entre as personagens de Vicky e da

narradora. É como se elas se repetissem, iterassem; como se, ao ler a narradora, pudesse-se também divisar Vicky e vice-versa. Dessa forma, por mais que se concentre nas atividades, espaços e pessoas em seu presente, a narradora permanece também no passado, deslocando-se entre esses tempos como se eles fossem fluidos que desaguam um no outro. Evidência dessa vazão entre passado e presente é a forma como Vicky irrompe na descrição do rotineiro:

> Saí rapidamente da cama ao acordar. Depois me arrependi do gesto abrupto que me fez sentir o ponto de dor nas costas . . . A cama depois disso me pareceu estranha, com um cheiro acre, então troquei os lençóis que estavam ali dias suficientes para me recordar minha negligência. Enquanto executava a tarefa, pensei que nunca abriria mão desse jeito de fazer as coisas a destempo. Eu seria uma eterna adolescente. Logo pensei que não parecia meu aquele pensamento. Eu imitava as frases de efeito de Vicky e quem sabe seu jeito de fazer as coisas. Porque, agora me lembro, era com ela que sua mãe se zangava pelos lençóis sem trocar durante semanas. (Vidal 44)

Observa-se que a narradora se esforça para ordenar seu presente, colocando uma ação após a outra (i.e., acordar, levantar, sentir dor, arrepender-se, estranhar a cama, trocar o lençol) e cada causa seguida da consequência (i.e., sair da cama rapidamente e sentir dor, sentir o cheiro acre e trocar os lençóis). Esse esforço não impede, entretanto, que Vicky invada e quebre a rotina, levando a amiga à adolescência, à juventude, quando ambas foram traumaticamente interrompidas: a eterna adolescência da narradora, observada em sua negligência para com tarefas adultas, se compara à eterna juventude de Vicky que, desaparecida em 1976, tampouco envelhece. Na passagem, nota-se, ademais, que o diálogo e a indistinção entre as amigas, que marca a primeira parte do romance, permanece em algum grau nesse segundo momento, pois a narradora reproduz as falas da amiga, de forma que seu discurso contém a voz de Vicky, e suas

identidades continuam a se misturar. Em outro excerto, para dar mais exemplos, a narradora menciona que sua concentração em ações pontuais presentes é um autoengano do qual Vicky riria e o qual ela classificaria como uma tentativa de "ser outra pessoa" (Vidal 51). A própria profissão da narradora, professora universitária de literatura, tem relação com Vicky, que "via símbolos em tudo. Quando inventávamos nossas histórias, para mim eram acontecimentos sucessivos, para ela escondiam um subtexto" (Vidal 60). Para um leitor que faça como Vicky e, portanto, veja símbolos em tudo, essa passagem parece resumir a própria escrita da narradora, que tenciona relatar os acontecimentos sucessivos da vida adulta, mas esconde um subtexto que é o rastro da própria amiga. Para melhor ressaltar essa sobreposição, duplicidade ou fluidez entre a narradora e Vicky, vale recorrer a uma das peças de teatro que as amigas preparam. Trata-se de um monólogo escrito pela narradora e protagonizado por Vicky, que começaria com a frase "hoje eu gostaria de estar sozinha no mar": "tudo se passava na memória da personagem. Não havia ação. Eu pedia a Vicky um pouco de paciência. Devia haver uma forma de desdobrar aquelas imagens numa sucessão dramática. Ela me dizia que tínhamos que abandonar a lembrança e pensar no que poderia acontecer no presente" (Vidal 132). Essa passagem também oferece uma interpretação metaficcional para a narrativa em primeira pessoa de *Mar azul*: o que a narradora escreve ou desdobra em imagens é esse monólogo, simultaneamente situado no presente e na lembrança, no presente da lembrança, e protagonizado por Vicky, a quem se escuta nas palavras da amiga escritora. Há algo de poético, finalmente, na ideia de que a narradora de Vidal, apesar de deslocada geográfica e psicologicamente pela ditadura e por R, consegue ainda acomodar em si o que sobrevive de Vicky, isto é, ela (a narradora) mesma.

Para desenredar mais a noção da escrita de si/do outro, recupero aqui a noção de "escrever sobre algo" debatida no Capítulo 2 em relação ao romance *O corpo interminável*

(2019), de Claudia Lage. Escrever sobre, vale lembrar, implica tanto retratar algo (se "sobre" tem sentido de "a respeito de") quanto marcá-lo ou rasurá-lo (se "sobre" significa "em cima de"). Como o narrador de Lage, a narradora de Vidal realiza essa escrita sobre. Sobre o quê? A respeito de si e da rotina por meio da qual busca evitar a repetição mental dos traumas; também, é certo, acerca dos próprios traumas, dos deslocamentos seus e de Vicky, como venho de argumentar. Lido metaficcionalmente, esse relato está sendo escrito nos antigos cadernos do pai da narradora, já tomados pelos registros dele. Essa sobreposição produz um tipo diferente de rasura, pois a narradora não escreve em cima do texto do pai, mas no verso (de certa forma, sob o texto do pai), uma vez que ele só utiliza um lado das folhas dos cadernos. Por meio da folha compartilhada, a tinta azul da narradora sombreia a tinta preta do pai, "se confunde com a dele" (Vidal 69), sem no entanto se tornar "um borrão indecifrável" (Vidal 97). Pai e filha moram por anos no Brasil—ele em Brasília e ela no litoral—sem jamais se encontrar. É somente após a morte dele que ela viaja para Brasília e se descobre herdeira de um apartamento e uma caixa de cadernos Rivadavia, todos iguais, azuis (como o mar) e escritos, um para cada ano de vida. A escrita é o que sobra, a herança desse pai que, antes mesmo da morte, suplementava sua ausência através do discurso, em cartas e assinaturas. Tomar a escrita como herança significa também que o que cabe à narradora depois da morte do pai é escrever: "Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado" (Vidal 74). Tomar a escrita como herança não significa, porém, linearidade: o relato da narradora não continua o do pai. Se pudéssemos ler esses cadernos, pai e filha se interromperiam a cada virada de página, alternando-se como num diálogo (como nas conversas com Vicky que compõem a primeira parte do romance de Vidal). No entanto, o relato da narradora, esse seu uso dos cadernos, não nos dá acesso à memória do pai. É como se o que ele

escreveu estivesse ali, bem embaixo, bem do outro lado do que lemos e, ainda assim, inalcançável. Por conseguinte, também nessa escrita o pai está deslocado, inacessível para o leitor, exceto pelas passagens de seus diários que a narradora escolhe citar, copiar ou comentar. Estas incluem frequentemente as datas que o pai lista e suas frases em espanhol, cuja diferença em relação ao texto da narradora—em português—é expressa pelo uso do itálico: "Há dias não faço as tarefas da casa nem saio dela. Escrevo e às vezes leio o que ele escreveu. Às vezes ele escreve repetidamente uma mesma expressão. Por exemplo: *brilla por su ausencia*" (Vidal 160). Apenas uma vez a filha reconta escrever na mesma página do pai. Na ocasião, apesar de temer a profanação, ela brinca de ser ele e fornece, em espanhol, informações sobre 1956, o ano da separação: "Nossas letras lado a lado não são tão idênticas, o que não impede que a semelhança produza um efeito de descontinuidade como se a mesma pessoa tivesse escrito ali em momentos diferentes . . . *1956: nuestra historia es un conjunto de malentendidos. 1956: fusilamientos de José León Suárez. 1956: Plano de Metas. 1956: me siento incómodo dentro de mi propia piel*" (Vidal 162). Em sua escrita sobre/sob a do pai, a narradora introduz ainda outro deslocamento comum ao argentino-brasileiro, isto é, o deslizamento entre espanhol e português. Esse deslizamento, dualismo, ou posicionamento entre línguas se torna sobressalente se analisado com relação ao ofício do pai, a tradução.

Adianto que é através da tradução que se chega à relevância da relação fotografia-escrita em *Mar azul*, ainda que esse romance contenha poucas fotos se comparado a *A resistência*. Para chegar a tal conclusão, é preciso primeiro analisar esse ofício do pai da narradora, essa tarefa do tradutor que a filha de certa forma também desempenha. A narradora conta que, na contramão da profissão, o pai falava mal o português, e que seus cadernos evidenciam que considerava essa língua "sua inimiga, uma intrusa" (Vidal 92). Para filha, no entanto, as listas e números a que a

escrita do pai se resume ao fim da vida dele expressam uma desistência de se comunicar em qualquer das duas línguas, ainda que ele culpasse apenas a nova. Tratando desse tipo de dificuldade, "A tarefa-renúncia do tradutor" é também o título de um ensaio de Walter Benjamin sobre tradução literária que surge de uma tradução literária: escrito por volta de 1921, foi publicado em 1923 como prefácio à tradução de *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire, por Benjamin. Esse prefácio se tornou mais famoso que a tradução alemã de Baudelaire e foi, por sua vez, traduzido para muitos idiomas, inclusive o português. A dificuldade de lidar com os termos em alemão do texto de Benjamin gerou discussões sobre a intraduzibilidade do próprio ensaio, como a de Paul De Man em "Conclusões 'A tarefa do tradutor' de Walter Benjamin." Uma distinção importante no entendimento de linguagem de Benjamin é a dicotomia entre modo de designar e designado.[5] Segundo Benjamin, para cada "designado," haveria diversos "modos de designar" ("A tarefa-renúncia do tradutor" 72), como *Brot*, *bread*, *pain*, *pan* e pão, por exemplo. A tradução é um modo de designar. Porém, sua relação com o designado é mais distante do que a que se dá no original: no modo de designar original, língua e conteúdo (designado) "formam uma certa unidade, como a casca com o fruto"; na tradução, "a língua recobre seu conteúdo em amplas pregas, como um manto real. Pois ela significa uma língua mais elevada do que ela própria é, permanecendo com isso inadequada a seu próprio conteúdo—grandiosa e estranha" (Benjamin, "A tarefa-renúncia do tradutor" 73–74). Apesar dessa primeira hierarquização entre original e tradução, Benjamin vê entre diferentes linguagens (ou modos de designar) uma relação

[5] Utilizo aqui a tradução "A tarefa-renúncia do tradutor," de Susana Kampff Lages, uma das versões em português do ensaio original de Benjamin contida em *A tarefa do tradutor, Walter Benjamin: Quatro traduções para o português*, livro organizado por Lucia Castello Branco e publicado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em 2008. Lages traduz a passagem original "In 'Brot' und 'pain' ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht" (Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers" 15) como "Em 'Brot' e 'pain' o designado é o mesmo; mas o modo de designar, ao contrário, não o é" (72). Os outros tradutores do volume, entretanto, preferem chamar o par "designado"/"modo de designar" de: "conteúdo"/"'modo' de pretender expressá-lo" (Camacho 32); "significado/"maneira de significar" (Barck et al. 56); e "o que se quer dizer"/"o modo de o querer dizer" (Barrento 88).

de complementação no processo tradutório, pois as dificuldades deste—suas falhas, pregas, estranhamentos ou resíduos de intraduzibilidade—apontam para a inadequação de qualquer modo de designar que não seja "pura língua" (Benjamin, "A tarefa-renúncia do tradutor" 78). Benjamin imagina pura língua como uma totalidade, que abrange simultaneamente "todas as línguas, toda comunicação, todo significado e toda intenção" (Benjamin, "A tarefa-renúncia do tradutor" 79) e que é, por isso mesmo, incapaz de designar. Pura língua é uma suspensão que não equivale ao silêncio, mas tampouco é linguagem. Pura língua é um potencial sem realização, pois qualquer realização, qualquer modo de designar utilizado necessariamente exclui todos os outros, impossibilitando a totalidade. Para Benjamin, a tarefa do tradutor é também uma renúncia: a tradução não apenas transmite uma mensagem, mas reconhece a estrangeiridade das línguas e sua complementaridade na pura língua.[6] Traduzir é produzir o eco do original ao mesmo tempo em que se chama a atenção para a falta no original, para a necessidade de se complementarem diferentes modos de designar. Seguindo as reflexões de Benjamin sobre resíduos de intraduzibilidade e pura língua, pode-se considerar que há algo na escrita da narradora que se compara a esse resíduo e que deixa ver, por conseguinte, como que em lampejos, aquilo que nela falta, que está nela suspenso. É o caso das intromissões, dos rastros de Vicky, que sugerem complementariedade, duplicidade e indistinção entre as amigas. É também o que acontece com a escrita do pai, da qual se têm vestígios e citações que a marcam como simultaneamente presente e ausente do que dos cadernos se pode ler. Essa suspensão ou deslocamento característico da tradução segundo Benjamin se evidencia, ademais, no trânsito entre português e espanhol como

[6] Os tradutores de Benjamin incluídos no volume *A tarefa do tradutor, Walter Benjamin* concordam que há complementariedade entre as várias línguas humanas. Harry Zohn, um dos tradutores do ensaio para o inglês, prefere caracterizar essa relação como suplementação: "all suprahistorical kinship of languages rests in the intention underlying each language as a whole—an intention, however, which no single language can attain by itself but which is realized only by the totality of their intentions supplementing each other: pure language" (75). Steven Rendall, por sua vez e como os tradutores do português, fala em "complementary intentions" (92) entre as línguas.

línguas simultaneamente confortáveis e estrangeiras para a narradora e, finalmente, no movimento que seu relato estabelece entre fotografia e escrita.

Explicada detalhadamente no Capítulo 1, a écfrase é um processo de transposição que se aproxima do que Roman Jakobson considera uma tradução intersemiótica. Jakobson define a tradução intersemiótica como "a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" (65). A écfrase fotográfica na literatura realiza algo desse movimento e de seu reverso, isto é, é a foto que se traduz em texto ao mesmo tempo em que o texto produz a foto, sendo interpretado como a imagem que todavia não está ali. Pensar a écfrase como tradução implica reconhecer foto e texto como os modos de designar falhos e complementares de Benjamin, vislumbrando, assim, a totalidade irrealizável e negativa—pois incapaz de significar—para a qual eles apontam. Tratar a écfrase literária como tradução é, portanto, entendê-la como um deslocamento entre dois lados que não ressalta particularmente nenhum deles, mas sim o meio, o limite, essa fronteira onde foto e texto se contaminam, complementam, indefinem.

Brizuela perscruta o deslocamento que a fotografia performa na literatura latino-americana dos séculos XX e XXI. Ela considera a fotografia um "meio privilegiado para a passagem ao que não é" e argumenta que, nas obras que analisa, "a fotografia é um veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação" (16). Ainda que Brizuela não trabalhe com a questão da memória, é interessante contrastar suas visões aos papeis atribuídos à fotografia na pós-memória de Hirsch. Para Hirsch, a fotografia é um veículo da transmissão de memórias que conecta a memória da vítima à pós-memória de seus descendentes. Por mais que essa transmissão também possa ser considerada um deslocamento, ela pressupõe a ligação linear, a estabilidade ontológica e a capacidade de

diferenciação entre os elementos envolvidos (a memória, a pós-memória, a fotografia, a escrita, a família, a esfera pública). Para Brizuela, a fotografia é uma fonte de desequilíbrio: sua utilização na literatura a leva ao que não é, ao ontologicamente instável, negativo e indefinível, característico de certos (pseudo)conceitos benjaminianos e derridianos já bastante referidos nesta tese, como o rastro, o espectro e agora também a pura língua. Como Piglia e Cury, Brizuela divisa nas obras que analisa "a busca ... de outro modo de escrita" (Brizuela 16). É curioso, nesse sentido, que a Brizuela não trate da écfrase, que, a me ver, desempenha perfeitamente a escrita fotográfica e a fotografia escrita que a autora investiga. De qualquer forma, o deslocamento eu-outro-si mesmo que Pligia e Cury atribuem à literatura latino-americana se faz análogo ao deslizamento proporcionado pelo uso da fotografia nessa literatura segundo Brizuela, à medida que ambos introduzem duplicidade, movimento e indefinição nas narrativas. O relato duplicado—em *Mar azul*, essa constante impressão de que há mais por trás da escrita, inclusive sua própria negação, do que a própria escrita é capaz de comunicar—é, para Brizuela, "a ontologia da fotografia" (29), sempre ambígua, sempre sobrepondo a realidade e ficção por ser simultaneamente captura e modo de designar. Talvez por também performar essa instabilidade, a écfrase se faz presente tanto em *Mar azul* quanto em outras obras da pós-memória sul-americana.

Em conversas com Vicky e em sua escrita em primeira pessoa, a narradora de Vidal menciona e descreve fotos. É arbitrário, claro, o quão detalhada uma descrição deve ser para ser considerada écfrase, principalmente quando o objeto descrito é ficcional e a precisão da caracterização não pode ser determinada por comparação com um elemento extratextual. Ainda assim, considero que algumas fotos em *Mar azul* não são ecfrásticas porque não performam uma tradução, movimento ou indefinição entre imagem e texto. É o caso, por exemplo, das fotos do Colégio e do uniforme que R mostra à namorada, bem como da foto da cédula de identidade com

a qual a ainda jovem narradora embarca para o Brasil. Sobre as primeiras, sabe-se apenas que elas mostram que "[o] lugar é enorme. Na entrada está escrito 'Ordem, Valor, Glória" (Vidal 31), e que servem como estímulo pornográfico a R, provocando-lhe uma ereção. Sobre a segunda, a narradora apenas diz que nela se viam seus "longos cabelos em torno de um rosto infantil" (Vidal 90), madeixas que, como já se sabe a essa altura, R lhe força a cortar. O tratamento que Vidal dá às fotografias das figuras maternas diverge dessas menções mais simples (ainda que significativas). Durante a infância vivida com o pai, faltavam fotos da mãe à narradora: "Meu pai jamais me mostrou uma foto dela. Não que a tenha ocultado. Falava de alguém que tinha certas características, algumas delas que ele encontrava em mim . . . Ele acreditava nas coisas que podia tocar. Uma foto é uma matéria que engana" (Vidal 53). Na chamada pós-memória da ditadura militar brasileira, é comum que a falta da mãe se metaforize na ausência de fotos dela, como ocorre em *O corpo interminável*, de Lage, na *Trilogia infernal* (2016–2018), de Micheliny Verunschk, e na também trilogia *O lugar mais sombrio* (*A noite da espera*, de 2017, *Pontos de fuga*, de 2019, e um último volume ainda sem título), de Milton Hatoum. Vidal parece, então, adotar essa mesma estratégia na construção de uma pós-memória argentino-brasileira. A justificativa do pai da narradora para a ausência das fotos da mãe, isto é, a concomitante materialidade e intangibilidade ou abstração da fotografia, ecoa a duplicidade e deslocamento que Brizuela associa a essa mídia. Apenas quando o pai se mostra também uma ausência (para sempre suplementada pela escrita, pois fotos não fazem parte do seu legado) é que a narradora encontra um retrato da mãe:

> Depois que meu pai partiu voltei a minha casa algumas vezes com elas [Vicky e a mãe da amiga]. Numa das vezes entrei sozinha no escritório dele e revistei as gavetas da sua escrivaninha. Foi ali que pela primeira vez os papeis dele entraram na minha vida, e no

> meio deles havia uma foto da minha mãe, nua, séria, olhando direto para a câmera que a recortara um pouco abaixo do sexo. Guardei imediatamente a foto, quase sem ar. Mas aquele instante foi suficiente para reparar que os pentelhos dela eram louros e lisos. Os meus eram, e são, um tufo preto e crespo. Peço uma trégua a minha memória. Que me deixe em paz em vez de se obstinar em seguir o rastro dessa foto que não sei aonde foi parar. Que não vá até lá. (Vidal 64)

Além de engajar num processo ecfrástico, essa passagem aproxima os rastros do pai e da mãe da narradora ao mencionar tanto a foto da mãe quanto um primeiro contato com os papeis do pai, que mais tarde tomariam a forma dos cadernos sobre os quais (e nos quais) a filha escreve. A (re)contemplação, através dessa escrita adulta, da imagem da mãe nua, como veio ao mundo, é dolorosa para a narradora por várias razões. Primeiramente, pode levá-la a seguir o rastro dessa foto na busca pela sua própria origem deslocada—aquela que discuto no início desta seção—, na procura da forma pela qual ela mesma veio ao mundo, se se acredita sem pai nem mãe. Outro motivo para evitar esse pensamento é que, naturalmente, o rastro dessa foto a faz pensar no sexo: os genitais da mãe, as suas, o sexo que a originou, o sexo forçado que a traumatizou. Nesse sentido, seguir o rastro da foto é excruciante porque significa deslocar-se em direção ao trauma, ao próprio deslocamento. Adiciona-se a isso o fato de que, poucos capítulos depois, a narradora não consegue não seguir esse rastro e acaba revelando que é R quem se apossa da foto da mãe: "um dia ele achou num livro meu a foto da minha mãe nua e me disse bem baixinho, como se fosse um segredo nosso, que minha mãe era uma puta e que se eu não me cuidasse ia acabar como ela. Depois guardou a foto no bolso da calça e eu nunca mais a vi" (Vidal 67). Além de forçar os deslocamentos da narradora e de Vicky, R também apaga o rastro da mãe. Apoderar-se dos corpos da mãe, filha e amiga é uma vitória simbólica de R, bem como das instituições que o

menino representa, sobre seu inimigo—"O inimigo da Pátria" (Vidal 164), homens como o pai da narradora. Não por acaso, a outra foto ecfrástica da narrativa também é de uma mãe (a de Vicky) e uma foto ausente: "Me parece que não é dela exatamente que me lembro, mas de uma foto que havia em seu quarto: ela sorrindo com a cabeça meio inclinada para o lado, apoiada sobre o antebraço" (Vidal 140). Para além das fotos, apenas o mar traz a lembrança materna. Pode-se, por conseguinte, traçar uma relação entre esses meios de deslocamento e de, como os venho tratando, indefinição de limites e, portanto, de potência. É através da performance do deslocamento em meios de indefinição que considero que Vidal engaje no tipo de escrita que pensam Piglia e Cury para a literatura latino-americana e mais especificamente sul-americana do século XXI. A ênfase no deslocamento leva a uma constante reflexão sobre o meio ou limite pelo qual algo se desloca, gerando questionamentos acerca dele e da possibilidade de o representar, de fazê-lo significar.

Por tratar de obras comprometidas de alguma forma com um trabalho de memória, a leitura que faço de Vidal e as que fazem Piglia de Walsh e Cury de Kucinski e Fuks revelam que a construção da memória das ditaduras sul-americanas se dá através dos deslocamentos ademais das ausências discutidas no Capítulo 2. No capítulo anterior, a noção de ausência emerge repetidamente da falta da mãe, dos desaparecimentos, dos espectros e dos rastros; similarmente, os deslocamentos manifestam-se, como venho de discutir nesta seção, através de desarticulações da noção de família, mudanças de foco para relato do trauma, indefinição de gênero textual, desvios da escrita de si para outro, personagens migrantes e desaparecidos, deslizamentos entre fotografia e escrita, uso de diferentes línguas etc. Verifica-se um deslocamento até na classificação de obras como a de Vidal e Fuks como pós-memória, num movimento que transporta uma estrutura inicialmente restrita aos estudos da Shoah para os da América do Sul, ao

mesmo tempo em que transpõe suas bases conceituais, isto é, os princípios de consanguinidade, linearidade, familiaridade e privatização que a fundamentam. Ao se assimilar ao efeito das ausências em outras obras brasileiras, a performance de deslocamentos que se observa em Vidal, de fato, reforça a noção de pós-memória como política de sobrevivências, proposta por Roberto Vecchi e discutida no Capítulo 1, porque se dirige a essa esfera indefinida do meio e também do vestígio. Em outras palavras, rastro e deslocamento se pressupõem e se articulam na resistência à representação e à história linear. Nesse sentido, pensar uma literatura de pós-memória argentino-brasileira não significa, a meu ver, distinguir o que é argentino do que é brasileiro, mas entender que obras como *Mar azul* enfrentam o hífen entre essas nacionalidades, lendo-o como um traço de indistinção, um limite em que falar de um implica falar do outro. Nesse sentido, ainda que a narradora não mencione, por exemplo, a repressão e desaparecimentos políticos no Brasil para o qual migra, essa história está também ali, na sua escrita, como se no verso da folha, inacessível mas ainda vestigial.

2. "Nem ir, nem ficar"

De *Mar azul* para *A resistência* flui a análise das performances de deslocamentos nessas narrativas e dessas narrativas. Ao abordar a obra de Vidal, demonstro que a autora entremeia sua prosa romanesca com elementos dramáticos, poéticos e metaficcionais, que contribuem para uma escrita memorial direcionada ao limítrofe e ao político. Começo a tratar do texto de Fuks com esse tipo de escrita em mente. As escolhas, o estilo e a estrutura narrativa estão entre os aspectos mais discutidos de *A resistência*. Se é intenção de Fuks criar uma obra tão hermética que a forma do romance sobressaia à trama, seu legado crítico sugere sucesso. Por exemplo, uma questão comum entre os comentadores de *A resistência* é a definição, ou mesmo, a indefinição de seu

gênero e tradição literários, sobre a qual debatem o próprio Fuks, Figueiredo e Karina de Castilhos Lucena. Em entrevista a Tavares para a revista virtual *Diversos Afins* em 2016, Fuks, que é brasileiro de família argentina, compara as tradições literárias de que seria herdeiro. Para o autor de *A resistência*, a literatura argentina é primordialmente "uma ficção feita de jogos cerebrais, ficção engenhosa, autorreflexiva, que se volta sobre si mesma para revelar com inteligência sua maquinaria. É isso, ao menos, o que geralmente se aprecia em Borges, Cortázar, Saer, Piglia." Fuks admite que essa é uma generalização e reconhece que também no Brasil "temos algo disso" (Tavares), dessa ficção engenhosa. Ele acrescenta, porém, que a literatura brasileira "parece ter um pendor pelo social" e poderia, portanto,

> [S]e enriquecer muito com esse exercício, com narrativas que não se limitam à condição de narrativas, que se deixam invadir pela retórica, pela metafísica, pelo ensaio, por formas mais livres . . . Sinto falta em nossa literatura de uma maior liberdade formal, e sinto falta também de um pensamento sobre a própria literatura que não se resuma à crítica usual, crítica jornalística ou acadêmica. Pessoalmente, como leitor, adoraria que os escritores brasileiros se dedicassem também ao ensaísmo, se entregassem mais plenamente ao pensamento sobre o mundo ou sobre a escrita. (Fuks qtd. Tavares)

Justapondo o que valoriza nas tradições literárias dos dois países, o autor conjectura, na mesma entrevista, que "haveria muita potência numa literatura que conciliasse o rigor formal argentino com a relevância social brasileira" (Tavares). Em seu ensaio "A era da pós-ficção," Fuks reitera essa visão ao destacar obras contemporâneas em que, como na sua, "[r]omance e testemunho se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo" (82).

Se, para Lucena, o projeto do narrador-escritor Sebastián se expressa em *A resistência* quando ele diz ao porteiro do antigo prédio dos pais em Buenos Aires que está "escrevendo um livro . . . sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos" (57–58), o de Fuks transparece em sua entrevista e ensaio, como se o que ele admirasse, o que quisesse ler, fosse exatamente aquilo que busca escrever.[7]

Apesar de classificar *A resistência*, num primeiro momento e de forma semelhante a *Mar azul*, como autoficção em seu livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Figueiredo concorda, para possível agrado de Fuks, que aquele romance "se filia mais à tradição argentina do que à tradição brasileira" (115). Posteriormente, a pesquisadora recorre ao rótulo da pós-ficção divisado por Fuks para ler *A resistência* como também pertencente às narrativas de filiação, as quais "voltam ao passado para entender o presente e, ao mesmo tempo, releem a tradição literária e reinventam novas formas de romance" ("Patricio Pron e Julián Fuks" 43). Lucena, por sua vez, consagra o projeto de Fuks ao declarar que "*A resistência* é um romance argentino escrito em português" (255). Para além da experimentação ensaística, o diagnóstico de Lucena se deve ao caráter paradigmático que o tratamento argentino da memória do autoritarismo assume no Brasil. A autora cita e parece concordar com o argumento de Fuks sobre como, na escrita de *A resistência*, ele passa "por uma infinidade de testemunhos há muito escritos, de relatos reais ou ficcionais sobre esse passado sombrio do nosso continente," e se soma "a algo que é quase uma tradição na literatura argentina, algo que poderia ter se tornado

[7] Sendo Fuks o único autor masculino tratado nesta tese, vale notar sua autoconfiança e egocentrismo ao não apenas definir tradições literárias mas afirmar sua inserção nelas. Fuks parece escrever para leitores como ele, seja aqueles que já existem, seja os que quer produzir. Nesse prazer associado à intenção de autorreprodução, sua escrita tem, arrisco dizer, algo de masturbatório e falocêntrico que não se verifica nos comentários das autoras até aqui estudas sobre suas próprias produções.

tradição na literatura brasileira se soubéssemos trabalhar melhor nossa memória política" (Tavares). Depois da discussão sobre ciclos e guerras de memória da ditadura militar brasileira que travo no Capítulo 1, soa-me preocupante que Fuks se afaste da produção cultural brasileira sobre o autoritarismo, principalmente do boom de narrativas do qual ele faz parte, para se juntar à argentina, como se no país vizinho a condenação do terrorismo de estado fosse incontestável, o trabalho de memória completo.[8] É também alarmante que Lucena corrobore essa visão já em 2020, baseando-se na avaliação historiográfica de Caroline Bauer de que houve, no processo de transição política argentino, "a vinculação explícita entre a vigência plena dos Direitos Humanos e a construção do Estado de Direito," "um corte simbólico com o passado ditatorial" e "uma reprovação social da ditadura" (Bauer 222). As considerações de Fuks, Figueiredo e Lucena possibilitam inferências problemáticas que discuto a seguir, de forma a oferecer outra interpretação do tal hibridismo de *A resistência*.

Quando Fuks e seus comentaristas associam o romance ensaístico, intelectual, autorreflexivo e elitista à Argentina, e ressaltam o pendor social e a preocupação com pobreza, desigualdade e outras mazelas da literatura brasileira, pode-se depreender que esta seja tanto mais engajada, popular e democrática do que aquela. Nesse sentido, suavizam-se, a meu ver, tanto o elitismo da própria literatura brasileira quanto o conteúdo social da ficção ensaística argentina. Em relação a esse conteúdo, cabe ressaltar que, na coletânea *La Argentina en pedazos*, Piglia seleciona e comenta textos que, seguindo e por vezes modificando uma tendência inaugurada por Domingo Faustino Sarmiento e Esteban Echeverría, trabalham de diferentes

[8] Concedo que, na mesma entrevista, Fuks menciona Kucinski para argumentar que a literatura "faz o que pode," mas permanece insuficiente para garantir a memória do autoritarismo diante da anistia. Há dois problemas aí. O primeiro é que essa intenção de instrumentalizar a literatura para defesa de um ponto político sempre corre o risco de sair pela culatra, pois a literatura comumente desobedece aos limites impostos a ela. O segundo é a ideia de que a impunidade se restringe ao Brasil, posta em perspectiva no Capítulo 1 desta tese.

formas o enfrentamento entre civilização e barbárie, e mostram que a literatura argentina—bem como a própria identidade nacional argentina—deriva de certa indistinção entre essas ideias. É dizer, por mais que se associe à civilização e a conceitos daí derivados como cultura e intelectualismo, a literatura argentina revela o que há de bárbaro na noção de civilizado, especialmente em relação à violenta história da fundação do país. Discuto esse ponto em mais detalhes no Capítulo 4, mas o levanto aqui para argumentar que insistir em uma literatura marcadamente argentina (erudita) e distinta da brasileira (socialmente diversa), de tal forma que elas possam se complementar, é reforçar ideários nacionais (e consequentemente étnicos) inseparáveis de histórias fundadas sobre apagamentos violentos, como o genocídio indígena no Brasil, o abuso sexual envolvido na miscigenação da população brasileira e a Conquista do Deserto na Argentina.[9] Considerando-se esses apagamentos, é quase contraditório, ademais, que críticos definam a tradição literária argentina em contraste à brasileira a partir de um suposto tratamento excelente da memória coletiva na primeira, a qual, tanto quanto na segunda, se constrói sobre esquecimentos. Por essas razões, em vez de tomar a escrita de Fuks (e de outros autores como Vidal) como híbrida por conta de uma indefinição resultante da adição de características ensaísticas e romanescas, argentinas e brasileiras, prefiro pensar essa indefinição como produto da negação simultânea desses lados, desses limites. Para explicar melhor esse ponto recorro à passagem de *A resistência* em que o narrador diz que "[é] preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir" (79). Se resistir não é nem ir nem ficar, a resistência (e *A resistência*) parece demandar um posicionamento intermediário, no meio,

[9] De acordo com Magdalena Perkowska-Álvarez e Laura Barbas-Rhoden, a Conquista do Deserto é o nome pelo qual se conhece a colonização da região da Tierra del Fuego. Para Barbas-Rhoden, essa manobra retórica evidencia "an Argentine national image that is more European than Latin American. The filling of 'empty' spaces . . . meant the elimination of native grasslands, as well as alternative modes of human existence . . . According to nation-builders like Sarmiento, blank spaces were territories with enormous economic potential. In actuality, of course, blank spaces are ecosystems, oftentimes sparsely inhabited by both sedentary and nomadic indigenous cultures, neither of which generally exceeds the carrying capacity of the land" (53–54).

indefinido, em que não se é, não se faz nem uma coisa, nem outra. É um posicionamento deslocado este da obra de Fuks—algo que remonta ao personagem Bartleby, de Herman Melville, em sua repetida afirmação de uma negação, "Eu preferiria de não" (84)—, caracterizado pela negatividade que constantemente se manifesta em sua escrita.

Além desse, a obra de Fuks realiza outros deslocamentos a níveis diegéticos e estruturais. Dentre os primeiros, os mais óbvios são os geográficos: o exílio familiar e as andanças do narrador-escritor. Segundo Sebastián, "De Buenos Aires, meus pais foram expulsos quando ele [o irmão] não somava nem seis meses de idade" (Fuks, *A resistência* 18). Na Argentina, os pais trabalhavam como psicanalistas, e a mãe tinha um cargo alto em um hospital de Lanús conhecido pela luta antimanicomial. No relato desse passado abundam as conjecturas e suspeitas que marcaram também aquele tempo. Os pais emigram por causa da ditadura, mas é incerto até que ponto participam, antes disso, de uma possível resistência. Pode ser que o pai escondesse armas de grupos guerrilheiros sob a cama, como afirma Sebastián, para depois dar ao leitor a cena em que o pai, tendo lido o livro que também lemos nós, nega o feito. Pode ser também que os pais tenham fugido depois de alertados pelo ex-diretor do hospital Lanús, e que, já no Brasil, deixaram de se identificar com a guerrilha, se é que dela tivessem um dia participado. Se as razões para a migração são relativamente indefiníveis, a sensação de deslocamento é tanto mais identificável e reiterada: "de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar—mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvéssemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado?" (Fuks, *A resistência* 18–19). Nascidos no Brasil, Sebastián e a irmã percebem uma divergência entre suas origens nacional e familiar, como se elas não coincidissem, como se estivessem deslocadas uma em relação a outra. Essa sensação de deslocamento é simultaneamente repetida, pois herdada dos

pais exilados, e única, pois diferente da experiência deles. Porém, em um ponto específico da narrativa, percebe-se que também para os pais o exílio tem um caráter de repetição e diferença, pois:

> 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 . . . 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 . . . 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, *A resistência* 32–33).

Ao longo do livro e especialmente nessa passagem, o narrador-escritor constrói a genealogia familiar, a história dessa linhagem desde a origem, a partir de deslocamentos, os quais, conceitualmente, põem em risco a estabilidade de qualquer estrutura. A origem, diz Sebastián, é arbitrária e sua continuidade é hipotética e interrompida por deslocamentos. Nesse sentido, pode-se dizer que o exílio é uma herança não porque ele seja intrínseco a famílias deslocadas como essa, mas porque as condições que o forçam se repetem, como é o caso do nacionalismo

etnocêntrico e beligerante que ocasionou a migração dos avós de Sebastián, a aniquilação dos parentes e o exílio dos pais. Fuks não faz clara associação entre o fascismo europeu e as ditaduras do Cone Sul, mas a menção conjunta dos deslocamentos na Alemanha, Romênia e Argentina é suficiente para evocar a complacência, admiração e eventual parceria dos regimes ditatoriais sul-americanos para com criminosos e apoiadores do nazismo.

Também uma forma de deslocamento geográfico, as andanças de Sebastián começam antes de *A resistência*. Em *Procura do romance*, esse mesmo narrador-escritor busca temas e formas de escrita originais para seu próximo livro enquanto percorre as ruas de Buenos Aires e revisita o apartamento onde passava as férias na infância, quando os pais, tendo se assentado no Brasil, tornaram a capital argentina um destino de viagem. Essas cenas se transferem para *A resistência*:

> 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 . . . Nunca pensei como seria, para meu irmão, caminhar pelas ruas de Buenos Aires. (18)

É como se *A resistência* fosse, afinal, o romance que Sebastián buscava em *Procura do romance*, o romance possível, ao qual se chega quando o escritor se põe em movimento para compreender o deslocamento e poder falar dele. A performance do deslocamento por parte de Sebastián através da ocupação desse lugar nem alheio nem próprio que são as ruas, mas que é também sua identificação nacional, reforça a reprodução do efeito de indefinição em sua obra.

Antes de passar para a questão do deslocamento familiar, na qual se encaixa ainda mais a discussão sobre o que é alheio e o que é próprio, quero lembrar que em *A resistência* aparece um

tipo de deslocamento geográfico já relevante em *Mar azul*, o desaparecimento forçado. Diferentemente do que acontece no romance de Vidal, entretanto, a figura do desaparecido não é próxima do narrador-escritor, mas de sua mãe. Apesar de não conhecer essa desaparecida, Marta Brea, colega da mãe no hospital de Lanús, Sebastián relata seu desaparecimento durante uma reunião de trabalho interrompida pela polícia. Dá-se, aqui, um caso particular do deslocamento identificado por Piglia e Cury—aquele em que o narrador em primeira pessoa passa a palavra para outro "eu" para relato do trauma—, pois é o filho, escritor e narrador em primeira pessoa, que assume a tarefa de contar o trauma da mãe com a perda da amiga.

Como menciono anteriormente, o projeto de Sebastián/Fuks declaradamente inclui tentar contar a vivência de um outro, o irmão adotado. Tal qual em *Mar azul* e segundo a discutida afirmação de Saavedra ("[n]ão é possível falar do outro sem falar de si mesmo"), no entanto, falar desse outro em *A resistência* também implica falar de si e falar do outro em si. O outro, neste caso, é quase caricatura da alteridade: é estranho à família de Sebastián por ser adotado; é estranho à família biológica porque, um pouco como a narradora de Vidal, que diz não ter nem pai nem mãe, desconhece sua origem; é estrangeiro ao Brasil por nascer na Argentina; é estrangeiro à Argentina por se recusar a retornar para lá mesmo que somente para visitas; é alheio ao intelectualismo dos que o cercam por não se interessar nem por literatura nem por medicina; alija-se deles e de si mesmo através de hábitos autodestrutivos, como silenciamento, distúrbio alimentar e episódios de consumo compulsivo. Apesar de todas as diferenças, mas também por conta delas, o irmão serve de espelho e duplo a Sebastián. Há no livro uma cena em que Sebastián adolescente é expulso do quarto do irmão não em direção ao corredor (ao interior da casa) mas à sacada (ao exterior da casa, mas ainda parte dela), cuja vidraça serve-lhe de espelho, do outro lado do qual está o irmão. Enfurecido, Sebastián chuta a vidraça, que se

despedaça, “a imagem do meu irmão do outro lado do vidro se partindo em estilhaços” (Fuks, *A resistência* 48). Tomando essa cena simbolicamente, tem-se a revolta do eu ao se ver como outro e ver o outro como si mesmo: o que a vidraça mostra na noite fria é a sobreposição do reflexo de Sebastián e da imagem do irmão, os dois lados—o interior e o exterior, o filho biológico e o adotado—coincidindo. É como se, colocado no lugar do outro (a posição que assumiria se lhe fosse possível contar a história do irmão), Sebastián agisse com a violência que espera do irmão. Ao olhar para o irmão ao fim da cena, o narrador vê fragmentos do outro que, refletidos em cacos de vidro, se misturam à imagem de si mesmo, isto é, vê que há algo dessa exterioridade e violência em si mesmo. Esses fragmentos são também metáfora da escrita que nunca chega ao outro, sempre deslocada e bloqueada, a qual comento mais adiante. Ainda em relação ao espelhamento, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Figueiredo estende a noção de adoção ao próprio Fuks/Sebastián, lendo o escritor de *A resistência* como um brasileiro adotado. De maneira similar, Lucena interpreta a figura do irmão como símbolo do tratamento brasileiro da memória da ditadura e relaciona a obsessão de Sebastián pelo passado com o cenário jurídico argentino logo após 1983. Na duplicidade e indefinição entre os irmãos e entre as ideias de adoção e pertencimento ao interior e exterior, borram-se os limites, misturam-se as imagens da família.

O deslocamento eu-outro, eu-como-outro, o outro-como-eu que se dá entre os irmãos diferentemente adotados (segundo Figueiredo, um pela família e o outro pelo país) de *A resistência* ameaça tanto a noção de família quanto a tarefa de narrar/escrever. A ameaça à família se metaforiza em *A resistência* através do episódio do acidente, quando,

> [N]uma madrugada qualquer, enquanto todos dormimos solenemente, quiçá esquecidos enfim de sua ausência, meu irmão chega de onde quer que estivesse e bate o carro com

> força contra a calçada da casa, contra a grade, contra a casa . . . Não foi nada grave, a casa está firme, o carro só amassou na frente, meu irmão está apenas dormindo, mas caberá dizer que está tudo bem? Bater o carro contra a própria casa: quem se esquivará de reconhecer essa raiva, quem deixará de ouvir tão estrondoso apelo? (112)

O fato de que, alguns capítulos antes, Sebastián afirma que "[c]om meus pais aprendi que todo sintoma é signo" (66), instiga o leitor a interpretar o episódio acima figurativamente, ainda que o narrador-escritor não o faça explicitamente. Simbolicamente, o carro está para a casa assim como o filho adotivo está para a família: aqueles participam destas numa relação de posse e prótese em vez de igualdade; afinal, o carro na garagem (e o filho no quarto) pertence à casa (e à família) ao mesmo tempo em que permanece(m) separado(s) dela(s). A situação remete às discussões de Derrida sobre a hospitalidade e de Sigmund Freud sobre o inquietante. Segundo Derrida, na tradição grega, o termo xenos designa o anfitrião e o hóspede em uma relação de xênia, de hospitalidade devida e amizade ritualizada. Porque, nessa tradição, a hospitalidade era mandatória, o mestre da casa (geralmente, o pai) e o visitante tinham o mesmo status perante o que Derrida chama de lei da hospitalidade incondicional. Dessa mesma lei de amizade devida surge, entretanto, a possibilidade de violência, pois ela dá ao hóspede o poder de desafiar o pai, ocupar seu lugar, cometer o parricídio. Para se manter como mestre da casa, então, o anfitrião submete o hóspede às suas próprias leis, estabelecendo uma hospitalidade condicional simultaneamente contrária e necessária à hospitalidade universal. Para a interpretação do episódio de *A resistência* citado acima, o mais relevante da discussão sobre xênia é a ideia de que, se o xenos pode cometer parricídio, ele, como o carro e o adotado, é intrínseco à casa/família apesar de vir de fora. Em outras palavras, há algo de familiar nesse estranho e desse estranho no familiar, como observa Freud em sua discussão sobre o inquietante, *unheimlich*.

Acidental, intencional ou ato falho, a violência do carro do filho adotivo contra a casa onde descansam os familiares é signo da recalcada fragilidade do construto da família e da reprimida exterioridade da interioridade. É significativo até que a casa permaneça intacta após a batida. É difícil, afinal, abalar um conceito tão poderoso, tão basilar na metafísica e cultura ocidentais quanto a família, a linhagem parental. Mas o potencial desequilíbrio está sempre ali, dentro do construto mesmo.

Como escreve, então, Sebastián sobre o irmão adotado e estrangeiro se o movimento em direção a esse outro não o alcança, mas o desloca, retornando apenas para o outro que há no narrador-escritor mesmo? Essa tarefa de compreender e falar seja do outro ou do eu, do alheio ou do próprio, do Brasil ou da Argentina, configura-se como uma tarefa impossível, que oferece a tal resistência que pensa Fuks, ou seja, aquela que não deixa nem se ir a um lado nem se permanecer no mesmo. É um discurso da impossibilidade este, e Fuks o constrói na narrativa a partir do foco nos empecilhos, nas barreiras, na intermediação, naquilo que está no meio do deslocamento. A expressão da consciência dessas barreiras se dá, por exemplo, quando Sebastián percebe a incapacidade de chegar ao irmão, como ao olhar para os fragmentos da vidraça e ver-se misturado a ele, ou quando se pergunta "[p]or que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?" (25). A expressão da consciência das dificuldades surge também através da escrita negativa que, para Cury, produz o efeito semelhante ao deslocamento da perspectiva narrativa para relato do trauma em Walsh e Vidal. Cury se refere especificamente às cenas em que, não querendo imaginar a tortura e morte da mãe biológica do irmão na ditadura argentina, o escritor as descreve a despeito de si mesmo: "Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo

estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio" (11). O recurso, já bastante discutido nesta tese, leva a uma suspensão da representação dentro do próprio relato. Finalmente, a impossibilidade da narrativa se metaforiza nos objetos que deslocam o irmão, impedindo o acesso a ele e performando essa mediação ou resistência. É o caso da porta do quarto dele, quase sempre fechada, e da cadeira à mesa de jantar, quase sempre vazia. É também como leio as fotografias em *A resistência*.

Anteriormente nesta seção, proponho que a escrita de Fuks se desloca para uma posição intermediária e negativa, nem ensaio nem romance, nem realidade nem ficção, nem argentina nem brasileira, indefinida. Quero agora relacionar esse posicionamento deslocado da escrita com o uso de fotografias ecfrásticas em *A resistência*. Trata-se, portanto, de uma análise do meio, isto é, de como se configura essa posição intermediária da obra, através de quais formas (meios) ela se dá, que mídias (meios) emprega. Dentre as várias maneiras de desenvolver essa análise, escolho baseá-la na tarefa-renúncia do tradutor de Benjamin, de novo, e nas reflexões de De Man sobre resistência no ensaio "The Resistance to Theory." Benjamin e De Man são mais frequentemente justapostos em relação a suas teorizações sobre a alegoria. Aqui, porém, quero aproximá-los a respeito das noções de resíduo intraduzível, ao qual Benjamin alude e que De Man ressalta em seu ensaio sobre "A tarefa-renúncia do tradutor," e de resíduo de indeterminação, o qual De Man identifica como espécie de resto do processo de leitura. Tendo abordado na seção anterior o encadeamento que traça Benjamin entre intraduzibilidade e pura língua, explico agora o resíduo de indeterminação sobre o qual pensa De Man, bem como o vínculo que ele mesmo sugere entre sua noção de resistência e o incomunicável de Benjamin.

Em "The Resistance to Theory," De Man parte de uma observável hostilidade da crítica e ensino literários direcionada à teoria literária para propor que nessa resistência consiste o

exercício da própria teoria. Há de ressaltar-se que esse ensaio sofreu forte resistência, tendo sido recusado para seu propósito inicial, a inclusão no volume *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, da Modern Language Association (MLA), de forma que se lê nele certo desdém ou deboche por parte do autor. Primeiramente, De Man discute a relação entre crítica, ensino e teoria, afirmando a conformidade entre as primeiras ao dizer que "the only teaching worthy of the name is scholarly, not personal . . . Scholarship has, in principle, to be eminently teachable" (4), uma vez que a crítica abrange a agregação de fatos históricos e filológicos para entendimento do texto e os métodos de interpretação. Para ele, também a teoria, enquanto "controlled reflection on the formation of method" (4) é perfeitamente compatível com o ensino. Atritos se dão, entretanto, quando a reflexão sobre o método revela a falha deste em atingir um conhecimento verdadeiro, isto é, quando ela demonstra uma "discrepancy between truth and method ... For a method that cannot be made to suit the truth of its object can only teach delusion" (De Man, "The Resistance" 4). A teoria torna-se, então, responsável pela instabilidade da crítica e ensino literários, encontrando nesses campos uma resistência que, segundo De Man, frequentemente se justifica pela necessidade de preservar os valores éticos e estéticos da literatura. A partir dessa constatação, De Man se dedica, segundamente, a explorar as tensões entre estética, teoria e resistência em relação à literatura. Assim, ele aborda, questiona ou reitera algumas noções do que faz a teoria literária. Uma delas é a ideia de que a teoria deveria definir seu objeto (a literatura), a qual De Man desafia ao apontar que o que a teoria faz é mostrar que tais definições são contingentes a sistemas de valor e, portanto, primordialmente estéticas. Outro entendimento da teoria é que ela consiste nas abordagens majoritariamente europeias surgidas entre os anos 60 e 80 e às quais tanto a Nova Crítica quanto setores políticos conservadores se opõem. Essa perceptível hostilidade leva De Man a explicar que aquilo a que se

resiste aqui é uma teoria literária que "come[s] into being when the approach to literary texts is no longer based on non-linguistic, that is to say historical and aesthetic, considerations" (7). O advento dessa teoria ocorreria, então,

> [W]ith the introduction of linguistic terminology in the metalanguage about literature. By linguistic terminology is meant a terminology that designates reference prior to designating the referent and takes into account, in the consideration of the world, the referential function of language or, to be somewhat more specific, that considers reference as a function of language and not necessarily as an intuition. (8)

No ensaio, De Man marca a tensão não apenas entre a teoria e estética, mas também entre teoria e a filosofia, ressaltando o direcionamento daquela para a pragmática, como se evidencia nas passagens acima. Participando dessas tensões e direcionamentos, a teoria não se preocupa com a decodificação do texto para produção de significado, mas com o texto, com a linguagem, vistos como opacos e materiais em vez de transparentes. É nesse sentido que ela se distancia da gramática e se aproxima da retórica, a qual se caracteriza por tropos resistentes às tentativas de explicação. Posto simplesmente, explicar um tropo sempre implica deixar de fora, suspensas, outras possibilidades de interpretação. Para De Man, o suspenso não é, porém, eliminado da leitura, pois permanece ali, na linguagem, como sombra, como resíduo de indeterminação. Aí está a relação que o próprio autor traça entre o resíduo de indeterminação e o vestígio de pura língua intraduzível (de Benjamin) quando afirma, em seu comentário ao ensaio sobre o tradutor, que o "malogro [das traduções], que parece ser devido ao fato de serem secundárias em relação ao original, revela um malogro essencial, uma desarticulação original que se encontra já no original" ("Conclusões" 113). Depreende-se, portanto, que se recusar a reconhecer e abordar esse resíduo, essa evidência de materialidade da referencialidade, essa linguagem tornada opaca, é

opor-se à leitura do texto literário. Dessa forma, De Man declara que "the resistance to theory is in fact a resistance to reading" (15). Dessas reflexões surge, finalmente, o último entendimento de teoria do ensaio, isto é, o de que o foco da teoria está precisamente nesse resíduo resistente. O lócus da teoria é a resistência, venha essa resistência daquilo que faz parte do exercício da teoria (a leitura) ou daqueles que se opõe à teoria.

O giro pelo ensaio de De Man se deve à coincidência temática, semântica e potencialmente proposital entre esse texto e *A resistência*, a qual, pelo que sei, não está investigada. A respeito disso, é intrigante que Fuks, enquanto teorista, doutor em teoria literária e literatura comparada e escritor que assumidamente busca quase que narrativizar a reflexão sobre a literatura, escolha intitular sua obra *A resistência* e proceda a (in)definir resistência como "[n]em ir, nem ficar" (80), localizando-a nesse meio, na zona de suspensão, indeterminação e pura linguagem não referencial em que pensa De Man e que, em outros termos, também Benjamin imagina. No Cone Sul, o título de Fuks evoca ainda outra obra, cuja relação com *A resistência* se reforça na epígrafe do autor argentino-brasileiro. Trata-se de *La resistencia*, uma coletânea de meditações e cartas aos leitores do escritor argentino Ernesto Sabato, declarado anarquista e ex-comunista, que serviu como presidente da Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) na elaboração do relatório *Nunca más*, também conhecido como *Informe Sabato*. De *La resistencia* (de Sabato), *A resistência* (de Fuks) cita em epígrafe a reflexão em espanhol "[c]reo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra." Das muitas possibilidades de interpretação aí abertas, a que dialoga com o enquadramento teórico que discuto aqui destaca que Sabato pensa na encarnação, na materialidade não da resistência, enquanto referente exterior à linguagem, mas da palavra resistência, desse signo ou tropo. Pode soar estranho falar em

materialidade quando Fuks escreve em uma época de digitalização, de desaparecimento do físico em direção ao digital, como é bem o caso da própria fotografia. Precisa-se, então, elucidar que materializar aqui não significa concretizar, mas pôr ao nível de matéria, isto é tornar opaco e fazer com que se enxergue não através da palavra, da foto, da literatura, de qualquer meio, mas sim o próprio meio. É um deslocamento de perspectiva. O que está no meio se interpõe, resiste como um empecilho. Para mim, essa atenção ao meio, ao empecilho, ao resíduo aproxima Benjamin, De Man, Sabato e Fuks e, em *A resistência* (de Fuks), manifesta-se no uso do que é fotografia e texto (ou nem fotografia, nem texto). Como espero agora demonstrar, essas fotos-textos performam para Sebastián a resistência, nos sentidos até aqui discutidos, que a leitura de *A resistência* oferece ao leitor, teorista e crítico.

A leitura das fotografias que faço aqui se inspira em um ponto adicional do ensaio de De Man sobre a resistência à teoria e difere de interpretações como a de Berttoni Licarião, que, em "Inventário de silêncios: Memória e fotografia em *A resistência*, de Julián Fuks," discute quatro entre as seis instâncias de fotografias ecfrásticas na obra, das quais cinco correspondem ao que o crítico considera fotos familiares. O ponto a que me refiro em "The Resistance to Theory" é:

> Literature involves the voiding, rather than the affirmation, of aesthetic categories. One of the consequences of this is that, whereas we have traditionally been accustomed to reading literature by analogy with the plastic arts and with music, we now have to recognize the necessity of a non-perceptual, linguistic moment in painting and music, and learn to read pictures rather than to imagine meaning. (10)

Tenciono aqui realizar com as fotografias ecfrásticas de *A resistência* algo como o que De Man sugere que se faça com a pintura e a música a exemplo da literatura, isto é, tratá-las como materiais, pensar seus resíduos e meios. Essa abordagem se distingue da de Licarião à medida

que ele considera as fotografias descritas—não as chama de ecfrásticas—"[u]m fio de Ariadne possível" para esse "relato que se assemelha a um labirinto de espelhos," essa "estrutura iminentemente borgiana," na qual "o referencial é tantas vezes replicado e distorcido" ("Inventário" 63). Por um lado, a ideia da fotografia como um fio que leva para fora do labirinto de referenciais confusos alude à hipótese de Brizuela de que "a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si, para fora de seu próprio meio" (16). Por outro, a comparação com Borges, certamente agradável para Fuks, leva a perguntar se este autor daria mesmo ao leitor a possibilidade de sair da tal estrutura borgiana, ou se é aí que ele quer o prender, de forma que qualquer fio de Ariadne levasse de volta ao labirinto. Em outras palavras, não me parece que a foto seja uma solução para a crise do referencial e da indeterminação que Licarião identifica; ao contrário, ela reforça o problema.

A primeira das seis fotos ecfrásticas de *A resistência* aparece no sétimo capítulo, que se abre com a declaração "[i]sto não é uma história. Isto é história" (23) e fecha-se com a dúvida "[n]ão consigo decidir se isto é uma história" (25). O par "uma história/história" evoca a distinção entre estória, enquanto narrativa geralmente ficcional, e história, enquanto disciplina. Do ponto de vista benjaminiano discutido anteriormente nesta tese, a classificação da escrita de Sebastián como história (a disciplina) implica, entre outras coisas, que ela se decompõe em imagens e rastros que resistem reconstituições lineares e, assim, dispersam-se para além dos limites da família. Em Buenos Aires, "como antes pelo texto," Sebastián "part[e] por este apartamento à procura de rastros do meu irmão . . . Não estou em sua casa, a casa dos meus pais onde o imagino fechado no quarto, não posso bater a sua porta. Milhares de quilômetros nos separam, um país inteiro nos separa" (Fuks, *A resistência* 24). Nessa passagem, o narrador-

escritor alude, ao falar de sua anterior procura pelo texto, a sua obra *Procura do romance*. Também ressalta que não está em casa, que está, portanto, deslocado, fazendo o papel do estranho ou xenos, colocando-se nesse lugar nem externo nem familiar (o apartamento vazio na Argentina) para (tentar) escrever o irmão ao seguir seus rastros. Na busca por rastros, encontra um álbum de fotos:

> Tenho que virar algumas páginas para que enfim me assalte o rosto do meu irmão, para que enfim me surpreenda o que eu já esperava. A foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas seu rosto brando no centro de uma varanda sombreada, os olhos que me contemplam através das lentes do fotógrafo, aqueles olhos tão claros, os cabelos mais lisos do que eu teria imaginado—sua beleza de criança que talvez eu invejasse. Sua cabeça pende para o lado como se ele indagasse algo, mas sei que essa indagação não me cabe fabricar. Seus lábios entreabertos também emudecem, mas é neles que preciso cravar o olhar para ter certeza da injustiça que lhe faço, da injustiça que faço ao meu irmão . . . não posso, sobretudo, fazer do meu irmão um sujeito mudo. (24)

Em comparação às fotografias ecfrásticas até agora debatidas nesta tese, impressiona a extensão da écfrase de Fuks. Percebe-se que o autor se empenha em tornar as fotos textuais elementos fundamentais ao dedicar a elas capítulos inteiros, como se também *A resistência*, à semelhança dos romances brasileiros analisados no Capítulo 1, se estruturasse como um álbum fotográfico. A respeito dessa primeira foto, Licarião destaca o cravar do olhar de Sebastián sobre os lábios entreabertos do irmão, os quais o crítico considera, nos termos de Roland Barthes, o *punctum* da foto, aquilo que sobressai. Licarião lê esse *punctum* como alegoria do texto de Sebastián: "o narrador é assombrado pela perspectiva de não conseguir levar a cabo sua representação, de ser incapaz de encontrar seu irmão na escrita, de roubar-lhe a voz e o silêncio e acabar com uma

obra que reflita apenas a si mesmo" ("Inventário de silêncios" 65). O silenciamento que assombra o narrador-escritor se compara ao deslocamento, pensado por Gayatri Chakravorty Spivak, do subalterno pelo crítico e tradutor cultural que busca falar dele e por ele, representando-o. Assemelha-se também às leis (condições) de hospitalidade, que, segundo Derrida, tentam aplacar a ameaça do xenos ao subordiná-lo ao mestre da casa—nesse caso, o mestre do texto.

Partindo desse silenciamento, quero ressaltar outro calar, que é a primeira impressão que Sebastián oferece da foto, isto é, a constatação de que "[a] foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada" (24). Desdobro, embora consciente das limitações da minha linguagem, esse calar: na longa citação acima, há uma tentativa (da parte de Sebastián) de leitura (nos termos de De Man) do meio fotográfico, o qual age como um empecilho resistente à produção de significado, à decodificação (pois não diz nada). Essa decodificação, porém, se dá de qualquer forma, seguindo-se imediatamente ao reconhecimento do empecilho, a partir do momento em que Sebastián começa a descrever a foto, a traduzi-la, a produzir texto. Como diz De Man, "[t]o the extent however that they are theory . . . rhetorical readings, like the other kinds, still avoid and resist the reading they advocate" ("The Resistance" 19). Apesar de reconhecer a foto como meio de indefinição ("a foto não diz nada"), Sebastián só pode falar dela definindo-a ("a foto é apenas..."). Similarmente, apesar de observar a opacidade do texto de Fuks, só posso falar dele decodificando-o, limitando-o. Isso talvez se torne mais claro na análise da terceira foto, mas o que tenciono mostrar é que a leitura do tropo que pensa De Man é, como ele bem reconhece, uma tarefa impossível, uma tarefa-renúncia da qual Sebastián e seu leitor abdicam toda vez que tentam praticá-la. Ao oferecer, porém, mero vislumbre daquele resíduo de indeterminação, rastro de pura língua resistente, Sebastián/Fuks sugere(m) que a suspensão da linguagem na foto e a

referencialidade em crise no romance advêm não bem do silêncio enquanto falta, mas como excesso: a foto e o romance deixam de falar (ou representar) porque, se pudessem ser totalmente lidos, falariam tudo, mais do que se pode ler, descrever e capturar.

Por conta das semelhanças entre as descrições da primeira e da terceira fotografia em *A resistência*, passo agora a esta. A écfrase dessa fotografia e a leitura dela ocupam todo o capítulo vinte e um, reforçando a comparação entre o livro e o álbum de fotos, do qual a foto possivelmente tomaria toda uma página, como no livro toma todo um capítulo. Trata-se de um retrato da mãe de Sebastián com o filho adotivo, ainda bebê, nos braços. Desse retrato, destaco os momentos ecfrásticos:

> Há uma foto do meu irmão em seus primeiros dias, ou meses, em seus primeiros tempos. Sua mãe, a mulher que seria minha mãe, o sustenta com firmeza bem rente ao peito . . . Não vejo seus olhos na foto, seus olhos estão cobertos pelos cabelos. É com o sorriso, então, que ela o contempla, que ela contempla o centro do losango desenhado por seus ombros e cotovelos, que ela contempla o meu irmão, aquele ser que não sou eu . . . Meu irmão, no entanto, não a contempla. Vira o pescoço para trás num esforço considerável, evadindo com seu olhar os olhos ou o sorriso dela. Os olhos dele eu vejo: surpreendem de tão atentos. (64–65)

Como em todos os capítulos em que fotos aparecem, Sebastián não se limita a traduzir a foto, engajando-se na écfrase, mas também a interroga, ou se interroga a partir da imagem: “Me pergunto, embora não deva, que vago resquício habitará seu corpo ou sua mente dos nove meses em que habitou outro corpo, corpo ausente da foto em que agora o observo. Estarão, nesse instante, resquício e interesse dissolvidos por completo?” (65). Após as divagações, o narrador-escritor reconhece que suas descrições e perguntas compõem um processo de decodificação ou

aplacamento da foto enquanto empecilho à representação, representação esta a que ele tenta resistir ao longo do romance (por exemplo, através da escrita negativa), mas de que, como escritor, não pode escapar. Esse reconhecimento se dá quando Sebastián admite que suas perguntas são "vãs, eu sei, perguntas inconsequentes que a foto impõe ou sugere. É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los, só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio" (65). Esse é o ponto de *A resistência* que mais recorda "The Resistance to Theory." Em seu ensaio, De Man conclui que a leitura retórica—atenta às metáforas, à explicação de um termo por outro, ao uso da linguagem para falar de si mesma—é parte da teoria literária; ao mesmo tempo, ele adverte que a leitura retórica e a teoria excluem a leitura gramatical—a decodificação do texto para produção de significado extratextual—, necessariamente realizando, toda vez que acontecem, a resistência à leitura (total, retórica e gramatical) que defendem. Ao fim do capítulo vinte e um, Sebastián semelhantemente percebe que o que faz ali, como ele mesmo diz, é traduzir a retórica da foto, isto é, aventar possibilidades e produzir linguagem sobre algo que já é linguagem (pois a foto está convertida em texto). Ele reconhece um certo tipo de violência, de deslocamento em sua tradução da retórica da foto, em sua captura daquela tortuosa sentença. Afinal, ele faz falar aquilo que se cala—e a comparação aqui com o subalterno, com o irmão e até mesmo com o torturado é plausível. Se não houvesse tradução, se o álbum permanecesse fechado no alto da estante, a foto se calaria num silêncio falso, como tal, feito não da falta de linguagem mas do excesso dela. Ao ser lida e traduzida, porém, ela é forçada a significar algo em detrimento de todas as outras possibilidades. No entanto, quando Sebastián, como De Man e Benjamin, reconhece essa falha e violência, ele devolve à fotografia seu resíduo

de indeterminação. Para mim, esse tratamento da fotografia por Sebastián é exemplar do que se deve fazer com o livro de Fuks e, por extensão, com a literatura memorial do autoritarismo brasileiro, argentino e argentino-brasileiro. Deve-se reconhecer que, como toda representação (como debatido extensivamente no Capítulo 2 desta tese), toda leitura, inclusive esta, decodifica e determina o que é lido, resistindo a ele. Toda leitura de *A resistência* é também uma resistência.

Licarião observa que, diferentemente da primeira e como a terceira, a segunda foto em *A resistência* surge "sem moldura" ("Inventário de silêncios" 66), é dizer, sem explicações das circunstâncias sob as quais Sebastián a encontra, possivelmente porque ela compõe aquele mesmo álbum. Assim se inicia o capítulo onze:

> Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar. Algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo—talvez o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. Porque são meus pais, e porque não estão sós, porque meu pai porta no colo uma menina, sei que é um registro do início dos anos 1980 . . . Não decifro seus sorrisos alegres. (35)

Aqui a écfrase se interrompe brevemente para dar lugar à especulação sobre como teriam os pais se encontrado e iniciado o relacionamento em face das diferenças entre eles e dos temores advindos da suposta militância. Em seguida, um pouco como no conto "Babas del diablo," de Julio Cortázar,[10] o olhar de Sebastián e, consequentemente, do leitor enfoca a figura do irmão:

[10] A referência ao conto de Cortázar é válida diante da conhecida influência de autores argentinos sobre a escrita de Fuks. No conto, o fotógrafo Roberto Michel registra em fotos interações entre uma mulher loura, um rapaz jovem e um terceiro homem em uma praça de Paris. Quando Michel revela as fotos, elas se tornam objetos de fixação para ele, o narrador e o leitor à medida que se projetam nelas possibilidades, por exemplo, de registro de um crime. Publicado na coletânea *Las armas secretas* (1959), o conto de Cortázar inspira também o filme *Blow-up – Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni (1966).

> Não vejo nenhum desses medos na foto, a foto é de outra época. Os sorrisos que eles sustentam talvez sejam a dissolução do medo, sua distensão derradeira, a trégua ao menos parcial que eles enfim obtiveram em alguma praça brasileira. Minha irmã não sorri, mas é apenas um bebê—sorrir seria em seu caso mero reflexo, um espasmo qualquer que a ninguém ocorreria entender. Surpreende apenas o rosto do meu irmão. Seus lábios se expandem lateralmente produzindo tensão nas bochechas, como se alguém o incitasse a sorrir sem que ele o desejasse. Seus olhos não são claros nessa foto em preto e branco, seus olhos se espremem e quase não se veem, mas tenho quase certeza de que há alguma aflição nas sobrancelhas que descaem com peso. (37)

Da fotografia da família, da qual o narrador-escritor está ainda ausente, ocupa-se todo o capítulo, novamente como se o livro imitasse o álbum que Sebastián tem em mãos. Mais uma vez, o olhar de Sebastián se debruça sobre o rosto, os olhos e lábios do irmão, enfatizando a impossibilidade de alcançar essa perspectiva e voz através da leitura-decodificação do rastro. As noções de silenciamento e excesso, menos explícitas nessa descrição que na anterior, emergem, a meu ver da estrutura da introdução e retomada da écfrase. O narrador-escritor inicia sua descrição com "[v]ejo o jovem casal numa imagem esmaecida" e, depois de interrompê-la com suas divagações, retoma-a com "[n]ão vejo nenhum desses medos na foto." A afirmação e subsequente negação do ato de ver reproduz a já debatida estrutura frasal negativa cara a Fuks, e sobrepõe, assim, o visível e invisível, o afirmado e o negado, apontando de novo para o local deslocado, o meio resistente que ocupam a fotografia e a própria obra.

Passo agora à quinta e à sexta foto em *A resistência*, as quais, a meu ver, correspondem ao que Licarião chama de "foto de família" ("Inventário de silêncios" 69), ainda que ele analise apenas uma delas (a quinta) como tal. De fato, as duas fotos parecem se espelhar de forma a

reforçar a materialidade dos meios que as compõem—da linguagem, do texto, da fotografia. A quinta foto é introduzida ao princípio do capítulo trinta e cinco: "No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos . . . Meu irmão, aos três ou quatro anos de idade, se debruça sobre o álbum com interesse notável, ou se debruça sobre as mãos da minha mãe a ordenar o álbum" (Fuks, *A resistência* 104). O fato de que há um registro fotográfico da memória em construção, no caso da mãe, encontra seu equivalente nas reflexões meta-literárias de Sebastián, que expõem suas dúvidas, razões e escolhas na composição da narrativa. Licarião vê nessa descrição uma estrutura do tipo mise-en-abyme, pois há uma foto dentro da foto, um álbum dentro do álbum dentro do livro-álbum. Mais que abismo, observo autoimplicação e circularidade: a foto dentro do álbum que Sebastián tem em mãos permanentemente e conscientemente constrói aquilo que ele tem em mãos. Analogamente, o texto dentro do livro que o leitor tem em mãos permanentemente e conscientemente constrói aquilo que temos em mãos. Há uma sobreposição e certa indefinição de temporalidades aí, como se o passado e o presente, a escrita da obra e a leitura dela estivessem sempre acontecendo simultaneamente ali dentro. Não há saída do labirinto de Fuks; abrir *A resistência* é deslocar-se para o meio dele.

A sexta foto se segue à quinta no mesmo capítulo:

> Viro a página e vejo meu pai deitado numa cama de lençóis amarfanhados, um livro aberto com a capa dobrada para trás, para que ele possa segurá-lo com uma das mãos enquanto com a outra leva à boca um cigarro. No átimo da foto ele não lê o livro: vira o rosto para contemplar o meu irmão, aos três ou quatro anos, deitado ali ao lado. Com sua mão diminuta o menino tenta equilibrar o livro ao alcance dos olhos. Entre seus lábios finos, um lápis se faz longuíssimo cigarro, que ele aspira distraído, ou fingindo se distrair

> com o livro impenetrável. É quase inexpressivo o rosto do meu pai, meio coberto pela mão espalmada e contorcido pela aspiração do cigarro. (Fuks, *A resistência* 105)

Enquanto a quinta foto mostra a mãe, o irmão e o álbum, a sexta traz o pai, o irmão e o livro. Nesse espelhamento, apenas o irmão se repete e repete o pai, espelhando-se nele. Se se considera, porém, a discussão, anteriormente nesta seção, sobre a duplicidade da figura do irmão, esse estranho familiar no qual Sebastián também se vê, é possível afirmar que dentro das fotos espelhadas está também o espelho do narrador-escritor. Ademais, na ideia de fotos que se refletem há um reforço da noção de circularidade, autoimplicação e materialidade delas, que se recusam a representar algo para além de si mesmas. Nesse sentido, é interessante também que, tal qual há no álbum uma foto da montagem do álbum, há no livro de Sebastián uma cena em que o pai o comenta depois de ler, como que incluindo o momento de leitura retratado na sexta foto dentro da obra do filho escritor.

A última foto a abordar é, sequencialmente, a quarta a aparecer em *A resistência* e aquela à qual se poderia tentar chamar de não familiar, de pública. Trata-se da fotografia que sobressai para Sebastián dentre outras "imagens de mulheres desaparecidas, os clássicos retratos em branco e preto das vítimas da ditadura militar," em um museu da memória em Buenos Aires:

> Uma única jovem ali retratada não sorri. Seus lábios finos e pálidos parecem prenunciar o mal que se abaterá sobre ela, o mal que se abaterá sobre todas elas; seus olhos claros têm uma tristeza que se alastra além da foto, que devolve àquela sala o tom que alguém quis evitar. Ao vê-la, percebo em mim um ímpeto involuntário de vasculhar seu rosto, de examinar com atenção cada um de seus traços. Quando sua figura não me resulta familiar, quando já não me revela nada, passo a vasculhar os outros rostos com interesse exagerado. (Fuks, *A resistência* 93–94)

Sobre a visita de Sebastián ao museu paira a dúvida de que o irmão adotivo seja filho biológico de uma daquelas mulheres desaparecidas, deslocadas forçadamente. Da mesma forma que o narrador-escritor diz procurar o irmão no álbum de família dentro do apartamento, ele também vasculha a sala de fotografias do memorial em busca do irmão. Há, portanto, uma sobreposição e certa indistinção (de valor) entre as fotos que se chamaria de familiares e aquelas que se consideraria públicas. O irmão está e não está em todas elas: está nas familiares enquanto estranho; está na busca pelo familiar nas fotos das estranhas, no que não se vê nas fotos do museu, no invisível que as assombra. Como a linguagem retórica da literatura e através dela, a foto contém em suspensão, de maneira irreconciliável mas inevitável, o que ela diz e o que não diz, colocando-se em *A resistência* como emblema do meio, do posicionamento deslocado da própria obra que venho discutindo aqui. É marcante, nesse sentido, que Sebastián aponte, pouco antes da passagem citada acima, a ironia da fotografia de que falam Barthes e Susan Sontag: "Sorriem, essas jovens: há um sensível esforço de flagrá-las em momentos de alegria, de captar algum relance de felicidade, ainda que em poucos meses, semanas em alguns casos, elas venham a ser capturadas com violência, submetidas ao suplício costumeiro mesmo estando grávidas" (Fuks, *A resistência* 94). Em sua discussão sobre as descrições de fotografias em Fuks, Licarião destaca, como comentei anteriormente, o que seria o *punctum* delas. Parece-me, finalmente, ser possível propor que as fotos ecfrásticas são o *punctum* de *A resistência*, os elementos sobressalentes que perfuram a obra, que chamam a atenção para si ao resistir às leituras de Sebastián, como o livro de Fuks resiste a nossa, como se se colocasse no meio. Nada mais apropriado para um texto que se quer romance, mas também ensaio teórico. Ou nem um nem outro.

3. De outros (e) deslocamentos

Outras importantes escritoras se juntam a Vidal e Fuks na composição de uma literatura de rememoração e deslocamento no Cone Sul, como Maria Pilla, Saavedra, Gabriela Aguerre e Beatriz Leal. Nascida em 1946 no Rio Grande do Sul, Pilla é a única dentre esses nomes que vivenciou o período das ditaduras brasileira e argentina, tendo militado e sido presa e torturada na Argentina. Nessa experiência, ela baseia seu livro *Volto semana que vem* (2015). Saavedra nasceu no Chile em 1973, ano do golpe que derrubou o presidente democraticamente eleito Salvador Allende e instaurou a ditadura militar de Augusto Pinochet. Seu romance *O inventário das coisas ausentes* (2014) aborda a escrita e a memória da repressão e do exílio na América do Sul. É o caso também do romance *O quarto branco* (2019), da uruguaio-brasileira Aguerre, que narra o retorno de Glória, uruguaia criada no Brasil, ao país de onde seus pais fugiram. Leal, finalmente, é uma escritora brasileira que se inspirou na luta das Avós da Praça de Maio para escrever seu romance *Mulheres que mordem* (2015). Nota-se que, como Vidal e Fuks, essas autoras publicam suas obras em um momento de crescente interesse literário nos traumas, fantasmas e iterações do autoritarismo do século XX, como descrito no Capítulo 1. Essas obras certamente podem ser estudadas a partir das perspectivas aqui delineadas, isso é, o deslocamento, a intermediação e o uso de fotografias e outros meios dentro do texto.

Além de apontar para essas outras escritoras, é preciso, em conclusão a este capítulo, retornar à questão sobre o que a constante performance de deslocamentos, o foco no meio e os movimentos de resistência dessas obras deslocadas pode dizer a respeito do entendimento da (pós-)memória na literatura sul-americana. Ao fim da seção sobre Vidal, comentei que sua escrita evidencia uma construção da memória a partir de deslocamentos, em adição às ausências espectrais de que trato no Capítulo 2. Afirmei também que a própria adaptação da estrutura da

pós-memória para o contexto sul-americano, conforme propõe Vecchi, corresponde a um desses deslocamentos, o qual, a meu ver, não recai em essencialismos sobre a região, estando, em vez disso, atento às suas contingências. A seção sobre Fuks e resistência adiciona, para mim, ainda outra perspectiva sobre como a literatura entende e transforma a noção de memória. Enquanto literária, a memória é também resistente. Isso quer dizer que ela adquire todas aquelas propriedades bastante herméticas que discuto ao longo deste capítulo: opacidade, indefinição, deslocamento, negatividade de significado, potência, entre outras. Isso também quer dizer que, talvez, a literatura memorial diga menos sobre a memória, o passado, a ditadura do que sobre a instituição da literatura mesma. Essa interpretação tem pelo menos uma consequência indigesta: vista assim, a literatura memorial se torna potencialmente incapaz de servir ao propósito de fazer justiça, de contrapor-se à anistia, de superar aquela suposta amnésia brasileira, de dar ao povo a memória que ele supostamente não tem, de quase trazer de volta os mortos e desaparecidos. Mesmo que seus autores tenham essas intenções e que a escrita deles parta de um viés político de esquerda, democrático e crítico do autoritarismo—que é de onde também parte a minha análise—há de se reconhecer a possibilidade de que o produto dessa escrita, a literatura, seja resistente aos valores éticos que se quer impor sobre ele. Essa consequência é um problema familiar aos leitores da desconstrução, o qual se apresenta como a indecidibilidade que repetidamente aparece em Derrida. Ressaltar essa consequência, vale elucidar, não equivale a chegar ao extremo de aceitar leituras de *Mar azul* e *A resistência* que vejam essas obras como apologéticas da ditadura, por exemplo. Significa, porém, que leituras (inclusive as minhas) que limitem essas e outras obras analisadas nesta tese à função de resistência (no sentido militante que a palavra assume durante regimes autocráticos ou ameaças antidemocráticas) talvez resistam

às próprias obras (no sentido de lhes atribuírem um sentido fixo e excludente de outras possibilidades).

Capítulo 4 – Fotografia e outras ruínas: A casa da memória na Argentina de Mariana Enriquez

> "El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo."
>
> Germán Rozenmacher, "Cabecita negra"

> "Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y en los pianos."
>
> Julio Cortázar, "Casa tomada"

> "So we bobbed out to the island. It was deserted—
> A gallery of creaking porches and still interiors,
> Stopped and awful as a photograph of somebody laughing
> But ten years dead."
>
> Sylvia Plath, "The Babysitters"

Há uma histórica rivalidade entre Brasil e Argentina, que pertence sobretudo ao futebol, ainda que suas origens remontem, segundo historiadores como Boris Fausto e Fernando Devoto, à disputa pela supremacia sul-americana e à Guerra da Cisplatina no século XIX.[1] Do futebol, essa rivalidade se estende para outros campos nos esportes, cultura e política. Nesse cenário, a já discutida exemplaridade que tem, no Brasil, o tratamento argentino da memória do terrorismo de estado apresenta-se como uma exceção, um caso raro de deferência. Vale advertir, então, que questionar essa exemplaridade não implica reforçar antagonismos, mas sim atentar para as consequências danosas da cristalização do paradigma, isto é, da noção de que, enquanto, no

[1] A região da Cisplatina foi uma província do Brasil colônia e, após 1822, do Império, que correspondia ao atual território do Uruguai e era de interesse principalmente pela exploração da prata. A guerra, disputada principalmente entre as forças armadas brasileiras e as das Províncias Unidas do Rio da Prata, resultou na formação do Uruguai.

Brasil, o trabalho de memória faz-se ausente ou insuficiente, na Argentina, ele está positivamente finalizado. Para ilustrar a penetração da rivalidade e a forma pela qual ela resvala na questão da memória, retorno ao episódio mais recente do enfrentamento entre Brasil e Argentina, em novembro de 2023, que envolveu futebol, cultura popular e política e deu-se através de violência física (no estádio e nas ruas) e digital (em plataformas de mídia social), relacionando, portanto, elementos importantes para a obra da escritora tratada neste capítulo, a argentina Mariana Enriquez.

Em 21 de novembro de 2023, as seleções brasileira e argentina de futebol masculino se enfrentaram no estádio Maracanã (Rio de Janeiro) pelas eliminatórias da Copa do Mundo da FIFA de 2026, em um primeiro encontro depois da conquista do mundial pela Argentina em 2022. O resultado em campo foi a vitória da Argentina por 1x0; o resultado na arquibancada foi uma briga entre torcedores e agressões policiais por conta das vaias brasileiras durante o hino nacional argentino. As ruas cariocas também foram palco desse tipo de violência, como no confronto entre as torcidas do Fluminense (Brasil) e do Boca Juniors (Argentina) no início daquele mês, também com envolvimento policial, antes de uma partida da Copa Libertadores da América. Nas redes sociais, os embates futebolísticos inflamaram um conflito entre os capítulos argentino e brasileiro do fandom da cantora estadunidense Taylor Swift, que realizava, então, os shows sul-americanos de sua turnê internacional (Eras Tour) na Argentina, em 11 e 12 de novembro, e no Brasil, de 17 a 20 e de 24 a 26 de novembro.[2] A discussão entre fãs, que revolvia

[2] Os acontecimentos de novembro de 2023 aqui comentados se relacionam diretamente aos interesses de Enriquez. Bastante ativa em redes sociais como o Instagram, Enriquez frequentemente comenta tanto sobre futebol, celebrando, por exemplo, a conquista do Mundial de 2022 e da Copa América de 2024 pela seleção argentina, quanto sobre Swift. Futebol e Swift também aparecem em suas obras. Para ilustrar, no conto "Un artista local," em *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), fala-se sobre uma feira de artesanato, na qual, "la mayoría de las artesanas eran mujeres grandes, salvo un señor que trabajaba cuero y una adolescente con retratos de Taylor Swift sobre la mesa . . . Los había hecho la chica, que le pasó uno que mostraba a Taylor vestida color medianoche con parte de una letra traducida: "Si estoy muerta para vos por qué estás en mi funeral." A letra em questão é da música

principalmente ao redor das críticas dos brasileiros à aparente falta de empatia de Swift diante da morte da jovem Ana Clara Benevides em show da Eras Tour no Rio de Janeiro,[3] intensificou-se por conta do jogo Brasil x Argentina, chegando a agressões verbais de caráter racial, político e socioeconômico. Durante a partida, a conta do X (antigo Twitter) Taylor Swift Argentina (@tayupdates, posteriormente banida da plataforma por violação de conduta) publicou a mensagem "Messi se tomó el palo. Orgullo de nuestro capitán, la seguridad ante todo. A los simios ni la hora,"[4] chamando os brasileiros de macacos e contribuindo para que termos como "mono" chegassem aos assuntos mais comentados do X naquela noite. Enquanto isso, a conta Info Taylor Brasil (@infoswiftbrasil) rebatia que, em vez de se envolver no que acontecia no Rio, os argentinos "debería[n] preocupar[se] por [su] nuevo presidente," em referência à então iminente eleição de Javier Milei, político de extrema-direita, socialmente ultraconservador e economicamente libertário. A partir daí, enquanto os perfis argentinos bradavam injúrias raciais do refúgio do anonimato digital, chamando torcedores e fãs brasileiros de "símios e "monos" e discursivamente excluindo o Brasil do conceito de América Latina, as contas de brasileiros caçoavam da crise econômica argentina, que ajudou na eleição de uma figura caricata e instável como Milei (figuras 1–4).

"My Tears Ricochet," do álbum *Folkore* (2020), creditado ao fim do livro como parte da trilha sonora da escrita dos contos.

[3] A estudante Ana Clara Benevides, de 23 anos, faleceu ao sofrer uma parada cardiorrespiratória devido à exaustão térmica durante o show de Swift no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 2023. Na época, uma onda de calor atingia o Brasil, e a temperatura no Rio de Janeiro naquele dia chegou aos 39,1ºC. Mesmo assim, a organizadora do show, a empresa brasileira Time For Fun (T4F), proibiu a entrada de garrafas de água no evento, vendendo-as lá dentro em vez de as distribuir, e tapou as saídas de ar do estádio Nilton Santos para impedir a visualização do palco a partir de fora. Essas medidas aumentaram a sensação térmica dentro do estádio, onde se reuniram mais de 60 mil pessoas. Percebendo o problema, Swift mesma jogou garrafas de água para os fãs e pediu que sua produção as distribuísse. Sua postura após o show, porém, foi bastante criticada pelos fãs brasileiros, pois ela apenas postou uma nota no Instagram lamentando a morte de Ana Clara e continuou a turnê sem sequer mencionar a perda ao vivo. Antes do último show da Eras Tour no Brasil, em 26 de novembro, em São Paulo, Swift recebeu a família de Ana Clara nos bastidores.

[4] No tweet, "Messi" se refere ao jogador Lionel Messi, então capitão da seleção argentina. Como a conta foi suspensa do X, não é possível ver a postagem original. Ela foi, porém, documentada em reportagens como "Fã-clube argentino de Taylor Swift chama brasileiros de 'macacos' e é banido do X," da Folha de S. Paulo.

Figura 1. Perfil identificado como argentino no X ilustra a composição do fandom latino-americano de Swift, juntando às bandeiras do México e da Argentina, onde a cantora se apresentou, as de "nações irmãs" da América do Sul. Notadamente, a imagem exclui o Brasil. Em resposta, uma conta aparentemente brasileira traduz um meme brasileiro para o espanhol para chamar os argentinos de mendigos. O meme brasileiro em questão referencia a cena da telenovela brasileira *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro (TV Globo, 2012), em que a vilã Carminha, interpretada por Adriana Esteves, ignora um conselho da pobre e bondosa Mãe Lucinda, personagem de Vera Holtz conhecida por acolher crianças moradoras de um aterro

sanitário como se fossem seus filhos. A frase irônica de Carminha, “obrigada pelo toque, Lucinda, a coisa que eu mais prezo na vida é conselho de mendiga,” é hoje usada como meme em conversas, interações online, vídeos de humor etc. para indicar desprezo por uma opinião devido ao status socioeconômico de quem a oferece. Na figura 1, um usuário do X traduz a fala de Carminha para o espanhol, referenciando através do meme seu desprezo pelo ponto de vista de outro usuário, que não incluíra o Brasil entre as nações irmãs latino-americanas.

Figura 2. Em postagem relacionada à da figura 1 e também discursivamente excluindo o Brasil do conceito de América Latina, um perfil (@anyaltman) sugere que usuários do X das tais nações irmãs (ver figura 1) unam suas “forças latinas” para denunciar a conta Info Taylor Brasil ao X e causar a suspensão temporária dela. A conta Info Taylor Brasil identifica o proponente

como argentino e zomba dele, dizendo que os ministérios argentinos desaparecerão no governo de Milei em velocidade comparável às denúncias à plataforma.

Figura 3. Perfis de fãs argentinos e brasileiros de Swift discutem: os primeiros caçoam da violência no Brasil; os segundos utilizam-se do mesmo meme da figura 1 (através de uma captura da cena da novela em que se veem a personagem Carminha e uma bandeira da Argentina substituindo o rosto de Lucinda) para se burlar da crise argentina, e insinuam que os argentinos morrerão de fome.

Figura 4. Perfil de argentino acusa a polícia brasileira de racismo (contra estrangeiros, como xenofobia), ao mesmo tempo em que concede que os argentinos também são racistas, porém de forma menos grave, porque alegadamente tratam bem os visitantes estrangeiros.

Para além da rivalidade e da despersonalização proporcionada pelo anonimato (nas redes) e pela multidão (nos estádios e nas ruas), essas disputas de novembro de 2023 sugerem a penetração de alguns mitos coletivos, de algumas formas de se pensarem identidades nacionais e articular, portanto, a memória coletiva. Um deles, que parece informar as injúrias raciais cometidas, é a percepção de que tanto o Brasil quanto a Argentina são países racialmente homogêneos, sendo a população do primeiro predominantemente não branca e a do segundo majoritariamente branca, de forma que discriminação e rancor se instauram entre essas populações (e.g., os argentinos chamando os brasileiros de macacos), mas não dentro delas. Essa visão do Brasil não é exatamente equivalente à noção da democracia racial (que pressupõe heterogeneidade, não homogeneidade), mas semelhantemente nega a possibilidade de racismo no país, pois dilui diferenças raciais ao tornar todos os brasileiros vítimas de discriminação étnica. Em relação à Argentina, essa percepção apaga as populações não brancas, negando discursivamente sua existência, tal como foi feito na história daquele país, por exemplo, através de narrativas como a chamada conquista do deserto. Cabe perguntar, assim, em que implica que um argentino chame de “nações irmãs” tanto o México como os outros países sul-americanos

falantes de espanhol (ver figura 1). Insinua-se aí que, à diferença do Brasil, estes são demograficamente brancos e/ou civilizados e, por conseguinte, dignos de sediar a visita de uma estadunidense como Swift (ver figuras 3 e 4)? Outro mito observável nas discussões de novembro de 2023 (figuras 2 e 3) que se deve explicitar é o de que o Brasil é um país não apenas rico, mas economicamente estável e igualitário, com uma distribuição de renda capaz de garantir aos brasileiros segurança alimentar (não se morre de fome), moradia (é possível comprar casas) e acesso à saúde e cultura (garantido pela manutenção de ministérios). Por comparação e apesar de sua exemplar transição democrática após a ditadura, os argentinos vivem em permanente crise econômica devida, entre outros fatores, ao neoliberalismo pós-ditatorial, o qual mantem o poder político e econômico nas mãos das elites, impede que muitos exerçam o direito a uma vida digna e, finalmente, facilita o retorno da extrema direita. Mesmo com a amnésia, a anistia e a injustiça que caracterizariam sua democracia, em permanente crise de memória, o Brasil estaria livre de semelhante decadência socioeconômica e, mais recentemente, também livre da extrema direita.

Inicio este capítulo sobre Enriquez com essa pequena crônica de novembro de 2023 porque essa autora destrincha criticamente, em suas obras, as premissas—por exemplo, os mitos nacionais apresentados acima, a exemplaridade da justiça de transição argentina, a relevância dos direitos humanos no país—que informam as banais disputas urbanas e virtuais aqui descritas. Não é que a obra de Enriquez seja, de nenhuma maneira, ela mesma trivial, nem que aborde a rivalidade entre Brasil e Argentina. De fato, à exceção de algumas cenas de romances e contos que se passam na Inglaterra e nos Estados Unidos, as narrativas enfocam apenas a Argentina, mas de tal maneira que, ao expor a sobrevivência de estruturas de consumo de corpos desde o período colonial, passando pelos mandatos peronistas e pelo Processo de Reorganização Nacional (PRN) e chegando às crises neoliberais do presente, aproximam-se das obras de (pós-

)memória brasileiras discutidas no Capítulo 2 desta tese. Enriquez é possivelmente a escritora argentina mais famosa no Brasil na atualidade,[5] com cinco livros traduzidos para o português—em ordem de publicação no Brasil: *As coisas que perdemos no fogo* (2017), *Este é o mar* (2019), *Nossa parte de noite* (2021), *A irmã menor: Um retrato de Silvina Ocampo* (2022) e *Os perigos de fumar na cama* (2023)—e uma participação na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2019. Seu trabalho chama a atenção de jornalistas e acadêmicos, mas faltam ainda leituras sobre como seu foco no monstruoso, na decadência, na violência, mas também seu humor e incorporação de mídias contemporâneas, apresentam desafios à tomada da Argentina como modelo de memória.

Enriquez nasceu em Buenos Aires em 1973, e cresceu e se educou também na Argentina. Escritora desde a adolescência, é autora de quatro romances—*Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Este es el mar* (2017) e *Nuestra parte de noche* (2019); seis livros de contos—*Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Chicos que vuelven* (2010), *Cuando hablábamos con los muertos* (2013), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), *Ese verano a oscuras* (2019) e *Un lugar soleado para gente sombría* (2024); e sete obras não ficcionais, como *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo* (2014) e *Porque demasiado no es suficiente: Mi historia de amor con Suede* (2023). Seus romances e contos abordam, como é de interesse deste capítulo, questões memoriais, políticas, raciais e socioeconômicas ao tratar de fantasmas, ruínas, monstros, mutilações, assassinatos, desaparecimentos e outras atrocidades. Por conta desse tratamento, a escrita de Enriquez recebe vários rótulos, sendo classificada como literatura de terror (Ayram; Climent e Pimentel; Prado e Ferrante), gótica (Ayram; Prado e Ferrante), horror (Escalona; Forcinito), fantástica (Durán; Escalona; Plotkin) e realista capitalista (Muniz;

[5] Juntamente a Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Selva Almada e Camila Sosa Villada.

Sorrentino), entre outros termos. Por isso também, Enriquez é frequentemente inserida na "nueva narrativa argentina" (Brescia 281), também grafada NNA, junto a outras autoras como Schweblin, Almada e Pola Oloixarac. Falando ela mesma de seus romances e contos ao *New York Times* em 2023, Enriquez se identifica como leitora e escritora de histórias de horror, gênero que condiz com o cenário em que ela cresceu, pautado pela ditadura de 1976–83 e pelos subsequentes testemunhos sobre violações de direitos humanos naquele período, histórias que "seeped into my writing, but instead of inspiring realism or reporting they emerged as a literary form that embraced the language and conventions of horror literature." No mesmo texto, a autora descreve sua "educação sentimental" (*sentimental education*) como uma mescla de literatura argentina e estrangeira (principalmente em inglês) e cultura pop (rock, punk e, mais recentemente, música pop; filmes como *Tubarão*, e *E.T. O extraterrestre*; séries como *Twin Peaks*).[6] Ao também se afirmar como latino-americana, Enriquez parece se posicionar naquela periferia de que falam Ricardo Piglia e Maria Zilda Ferreira Cury (ver Capítulo 3), em um lugar de deslocamento, de simultâneo reconhecimento e subversão das imposições coloniais e imperialistas frequentemente através do humor, do exagero e da ironia.

Este capítulo se concentra na ficção de Enriquez e, entre seus vários contos e romances, investiga principalmente "El chico sucio," "La Hostería," "Verde rojo anaranjado" e "La casa de Adela" (todos contidos em *Las cosas que perdimos en el fuego*); "Ese verano a oscuras" (conto único em *Ese verano a oscuras*); "Mis muertos tristes," "La desgracia en la cara" e "Los himnos de las hienas" (contidos em *Un lugar soleado para gente sombría*); e *Nuestra parte de noche*.[7] Esses textos foram publicados originalmente à mesma época em que, no Brasil, chegava ao

[6] Um traço comum das entrevistas de Enriquez é a mescla de referências populares e literatas. Nesse caso, à menção de filmes como *Tubarão*, junta-se o aceno ao romance *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert (1869).
[7] Porque nem todas as obras de Enriquez aqui analisadas têm tradução para o português, prefiro citá-las, ao longo deste capítulo, em suas versões originais em espanhol.

mercado a grande maioria das obras estudadas nesta tese. Igualmente, a Argentina vivia, como agora revive, um período de desconfiança popular para com governos autoproclamados de centro-esquerda e comandados por mulheres (Cristina Kirchner, presidente da Argentina de 2007 a 2015 e vice-presidente de 2019 a 2023; Dilma Rousseff, presidente do Brasil de 2011 a 2016). Como no caso de Rousseff, o governo de Kirchner foi marcado por uma revigoração do discurso de memória e direitos humanos que, iniciando-se com seus antecessores (respectivamente, Luiz Inácio Lula da Silva, 2001–2010, e Néstor Kirchner, 2003–2007), intensificou-se em seus mandatos com, por exemplo, a instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV) no Brasil e a inauguração do Museo Sitio de Memoria da ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) na Argentina. Porém, não há na Argentina um boom literário de memórias da ditadura correspondente ao brasileiro, pois, mesmo autores que, como Enriquez, assumidamente abordam o legado do PRN frequentemente o deslocam para o plano de fundo, tratando-o como um fantasma que molda o presente, assolando-o indiretamente, quase como se estivesse ausente, mas sempre ressurgindo de alguma forma. Assim, se se quer ler as obras de Enriquez dentro do enquadramento da pós-memória, com faz Fernanda Bustamante Escalona, há de se apontar suas diferenças em relação às produções brasileiras, já consideravelmente distintas daquilo que Marianne Hirsch primeiro divisa para sua estrutura. Por exemplo, à exceção de Adela, em *Nuestra parte de noche*, nenhum dos personagens dos textos aqui considerados é filho de sobreviventes ou desaparecidos. Tampouco são essas histórias necessariamente situadas num momento presente que recupera o passado ditatorial. Passando-se ora antes, ora durante e ora depois do Processo, os enredos de Enriquez parecem desfazer-se ainda mais do peso da família na transmissão da memória, bem como da própria lembrança explícita da ditadura. Ainda assim, entretanto, as narrativas recorrem à fotografia.

"El chico sucio," "La Hostería" e "La casa de Adela" têm em comum, entre outras coisas, o foco em personagens infantis que de alguma forma desviam dos ideais de pureza e inocência das crianças. Em "El chico sucio," uma narradora de classe média alta morando sozinha na mansão de sua família no falido e violento bairro de Constitución, em Buenos Aires, torna-se obcecada por um menino de rua, chegando a enfrentar a mãe do garoto, uma usuária de drogas que dá o menino a alguém. Em "La Hostería," as amigas Florencia e Rocío tentam pregar uma peça na dona de uma pousada em La Rioja, que teria sido um centro clandestino de detenção durante a ditadura, e acabam passando pela espectral e potencialmente imaginária experiência de uma invasão militar. Em "La casa de Adela," uma garota de braço amputado (Adela) e seus amigos (os irmãos Pablo e Clara), aficionados a histórias e filmes de terror, entram numa casa abandonada, dentro da qual Adela desaparece para sempre. Nota-se que os contos se aproximam também por causa da importância que neles têm velhos casarões, lugares em ruínas. Essa é uma característica que eles compartilham com outras obras de Enriquez, e que analiso neste capítulo. Diferente nesse aspecto é o conto "Verde rojo anaranjado," que narra o desparecimento do jovem Marco, quando ele abandona a namorada e a própria vida para se trancar no seu quarto e habitar a *deep web*. Todos esses textos de *Las cosas que perdimos en el fuego* lidam, entretanto, com fotografias: no primeiro, aparecem, nos jornais e nos altares, fotos de Nachito, el Degolladito, um menino de rua assassinado no bairro na mesma época em que o menino sujo some; no segundo, Florencia e Rocío veem fotos antigas da hospedaria nas paredes do estabelecimento. O terceiro e quarto contos mencionam fotos, mas se relacionam com a fotografia de maneira mais conceitual e estrutural. "La casa de Adela" é retirado de seu contexto de publicação inicial para compor parte da trama de *Nuestra parte de noche*: não apenas a personagem é reinserida no romance, mas o próprio conto reaparece, participando de uma estrutura citacional. A

transformação de Marco de presença física à ausência digital em "Verde rojo anaranjado," por sua vez, assemelha-se ao processo de suplementação performado pela fotografia e outras formas de ruína, como explico mais adiante, bem como à desaparição da própria fotografia analógica, convertida ao modo digital.

Essa perspectiva mais contemporânea e digital da fotografia reaparece nos contos selecionados a partir do recente volume *Un lugar soleado para gente sombría*, todos os quais apresentam fotos tiradas e visualizadas com smartphones. "Mis muertos tristes" se assemelha a "El chico sucio" por também ter uma narradora de classe média alta que insiste em viver na antiga casa da família, num bairro assolado pelos violentos efeitos da desigualdade socioeconômica e da precariedade dos direitos humanos na Argentina contemporânea. A narradora vive entre os fantasmas que assombram o bairro, tomando a forma tanto, por exemplo, de meninas assassinadas na rua enquanto tiravam fotos para uma rede social, quanto do ressurgimento de tendências fascistas entre os vizinhos burgueses. Em "La desgracia en la cara," Alex compara as fotos de seu telefone com os antigos retratos da mãe e percebe que sofre da mesma desgraça que a levou ao suicídio: seu rosto se borra e progressivamente desaparece, deixando-a sem face. Em "Los himnos de las hienas," por sua vez, o narrador usa a luz da câmera do celular para afastar o monstro que tenta matar Mateo, o namorado, quando o casal invade um casarão previamente utilizado como centro clandestino de detenção num povoado argentino. Por último, o conto "Ese verano a oscuras" chama especial atenção por ter sido publicado em edição ilustrada por Helia Toledo. A história se passa em 1989, num prédio de classe média cujos moradores, dentre os quais, a jovem narradora e sua amiga Virginia, sofrem com cortes diários de eletricidade, inflação, início da epidemia de SIDA, feminicídios e certo saudosismo pelo período ditatorial. Além de expressar-se nas imagens de Toledo, o conto de

Enriquez também traz fotografias ecfrásticas, os retratos dos assassinos em série no livro que as amigas leem repetidamente.

O romance *Nuestra parte de noche* narra, sobretudo, os esforços do médium Juan Peterson para evitar que seu filho com a falecida Rosario Reyes Bradford, Gaspar Peterson, sofra o mesmo destino que o seu, isto é, ter seu corpo consumido pela Orden para invocação da Oscuridad. A Orden é uma seita estabelecida pelas famílias inglesas Bradford e Mathers, as quais, possuindo todo o tipo de poder material e terreno, querem também se elevar sobrenaturalmente, de forma a atingir a imortalidade. Por conta da colonização europeia, membros da Orden se estabelecem na África e na América do Sul e, nas florestas quentes e úmidas dos novos mundos, encontram não apenas fontes de poder da Oscuridad, mas também aqueles que as podem abrir, como Juan. As práticas e rituais da Orden, marcados por sacrifícios humanos, mutilações, orgias, êxtase e terror, desumanizam corpos subalternos como os dos médiuns e incluem experimentos médicos macabros com crianças. Se a semelhança com a ideologia colonial e eugênica é evidente, também observável é a cumplicidade entre a Orden e a junta argentina, que fornece, por exemplo, desaparecidos políticos para os sacrifícios à Oscuridad. Várias fotografias aparecem, desaparecem e reaparecem ao longo desse volumoso romance, a principal delas sendo o retrato de Juan e Gaspar, tirado em 1981 e reencontrado pelo filho após a morte do pai, numa exposição de arte, quase vinte anos depois.

No Capítulo 2 desta tese, argumento que certos romances de pós-memória da ditadura militar brasileira sugerem, através de uma estrutura fotográfica, a sobrevivência de estruturas de consumo de corpos, da qual o regime militar se mostra iteração. Neste capítulo, não quero desvelar essas mesmas sobrevivências e iterações (no caso argentino) nos textos de Enriquez, mas tomá-las como pressuposto, uma vez que vários estudos observam o caráter alegórico das

obras da autora, isto é, as maneiras pelas quais seus fantasmas, aberrações e horrores se relacionam com as repetições, frequentemente encobertas, de formas de exploração de corpos subalternos ao longo da história argentina. De fato, como elaboro na seção a seguir, a autora mesma valida essa leitura, embora dispense associações simples, dizendo, por exemplo, que não vai "escribir un libro donde Milei sea un monstruo."[8] Tal leitura das obras de Enriquez desestabiliza a exemplaridade do trabalho argentino de memória, verdade, justiça, reparação e direitos humanos ao sugerir que aquilo que se nega ao dizer *nunca más* não é uma exceção, e faz parte tanto do passado quanto do presente. Considerando, então, o caráter alegórico da ficção de Enriquez, pergunto como dele participam, se contribuindo para ele ou o desafiando, o recurso às fotografias ecfrásticas, às mídias contemporâneas e às ruínas (e.g., corpos mutilados, restos humanos, casarões abandonados e bairros arrasados). Proponho que as obras da autora avançam a noção de que a literatura e a memória sul-americanas não são escritas a partir de ruínas (i.e., como uma tentativa de reconstrução a partir dos restos da história), mas como ruína, como a casa da ruína, o espaço em que ruem não só corpos, mas estruturas, conceitos e, possivelmente, formas de poder. Argumento também que esse arruinamento não é, nos textos de Enriquez, necessariamente melancólico, mas humorístico, promovendo uma ressignificação da própria ideia de ruína, ou a ruína da ruína. Em seu humor, as narrativas aqui estudadas se aproximam das discussões retratadas nas figuras 1–4, violentas, sem dúvida, mas também engraçadas, em seu uso de memes, sua banalidade, suas incoerências. Cabe advertir, de antemão, que uma literatura através da qual se rue e se ri, não é, ao tratar da memória, desrespeitosa aos mortos, desaparecidos e sequestrados, pois o que ela subverte é precisamente as instituições que os consumiram.

[8] Conforme matéria do jornal *El clarín*, "Mariana Enriquez: 'No voy a escribir un libro donde Milei sea un monstruo.'"

Na primeira seção deste capítulo, exploro a premissa delineada acima através da leitura crítica das narrativas de Enriquez, do estabelecimento de relações entre elas e da revisão de estudos sobre elas. Em seguida, na segunda seção, analiso o uso de fotografias, ilustrações, pinturas e mídias sociais, bem como a representação de ruínas nesses contos e romance e os efeitos desses recursos. Em ambas as seções, proponho também uma discussão sobre o lugar do humor na literatura e memória sul-americanas.

1. "El eco de la muerte . . . un recuerdo"

O título desta seção é uma citação do romance *Nuestra parte de noche*, localizada especificamente no episódio da primeira experiência mediúnica de Gaspar Peterson. Na ocasião, o menino vê uma mulher grávida e morta vagar pelo motel onde ele se hospeda com o pai em uma noite em 1981, durante a longa viagem que os dois fazem de carro, partindo da cidade de Buenos Aires em direção a Puerto Reyes, a propriedade da família Reyes Bradford no norte da província de Misiones, próxima à fronteira entre Argentina, Paraguai e Brasil. Acostumado a aparições como essa, Juan Peterson escuta a mulher proferir "[l]a misma repetición desesperada y solitaria de la muerte, el eco de la muerte" (25–26). Para acalmar o filho, Juan explica-lhe que a aparição "[n]o es alguien. Es un recuerdo" (26), e, em seguida, ensina-o a afastar aquela lembrança. Juan tenta mostrar a Gaspar que não há, na situação, "nada que temer, esa mujer era apenas um eco. Había muchos ecos, ahora. Siempre había cuando se perpetraba una matanza" (23). A matança em questão, não nomeada nessa parte do romance, mas explícita em outras, corresponde aos desaparecimentos e assassinatos cometidos pelos militares na época. Nota-se que, enquanto, nos excertos citados, "eco" e "recuerdo" servem como metáforas ou termos substitutos para "fantasma," de acordo com os comentários de Enriquez sobre suas obras, o

próprio fantasma é nelas um tropo politicamente carregado. Em entrevista a *El Clarín*, a autora afirma que fantasmas são "una perfecta metáfora del trauma . . . hay circuitos de los que no podemos salir, el fantasma pide justicia o cuenta el trauma por el que pasó. En el cuento contemporáneo el fantasma es persistente, porque la justicia se tiene que hacer en vida y es muy metafórico con América Latina." Frequentemente se valendo de reflexões autorais como essa, vários estudos, alguns dos quais destaco a seguir, dedicam-se a desvendar as alegorias históricas e sociopolíticas que Enriquez constrói em suas narrativas.

Em estudos críticos como os de Pablo Brescia, de Esteban Prado e Lucio Ferrante e de Mariola Pietrak, as discussões sobre a filiação de Enriquez a certos gêneros, estilos e tradições literárias, já mencionados na introdução deste capítulo, levam também à constatação das alegorias políticas nas obras da autora. Objetivando divisar as características da NNA, tendência divisada por Elsa Drucaroff e dentro da qual se enquadra Enriquez, Brescia destaca como atributos comuns a essa geração a relação com a política construída a partir de um enfoque em questões individuais em vez de coletivas (correspondente à guinada subjetiva que Beatriz Sarlo também identifica, como discutido no Capítulo 1), e a percepção de certa decadência de valores tradicionais, inclusive da literatura, que perde "su visibilidade . . . su valor de uso y de cambio, su función de capital cultural por excelencia" (287). Ambas as características (o foco no eu—a nível do autor ou dos personagens—e a consciência da decadência) relacionam-se ao cinismo e humor irônico (de que falo mais adiante) observável em Enriquez, bem como ao seu uso de elementos góticos e aterrorizantes, como o fantasma. A noção de decadência implica, afinal, uma obsessão com o passado, o qual assombra o presente numa eterna comparação. Destacando-se na análise de Brescia, o fantasma e a decadência surgem também entre os cinquenta e seis

elementos que Prado e Ferrante listam como vinculados ao terror em *Nuestra parte de noche*, especialmente quando os autores citam:

> 2. el terror político, principalmente, el propio del terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar argentina (1976–1983) . . . 6. la imaginería en torno al infierno . . . 9. la violencia constitutiva de las sociedades latinoamericanas . . . 16. la acumulación de poder desmedido y el agobio de no poder escapar de su sometimiento; 17. la ambición extrema . . . 20. el imaginario gótico; 21. los fantasmas y los aparecidos . . . 47. la perversidad y el sadismo . . . 49. la explotación del hombre por el hombre a límites extremos. (25)

Imbricada nesse terror decadente da NNA está, ademais, a denúncia política da "civilibarbarie," isto é, para Drucaroff e Pietrak, a delação da contaminação entre civilização e barbárie, das formas pelas quais a ideia de civilização replica a barbárie a que ela idealmente se opõe desde o processo modernizador da Argentina. Pode-se dizer, assim, que as leituras de Prado e Ferrante sobre o terror em Enriquez e de Drucaroff e Pietrak sobre civilibarbarie—ao relacionar, no primeiro caso, os fantasmas, a decadência, a ditadura e a violência constitutiva das sociedades latino-americanas; e ao apontar, no segundo, "la circularidad de la barbarie en la historia argentina" (Pietrak 558)— sugerem que o terrorismo institucional dos anos 1970–80 se apresenta, em Enriquez, não como estado de exceção, mas como iteração de estruturas de consumo de corpos humanos subalternos, como uma repetição ou recontextualização (pois há, claro, diferenças) de outros momentos da história argentina, que incluem os dias hoje.

Carlos Ayram e Gabriele Bizzarri enfatizam o caráter decolonial das obras de Enriquez ao mostrar como há nelas, segundo meu entendimento de suas análises, uma superimposição de alegorias, pois os horrores da ditadura ali metaforizados (através, por exemplo, de aparições ou

de corpos mutilados) se tornam eles mesmos símbolos de outras violências passadas e presentes. Nesse sentido, Ayram considera *Nuestra parte de noche* uma "allegorical machine," na qual "[the] politicization of the obscure . . . may well be valued as an aesthetic-political action that repels the whiff of dictatorship, but also . . . reveals the miasma of colonial reasoning" (193). Semelhantemente, para Bizzarri, "la parafernalia gótica internacional" de que Enriquez lança mão "aterriza en un ámbito señaladamente propio . . . interceptando alegóricamente los horrores de la historia patria, presa diputada en el castillo de los horrores cruzados de colonia y dictadura" (215). Evidência da cumplicidade, do cruzamento entre ditadura e colonialismo que Ayram e Bizzarri identificam na prosa gótica de *Nuestra parte de noche* é a colaboração entre os governantes militares e a alta cúpula da Orden, representante do poder de detentores de terra de origem espanhola e inglesa, também invasores e dominadores. Os integrantes da Orden sabem que "[l]os crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles para manipular" (156); em contrapartida, os rituais da Orden beneficiam os militares ao dar fim aos desaparecidos e aos filhos de desaparecidos da ditadura. Para sair um pouco do romance de Enriquez, também no conto "Los himnos de las hienas" se verifica semelhante cumplicidade: o casarão familiar e antigo centro de detenção clandestino do exército que o narrador e o namorado exploram fica no mesmo povoado de um museu que "todavía conservaba cabezas de indígenas asesinados durante la Conquista del Desierto" (Enriquez, *Un lugar soleado* 111). Em ambos os casos, a proximidade entre elementos evocando a ditadura e o (neo)colonialismo leva a pensar na semelhança entre esses poderes, e na forma como um facilita a instauração e/ou manutenção do outro. Um tanto diferentemente de Ayram e Bizzarri, Carlos Enrique Ruiz Figueroa e Mariela Jinett Fuentes Lean se concentram na "iteración de la violencia" na história argentina recente, em que "huellas [de

regímenes autoritarios] persisten en sistemas democráticos, herederos de prácticas de poder y órdenes del mal" (76). Chama-me a atenção que, ao utilizar termos como iteração, impressão, rastros e herança em sua análise de Enriquez para reforçar o caráter alegórico das narrativas da escritora, Figueroa e Lean localizam o estudo dessas narrativas dentro do campo da obsidiologia, isto é, da interpretação daquilo que ensinariam os espectros se alguém os pudesse entender, tal como certos discípulos da Orden parecem compreender a Oscuridad em *Nuestra parte de noche*.

Para finalizar, então, esta revisão da bibliografia sobre Enriquez, cabe mencionar que vários estudos se concentram exatamente na decifração do significado político do sobrenatural. Por exemplo, para Dalva Desirée Climent e Ary Pimentel, Enriquez recorre, ao longo de sua carreira, ao sobrenatural, isto é, àquilo que não pode ser entendido, para sinalizar os indizíveis traumas nacionais. Climent e Pimentel argumentam, ademais, que o recurso ao sobrenatural como expressão do trauma promove a coagulação das temporalidades nas narrativas, de forma a compor o tempo sobreposto, em vez de linear, que identifico no Capítulo 2 nas obras sobre a ditadura militar brasileira. Em outro interessante estudo sobre o macabro em *Los peligros de fumar en la cama*, Escalona propõe similarmente que, nos contos, "mediante la presencia de cuerpos incómodos—incómodos por su ausencia, su fantasmagoría, su incompletud, su abyección, su falta de singularidad—se visibilizan de forma alegórica los horrores políticos y con ello se demanda una reflexión en torno al binomio memoria/olvido" (34). Encerro este giro pelo legado crítico de Enriquez com essa citação porque Escalona aí explicita algo que, a meu ver, está latente nos demais estudos aqui revisados, isto é, a percepção da necessidade de ainda se refletir sobre a questão da memória e do esquecimento na Argentina porque os horrores contra os quais se proclama "nunca más" não se restringem ao período de 1976–83. Trata-se de "uma violencia antigua" como nota Juan em *Nuestra parte de noche* (78), mas também recente, que

envolve iteradas instâncias de desumanização, consumo de corpos e manutenção de poder. Assim sendo, conclui-se que Enriquez sugere que a justiça de transição argentina e o reforço Kirchnerista do discurso de direitos humanos não teriam produzido uma memória coletiva capaz de servir de antídoto à repetição da história. Nesse sentido, há uma ironia quase perversa em fazer modelo essa memória decadente que tampouco lembra, essa memória que, como toda memória, inclui apagamentos. Não por acaso, então, a ironia é um elemento importante do humor das narrativas de Enriquez.

Tendo revisado estudos que leem nas alegorias de Enriquez a denúncia da sobrevivência de estruturas de consumo de corpos subalternos, passo agora, como transição à seção sobre memória, ruínas e fotografia, à discussão sobre como o humor irônico de Enriquez envolve noções de decadência, e sobre como suas narrativas estabelecem relações fotográficas entre si. Pode-se dizer que o humor de Enriquez é irônico porque faz rir daquilo que não se deve rir. Se se toma a ironia como figura retórica útil para expressar o oposto do que se diz, tem-se nas narrativas a expressão do trágico pelo cômico e a produção do efeito cômico pelo exagero do trágico, elemento associado, nas obras, à decadência. Essa decadência, por sua vez, assume a forma, entre outras coisas, de construções coloniais em mal estado de conservação, submetidas ao desgaste do tempo, ao clima subtropical e à depredação; da crescente violência em bairros anteriormente aristocráticos e burgueses por conta do inchamento de suas periferias; da normalização da criminalidade; da depreciação de valores conservadores relativos à família, ao trabalho e à ética. Esse humor permeia, por exemplo, a maneira como a narradora apresenta o bairro de Constitución no conto "El chico sucio." Para explicar por que sua família a julga louca por insistir em morar no casarão que pertencera aos avós paternos em Constitución, ela oferece,

nas duas primeiras páginas do conto, um breve histórico dessa propriedade familiar, que reflete a história do próprio bairro, do coletivo, e vice-versa. Segundo essa história, Constitución

> Fue, en el siglo XIX, una zona donde vivía la aristocracia porteña, por eso existen estas casas, como la de mi familia . . . En 1887 las familias aristocráticas huyeron hacia el norte de la ciudad escapando de la fiebre amarilla. Pocas volvieron, casi ninguna. Con los años, familias de comerciantes ricos, como la de mi abuelo, pudieron comprar las casas de piedra con gárgolas y llamadores de bronce. Pero el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado. Y está cada vez peor. (10)

Assim como o bairro passa de símbolo de luxo e prestígio a exemplo de criminalidade urbana, também o casarão, emblemático do poder colonial, é apropriado pela burguesia, depois tornado local de trabalho—durante os períodos em que uma firma de advocacia, um consultório odontológico e um escritório de uma revista de viagens se substituem naquele espaço—e, finalmente, habitado pelos herdeiros de tudo isso, uma mulher de classe média alta assombrada e um menino de rua desaparecido cuja lembrança a enlouquece, cujo retorno ela aguarda.[9] Desse histórico, depreende-se que a herança da narradora não é apenas a casa em ruínas, mas também a barbárie enlouquecedora, incompreensível e potencialmente irrepresentável de que aquela propriedade é parte. Essa história fatídica se torna, entretanto, engraçada pela acumulação do trágico. Por exemplo, é ruim que tão poucos estabelecimentos queiram se instalar no bairro, que "[l]a revista de viajes lo hizo sólo porque el alquiler, para entonces, era muy barato" (10), mas a situação se torna comicamente pior quando se descobre que "ni eso los salvó de la rápida

[9] "El chico sucio" se aproxima do conto "Casa tomada," de Cortázar, não só pelo foco na propriedade da elite argentina, mas também em sua psicologia. Uma das leituras possíveis para o conto de Cortázar é que a ocupação da casa do casal de irmãos simboliza a progressiva tomada da consciência do narrador pelo desejo pela irmã reprimido. A passagem citada como epígrafe deste capítulo permite, ademais, uma leitura materialista, se se considera a incômoda e persistente poeira como símbolo do arruinamento da noção de civilização, marcadamente europeia, erudita e predominantemente urbana, imposta a zonas rurais e ao próprio território.

bancarrota y ciertamente no ayudó que robaran en las oficinas: se llevaron todas las computadoras, un horno a microondas, hasta una pesada fotocopiadora" (10). É em semelhante progressão de desgraças que a narradora conta que, no bairro,

> Dos veces me robaron en la avenida, las dos, chicos que pasaron corriendo y me arrancaron el bolso y me tiraron al suelo. La primera vez hice la denuncia a la policía; la segunda vez ya sabía que era inútil, que la policía les tenía permitido robar en la avenida, con límite en el puente de la autopista—tres cuadras liberadas—, como intercambio de los favores que los adolescentes hacían para ellos. (11)

Assaltada não uma, mas duas vezes e, pior, por crianças que a machucam, ela percebe, ao não receber suporte da segurança pública, que a culpa era, de fato, sua, por se arriscar a cruzar a zona dominada pelos ladrões em conchavo com a polícia. A forma como "El chico sucio" introduz seu cenário como acumulação de infortúnios beira o absurdo, mas um absurdo inteiramente verossímil ao leitor sul-americano, acostumado a chamar de lar espaços urbanos marcados pela indistinção entre local de moradia e de trabalho, entre a rua e o interior (os quais muros altos tentam, em vão, separar), entre violência e segurança. Outro elemento desse humor são, então, as comparações e símiles pelas quais Enriquez aproxima extremos, como quando, por exemplo, descreve "la casa de mis abuelos paternos" como "una mole de piedra y puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes, con detalles art déco y antiguos mosaicos en el suelo, tan gastados que, si se me ocurriera encerar los pisos, podría inaugurar una pista de patinaje" (9); e quando admite que "Constitución no es fácil y es hermoso, con todos esos rincones que alguna vez fueron lujosos, como templos abandonados y vueltos a ocupar por infieles que ni siquiera saben que, entre estas paredes, alguna vez se escucharon alabanzas a viejos dioses" (11). A aproximação entre o piso de mosaicos gastos e a prosaica pista de patinação e as mansões e

templos abandonados ocupados por pagãos dá a medida da maneira irônica pela qual Enriquez (des)constrói a decadência.

A semelhança entre o primeiro exemplo de humor irônico e o que trago agora já evidencia a relação fotográfica entre as narrativas de Enriquez, que exploro mais à frente. Recuperando o raciocínio de que os romances de pós-memória da ditadura militar brasileira analisados no Capítulo 2 se estruturam como álbuns de fotos, argumento que há uma relação fotográfica entre as narrativas de Enriquez porque elas funcionam como iterações ou citações recontextualizadas umas das outras. Assim, o conto "Mis muertos tristes" reencena "El chico sucio" ao enfocar uma narradora presa afetivamente a sua herança, no caso, a casa da mãe em um bairro de classe média. Como em "El chico sucio," a narradora de "Mis muertos tristes" descreve primeiramente o bairro, antes de abordar as assombrações. Tal qual Constitución, esse bairro é progressivamente tomado pela periferia avolumada e violenta, mais especificamente composta por conjuntos habitacionais populares (monoblocs) e favelas (villas) que se comunicam. É curioso que, enquanto a decadência de Constitución se dá a partir da saída da aristocracia adoecida, a do bairro anônimo de "Mis muertos tristes" parece resultado de algo como um processo de gentrificação malsucedido. Segunda a narradora,

> El barrio . . . [s]olía ser viviendas para obreros construidas en los años treinta en calles angostas; casas de piedra, hermosos jardines pequeños y ventanas altas con persianas de hierro. Se puede decir que los propios vecinos las fueron arruinando con sus innovaciones: los aires acondicionados, los techos de tejas, algún piso más arriba construido con materiales diferentes, revestimientos y pinturas exteriores de colores ridículos, o la eliminación de las puertas de madera originales reemplazadas por otras más baratas. (2–3).

Nessa e em outras passagens, a narradora descreve seus vizinhos como pertencentes a uma classe média, destituída do bom gosto da elite intelectual a que a narradora (uma médica) pertence, mas com poder aquisitivo suficiente, embora limitado, para realizar reformas nas propriedades. Infere-se que, ao longo dos anos, essa classe média ou emerge da classe trabalhadora original do bairro, ou a substitui, empurrando-a para as periferias de onde ela eventualmente retorna. Com essas transformações, a noção de decadência surge sob formas que vão além do aumento da criminalidade, mas que continuam a compor o humor irônico de Enriquez. No excerto citado acima, por exemplo, há um senso de decaimento estético tornado cômico pela enumeração de modificações arquitetônicas estapafúrdias. Já para a vizinhança de classe média que quer se distinguir das populações periféricas, a degradação tem, de fato, um caráter étnico. Nas reuniões para a (impossível) melhoria da segurança, alguns vizinhos "gritan que pagan sus impuestos . . . que se compraron armas y hacen cursos para usarlas, y describen las maneras en que piensan que la policía debe actuar: siempre proponen el asesinato, el insulto, el ejemplo medieval o el ojo por ojo o cosas por el estilo" (6). Outros sugerem que "es necesario exhibir las cabezas de estos 'negros' en picas, como en la época de la Colonia," sem que "nadie lo censur[e], nadie siquiera pon[ga] los ojos en blanco" (7), pois todos glorificam "el recuerdo de los buenos abuelos . . . esos inmigrantes europeos que vinieron con una mano atrás y otra adelante, que llegaron para trabajar honestamente, que eran pobres pero dignos" (7). Todos, claro, menos a narradora, que marca repetidamente—ao ponto de soar exagerada, duvidosa e, por isso, algo cômica—sua diferença em relação aos vizinhos. Para ela, a decadência de seu bairro é sobretudo política, pois, por mais que alguns dos primeiros moradores fossem "anarquistas perseguidos por la policía," seus sucessores se tornaram "comerciantes deshonestos que preferían ganar dinero antes que

plantearse cualquier tipo de responsabilidad ética" (7); cidadãos de classe média que sonegam seus impostos apesar de demandar serviços públicos; e fascistas potencialmente armados.

O humor irônico de Enriquez permeia todas essas formas de decadência ao acumular desventuras, como em "El chico sucio," tornando o absurdo rotineiro. É o que acontece, por exemplo, quando a narradora afirma "yo también tengo miedo. Yo tampoco quiero que me atrape una bala perdida . . . ni que me roben sistemáticamente en la parada del colectivo o cada vez que el auto se ve detenido por la luz roja en la esquina de los monoblocs. Yo también vuelvo llorando cuando un adolescente enarbola un cuchillo y me arrebata el teléfono. Pero no quiero matarlos a todos" (4). A listagem e a utilização do advérbio "sistemáticamente," da locução adverbial "cada vez" e da conjunção "cuando" indicam comicamente a repetição e normalidade dessas circunstâncias aterrorizadoras. É irônico também que a narradora proclame sua superioridade moral dizendo que não quer matar todos os adolescentes delinquentes, insinuando que alguns, sim, mataria. Para compor o humor inesperado de "Mis muertos tristes," juntam-se o comportamento dos fantasmas do bairro e certa ridicularização das mídias sociais. Os fantasmas do bairro são mortos advindos da periferia e vítimas de algum tipo de desumanização por parte dos vizinhos. Por exemplo, há um fantasma do garoto "Matías y un apelido italiano" (17), que morreu tentando escapar de um sequestro batendo desesperadamente nas portas do bairro, na vã esperança de que alguém acreditasse nele e o protegesse, até ser alvejado pelos sequestradores. A assombração que esses fantasmas performam consiste na repetição, todos os dias ou noites, dos últimos momentos antes da morte. Como Matías, outra criança, um menino ladrão, morre ao cair do telhado da casa de Paulo, que o deixa agonizar em vez de chamar uma ambulância. Por isso, todas as noites, "el ladrón volvía. Lo escuchaban caminar por el techo. La mujer lo había oído primero y él, Paulo, no le había creído. Después de todo, sufría de los nervios, la pobre. Hasta

que escuchó él mismo los pasos. Y entonces lo vio caer una vez más hacia el patio. Sin ruido. Eso hace su fantasma ladrón: camina y cae, camina y cae" (14). Se parece assustadora, a vingança dos fantasmas é, de fato, mais picaresca que horripilante, pois, segundo Paulo, o espectro do ladrão "[d]esde el suelo . . . se nos caga de risa" (14). Por sua vez, os fantasmas das meninas assassinadas a tiros na rua, sem motivo certo, replicam todas as noites o já banalizado, vazio e repetitivo ato de tirar selfies—"las tres cabezas apretadas para entrar en foco, las lenguas con piercing afuera (¿por qué les gusta sacar la lengua a las chicas?), una segunda tanda de fotos con los labios haciendo trompita" (8)—para as redes sociais. Retorno a essas fotos na segunda seção.

O humor irônico que faz graça daquilo de que não se deve rir aparece similarmente associado a noções de decadência em todas as narrativas de Enriquez aqui consideradas, mostrando-se um recurso facilitador do tratamento de temas traumáticos, de assuntos sobre os quais é difícil ou impossível falar sem inflexões que os tornem palatáveis. Em entrevista a Juan Sebastián Lozano para o portal Contexto, Enriquez opina que

> [E]l terror y el humor están muy cerca porque ambos géneros se usan muchísimo para hablar de lo que con frecuencia no se puede decir. O sea, el humor es uno de los pocos espacios donde hay exabruptos, insultos, cosas que tienen que ver con lo políticamente incorrecto . . . Para mí, son los géneros que mejor se manejan con el tabú. El terror tiene elementos grotescos, es exagerado, maximalista, eso se parece mucho a la comedia, a lo bufo, a lo absurdo.

Tornar o trauma palatável, dizer o indizível, é, porém, em si mesmo, um ato absurdo. Talvez por isso, o humor de Enriquez se valha sempre do exagero, para sugerir a terrível dimensão daquilo de que se ri. No caso de contos como "Ese verano a oscuras" e "La casa de Adela," pode-se ler o

objeto terrível da troça como o repetido consumo de corpos infantis e adolescentes na recém-estabelecida democracia argentina, a qual, iterando os sequestros e assassinatos de bebês e crianças durante o período ditatorial, usurpa-lhes o direito a uma vida digna. Essa horrível sobrevivência do consumo de corpos infantis se metaforiza na monstruosidade física e psicológica, voluntária ou acidental, e, em todos os casos, irresistivelmente cômica dessas crianças e adolescentes.

"Esse verano a oscuras" se passa nas ruínas da ditadura militar, no fim dos anos 1980, durante a transição da presidência de Raúl Alfonsín para a de Carlos Menem e em meio à recessão econômica em que se elevava a inflação e se desabasteciam os supermercados; à crise energética com longos e rotineiros apagões; e às ansiedades políticas devidas a ameaças de novos golpes militares e a leis de impunidade (ver Capítulo 1). Como coloca a narradora, uma adolescente vivendo com os pais em um prédio de classe média, cujos moradores podem ter direito a cidadanias europeias e gozar de uma piscina, mas não têm emprego, "[l]os nombres de nuestro fin del mundo eran crisis energética, hiperinflación, bicicleta financiera, obediencia debida, peste rosa. Era 1989 y no había futuro" (8).[10] Nesse contexto decadente, em que os corpos da narradora e de sua vizinha e amiga, Verônica, estão também em crise, ardendo com hormônios adolescentes e com o calor insuportável, elas escolhem a decadência gótica como identidade: cultivam a palidez, vestem-se apenas de preto, nunca tomam sol e passam as tardes sem energia fumando e se drogando. A atração das amigas pela morte é tão exagerada que se converte em algo que seria inaceitável se não fosse cômico, a paixão por assassinos em série. A

[10] "Peste rosa" foi um termo usado para designar a síndrome da imunodeficiência adquirida (SIDA) na década de 1980, quando a nova epidemia viral fazia muitas vítimas nas comunidades LGBTQIA+, possivelmente para atribuir preconceituosamente a condição a pessoas homossexuais. É possível que o termo, ainda assim derrogatório, se refira alternativa ou adicionalmente às lesões rosadas que aparecem na pele de indivíduos portadores de SIDA. Em "Ese verano a oscuras," Pity, amigo da narradora e de Victoria, morre de agravamentos provocados pela SIDA.

narradora e Verônica leem e releem obsessivamente um livro com fotografias dos assassinos e descrições de seus crimes. Nas noites quentes impossíveis de dormir, a narradora fantasia com o assassino Richard Ramírez, que ela descreve como "hermoso como un demonio del polvo," com "los ojos achinados, las caderas de estrella de rock, los pómulos como acero": "me rodeaba el cuello con mis propias manos, en la cama, la cabeza sobre la almohada, y pensaba que las manos eran las de Richard, y que él apretaba hasta sacarme todo el aire, hasta romperme las vértebras" (19). A revolta dos pais diante da obsessão da garota, agravada por toda a violência recente e ainda presente na Argentina, apenas aumenta a fixação dela e, consequentemente, o humor.

Em "La casa de Adela," a protagonista, Adela, tem o corpo mutilado por razões que a narradora, Clara, e o irmão, Pablo, os melhores amigos de Adela, desconhecem. A Adela falta um braço: "[l]e faltaba desde el hombro; tenía ahí una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía para nada" (66). Os pais da menina garantem que é um defeito congênito e os colegas de escola a tratam como um monstro. Adela, porém, exibe o corpo e fala dele com orgulho. Nesse sentido, o que seria tabu se torna cômico, pois, segundo Clara, "[a Adela] [l]e gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón . . . Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas" (66). Adiciona-se a esse efeito a obsessão que Adela, como as adolescentes de "Esse verano a oscuras," tem pelo macabro, tornando-o parte de sua própria vida (e possível morte), seja ao assistir obsessivamente a filmes de terror; seja ao oferecer aos colegas a versão de que a amputação não era natural, mas sim que "la había atacado su perro, un dóberman negro llamado Infierno . . . Se acordaba: el dolor, los gruñidos, el ruido de las mandíbulas masticando,

la sangre manchando el pasto" (66–67); seja ao desaparecer para sempre dentro da casa abandonada que insiste em visitar com os amigos.

Além de conter exemplos de emprego do humor irônico em combinação com a decadência e o terror alegóricos, "La casa de Adela" é peça central da relação iterativa análoga à fotografia que identifico entre as obras de Enriquez, pois os personagens e enredo do conto são não apenas citados, mas retomados e recontextualizados em *Nuestra parte de noche*. No romance, nota-se uma primeira alusão à Adela do conto quando Juan, debilitado após uma cerimônia de invocação da Oscuridad, lembra-se do "caso de Adela": "una vez, la Oscuridad, a través de él, le había arrancado un brazo, desde el hombro, a un chico de diez años. La madre, en vez de tener la habitual reacción extática de los Iniciados, se había puesto histérica, había amenazado con sacar todo a la luz, con denunciarlos. Florence no toleraba ese tipo de rebelión. La mujer había sido arrojada, con piedras en los pies, al río Paraná" (155–56). Apesar da semelhança entre a descrição da amputação da personagem do conto e do menino da memória de Juan—a ambos lhes faltava o braço desde o ombro—, Adela é, na lembrança, a mãe assassinada da criança mutilada. No entanto, as seções posteriores do romance, especialmente "La cosa mala de las casas solas," "Círculos de tiza" e "El pozo de Zañartú," indicam que Juan se lembra mal do episódio, talvez porque estava em transe durante os acontecimentos. Ao longo dessas seções, depreende-se, então, que Adela é filha de Eduardo Álvarez e Beatriz (Betty) Bradford, e, portanto, prima em segundo grau de Gaspar. Afastada da Orden desde criança, Betty se opõe ainda mais às atividades historicamente exploratórias da família poderosa quando se casa com Eduardo, militante de esquerda. O casal participa de operações da guerrilha na selva de Misiones, onde Adela nasce. Quando Eduardo ali desaparece, entretanto, Betty busca a proteção da Orden para a filha em Puerto Reyes, onde assiste ao Cerimonial em que Adela, ainda bebê e

por um descuido da mãe, tem o braço decepado pela Oscuridad. A Orden, então, concede proteção à mãe e à criança, entendida como especial, uma vez tocada pelo sobrenatural. Elas passam a viver sob essa tutela em Buenos Aires, próximas à casa onde a Orden mantém Juan e Gaspar. Consequentemente, Adela e Gaspar, crianças de mesma idade, tornam-se grandes amigos (Adela, inclusive, nutre uma paixão por Gaspar), formando um grupo inseparável com Victoria e Pablo (também secretamente apaixonado por Gaspar). Vale lembrar que Pablo é também o nome do amigo de Adela no conto "La casa de Adela." Assim, no romance, personagens do conto (i.e., Adela e Pablo) se repetem e/ou modificam ao se juntar a novas pessoas (e.g., Gaspar e Victoria). Outra diferença importante entre o conto e o romance é o destino do pai de Adela, que sobrevive ao desaparecimento da filha no primeiro, mas é ele mesmo um desaparecido no segundo.

De resto, a narrativa de *Nuestra parte de noche* inclui passagens inteiras de "La casa de Adela." Por exemplo, as descrições do corpo de Adela, do medo que os colegas de escola têm dela e de sua reação orgulhosa são repetidas verbatim. Outras passagens sofrem apenas mudanças de adequação à situação narrativa. É o caso da introdução do mistério da casa abandonada da região onde vivem as crianças. No conto, narrado por Clara, ela e Pablo conhecem o mistério numa conversa com a mãe:

> Una tarde, después de la escuela, mi hermano y yo la acompañamos hasta el supermercado. Ella apuró el paso cuando pasamos frente a la casa abandonada que estaba a media cuadra del negocio. Nos dimos cuenta y le preguntamos por qué corría. Ella se rió . . .
>
> –¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagan caso.
>
> Trataba de tranquilizarnos, de portarse como una adulta, como una madre.

–Por qué—dijo Pablo.

–Por nada, porque está abandonada.

–¿Y?

–No hagas caso, hijo.

–¡Decime, dale!

–Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa. (69)

Já no romance, narrado, nesta parte, em terceira pessoa, é a mãe de Victoria que lhe apresenta a história:

> Una tarde, después de la escuela, Victoria acompañó a su mamá hasta el supermercado y se dio cuenta de que ella no solo se apuraba al pasar por la vereda de la casa abandonada, sino que directamente corría por esas baldosas amarillas viejas y rotas. Victoria le preguntó por qué. Ella se rió.
>
> –¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagas caso.
>
> –Por qué.
>
> –Por nada, porque está abandonada. No me hagas caso, te dije. Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa, pero son fantasías.
>
> Victoria siguió interrogando, pero no pudo obtener mucha información. (212)

Também o desaparecimento de Adela é análogo nas duas narrativas. Em ambas, ela desaparece detrás de uma porta que se tranca para sempre, dentro da casa abandonada, quando finalmente convence os amigos a explorarem o local. A casa que os dois grupos adentram é a mesma, um lugar que vibra como um chamado, repleto de coleções de restos humanos como unhas, pálpebras e dentes, primeiramente iluminado, depois subitamente escuro. Além disso, em ambas as narrativas, repete-se a diferença entre a perspectiva das crianças e dos adultos. Enquanto as

crianças veem esse espaço macabro, os policiais e parentes não encontram nada disso dentro da casa quando a investigam em busca de Adela, e atribuem as visões das testemunhas do desaparecimento à imaginação e ao choque. Se no conto já é evidente que a casa replica um centro clandestino de tortura do regime militar, Gaspar e Adela explicitam essa relação no romance: "A lo mejor tuvieron a mucha gente acá adentro. Mucha gente. Vos y yo leímos que los militares usaban casas comunes para torturar. A lo mejor usaron esta y nadie sabía. Acá hay partes de mucha gente" (341). Nota-se, então, que o conto dá matéria ao romance, empresta-se a sua construção; o romance, por sua vez, contribui para o entendimento do conto ao ressignificá-lo. Isso porque, se, no conto, o mistério da casa e do desaparecimento de Adela permanece sem explicação, no romance, entende-se que a porta da casa pode funcionar, para médiuns como Juan e Gaspar, como passagem para o que Juan chama de "el Otro Lugar" (68), uma dimensão espaço-temporal paralela e sagrada, comparável aos círculos do inferno de Dante e dominada pela Oscuridad. Desde a primeira seção de *Nuestra parte de noche*, Juan deixa claro que busca no Otro Lugar formas de ocultar Gaspar da Orden depois de sua morte. Para ceder-lhe seus recursos, porém, o Otro Lugar requer sacrifícios, como o corpo especial de Adela. À beira da morte e internado numa clínica, Juan ainda consegue usar seus poderes sobrenaturais para atrair as crianças para a casa e fazer com que Adela se entregue ao Otro Lugar para salvar Gaspar.

Vale apontar que outra das obsessões da Adela do romance, o "cementerio de heladeras," acaba de se tornar conto com exatamente esse título ("Cementerio de heladeras") na coletânea mais recente de Enriquez, *Un lugar soleado para gente sombría*. A história do conto parte justamente dos boatos que Adela espalha, em *Nuestra parte de noche*, sobre o antigo pátio de uma fábrica abandonada de geladeiras, repleto de refrigeradores dentro dos quais se esconderiam cachorros ali deixados, desaparecidos da ditadura e mulheres assassinadas. Desaparecida duas

vezes, Adela continua a retornar às narrativas de Enriquez como uma morta-viva, um fantasma. Diante do caráter alegórico que estudiosos e a própria Enriquez atribuem a suas obras, é, por conseguinte, importante reconhecer que as relações intertextuais são elas mesmas simbólicas, ao reforçar a noção de iteração e a evocação das ideias de retorno e espectro na ficção de Enriquez como um todo. Esse reforço, essa repetição do próprio recurso da repetição é o que me leva, então, a investigar a fotografia, cujo uso também itera nas narrativas da autora.

2. "Nuestra parte de noche," ou um "lugar para jogar sombras"

Nesta seção—cujo título retiro da passagem do romance de Enriquez que nomeia a obra e do poema de Paulo Leminski que serve de epígrafe à tese—identifico e discuto as contribuições e desafios que o uso de fotografias ecfrásticas, ruínas e mídias contemporâneas coloca para a leitura alegórica das narrativas de Enriquez. Imagino que as contribuições, pelo menos do recurso às ruínas, para a construção do sentido de sobrevivência de estruturas de consumo de corpos subalternos sejam vislumbráveis já na seção anterior, pois, como afirmado, o exagero da ruína, a acumulação de degradações, gera tanto o humor irônico quanto o terror alegórico que se notam em Enriquez. Conforme observado na seção passada, a noção de ruína nas narrativas da autora surge da representação de desigualdades socioeconômicas, da intensificação da violência, das alterações e desgastes arquitetônicos, da invocação de fantasmas e das mudanças de valores ideológicos; nesta seção, vê-se que a ruína se apresenta ademais sob a forma de casarões velhos e abandonados, de restos de corpos humanos, de corpos aberrantes, do calor extremo que danifica bens e prejudica a saúde e, também, da fotografia e dos modos contemporâneos de lidar com ela. A ruína e a fotografia propõem questões semelhantes ao entendimento da existência, da história, da memória e de temporalidades lineares, na medida em que ambas podem ser consideradas

espectrais e vestigiais. Por isso, autores que discuto nesta seção, como Eduardo Cadava e Márcio Seligmann-Silva, pensam a noção de ruína como intrínseca à fotografia, principalmente em se tratando de imagens *de* ruínas, como é o caso das fotos ecfrásticas das obras de Enriquez. Em um primeiro momento desta seção, discuto, por conseguinte, como essas fotos contribuem para a leitura alegórica das obras observada na seção anterior. Em um segundo e último momento, porém, proponho-me a explorar o desafio de se pensar fotografias e ruínas como peças de alegorias. Há, a meu ver, uma incontornável ironia em tomar como elemento constituinte aquilo que se mostra repetidamente, ao longo desta tese, ontologicamente instável. Não é essa tomada, afinal, exatamente o que critico na estrutura da pós-memória de Hirsch? Parece-me importante debater essa dificuldade porque leituras alegóricas das narrativas de Enriquez (inclusive a minha) correm o risco de reduzir sua escrita a denúncias e correções dos esquecimentos da memória, de novo atribuindo à literatura uma função ética e redentora, à qual ela pode, claro, corresponder, ou não, à qual ela pode resistir. Nesse sentido, o humor irônico de Enriquez, sua decadência hiperbólica e seu terror traçam uma alternativa para a literatura argentina (e sul-americana), isto é, a possibilidade de não construir nada, de abraçar os restos, de se assumir o lugar de toda ruína, aceitando-a como nossa parte de noite.

Como declara Gérard Wajcman, "[p]rimero, es obvio, las ruinas son cosa vieja" (14); já a disciplina e método de estudo dessa coisa antiga, a arqueologia, surge, segundo James Scorer, no século XIX, simultaneamente ao desenvolvimento da fotografia como técnica de reprodução e percepção estética inovadoras. Desde então, "[j]ust as photographers saw aesthetic possibility in the patterns and shadows of ruins and artefacts, archaeologists exploited the potential of the photograph as a study tool, a scientific object of considerable benefit to the forensic detective work of archaeology" (Scorer 144). Esse interesse dos fotógrafos pela ruína e essa afinidade

entre a foto e o temporalmente desgastado chega à contemporaneidade na forma, por exemplo, da fotografia de ruínas (*ruins photography*), que retrata a decadência urbana de espaços pós-industriais uma vez conhecidos por seu luxo ou poder burguês, como as casas, os teatros, as estações de trem e os hotéis na cidade de Detroit, Michigan, abandonados ao tempo após falências generalizadas. Celebrada por sua denúncia dos fracassos (neo)liberais, a fotografia de ruínas é chamada, geralmente por quem a reprova, de pornografia de ruínas (*ruin porn*), por conta da estetização daqueles mesmos fracassos. Trazendo essa discussão para a literatura, parece-me possível afirmar que as narrativas de Enriquez oferecem algo análogo a essa pornografia, sendo também por isso criticadas, ao promover o gozo (enquanto prazer e troça) a partir da decadência exagerada. Além de ser contemporânea, a relação entre fotografia e ruína integra, como bem lembra Scorer, a visão de modernidade de Walter Benjamin. Afinal, na metáfora mais famosa de Benjamin, quando o vento do progresso impulsiona o anjo da história para frente, o que este deixa atrás de si, sem poder parar de encarar, são destroços; ademais, como discutido no Capítulo 1, Benjamin teoriza que história se *decomporia* em imagens dialéticas, não em narrativas. É verdade que essas imagens, que muitas vezes aparecem associadas à figura do relâmpago nas obras de Benjamin, não são necessariamente fotografias. Porém, o autor atribui à técnica fotográfica capacidade semelhante à da imagem dialética de capturar acontecimentos e repeti-los indefinidamente. Esse poder de captura configura, de fato, o potencial revolucionário que Benjamin divisa na fotografia. Cabe também recordar, para complementar a lembrança de Scorer, que as fotografias que Benjamin mais destaca são as decadentes, aquelas que mais se reproduzem e que, assim—com alto valor de reprodução e baixo valor de exposição—permitem o vislumbre do rastro, não da aura. Nessa relação com o vestígio está, então, outra aproximação benjaminiana entre ruína e fotografia.

A relação entre ruína e fotografia é desenvolvida, por conseguinte, por outros estudiosos de Benjamin, como Rodrigo Baudagna, Cadava e Seligmann-Silva. Para Baudagna, as reflexões de Benjamin sobre a fotografia pressupõem uma visão destrutiva ou apocalíptica do mundo. Essa pressuposição está evidente, primeiramente, no olhar microscópico e decompositor que Benjamin atribui à câmera, por exemplo, em "Pequena história da fotografia," ao comparar a forma pela qual o olho humano enxerga o movimento de um homem ao caminhar e os muitos detalhes que se percebem na foto de um homem (aparentemente) caminhando. Em sua argumentação, Baudagna ressalta, como segunda relação entre ruína e fotografia, a destruição da aura—"de la forma bella, de la concepción de un mundo bello y ordenado" (226)—na fotografia, enfocando especialmente a utilização de fotos não como arte, mas como registros de pistas (rastros) em cenas de crime. Uma terceira maneira pela qual, para Baudagna, a foto benjaminiana se relaciona à noção de destruição, de ruína, se encontra nas reflexões de Benjamin sobre as fotos da Paris noturna e vazia de Eugène Atget, atrás das quais o fotógrafo grafa "vai desaparecer." A câmera, portanto, lança seu olhar decompositor (microscópico) sobre um objeto em processo de desaparição (aquilo que "vai desaparecer") e o reproduz como resto (vestígio). Assim, a matéria inicial (o fotografado), o processo de produção (o fotografar) e produto (a fotografia) estão aferrados à ruína, como se não se produzisse nada afinal, ou se produzisse algo já em destruição. Também nessa linha de raciocínio, Cadava parte de uma foto de ruínas—a famosa foto da biblioteca da Holland House após um bombardeio alemão de Londres em 1940—para pensar a imagem como ruína. Segundo Cadava,

> [T]he image of ruin tells us what is true of every image . . . the image is always at the same time an image of ruin, an image about the ruin of the image, about the ruin of the image's capacity to show, to represent, to address and evoke the persons, events, things,

> truths, histories, lives and deaths to which it would refer . . . the image allows itself to be experienced only as what withdraws from experience. Its experience . . . is an experience of the impossibility of experience. The image tells us that it is with loss and ruin that we have to live. Nevertheless, what makes the image an image is its capacity to bear the traces of what it cannot show. (36)

A imagem, para Cadava, como a fotografia, para Baudagna, é vestigial e, assim, resistente à reconstrução ou representação da história que produz os restos que ela dispersa. Ela é testemunha da perda, da incapacidade de recompor, de forma que toda leitura da imagem, toda narrativização, contextualização ou tomada da imagem como representativa, performa uma violência, um repetido arruinamento.

Seligmann-Silva adiciona um viés atual—e, por isso, relevante para discussões sobre as narrativas de Enriquez—à aproximação entre fotografia e ruína ao abordar, em artigo sobre a fotografia artística de desaparecidos de Rosângela Rennó, Luis Navarro e Kena Lorenzini, o tema da desaparição do fotógrafo e da fotografia com o desenvolvimento e a popularidade das câmeras digitais. Talvez lembrando-se da figura do narrador moderno de Benjamin, Seligmann-Silva argumenta que o ofício do fotógrafo perde valor e visibilidade à medida que todos se tornam fotógrafos. Na atualidade, uma criança ou adulto que não sabe ler ou escrever ainda assim é provavelmente capaz de tirar uma foto com o telefone celular. Paralelamente ao fotógrafo, desaparece, para o autor, a fotografia em um processo de concomitante digitalização e banalização. Com equipamentos que permitem resultados de alta definição e opções de armazenamento digital praticamente infinito, fotografa-se tudo em imagens que, à exceção da fotografia artística e de imagens vinculadas a tokens não fungíveis,[11] logo se perdem. Observe,

[11] Tokens não fungíveis, também conhecidos pelo nome em inglês *non-fungible tokens* ou pela sigla NFT, assemelham-se a criptomoedas. O NFT é um elemento único em uma cadeia digital e pode designar, entre outras

como exemplo e momento de pausa nessa leitura, fotos de dois anos atrás armazenadas em seu servidor de nuvem e se surpreenda com a variedade e a fugacidade do que você fotografou, de listas de compras a peças de museu, de slides interessantes em uma palestra a belas paisagens. Caso parecido é o dos memes, como os incluídos na introdução deste capítulo, esse elemento um tanto indefinível da cultura contemporânea, mas caracterizado sobretudo pela viralização, isto é, pelo compartilhamento massivo, e por imagens (mesmo que as imagens sejam capturas de conversas, mensagens e tweets, por exemplo). Todos os dias, surgem e desaparecem memes, os quais, tais como um vírus, são difíceis de se controlar, de se registrar. Nesse sentido, pode-se entender a era de desaparição da fotografia que Seligmann-Silva identifica como um paradoxal momento de proliferação tão intensa que, quanto mais fotografias se tiram, menos fotografias se veem, resultando em imensos acúmulos de dados digitais, dados que são fotografias (porque as codificam), ao mesmo tempo em que não são fotografias *per se* (porque estão codificadas para leitura somente pelo computador). Um pouco como écfrase, ou outra desaparição.

Considerando os processos de arruinamento e desaparição em que engaja a fotografia segundo Benjamin, Baudagna, Cadava e Seligmann-Silva, pode-se afirmar que o uso de fotos contribui para a construção do terror e do caráter alegórico nas narrativas de Enriquez ao reforçar as noções de decadência descritas na seção anterior. Em outros termos, o uso de fotos participa do que Edgar Allan Poe descreve como "unidade de efeito" (913), a coesão entre diferentes elementos da prosa—incluindo tema, personagens, cenário, descrições e tom—para produção de uma resposta emocional no leitor. Com Enriquez, a meu ver, essa unidade de efeito transcende contos individuais e se percebe entre histórias de uma mesma coletânea, bem como entre

coisas, arquivos de imagens. Essa singularidade garante o alto preço de comercialização de NFTs. Por exemplo, a obra digital *Everydays: The First 5000 Days*, colagem digital do artista Beeple, está associada a um NFT vendido por 69,3 milhões de dólares em 2021.

diferentes obras. Nas narrativas analisadas, observa-se esse reforço da decadência tanto na forma quanto no conteúdo, por assim dizer, das fotografias aí incluídas. Em relação à forma, Enriquez opta pela écfrase como estratégia de inserção de imagens nos contos e romances. Nesta tese, a écfrase já se mostra como capaz da introdução da espectralidade da fotografia no texto (Capítulo 1 e 2) e como instância de deslocamento (Capítulo 3). Aqui, a écfrase é adicionalmente tratada como forma de desaparecimento, pois realiza a conversão da imagem em algo (o texto) que a substituiu sem oferecer a mesma experiência, enquanto também torna o texto mais que ele mesmo (uma imagem), promovendo certa indefinição entre imagem e texto, que é uma forma de desaparecimento. São ecfrásticas todas as fotos contidas nas narrativas de Enriquez aqui trazidas. Mesmo o conto ilustrado "Esse verano a oscuras," quando trata de fotos, descreve-as textualmente em vez de incluí-las como imagens. Já o romance *Nuestra parte de noche*, vale destacar, inclui écfrase não apenas de fotografias, mas também de pinturas e até de música. Todas essas fotos, como demonstro a seguir, reforçam ideias de arruinamento, desaparição e terror ao retratar o monstruoso, aquilo que não pode ser mostrado, então convertido em linguagem, bem como o vestigial e o espectral.

Abordo primeiramente as fotos dos contos reunidos em *Las cosas que perdimos en el fuego* e *Un lugar soleado para gente sombría*, respectivamente a obra mais antiga e a mais recente dentre as tratadas neste capítulo. Entre a publicação de *Las cosas que perdimos en el fuego* e *Un lugar soleado para gente sombría*, a autora lança *Ese verano a oscuras* e *Nuestra parte de noche*, obras que fazem, portanto, certa ponte entre as coletâneas de contos. À exceção do conto "Verde rojo anaranjado," que não contém fotos, mas que apresenta câmeras, trata do desaparecimento na era digital e dialoga com histórias em *Un lugar soleado para gente sombría*, as fotografias em *Las cosas que perdimos en el fuego* são tentativas de captura da ruína em

forma de mortos, fantasmas, monstros e objetos e crianças abandonadas. São fotografias que se assemelham ao que Cadava descreve como imagens da ruína, as quais, por seu caráter apocalíptico, projetam a ruína sobre tudo aquilo que pode ser objeto da imagem. Desse modo e conforme as reflexões de Jacques Derrida em *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*, as quais comento em breve, a ruína se mostra anterior à imagem, isto é, não é a fotografia que torna o fotografado resto; o objeto já se desfaz no tempo anteriormente à foto. Retornando, então, a alguns pontos levantados na seção anterior, começo propondo que, em "El chico sucio," o estado do bairro de Constitución, "marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado" (10), reflete-se em outros elementos do conto, a saber, o casarão da família da narradora, a saúde mental dessa mulher e o abandono de crianças. Os familiares e vizinhos da narradora consideram doentio seu apego a um passado grandioso na forma do casarão. A primeira frase do conto expressa a preocupação familiar: "Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución" (9). Junta-se a esse quadro o apelido que Lala, a amiga da narradora, lhe atribui: "Qué macabra que sos. Siempre fuiste mostrita, la condesa morbosa en el palacio de la calle Virreyes" (22). Essas observações sutis sobre o comportamento da narradora se adicionam a sua crescente obsessão com o destino de um menino de rua (o menino sujo do título) para dar ao fechamento do conto uma leitura de abandono da razão. Depois de atacar na rua a mãe drogada do garoto, que confessa tê-lo dado a alguém, juntamente ao irmão recém-nascido, a narradora retorna a sua casa, e percebe que:

> Cuando cerré la puerta no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos. Encendí la luz y la lámpara parpadeó: se va a quemar, pensé, voy a quedar a oscuras, pero finalmente se estabilizó. Aunque daba una luz amarillenta, antigua, de baja tensión. Me senté en el piso,

> con la espalda contra la puerta. Esperaba los golpes suaves de la mano pegajosa del chico sucio o el ruido de su cabeza rodando por la escalera. Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar. (33)

É significativo que a narradora, no ápice de seu descontrole e violência, não encontre o conforto usual em sua casa suntuosa e se entregue à vã espera do retorno de um desaparecido. Antigo lar da aristocracia portenha, a casa é símbolo de valores coloniais de civilização exportados da Europa para América do Sul, os quais incluem a preservação da infância enquanto período de inocência e desenvolvimento. As condições, porém, de estabelecimento desses nobres valores foram barbáricas e injustas, gerando estruturas políticas e sociais coloniais e pós-coloniais marcadas pelas desigualdades econômicas, jurídicas e raciais que alimentam a violência de espaços como Constitución. Nesse cenário, filhos de famílias destituídas ou inexistentes (crianças sem família), como o "chico sucio," sofrem abandono emocional e institucional. Para mães moradoras de rua e usuárias de droga, como a personagem do conto, a criança é um fardo; para o estado, ela é praticamente invisível, desprovida de acesso a direitos. Nos dois casos, é como se (ou como se fosse melhor se) o menino não existisse. Essas crianças abandonadas, desaparecidas e invisíveis—essas crianças sem futuro e, portanto, em ruínas—são objeto da fotografia no conto.

As fotos que aparecem no conto são do menino Ignacio (Nachito), um garoto da idade do menino sujo, cujo corpo é encontrado degolado—"la cabeza estaba pelada hasta el hueso . . . los párpados estaban cosidos y la lengua mordida" (22)—não se conclui se por conta de uma vingança relacionada ao narcotráfico, de um ritual para San La Muerte ou de abuso sexual. A narradora menciona e/ou descreve fotos de Nachito em três momentos: ao ser interrogada sobre o caso pela polícia, ao ler notícias sobre o crime no jornal e ao passar por um pequeno altar em

memória do menino. No primeiro momento, a foto mostra "un gordito con hoyuelos y pelo bien peinado. Jamás había visto a un chico así (¡y sonriente!) por Constitución" (28), indicando que, à exceção de Nachito, que aparenta ser bem cuidado, as crianças de Constitución são magras, descabeladas, sérias e negligenciadas. É realmente assim que a narradora descreve o menino sujo, "el chico está sucio y apesta . . . tiene el ceño siempre fruncido y, cuando habla, la voz cascada; suele estar resfriado y a veces fuma con otros chicos del subte o del barrio de Constitución" (12). Diferentemente do primeiro, o segundo momento de descrição de fotos não traz a imagem da criança viva, mas sim "las fotos del cadáver, que un diario había publicado para falso escándalo y horror del público, que agotó varias ediciones con el chico decapitado en portada" (29). Nessa passagem, a narradora parece assumir diante da foto uma atitude diferente da do público geral. Em vez de descrevê-la em detalhes para que ela e o leitor a possam experenciar, consumir e imaginar, ela evita, ainda com certo humor, a espetacularização, a reprodução da imagem atroz em texto. Sabe-se, entretanto, que a narradora, tendo visto a imagem do cadáver, é possivelmente parte do público falsamente escandalizado e horrorizado. É esse mesmo público que oferece à narradora a terceira foto, que ela menciona ver no altar que "los vecinos hicieron . . . para el Degolladito, como lo llamaban," onde "pusieron una foto que decía 'Justicia para Nachito'" (28). A terceira foto se relaciona à imagem (desta vez, de gesso) que a narradora e o menino sujo veem em outro altar, na noite em que tomam sorvete juntos, a única oportunidade em que interagem longamente. A imagem de gesso é de Antonio Gil, o Gauchito Gil, um santo popular, isto é, não reconhecido pela Igreja Católica, cujo culto vem da província de Corrientes. Em Corrientes também se venera San la Muerte, que, como o Gauchito e a própria província reaparecem frequentemente nas narrativas de Enriquez, principalmente em *Nuestra parte de noche*, através de referências à Santería e a outras manifestações de culturas

não-hegemônicas e resistentes na Argentina. A existência dos altares na região de Constitución demonstra a penetração, no sul argentino antes ocupado por elites coloniais, das crenças tradicionalmente pertencentes ao norte, num movimento contrário ao da aristocracia do bairro. A aproximação entre Nachito, el Degolladito e o Gauchito Gil se dá, para além da construção de altares, através da forma da morte e de certa imprecisão em torno de suas figuras. Como Nachito, Antonio Gil teria morrido degolado segundo a versão de seu assassinato mencionada no conto. Para a morte de ambos, entretanto, há diferentes versões. Há também, na perspectiva da narradora, dúvidas sobre a identidade da vítima. Mesmo diante das três fotos, ela não consegue se convencer de que a criança morta não é o menino sujo: "A pesar de las fotos, a pesar de las pruebas—incluso de las fotos . . . yo seguia creyendo que el chico sucio era el muerto. O que sería el próximo muerto" (29). As fotos do conto, inclusive as policiais, não cumprem o esperado papel de identificação, de resolução de um mistério a partir de rastros; ao contrário, elas tornam os mortos indiscerníveis, sejam eles Nachito ou o menino sujo, vítimas consumadas ou futuras, corpos recuperados ou desaparecidos. Para a narradora, o menino de sua obsessão já morreu e vai continuar a morrer enquanto ela o aguarda. As fotos preveem, por conseguinte, a ruína do futuro das crianças, da narradora e da casa de Constitución. O que não está nelas, isto é, o menino sujo abandonado pela mãe e desaparecido para a narradora é, então, aí também apresentado em sua falta.

A mudança do cenário urbano de "El chico sucio" para o rural de "La hostería," o primeiro e o segundo conto em *Las cosas que perdimos em el fuego*, é característica das narrativas de Enriquez, que retratam diversas localidades e culturas argentinas, como já se observa na influência das crenças da província de Corrientes na região de Constitución, em Buenos Aires. "La hostería" abre justamente com uma viagem de carro da cidade La Rioja à vila

de Sanagasta, ambas na província de La Rioja. Viajam a jovem Florencia, sua irmã adolescente Lali e a mãe, obrigadas pelo pai a deixar La Rioja até o fim das eleições do conselho municipal a que ele concorre por causa do comportamento escandaloso de Lali, que "[s]alía todos los fines de semana y se emborrachaba y tenía muchos novios" (35). Nota-se, então, já de início, o esforço para controlar, por questões públicas, o corpo e a vida privada da mulher, sobretudo da mulher jovem. Esse esforço vem não apenas do pai, mas de todo o entorno de Lali, a qual apelidam de "la puta, la trola, la petera, la chupapijas" (36). Embora Lali pouco se importe, Florencia briga tão frequentemente para defender a irmã que fica evidente que a reputação pela qual ela teme é a própria: "No le gustaba que trataran a nadie de puta: se hubiera peleado por cualquiera. A ella nunca iban a tratarla de puta, eso lo tenía clarísimo . . . A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas" (36). Ao longo do conto, evidencia-se que, apesar de ainda não se admitir homossexual, Florencia está apaixonada por sua melhor amiga em Sanagasta, Rocío. Estabelece-se, portanto, desde o começo do conto, uma dinâmica entre deixar privada e tornar pública, ocultar e mostrar a sexualidade considerada monstruosa (pelo exagero de Lali ou pela divergência de Florencia) de crianças e adolescentes. Assim, Enriquez coloca em questão a sobrevivência do conservadorismo, da negação da liberdade, da falta de direitos ao controle do corpo e do impedimento da escolha em uma sociedade supostamente democrática, pós-ditatorial. Essa sombra do autoritarismo se projeta sobre o local que dá nome ao conto, la Hostería; a única foto do conto, um retrato da pousada, ajuda a construir o espectro daquilo que é passado, que ruiu, e do qual não se quer os restos, que ainda assim resistem.

Segundo o pai de Rocío, guia turístico recentemente demitido da pousada, "la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel . . . fue escuela de policía en la dictadura" (39). O estabelecimento evoca, para os personagens e leitores, a ESMA de

Buenos Aires, emblemático centro clandestino de detenção e tortura durante a ditadura de 1976–83: "¿te acordás de que lo estudiamos en el colegio? ¿Qué, mataron gente ahí?" (39). Embora negue essa utilização, a dona da pousada ainda assim demite o guia turístico quando descobre as histórias que ele conta. Rocío, então, convence Florencia a ajudá-la a vingar o pai, invadindo a pousada para esconder linguiças dentro dos colchões, as quais apodrecerão aos poucos e empestarão misteriosamente os quartos—a versão infantil e bem-humorada de um crime perfeito. Em uma noite, as amigas

> Entraron sin problemas. El pasillo estaba muy oscuro y cuando Florencia encendió la linterna, sintió un miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón. Pero no había nada. Nada más que las puertas de las habitaciones, algunas sillas, el cartel que indicaba los baños, la salita de internet, con la computadora apagada y algunas fotos enmarcadas de las Chayas de años anteriores; la Hostería siempre se llenaba en la Chaya y se organizaban festivales chayeros en el parque. (43)

Segundo a descrição, o saguão da pousada contém retratos da história da própria pousada. Esta é, entretanto, sua história recente, como casa participante de um dos maiores festivais populares do norte da Argentina. O passado militar não está à vista. A Hostería é, portanto, um lugar de memória da ditadura militar argentina que não se reconhece como tal, que se recusa a lembrar, que se nega enquanto resto de um regime que ruiu. Nessa invisibilidade e negatividade, a pousada adquire o sentido de ruína que propõe Wajcman. Em *El objeto del siglo*, ao tentar identificar o objeto arquetípico do século XX, Wajcman primeiramente se decide pela ruína para depois a interpretar como ausência. Para o autor, no século em que o homem gerou destruição sem precedentes, bem como a noção de um crime perfeito—isto é, a ideia da aniquilação total,

da solução final, de um horror além do representável e crível e, portanto, sujeito ao "olvido superior. El Olvido absoluto" (20)—naquele século, que viu nascer a política de não deixar ruínas, as ruínas poderiam ser sua própria ausência: "Más que de las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia" (21). Nesse caso, o rastro é (se é alguma coisa) não apenas o que resta daquilo que desaparece, mas o próprio desaparecimento. Cabe elucidar que a aniquilação total ou solução final a que Wajcman se refere diz respeito principalmente à Shoah; a política de não deixar rastros, principalmente na forma de corpos, porém, é característica também das ditaduras sul-americanas como o PRN. Ao fim do século XX, Derrida também reflete sobre a questão da visibilidade ao organizar a exposição *Mémoirs d'aveugle* no Louvre. No texto de mesmo título, hoje conhecido como parte do catálogo da exposição, Derrida considera a (im)possibilidade de um eu que se vê e se reproduz em um (autor)retrato. Para Derrida, esse tipo de retrato, tal qual a imagem imaculada que mantém Dorian Gray ou as fotos que a Hostería tem de si mesma, é necessariamente marcado pela ruína, pois "[t]he ruin does not supervene like an accident upon a monument that was intact only yesterday. In the beginning there is ruin. Ruin is that which happens to the image from the moment of the first gaze. Ruin is the self-portrait, this face looked at in the face as the memory of itself, what remains or returns as a specter from the moment one first looks at oneself" (68). Segundo Derrida, a obsessão humana com a ruína viria, então, do amor narcísico pela reprodução da imagem do eu, o autorretrato. Aproximando-se da ideia de ruína como ausência de Wajcman, Derrida considera que essa obsessão pela ruína, como é comum dos desejos, não encontra seu objeto, pois "[t]he ruin is not in front of us; it is neither a spectacle nor a love object. It is experience itself . . . not a theme, for it ruins the theme, the position, the presentation or representation of anything and everything. Ruin is, rather, this memory open like an eye, or like the hole in a bone socket that lets you see without showing you

anything *at all*, anything of *the all*" (69). De forma parecida a Benjamin, Baudagna, Cadava e Seligmann-Silva, que pensam a fotografia como ruína em sua relação com o rastro e com processos de desaparecimento, Wajcman e Derrida percebem certa negatividade na ruína, que implica o não-representado, o invisível, aquilo que não se pode mostrar, por exemplo, em uma foto. A experiência da ruína de que fala Derrida, tal qual a experiência da imagem para Cadava, é uma experiência impossível, como uma visão do que nem é sequer mostrado.

Para recapitular, há duas coisas monstruosas, duas coisas que não se pode ou se deve mostrar em "La Hostería": a primeira é a sexualidade das irmãs Florencia e Lali; a segunda é o histórico da pousada como centro clandestino da junta militar. A viagem de La Rioja para Sanagasta, a amizade entre Florencia e Rocío e as fotografias da pousada durante as Chayas têm, nesse sentido, a função de disfarçar o monstruoso, de mantê-lo invisível. As duas coisas que se escondem são, entretanto, incompatíveis e não podem permanecer invisíveis juntas, pois centros clandestinos como a antiga escola militar de Sanagasta serviam exatamente para punir corpos transgressores como o de Florencia para manutenção de valores conservadores. Se esses valores não estão mais em vigência, Florencia não deve ser considerada monstruosa. Claramente, porém, os valores e vigilância do passado sobrevivem, pois, quando as amigas adentram a pousada, o invisível se torna experimentável, como é a ruína, segundo Derrida: Florencia toca o seio de Rocío e, quando as meninas estão prestes a se deitar sobre uma cama matrimonial, elas presenciam a invasão da pousada em estilo militar por homens que gritam, correm, batem nas janelas e as ameaçam. Não há, no entanto, qualquer comprovação de que a invasão acontece, e os adultos a julgam invenção ou sonho das meninas. É dessa forma que se pode dizer que a pousada se converte, no conto de Enriquez, em ruína do regime, ao deixar vê-lo como fantasma, na forma de um permanente controle de corpos transviados, sem mostrar nada a ninguém, deixando intacta

a imagem da Hostería, como na fotografia pendurada na sala. Nesse ponto, é preciso adiantar a análise para um conto de *Un lugar soleado para gente sombría*, "Los Himnos de las Hienas," no qual outro casal gay também se embrenha em um antigo centro clandestino de detenção, deixado em ruínas, mas conhecido mais pelo esplendor arquitetônico que como lugar de memória da ditadura. Como explica Mateo, namorado do narrador, o local, conhecido como o "palacio de los Arguirre,"

> – ¡[E]s tan lindo! Ya terminaron además los juicios, ya se juntó toda la prueba . . .
>
> – Me lo estás confirmando. Fue un campo de concentración.
>
> – Sí, se sabe que torturaban en el sótano. Pero fue muchas cosas más. La casa de verano es de los ricos estos, que bytheway [sic] son los dueños de todos los quesos que te comiste anoche, así que al Mal ya lo tenés incorporado. Después los expropió Perón y, cuando se la devolvieron, a la mansión, digo, se la habían fumado toda y la donaron, comillas, al Ministerio de Educación. Así que del 55 hasta que vino el golpe fue un, ¿cómo se llama donde se estudiaba antes para ser maestra?
>
> – ¿Magisterio?
>
> – Sí. Y lo usaron de centro clandestino un año nomás según el juicio. (112)

A casa tem uma história disputada, passando das mãos de *terratenientes* ao governo de Perón (a expropriação de grandes propriedades da elite argentina no período peronista é um tema que aparece também em *Nuestra parte de noche*), depois voltando aos donos originais, que a cedem ao novo governo e finalmente aos militares. Observa-se, na fala de Mateo, ademais, um tom abonatório: pessoas foram torturadas no sótão do palácio dos Aguirre, *mas* se faziam várias outras coisas lá; a casa foi um centro clandestino de detenção, *mas* por *apenas* um ano. Dessa apologia parecem compartilhar os outros moradores da pequena cidade, que vão ao palácio para

admirar a paisagem e se divertir, tal qual os turistas que visitam a Hostería durante as Chayas. Ao entrar ali, entretanto, Mateo e o narrador, como Florencia e Rocío, passam pela experiência impossível da ruína, testemunhando o que não é mostrado. Primeiramente, encontram uma sala cheia de roupas, e a lembrança do Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, esse sim um lugar de memória tradicional, é inevitável. Em seguida, num ambiente escuro como um teatro, o narrador se encontra imobilizado e forçado a assistir a um espetáculo brutal: Mateo é atacado por um homem monstruoso, "[t]otalmente calvo: su cabeza era enorme y pesada, como un busto de bronce. Estaba vestido con una camisa blanca y pantalones de trabajo o de policía, no se veía bien. No se lo veía bien a él en otro sentido: su presencia se parecía a flashes, a disparos de una cámara" (116). Quando o narrador ameaça chamar ajuda com o celular, o homem lhe diz "[n]o sirve acá eso. Estás en otro lado" (116), lembrando o leitor de Enriquez da dimensão a que Juan se refere, em *Nuestra parte de noche*, como "el Otro lugar," onde Adela desaparece. Em todos os casos (de Florencia e Rocío, Adela e amigos, Mateo e namorado), a experiência da ruína, esse outro lado que nem todos podem ver e nem sempre se pode ver, se assemelha ao relâmpago que produz uma imagem logo apagada, como no funcionamento da fotografia.

Voltando a *Las cosas que perdimos en el fuego*, "Verde rojo anaranjado" é o último conto que discuto dessa coletânea porque introduz reflexões sobre a decadência, a invisibilidade e as transformações na era digital que informam as fotografias que aparecem em *Un lugar soleado para gente sombría*. Reconheço que há menções de fotos em outros contos de *Las cosas que perdimos em el fuego*, como "La casa de Adela" e "Pablito clavó um clavito: Una evocación del petiso orejudo." Não as analiso aqui, todavia, porque elas são breves em vez de descritas em detalhes e porque já discuto, na seção anterior, o caráter fotográfico que "La casa de Adela" assume na obra de Enriquez. Vale, contudo, ressaltar, que essas fotos são também de fantasmas e

aberrações e contribuem, portanto, para a unidade de efeito, para a coerência no tratamento da fotografia e para a construção de alegorias a partir da ruína que se observa na prosa da autora. A narradora de "Verde rojo anaranjado," de fato, também menciona rapidamente uma foto, dessa vez, para argumentar que, diferentemente do menino sujo, de Florencia e de Adela, seu ex-namorado Marco teve uma infância sem intercorrências: "a Marco nunca le pasó nada, ni [la madre] ni su marido lo maltrataron, no sufrió abusos, las fotos de las vacaciones en el mar, el chico más dulce del mundo, que se disfrazaba de Batman y juntaba figuritas para el álbum y al que le gustaba el fútbol" (117). Na idade adulta, a depressão o acomete, levando-o a se trancar em seu quarto, onde dispõe apenas de uma cama, um banheiro com ducha e um computador conectado à internet. Como conta a narradora,

> Hace casi dos años que se convirtió en un punto verde o rojo o anaranjado en mi pantalla. No lo veo, no deja que lo vea, que nadie lo vea. Habla muy de vez en cuando, al menos conmigo, pero nunca enciende su cámara, así que no sé si sigue teniendo el pelo largo y la flacura de pájaro; parecía un pájaro la última vez que lo vi, en cuclillas sobre la cama, con las manos demasiado grandes y las uñas largas. (175)

Como a narradora afirma que foi adolescente nos anos 1990, e se lembra de tecnologias dessa época (e.g., VHS) como algo antigo, suponho que o conto se passa nos anos 2000, tempo em que jovens conversavam online através de programas como o MSN Messenger (mais tarde, Windows Live Messenger, depois incorporado ao Skype). O título do conto parece se referir a isso, pois, de fato, os status disponível, ausente e ocupado eram indicados, no MSN, por um ícone que alternava entre as cores verde, vermelho e laranja, respectivamente. Há na história, então, uma desumanização de Marco, que já se verifica na comparação da passagem acima entre ele e um pássaro, e que progride até o desaparecimento seu corpo, praticamente convertido em pulsos

elétricos lidos pelo computador da narradora. A transformação em algo maquinal começa pouco antes do encarceramento voluntário definitivo, quando Marco afirma sofrer com "escalofríos cerebrales" que lhe parecem "cortocircuitos en la cabeza" (175). Nos anos seguintes, a narradora acompanha à distância enquanto ele "se está desvaneciendo en la red" (177). Para ela, "Marco," que muda seu nome para apenas M,[12] "es letras que titilan, a veces desaparece sin esperar una respuesta" (177). Como se não existisse mais como pessoa, como se seu corpo tivesse sido substituído por algo não humano, não natural, Marco não atende às súplicas e aos protestos da mãe, que sente que "no pued[e] cortarle internet . . . es lo único que lo conecta con la vida" (177). Seguindo a lógica de que Marco vive através da internet, talvez por ela, talvez dentro dela, a narradora teme ver outro status do chat, o cinza: "Marco está cada vez menos en verde, prefiere el anaranjado, el estado idle; está encendido pero lejos, es el estado que más se acerca al gris. El gris es el silencio y la muerte" (183). A cor cinza sinaliza que o usuário está offline, o que, no caso de Marco, alguém que se liga à vida através da internet, seria equivalente à morte, mas uma morte da qual se pode subitamente retornar.

Nesse conto, como nos de *Um lugar soleado para gente sombría* que abordo a seguir, Enriquez mescla a tecnologia, o fruto da ciência e da racionalidade, com o místico, oculto e enigmático. Afinal, o desaparecimento de Marco, a sua ruína, é ocasionado por uma relação tão profunda com o desenvolvimento técnico que o leva além do natural, ao sobrenatural e pós-humano. Essa relação se explicita nas incursões de Marco à *deep web*, também conhecida como

[12] Vale notar que M é também o nome do personagem do romance *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec, que desaparece da vida do narrador (identificado como S) durante a ditadura militar argentina de 1976–83. A questão da visibilidade e desaparecimento é semelhantemente importante no romance de Chejfec e no conto de Enriquez. No romance, inclusive, essa questão aparece por meio da fotografia, entre outros recursos. S guarda uma foto de M a que recorre frequentemente, e se lembra de que ele pensava que "[l]a magia de las fotos consistía en que rescataba una capacidad humana rudimentaria, acaso un tanto olvidada: la inclinación a depositar en los objetos, en su interior o posterior oculto tras la propia materialidad de su masa, una razón transcendente a todos los enigmas" (194). Para mim, o conto de Enriquez envolve também essa dimensão mágica e sobrenatural daquilo que passa do material para o digital, como M e como a fotografia na contemporaneidade.

web invisível, a enorme rede formada por conteúdos não indexados por ferramentas de busca convencionais, como o Google, e, assim, geralmente inacessíveis para a maioria dos usuários da rede mundial de computadores. Por sua inacessibilidade e relativa anonimidade, a *deep web* é um espaço ideal para o compartilhamento de conteúdo criminoso e/ou eticamente condenável, como a pornografia infantil, a tortura, o estupro, a zoofilia e necrofilia. Ela depende, assim, de usuários como M, que, diferentemente do antigo Marco e da narradora—a qual M eventualmente trata de "[u]stedes, gente como vos" (181), insinuando que ele mesmo não é mais gente—estão desprendidos da humanidade e dos direitos humanos, ali, onde nada é apenas humano. Dadas as devidas proporções, meu leitor talvez partilhe de experiências semelhantes, já tendo observado que usuários de redes sociais tendem a abandonar empatias quando confrontados online, como no caso dos perfis do X (antigo Twitter) trazidos na introdução deste capítulo. Enriquez, mais uma vez, parece exagerar, caricaturar essa tendência ao escrever M de forma a caracterizar tal transformação como uma ruína contemporânea. A autora chega, ao fim do conto, a colocar uma questão premente em tempos de inteligência artificial generativa. Depois de muito tempo em laranja, o ícone de M se torna verde de novo e ele pergunta à narradora "[c]ómo sabés que soy yo . . . Ahora hay programas, escribe, que pueden reproducir a un muerto. Toman toda la información de una persona que hay diseminada por internet y actúan con ese guión" (183). Quando a narradora replica que "[s]i fueras una máquina no me dirías eso" e que a tecnologia para substituição de humanos ainda não existe, M concorda, mas adiciona "[p]ero ¿cómo te vas a dar cuenta cuando sí sea una máquina?" (183). Enriquez aponta para uma ruína da humanidade sob a forma de uma pós-humanidade, artificial e eterna, que parece muito mais próxima hoje que na época do MSN.

Os contos “Mis muertos tristes” e “La desgracia en la cara,” da recém-publicada coletânea *Un lugar soleado para gente sombría*, dão sequência às novas maneiras de pensar a ruína e o terror na contemporaneidade digital introduzidas em “Verde rojo anaranjado.” A meu ver, os contos recentes partem da premissa de que o estado atual e as possibilidades futuras da tecnologia da informação implicam a desaparição do humano sob a forma do pós-humano e sobrenatural, e, em vez de enfocar a internet e seu submundo, abordam essa transformação a partir das fotos digitais produzidas em massa com celulares. Nos dois contos, fantasmas desesperados com sua própria condição de ruína tiram compulsivamente fotos de si mesmos na tentativa de preservar ou recuperar aquilo que já não são, de manter a corporalidade, a materialidade e identidade que já não tem, que já perdem, no momento daquelas selfies. No caso de “Mis muertos tristes,” as fotógrafas e fotografadas são três adolescentes assassinadas na rua do bairro da narradora. Como os demais fantasmas do conto, elas repetem *ad aeternum* o que faziam no momento da morte,

> Venían sacándose fotos: las tres cabezas apretadas para entrar en foco, las lenguas con piercing afuera (¿por qué les gusta sacar la lengua a las chicas?), una segunda tanda de fotos con los labios haciendo trompita, esa sensualidad demasiado temprana que se ve falsa, y que se veía especialmente morbosa en sus fotos verdaderas usadas por los informes periodísticos, fotos robadas de Instagram o de TikTok, según me explicó mi hija: yo no entendía esas imágenes con nariz de perro u orejitas de conejo y entonces me enteré de que eran “filtros.” (8)

Essa curta passagem está carregada de fotos que se descrevem e se produzem ao mesmo tempo, isto é, a narradora não oferece a écfrase de retratos previamente existentes, mas sim das fotos que são tiradas enquanto ela fala. E não são poucas fotos, são *tandas*, lotes, porções de fotos iguais

entre si e indistintas também das "verdadeiras," as fotos das adolescentes vivas postadas em redes sociais. As fotos não permitem distinguir entre vida e morte, humano e fantasma, e, assim, continuam a se reproduzir independentemente do sujeito. Nesse sentido, é intrigante que as fotos que as garotas fantasmas parecem tirar nas poses tão características das redes sociais resultem, como crê a narradora, em retratos parecidos aos da mídia jornalística, nos quais, "aparecen en la foto . . . amontonadas pero caídas, una sobre outra . . . Una tenía la cara destrozada de disparos y miraba la copa de un árbol con lo que le quedaba de ojos. Las otras, debajo, se desangraron en el lugar" (8). As meninas fantasmas, chegam, assim, a contemplar sua morte—mesmo que permaneçam sempre meio vivas, meio mortas—através da fotografia, se transtornando diante da decomposição de seus corpos que lhes passa despercebida até que elas checam os retratos que estão tirando. Questionando-se sobre o paradeiro da sua própria imagem na atualidade depois de experimentar repetidas vezes as aparições das "chicas podridas," a narradora se reconhece, ao fim do conto, como alguém entre fantasmas, que pode, como as garotas, ser capturada na foto de um "Samsung fantasma" (23) e que se contenta em não abandonar essas ruínas, esse "futuro de chicos muertos y una ciudad que ya no sabe qué hacer" (24).

Como as adolescentes fantasmas de "Mis muertos tristes," Alex, personagem de "La desgracia en la cara," tem a fotografia digital como meio reprodutor da sua imagem feminina arruinada. Alex carrega em seu corpo a herança maldita que a mãe, alcóolatra e suicida, também recebe das mulheres antes dela. Quando jovens, a avó e a mãe de Alex são abusadas sexualmente por um monstro sem rosto, cuja anomalia as contamina, fazendo com que seus rostos se apaguem progressivamente até virar um borrão, impedindo que elas vejam, falem, respirem, se alimentem e, consequentemente, vivam. O mesmo processo acomete Alex, que tenta, primeiramente, encontrar uma solução médica e racional para o problema, mas depois percebe que não tem uma

paralisia facial, um vírus ou um AVC, pois “el borde del labio se veía fantasmal, como si su cara fuese una pintura y alguien hubiese borroneado la definición del contorno de la boca” (46); “La mitad de su cara estaba caída como los carrillos de ciertos perros . . . los surcos que deberían verse por la mejilla y el labio colgantes no eran profundos. Parecían maquillados. O borroneados” (52); “Como era incapaz de parpadear no podía despejar la visión. Se levantó el párpado y la náusea le invadió la garganta cuando se dio cuenta de que el propio ojo era una neblina, una catarata” (53). As descrições dos traços de Alex sugerem que a anomalia converte o rosto humano, principalmente o feminino, em algo como uma pintura expressionista, uma representação violentada e deformada. Ser nisso transformada, ser assim representada, depois de consumida por aquela primeira figura masculina que pode ser lida como a do artista, é o legado histórico das mulheres. Percebendo isso, Alex quer conscientizar sua filha Magnolia sobre esse legado, precavê-la de forma a evitar a repetição. Para tanto, ela reúne as fotos que seu irmão Diego e sua mãe tiram durante a transformação da progenitora:

> Algunas las había tomado su madre, eran su propio reflejo en el espejo en el mundo de antes de las selfies. Las últimas las había sacado él en el encierro antes del suicidio, en la habitación de las porquerías, horas que ahora le parecían un sueño vívido y horrible con su madre-modelo. La cara en las fotos seguía el mismo proceso. Primero la hemiplejía. El párpado caído, el labio exangüe que dejaba ver los dientes, la ausencia de arrugas y líneas de expresión. Luego el ojo blanco, con cataratas. Alex tiró lejos de sí esa foto cuando la vio, pero Diego siguió adelante, le siguió pasando las imágenes en silencio. El ojo que desaparecía. Como un óleo manoseado por dedos. (54–55)

A essas fotos analógicas, das quais Alex pensa em se desfazer, descrente, num primeiro momento, ela quer depois juntar as selfies que tira com seu celular. O efeito dessas fotos digitais

não é, porém, muito diferente da reação que os retratos da mãe antes lhe causam. Ao enviar uma selfie a sua melhor amiga, por exemplo, ela lhe responde: "Qué me querés mostrar. Saliste toda movida. ¿Conociste a una péndex y le querés robar fotos? Estás en modo selfie, pelotuda" (60). Talvez por conta dessa desconfiança, ao fim, Alex queira que a ex-mulher, a outra mãe de Magnolia, registre sua ruína com uma câmera clássica, mais confiável. O conto termina, entretanto, sem que se saiba se Alex chega à filha, em um ponto de suspensão em que a fotografia não salva, não resolve mistérios, não reproduz algo que se reconheça como real, apenas a ruína e o sobrenatural.

Na discussão dos últimos três contos, em que as ruínas e os desaparecimentos se manifestam através de avanços da tecnologia da informação, utilizo termos como pós-humano e sobrenatural para descrever transformações relacionadas à era digital, como as que sofrem Marco, "las chicas podridas" e Alex. Por conta desse uso, quero apontar a distinção entre as transformações que narra Enriquez e aquelas que propõem Donna Haraway, em "Manifesto ciborgue" (1985), e N. Katherine Hayles, em *How We Became Posthuman* (1999). As três autoras compartilham a visão de um hibridismo e/ou contaminação entre a noção de humanidade e as tecnologias, principalmente a digital e virtual. Elas também parecem concordar que a existência desse hibridismo desafia construções tradicionais de gênero e etnia, por exemplo, ao expor a artificialidade desses e outros construtos. Porém, como aponta Gabriela Elisa Sued, a recepção ibero-americana de Haraway considera que a metáfora do ciborgue envolve certo otimismo a respeito do acesso à tecnologia e do impacto dela que não se concretiza na América Latina, onde "the global post-industrialism based on technological innovations [is] a main cause of the exploitation and poverty of women" (Sued 105). A meu ver, Hayles partilha desse otimismo característico de intelectuais de países de alta renda. Para a autora, "the prospect of

becoming posthuman both evokes terror and excites pleasure" (283). Ao longo de *How We Became Posthuman*, Hayles identifica como principal fonte de terror o medo da desaparição do humano, o receio de que aquilo que a inteligência humana produz lhe fuja de controle e ocasione seu fim, participe dele ou ainda o supere, sobrevivendo-nos. Para intelectuais como Hayles, entretanto, esses medos são exageros atenuados pelo prazeroso

> [P]rospect of getting out of some of the old boxes and opening up new ways of thinking about what being human means . . . the posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice. What is lethal is not the posthuman as such but the grafting of the posthuman onto a liberal humanist view of the self. (285–87)

A essa clara apologia do pós-humanismo, estudiosas como Teresa Aguilar García contrapõem o argumento de que também a concepção de pós-humano se aplicaria, tão limitantemente quanto a noção do "homem" enquanto sujeito, a uma fração da humanidade, provavelmente a mesma. É difícil posicionar Enriquez nessa discussão porque a relação entre personagens e tecnologia nas narrativas aqui analisadas não se alinha totalmente nem ao otimismo de Haraway e Hayles, nem ao ceticismo pessimista que Sued identifica na América Latina. Enriquez explora tanto o terror quanto o prazer do pós-humano no contexto argentino, tornando-os inseparáveis. Em "Mis muertos tristes," por exemplo, do terror da imagem iterada de meninas assassinadas sai o gozo proibido do riso que não se pode conter diante da menção de ridículas "imágenes con nariz de perro u orejitas de conejo" (9). Em contrapartida, do prazer que M e outros pós-humanos encontram na *deep web* sai um terror tão atroz que até me impede de citar aqui exemplos

específicos da perversidade que eles encontram lá. O pós-humano de Enriquez é terror e prazer, pessimismo e galhofa. É mais, também, do que o hibridismo entre humano e tecnologia, pois aponta, através dos fantasmas, monstros e espectros sem rosto, para o sobrenatural desvalorizado no cientificismo, mas sobrevivente nos rastros de culturas nativas do território sul-americano. Dessa maneira, vislumbra-se o ponto a que quero chegar, afinal, neste capítulo: o entendimento de que a literatura de Enriquez propõe uma visão da Argentina (e, por extensão, da América do Sul) como ruína, sempre ruína, antes das invasões coloniais mas também por causa delas, o lócus do decaimento de toda humanidade, racionalidade e civilidade. Essa visão é simultaneamente crítica e empoderadora, ao tratar a ruína com irreverência em vez de apenas melancolia. Diferentemente, por exemplo, da pós-memória europeia e mesmo brasileira, em que o resto tem algo de sagrado, as narrativas de Enriquez profanam a ruína através do riso e, aí, bem aí, estão sua insubordinação, seu decolonialismo, sua intervenção.

Conforme mencionado no início desta seção, um dos objetivos aqui é demonstrar que o recurso às fotografias, à internet e às mídias sociais nas narrativas de Enriquez contribui para a construção das alegorias críticas da história e política argentina. Essa contribuição se dá à medida que a fotografia e as mídias contemporâneas intensificam as noções de decadência, ruína e desaparecimento que informam o terror alegórico de Enriquez, a ideia de uma sobrevivência de estruturas de consumo de corpos. Esse é o caso também das narrativas cujas fotografias ecfrásticas falta ainda abordar nesta seção, o conto "Ese verano a oscuras" e o romance *Nuestra parte de noche*. Diferentemente dos contos mais recentes de Enriquez, centrados no século XXI, essas narrativas se voltam para a segunda metade do século XX, com "Ese verano a oscuras" se passando em 1989 e *Nuestra parte de noche* se alternando entre os anos 1980, 1960–70 e 1990. As instâncias ecfrásticas no conto reforçam a relação entre fotografia e diferentes acepções de

ruína ao enfocar os assassinos em série do livro da narradora e de Verônica, tornando-os objetos de desejo, heróis de adolescentes. Observa-se, ademais, um diálogo entre as fotos ecfrásticas e as imagens (graficamente reproduzidas) que ilustram o livro. Os desenhos de Toledo têm cores majoritariamente quentes, raramente interrompidas pelo azul de alguma fonte de água, e muitas sombras, comunicando o calor e o apagão que marcam o verão argentino de 1989, mas também se relacionando ao desejo violento e soturno que evocam as fotos dos assassinos. Além das ilustrações, as fotografias dos criminosos se projetam também no enredo do conto, tanto com o assassinato passional de uma mãe e sua filha pelo marido, todos vizinhos das amigas, quanto com o espectro de violência e destituição atribuído àqueles que a mãe da narradora considera os assassinos em série da Argentina, os militares. A ideia de assassinato em série pressupõe a repetição de um mesmo tipo de violência. Enriquez, portanto, reforça a ideia de iteração da violência, do consumo de corpos, ao incluir não apenas assassinos em série em seu conto, mas fotos, reproduções deles.

A escuridão que ronda "Ese verano a oscuras" se intensifica, claro, em *Nuestra parte de noche*, através do já discutido foco do romance na Orden, aquela espécie de seita religiosa adoradora da Oscuridad e reprodutora de relações de poder baseadas na branquitude, oligarquia, militarismo e imperialismo. Ao enfocar (não linearmente) o envolvimento da família Reyes Bradford na Orden, o romance oferece um panorama da Argentina dos anos 1960 a 1990, incluindo tanto as áreas urbanizadas quanto as rurais. Fotografias ecfrásticas aparecem nos diferentes períodos que compõem esse panorama. Tomados cronologicamente, o primeiro desses períodos é o intervalo 1960–76, narrado por Rosario, que relembra a infância, quando conhece Juan na Argentina, bem como o período em que o casal viveu na Inglaterra. Em Londres, a fotografia aparece sobretudo através da figura de Lucie, a amiga modelo e aspirante a fotógrafa

de Rosario. Sempre com uma câmera em mãos, Lucie captura momentos do grupo de amigos de Juan e Rosario que os caracterizam, em harmonia com o relato de Rosario, como membros de uma juventude abastada, a qual, na Argentina ou na Inglaterra, consegue se manter relativamente alheia a problemas sociopolíticos, até que eles batem violentamente em suas portas ou invadem suas casas. Por conseguinte, Lucie é uma das mortas no massacre de Cheyne Walk, em que Eddie, filho de uma das líderes da Orden (Florence) e vítima de experimentos brutais para se tornar médium, executa grande parte da nova geração de seguidores da Oscuridad. Eddie está então sob a influência sobrenatural de Encarnación, uma das antigas médiums da Orden, que "fue violada varias veces . . . A todos los hombres de la Orden, además de matarlos, les destrozó los genitales con un cuchillo . . . Después de matar y mutilar a todos, Encarnación se arrojó desde la ventana del piso más alto de la casa. Murió de inmediato" (396–97). O objetivo de Encarnación, então grávida, é acabar primeiramente com a geração dos pais da Orden, depois, através de Eddie, com a dos filhos. Ambos os planos falham. O pai de Eddie sobrevive ao primeiro ataque, registrando a destruição em fotografias; Rosario, Stephen (irmão de Eddie) e Juan, ao segundo, reproduzido na escrita de Rosario que lemos. Sobrevive também a Orden enquanto estrutura de consumo de corpos aliada a instituições históricas:

> Stephen dice que hay que cortar el ciclo, parar la rueda. E insiste con que a cada médium le corresponde su época. Un campesino en la revolución industrial, una mujer negra de las colonias británicas antes de la descolonización, una adolescente pobre en la guerra cuya carnicería pasa desapercibida en la carnicería general. Eso somos, dice, y es posible que la Oscuridad se alimente de ese dolor y de esta explotación. (397)

A adolescente pobre de que fala a passagem é Encarnación, enquando a guerra cuja carnificina passa despercebida por conta da carnificina generalizada parece ser a chamada Ofensiva da

Catalunha (Encarnación é catalã), em 1938–39 e durante a Segunda Guerra Mundial (a carnificina generalizada), na qual o exército espanhol do ditador Francisco Franco invadiu aquela região. Na manutenção da roda de que fala Stephen, Juan é médium da Orden durante a maior parte das ditaduras sul-americanas. Já Gaspar é o corpo que a seita deseja para se conectar com a Oscuridad em tempos de neoliberalismo, globalização, tecnologia da informação, pós-humanismo e novas formas de se produzirem cadáveres, de se manter o poder.

Depois do massacre de Cheyne Walk, Rosario e Juan retornam para a Argentina, onde Gaspar nasce. Aí Rosario desenvolve sua pesquisa de doutorado, pela Universidade de Cambridge, em antropologia simbólica, antropologia da religião e etnografia guarani. Ela também publica diversos estudos, por exemplo, o fascículo *Arte indígena y arte mestizo de los grupos indígenas guaraníes*, pelo qual, anos depois (no período 1985–86), Gaspar estuda repetidamente oito fotografias, quatro de obras de arte sacra e quatro de obras relacionadas à "Santería popular," trabalhos que a mãe viu e escolheu reproduzir através de imagens:

> [U]na talla en madera de la cabeza de un Cristo ensangrentado del siglo XVII, otro Cristo de cuerpo entero que se llamaba "de la columna," todo lastimado y con las manos atadas a un palo que le llegaba a la altura de la cintura; una Virgen rarísima, una especie de torso sin piernas que tenía el corazón, de lata, atravesado por espadas y del lado de afuera del pecho, se llamaba "Dolorosa"; después, una pintura donde al Cristo crucificado le salía sangre a chorros del costado del pecho y un ángel la juntaba, como si fuera en un balde, con una copa dorada . . . Había varios esqueletos que se llamaban San La Muerte: todos distintos, en cuatro fotos. En una, el esqueleto era muy alto, llevaba una guadaña en la mano izquierda y en la derecha una escoba; en otra, el esqueleto era gordito y petiso, tenía dibujada una boca sonriente y llevaba una guadaña corta que más bien parecía un

> cuchillo: ese era gracioso. El que seguía no: el esqueleto en un ataúd pintado de negro, serio y a medio levantarse. Y el último era el más raro: la referencia decía que estaba tallado en hueso (no aclaraba si animal o humano), que medía nada más que cinco centímetros y era un esqueleto sentado, con la cabeza entre las manos, como si esperara en un banco. (200–201)

É importante citar longamente essa instância de écfrase por três motivos principais. O primeiro é que, diferentemente da maioria dos casos analisados nesta tese, esse muito se aproxima da definição tradicional de James A. W. Heffernan de que a écfrase é a representação verbal da representação visual, pois a passagem descreve objetos de arte (existentes no presente diegético) que, por sua vez, se referem a episódios bíblicos e personagens sagrados. A passagem se acerca, assim, do molde habitual da écfrase, a versificação por John Keats das cenas pintadas em um vaso grego ("Ode on a Grecian Urn," 1819). Digo, entretanto, que o trecho do romance se aproxima da definição de Heffernan, não que ele a exemplifica, porque o que o narrador de Enriquez descreve para o leitor não são exatamente as pinturas e esculturas, mas as fotos delas, que Gaspar vê no fascículo da mãe. A foto aqui se interpõe ao processo ecfrástico, colocando-se entre o verbal (texto) e o visual (pintura, escultura) como algo (no romance) simultaneamente verbal e visual e tornando o texto uma cópia da cópia, um equivalente da fotografia. Considerando-se a relação entre fotografia e ruína que venho abordando neste capítulo, bem como o culto de corpos degradados que a passagem ressalta, pode-se supor que o que Rosario quer mostrar com suas fotos é a forma como a Santería sul-americana valoriza e incorpora o que já existe de macabro na cristandade dos colonizadores. Essa manobra alegórica de enfatização do terrível, da ruína, é análoga ao que Enriquez faz em sua literatura através do humor, como retomo em breve. Relacionando-se a essa manobra, o segundo motivo pelo qual esse momento

ecfrástico é importante é porque nele se justapõem, comparam e, em certa medida, nivelam a arte sacra predominantemente europeia e as representações sul-americanas da Santería. O terceiro motivo, finalmente, é levantar a questão do status da fotografia perante a arte, uma vez que a própria fotografia aparece como arte em outros momentos do romance.

Os momentos em que a fotografia aparece como arte em *Nuestra parte de noche* giram principalmente em torno do personagem Andrés Sigal, um fotógrafo que Juan e Gaspar conhecem durante a viagem de Buenos Aires a Puerto Reyes em 1981. Andrés se apresenta, então, como fotógrafo de pessoas no interior da Argentina, território que lhe é desconhecido. Cansado de fotografar gente, ele se dedica também "a sacarles fotos a los santitos de la ruta" (81), como San Güesito (San La Muerte), em imagens que ecoam as reproduzidas no livro de Rosario, que Gaspar estudaria anos depois. Como os "recuerdos" de mortos ou aparições que Juan e Gaspar veem, explicados no início da seção anterior, as fotos de Andrés também funcionam como ecos que ressurgem ao fim do romance. Em 1981, Andrés insiste em tirar um retrato de Juan e Gaspar:

> – Necesito un retrato de ustedes –dijo el fotógrafo.
>
> – No. Odio las fotos.
>
> – Yo soy muy buen fotógrafo, de verdad. Te voy a hacer famoso.
>
> – Peor.
>
> – Con ese cuerpo y esa cara, no podés odiar las fotos. Qué te cuesta. Un recuerdo.
>
> Andrés los ubicó contra la pared blanca de la proveeduría. Gaspar dejó el sándwich sobre la mesa, a pesar de que el fotógrafo le aseguró que podía tenerlo en la mano. Queda feo, dijo el chico, y el fotógrafo se rió. Juan se cruzó de brazos; tenía la camisa abierta hasta la mitad del pecho. Andrés se le acercó para acomodarle el pelo. Gaspar se abrazó a la

> pierna de su padre. Antes de disparar, el fotógrafo los miró: el chico de ojos azules redondos y el pelo oscuro, un poco ojeroso después de la siesta y el dolor de cabeza, con su remera lisa y limpísima; el hombre hermoso que se metía las manos bajo la camisa oscura y miraba la cámara con una expresión tranquila que encubría su apuro. El mentón partido, el largo hoyuelo; los ojos sobre todo verdes, pero también amarillos. La cicatriz que brillaba un poco, como si estuviese recubierta de una pátina de cera. Tomó dos fotos en blanco y negro y una en color. (86–87)

Chama a atenção que esse excerto traz a descrição da foto de Juan e Gaspar antes que ela seja tirada, antes que Andrés dispare, em écfrase que antecede a existência de seu objeto no presente diegético. Há, nessa écfrase, ênfase na aparência simultaneamente bela/prazerosa e decadente/terrível de Juan. Há também a expectativa de projeção dessa ruína sobre Gaspar, cujo corpo, na foto e na Orden, serve como iteração do de Juan. A fotografia que Andrés tira já é em si um eco de uma Polaroid que Tali (meia-irmã de Rosario) toma naquela mesma viagem, quando pai e filho visitam sua casa e seu templo de San La Muerte. Ela surge novamente quando Gaspar, jovem adulto na década de 1990, visita a exposição do amante de seu amigo Pablo, também artista visual. A exposição, que reúne "fotos de la Argentina durante su viaje de juventud por el interior en los últimos anos de la dictadura" (597), é de ninguém menos que Andrés Sigal, de forma que Gaspar e Pablo são surpreendidos—como se vissem, como coloca o narrador, "un fantasma" (601)—por algo que o leitor já espera, aquela mesma fotografia de Juan e seu filho em 1981. A foto é descrita novamente, desta vez, enfocando um pouco mais a figura de Gaspar, que "ya había perdido la redondez de bebé. Y estaba serio, con ojeras, parecía cansado. No había mucho de infantil en su expresión," bem como o poder que se atribui ao par ao longo do romance: "Había algo inhumano en su aspecto y muchos de los que miraban la foto

fruncían el ceño porque la pareja de padre e hijo no resultaba tierna, sino levemente peligrosa" (600). A foto que Gaspar vê e que o leitor relê tem valor diferente nesse novo contexto. Ela é agora uma forma de arte que se debruça sobre a ruína e que valoriza a ruína—ruína entendida nos vários sentidos aqui identificados, como o fantasmagórico, o colapso do regime ditatorial, o desgaste físico e mental de Juan, o consumo do corpo de Gaspar que Juan quer evitar, a Oscuridad (ela mesma muito simbólica) que os ronda etc. A respeito de arte e ruína, é também importante ressaltar que o senso de degradação que se observa nessa foto ecoa no tratamento de outras formas de arte em *Nuestra parte de noche*. Por exemplo, a menção dos originais de Rembrandt e Cándido López que decoram Puerto Reyes é acompanhada do comentário de Mercedes de que "la colección se arruinaba ahí, en la selva" (118) por conta do calor e da umidade. É talvez por permitir esse vislumbre da ruína que Juan deteste fotos. Nelas, afinal, vê-se a iteração da devastação que ele tenta impedir a todo o custo, ao custo de sua relação com Gaspar, da vida de Adela e de sua própria imortalidade.

A partir da discussão do romance *Nuestra parte de noche* e de vários contos em *Las cosas que perdimos en el fuego*, *Ese verano a oscuras* e *Un lugar soleado para gente sombría*, pode-se concluir, em cumprimento a um dos objetivos desta seção, que o uso e tratamento da fotografia, da tecnologia da informação e das mídias sociais contemporâneas na bibliografia de Enriquez contribui coerentemente para a hipérbole da ruína, da qual decorrem os efeitos de terror e humor, a leitura alegórica das obras e o questionamento da exemplaridade do trabalho de memória argentino. Além de investigar as contribuições, esta seção propõe identificar os desafios, se há algum, que a relação entre a ruína e a fotografia possam colocar à construção de alegorias políticas e históricas nas narrativas de Enriquez. Como colocado anteriormente, um desses desafios se manifesta, a meu ver, no paradoxo de se construir (alegorias, significados, estruturas)

a partir de elementos ontologicamente instáveis (espectrais, vestigiais) como a ruína e a fotografia. Isso é, afinal, parte da minha crítica à pós-memória de Hirsch, que se ergue sobre a presunção da capacidade da fotografia de transmitir memórias entre gerações. Parece-me necessário ou, pelo menos, benéfico retornar novamente a Benjamin para abordar esse desafio, essa dificuldade. Se, para Benjamin, a alegoria se faz através do agrupamento de peças e rastros sem ambição de totalidade, se, como o crítico coloca, "a fantasmagoria é a alegoria da contemporaneidade, seus espectros . . . são históricos e tecnológicos" (*Passagens* 1128), não há paradoxo algum em se construir a partir da ruína. Benjamin, porém, alerta que "[o] objeto atingido pela intenção alegórica é segregado das correlações da vida: ele é ao mesmo tempo quebrado em pedaços e conservado. A alegoria agarra-se às ruínas. O impulso destrutivo . . . em parte alguma está interessado na abolição daquilo que ele atinge" (*Passagens* 374). Há, portanto, uma importante distinção a se traçar entre a alegoria e o objeto que ela atinge, este sim, por um lado, arruinado, quebrado em pedaços na alegoria que o segrega das correlações da vida, do que se pode chamar de realidade, e, por outro, conservado nas correlações da vida que a alegoria não atinge. No caso de Enriquez, esse objeto pode ser lido como as estruturas de consumo de corpos subalternos iteradas ao longo da história argentina. O que as narrativas oferecem, então, é uma alegoria, uma representação fragmentária dessas estruturas, não as próprias estruturas e seu consumo, nem meios de os abolir. Essa distinção entre a alegoria e o objeto da intenção alegórica pode ser óbvia, mas me parece necessária porque, se não a encaramos, corremos o risco de limitar a literatura à função de destruição daquele objeto, principalmente em tempos como os atuais, de agravamento de políticas autoritárias e violações de direitos humanos. Por exemplo, ativistas de direitos humanos, autores identificados com a esquerda e críticos constantemente atribuímos (incluo-me no sujeito) à literatura a responsabilidade de denunciar aquele consumo,

de complementar, melhorar e consertar o trabalho da memória e a (re)escrita da história, tomando para si a tarefa de tudo registrar para, então, fazer justiça e evitar repetições. Nessa instrumentalização ética, nessa expectativa de destruição do objeto da intenção alegórica, frequentemente se apaga o que talvez seja mais crítico e disruptivo na alegoria, isto é, sua negatividade, a possibilidade de que construir a partir do nada é também nada construir, de que aquilo que se faz de ruínas tampouco é concreto. Por conseguinte, o trunfo da literatura de Enriquez é reforçar, em vez de deixar se apagar, sua negatividade, sua entrega às ruínas. Esse reforço performa ainda outra subversão, pois, dando-se através do humor a partir do terror, de um riso autodestrutivo, ele resiste aos valores éticos que informam a instrumentalização da literatura, como se ela se recusasse a fazer o que se espera dela.

Ao longo deste capítulo, identifico várias instâncias nas narrativas de Enriquez em que a enfatização da ruína, em suas várias formas, é simultaneamente terrível e engraçada. Nesses casos, as narrativas não apenas denunciam alegoricamente a quase invisível iteração de estruturas de consumo de corpos na história argentina e sul-americana, mas debocham delas, arruinando o próprio consumo ao torná-lo risível, ao se negarem a assumir a postura predominantemente melancólica que marca a literatura de memória de guerras, da Shoah e até mesmo da ditadura militar brasileira. Não se deve, claro, entender que Enriquez apoia estruturas hegemônicas ou goste da violência, da corrupção ou da degradação que ficcionaliza e de que também caçoa. É terrível—e deve ser terrível, pois a literatura de Enriquez é de terror—que se possa de alguma forma rir da maldição de um bairro assombrado pelos fantasmas um tanto patéticos de jovens periféricos; ou da banalidade com que se lida com a morte de uma criança; ou do desesperado ato de tirar selfies para se registrar um rosto que some; ou de adolescentes góticas apaixonadas por assassinos em série. Rir da ruína na América do Sul, como chafurdar-se

em um lamaçal em que se foi empurrado, sem engajar em tentativas sempre falhas de recuperação, é simultaneamente degradante e libertador, pessimista e estimulante, culpável e prazeroso. Em linha de pensamento semelhante, Bizzarri lê em Enriquez, especificamente em *Nuestra parte de noche*, um

> [E]jercicio de "comprensión" de las sombras del contexto, una invitación a la inclusión de la cuota de oscuridad que nos pertenece, una aceptación creativa de nuestra exposición a la noche, una interiorización crítica de nuestra inherente barbarie, donde la primera persona del plural apela . . . de modo geoculturalmente específico, a la situación de ciertos territorios, cuyas gestiones identitarias tuvieron trágicamente que perpetrarse bajo la condición de una polarización axial castradora. (215)

Para mim, uma leitora brasileira, o convite à aceitação criativa da escuridão de que fala Bizzarri lembra o poema-imagem que abre esta tese. Na fotografia em preto e branco de Jack Pires (e aqui vai uma écfrase) se veem dois homens jogando xadrez (possivelmente a variante sombras), sentados à mesa de uma praça ou parque com árvores e um banco ao fundo, observados por outro homem de camisa listrada, de pé, com as mãos na cintura como se julgasse ou questionasse os movimentos, a partida, os jogadores. Justapostos à fotografia, os versos de Leminski perguntam, como poderia estar fazendo o homem da camisa listrada na foto, "isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?" (fólio 25). Enriquez parece-me responder que sim, tomando "isso aqui"—a literatura, a memória, o espaço do texto, a arte—como um lugar para jogar sombras, para arruinar e aterrorizar, mas também para jogar, no sentido de brincar, com sombras. A literatura de Enriquez, como a fotografia de seu personagem Andrés Sigal, é arte que sai das ruínas e sobre elas se debruça, valorizando-as.

Conclusão

> "Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça . . . seu modo de aparição é o tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for)."
>
> Roland Barthes, *A câmara clara*

O principal objeto de estudo desta tese são as fotografias ecfrásticas contidas no corpus de romances e contos brasileiros, argentino-brasileiros e argentinos formado por obras de Micheliny Verunschk (*Aqui, no coração do inferno*, *O peso do coração de um homem* e *O amor, esse obstáculo*), Marcia Tiburi (*Sob os pés, meu corpo inteiro*), Claudia Lage (*O corpo interminável*), Paloma Vidal (*Mar azul*), Julián Fuks (*A resistência*) e Mariana Enriquez ("El chico sucio," "La Hostería," La casa de Adela," "Verde-rojo-anaranjado," "Ese verano a oscuras," *Nuestra parte de noche*, "Mis muertos tristes," "La desgracia en la cara" e "Los himnos de las hienas"). Todas as obras do corpus foram publicadas depois de 2011 e tratam tanto do legado das ditaduras militares sul-americanas quanto dessas ditaduras como legado ou sobrevivência de estruturas de consumo de corpos subalternos que remontam ao período colonial e iteram nos dias de hoje.

Meu interesse em fotografias ecfrásticas se deve à frequência de sua utilização na literatura contemporânea, sobretudo nas narrativas brasileiras que compõem o que se considera o boom de memórias da ditadura militar no mercado editorial após a instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2011. Deve-se também à inegável e crescente popularidade da fotografia. Dois séculos depois do desenvolvimento inicial da técnica fotográfica no século XIX e quase cem anos após as primeiras reflexões de Walter Benjamin sobre ela, a fotografia continua a ser, por um lado, revolucionária, por exemplo, por conta da sua facilidade de acesso e porque telas e imagens hoje mediam grande parte de nossa percepção do mundo. Basta ir a um museu ou

show para notar o impressionante fenômeno de que, entre o público e a obra de arte ou o(a) artista, frequentemente há uma câmera de celular produzindo e reproduzindo o que se vê, de forma que o observador olha mais para a tela que para os objetos além dela, como se fotografar equivalesse a ver. Por outro lado, um tanto na contramão dessa facilidade de acesso, a fotografia tornada arte é comercializada a valores exorbitantes e produzida através de equipamentos de difícil obtenção. É intrigante pensar como a literatura reage diante desse cenário contemporâneo, como ela hoje incorpora e se deixa afetar pela fotografia, nem que seja simplesmente pelo conceito da foto, pela ideia do que é uma foto. Recuperadas as razões para a escolha do objeto de estudo, cabe também lembrar, nessa conclusão, que a seleção das obras do corpus se justifica pelo compartilhamento de características além do uso de fotos ecfrásticas na rememoração de ditaduras sul-americanas. Por exemplo, como demonstro ao longo dos capítulos anteriores, as narrativas de Verunschk, Tiburi e Enriquez compartem uma orientação decolonial; as obras de Tiburi, Fuks e Enriquez articulam o posicionamento dos autores em relação a direitos humanos; como escritores, leitores e críticos, todos os autores incluem reflexões sobre literatura, memória e política em suas narrativas. Se as obras têm mais em comum que fotografias ecfrásticas e lembranças do autoritarismo, é esperado que os capítulos sobre elas estendam a análise, como quis fazer, para essas outras semelhanças, discutindo temas como a recorrência do elemento freudiano do inquietante, as intervenções metaficcionais, a intertextualidade dentro de cada obra e entre elas, a questão da hospitalidade, os papeis e violência de gênero, entre outros. Com toda sua harmonia formal e temática, esse corpus não é, entretanto, o único possível para o estudo de fotografias ecfrásticas e memória literária do autoritarismo, de forma que, em cada capítulo, menciono autores cujas obras também aceitariam essa investigação, como Bernardo Kucinski, Marcelo Rubens Paiva, Milton Hatoum, Carola Saavedra e Selva Almada.

Ao longo dos capítulos anteriores e partindo do pressuposto que as obras do corpus literário são narrativas de memória e/ou pós-memória, abordo o objeto de estudo a partir de uma série de perguntas iniciais, indagando principalmente a respeito do papel da fotografia ecfrástica nas narrativas e do efeito dessa utilização na compreensão da relação entre literatura e memória. Baseando-me em um referencial teórico e crítico sobre fotografia (e.g., Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Natalia Brizuela), filosofia da história (e.g., Benjamin, Eduardo Cadava), (pós-)memória (e.g., Marianne Hirsch, Elizabeth Jelín, Beatriz Sarlo, Rebecca Atencio, Roberto Vecchi, Bertoni Licarião, Lua Gill da Cruz), intermidialidade (James Heffernan, Claus Clüver), teoria (no sentido linguístico e autorreferencial de Paul De Man, com Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida e o próprio De Man), desconstrução (Derrida, De Man, Maria Zilda Ferreira Curry) e rastro e termos relacionados (o traço, o vestígio, o espectro, o resíduo, o suplemento, o estranho, o meio, a ruína), proponho inicialmente que, nas obras analisadas, a écfrase transpõe a instabilidade ontológica da fotografia e seu potencial vestigial e espectral para o texto literário. Depois de passar por todos os capítulos e considerando, finalmente, que a écfrase nas obras é uma transposição imagem-texto um tanto falsa (ou ficcional), pois, na maioria dos casos, as fotos descritas não existem antes ou fora do texto, concluo que a hipótese inicial necessita de reformulações. Mais que transpor um potencial vestigial e espectral para o texto literário, os momentos ecfrásticos e as fotos (d)escritas simbolizam, ou ainda, ressaltam que aquele potencial já habita tanto a fotografia quanto a escrita. Isso implica que tanto a fotografia quanto a literatura podem carregar o rastro do aniquilado, o espectro sobrevivente, que resiste à representação tradicional como forma de violência, divorcia-se de linearidades (e.g., temporais, familiares) e suspende a significação através da indefinição. Evidências dessa resistência, divergência e suspensão surgem, por exemplo, na reconhecidamente falha e violenta tentativa de representar o

que some do mapa em Verunschk (Capítulo 2); na escrita e écfrase negativa ou do por-vir de Tiburi e Fuks (Capítulos 2 e 3); na "escrita sobre" e na rasura de Lage e Vidal (Capítulos 2 e 3); na resistência da fotografia à leitura que ainda assim se produz a partir dela em Fuks (Capítulo 3); na produção e reprodução de ruínas, fantasmas e desaparecimentos em Enriquez (Capítulo 4).

A partir dessa formulação do papel das fotos ecfrásticas no corpus e da reflexão sobre suas implicações, entendo que esta tese contribui para o pensamento sobre a pós-memória nos estudos culturais sul-americanos ao reforçar, através do estudo da fotografia—elemento essencial para a estrutura original de Hirsch—, a política de sobrevivências de Vecchi, isto é, a proposta de que, se há uma estrutura de transmissão de memórias em produtos culturais da América do Sul, ela se caracteriza como decolonial, antilogocêntrica e dispersa na esfera pública em vez de pertencente à familiar. Trata-se de uma estrutura instável na qual a transmissão da memória é inseparável do constante questionamento das bases da própria estrutura e, por conseguinte, da possibilidade de se construir, recuperar e repassar memórias através, por exemplo, da literatura. Em outras palavras, reforçar a política de sobrevivências implica enfraquecer, pelo menos por um lado, a ligação entre literatura e ideais de memória, ética, justiça e reparação. Ao longo do processo de escrita dos capítulos anteriores, perguntei-me muitas vezes se caminhava para uma conclusão semelhante à de Licarião sobre a precariedade da memória da ditadura militar brasileira. Embora haja semelhanças entre nossos argumentos (e.g., Licarião também aponta, a sua maneira, a iteração de sistemas de consumo de corpos ao longo da história brasileira e a sobreposição de temporalidades, por exemplo, na trilogia de Verunschk), creio agora que não. Não, porque, para Licarião, a literatura brasileira contemporânea que aborda a ditadura militar é uma literatura de memória caracterizada pela individualização do trauma—correspondente à guinada subjetiva que Sarlo relaciona com os anos 1980, bem como à privatização que Hirsch e

Sarlo associam com a pós-memória—, surgindo a partir de uma falta de memória coletiva sobre o autoritarismo para denunciá-la e complementá-la. Nessa visão, a literatura acusa as falhas da memória coletiva e se redime diante delas, servindo como arquivo, repositório, alternativa, fazendo, como coloca Fuks, a sua parte. Já para mim, na estrutura antiestrutura da política de sobrevivências, não se espera que essa memória possa ser coisa alguma além de falha e incompleta, não (só) porque o passado é irrecuperável, mas porque a expectativa da denúncia e complementação pressupõe a violenta articulação do rastro para recompor a destruição que o produziu. A literatura não denuncia nem salva a memória, ela participa de sua precariedade; esta, parece-me, é sua parte, sua responsabilidade, a forma como realiza uma reparação, um movimento ético, colocando-se, tanto no caso brasileiro quanto no argentino, entre a lembrança e o esquecimento e sugerindo que talvez o tratamento exemplar do passado consista em nem reconstruir com seus restos, nem buscar apagá-los.

Neste ponto, reitero, como tenciono fazer em vários momentos desta tese, que reconhecer essa tendência da literatura, isto é, seu compromisso com a precariedade da memória, não equivale a negar o evento histórico da ditadura, nem desconsiderar os desaparecidos, nem defender políticas de reconciliação, nem tolerar a impunidade. No Capítulo 3, depois de discutir as ideias de resíduo intraduzível e resistência em Vidal e Fuks, observo que, se a memória apresenta uma resistência à literatura e vice-versa, então a literatura dita de memória talvez diga menos sobre a memória e o passado que sobre a literatura em geral, sobre a instituição da literatura mesma. Nesse sentido, verifica-se, em retrospecto e comparando os capítulos, um movimento, em cada um deles, da discussão sobre a memória para o enfoque na linguagem, do tema para a forma e, daí, para as maneiras pelas quais a forma afeta o entendimento do tema. Por exemplo, o Capítulo 1 parte da constatação da polarização política e das disputas memoriais no

Brasil e na Argentina em direção à análise da pós-memória, por conta da popularidade acadêmica desse enquadramento na América do Sul, finalmente chegando à desestabilização dessa estrutura, cujas bases são então reconhecidas como logocêntricas, devido à contaminação entre propriedades atribuídas à foto e à escrita, como vestigialidade e espectralidade. O Capítulo 2 engaja em uma genealogia ou obsidiologia da sobrevivência de estruturas de consumo de corpos no Brasil, partindo do ponto de vista de obras em que se verificam o estado de suspensão do inquietante na narrativa, os interditos da linguagem, as rasuras e os excessos como formas de resistir à representação enquanto se representa e de entender o ato de representar como um consumo de corpos do qual a literatura historicamente participa. Talvez por serem os últimos, os Capítulos 3 e 4 enfocam ainda mais, através da análise de deslocamentos e arruinamentos, essa performance de resistência da literatura à própria instrumentalização para complementação e representação da memória. Para Derrida, em *Espectros de Marx*, apenas aquele que experimentou toda a vida bem como a morte, tornando-se espectro, poderia ensinar a viver, dar uma lição de vida, se lhe fosse possível falar do local da sobrevivência e se nos fosse possível entender. Percebo-me agora em um momento e local remotamente semelhante, aonde chego depois de toda a tese, neste final que ainda não é o fim, no limiar entre o ponto final da escrita e a conclusão do doutorado. Se posso aqui pensar em uma lição da escrita para levar ao menos para meus estudos futuros (pois às vezes falho em aplicá-la no presente), se retiro um aprendizado e uma advertência desse repetido movimento do tema para a forma—em direção à linguagem da literatura a partir da discussão sobre a memória—, essa lição é não diluir a memória na literatura e a literatura na memória, atentando para o diálogo entre elas mas também para suas diferenças.

Em famoso artigo mais tarde parcialmente reproduzido no *Collective Memory Reader*, de Jeffrey Olick et al., Wulf Kansteiner identifica um problema metodológico nos estudos sobre memória coletiva:

> [M]any inquiries into collective memories commit a tempting yet potentially grave methodological error: they perceive and conceptualize collective memory exclusively in terms of the psychological and emotional dynamics of individual remembering. Since the threshold between the individual and the collective is often crossed without any adjustments in method, collectives are said to remember, to forget, and to repress the past; but this is done without any awareness that such language is at best metaphorical and at worst misleading about the phenomenon under study. Historians rationalize this conflation and sidestep the theoretical and methodological challenge of thinking in terms of collectives as distinct from individuals by emphasizing the role of human agency in the construction of collective memories. They focus on acts of memorialization, for instance in museum design . . . These category mistakes stem from a subtle but decisive confusion of the difference between "collected memory" and "collective memory." A collected memory is an aggregate of individual memories . . . Unfortunately, collective memories do not behave according to such rules. (185–86)

De acordo com Kansteiner, a memória coletiva pode incluir atos de memorialização, como a construção de monumentos, o estabelecimento de locais de memória e a escrita e publicação de literatura de memória, mas em geral vai além do conjunto desses atos. Sendo assim, pode haver memória coletiva sem atos de memorialização, de maneira que, como conclui Kansteiner, a melhor forma de verificar a existência e o caráter dessa memória (por exemplo, no Brasil e na Argentina) é analisar questões de recepção, isto é, prescrutar "the memory consumers who use,

ignore, or transform [memory] artifacts according to their own interests" (180). No caso dos países da América do Sul, isso talvez se possa fazer observando mais profundamente disputas como as que constato no Capítulo 1. De qualquer forma, a memória coletiva se mostra relativamente independente da literatura enquanto ato intencional de rememoração, de redenção daquilo que consideram falho os "memory makers," aqueles que "selectively adopt and manipulate" "the intelectual and cultural traditions that frame all our representations of the past" (Kansteiner 180). Assim também, a literatura independe tanto da memória coletiva quanto das intenções de autores e ativistas. Além do rigor metodológico de separar a memória coletiva da individual, deve-se também pressupor diferenças entre a memória e a literatura de memória, que certamente dialogam, mas não se substituem, superam ou fazem justiça uma pela outra.

Pensar o evidente mas importante limite entre memória coletiva e literatura de memória leva-me de volta ao *punctum* barthesiano e às fotos nessa literatura. Para recapitular, o *punctum* é, para Barthes, o elemento perfurador da foto, aquilo que se sobressai, que atrai, atinge ou incomoda o observador. Em relação aos papeis envolvidos na produção e recepção da fotografia, isto é, *Spectrum* (o fotografado), *Operator* (o fotógrafo) e *Spectator* (o observador), o *punctum* é algo no *Spectrum* que pode até ser intenção do *Operator* capturar, mas ele (*punctum*) só vem a ser (*punctum*) na percepção do *Spectator*. Tanto é que o *punctum* de uma mesma foto pode variar conforme o observador. O *punctum* chama atenção para si; mesmo assim, ao sequestrar o olhar, promove uma pausa, uma hesitação antes do desvio do olhar para outro estímulo visual que destaca também o resto da foto de que é parte, o *studium* (a cena geral, o contexto), mas também o material, o meio, a própria imagem, a foto analógica ou digital. Neste estudo dedicado a elas, as fotografias ecfrásticas nas narrativas do corpus têm efeito perfurador semelhante. Elas atraem a (minha) leitura para si, mas também para o material, a linguagem, a literatura de que

participam e de que são feitas. A écfrase coloca a foto em uma posição liminar, no limiar da visibilidade, entre imagem e texto e, por isso, simboliza separação e contaminação, indefinição e diferença. Talvez por força desse efeito seja a écfrase preferível a fotografias graficamente reproduzidas na literatura contemporânea.

Dito isso, diviso aí possibilidades para estudos futuros, algumas das quais advêm de limitações desta pesquisa. A primeira possibilidade leva em conta que a presente tese aborda apenas obras literárias em que há fotografias ecfrásticas. Por mais que esse seja um recurso comum, dentre os numerosos títulos sobre ditaduras militares publicados na América do Sul nas últimas décadas, há, evidentemente, narrativas que não o usam (e.g., *Distancia de rescate* (2014), de Samantha Schweblin, *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, e *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021), de Elizabeth Cardoso). Parece-me, então, produtivo comparar obras com e sem fotografias ecfrásticas para identificar, se existentes, outros recursos responsáveis por reiterar o caráter espectral e vestigial da literatura, e sua opacidade e resistência, em vez de transparência e instrumentalização, diante da memória. De fato, se esses recursos articulam ainda outros meios e artes em relação à literatura, como a música e o cinema, expandem-se possibilidades de estudos em intermidialidade. Outra opção é compor um corpus de obras que contenham tanto fotografias ecfrásticas quanto fotos graficamente reproduzidas (e.g., *Ainda estou aqui* (2015), de Rubens Paiva, e *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer) para se compararem esses recursos, as variadas formas de se incluir fotografias na literatura. Alternativamente, é possível produzir e analisar fotografias a partir das conclusões obtidas sobre espectralidade, vestigialidade, resistência, mediação e ruína no estudo das fotos literárias. Como sugere Benjamin a partir de suas considerações sobre legendas, a escrita pode, reciprocamente, afetar a fotografia ao manipular percepções. Assim, pode-se pensar em um fenômeno como uma

écfrase reversa, em que a literatura se imprime ou ilustra na fotografia. Cabe ainda ressaltar que as obras abordadas nesta tese certamente se abrem a leituras que sigam as perspectivas de outros capítulos além do seu. Por exemplo, a dinâmica das ausências trabalhada no Capítulo 2 se verifica também nas narrativas do Capítulo 3, *Mar azul* e *A resistência*; já as questões dos deslocamentos, da resistência e da ênfase em um meio como lócus de indefinição aparecem também em romances dos Capítulos 2 e 4, os da *Trilogia infernal*, *Sob os pés, meu corpo inteiro*, *O corpo interminável* e *Nuestra parte de noche*; por último, os romances de Verunschk e Tiburi se aproximam consideravelmente da escrita de Enríquez—ainda que não tratem do sobrenatural—em relação ao exagero da ruína e do grotesco e ao uso de certo humor. Finalmente, enquanto nesta pesquisa dedico-me a obras brasileiras, argentino-brasileiras e argentinas por conta do caráter paradigmático atribuído, no Brasil, ao tratamento argentino da memória do terrorismo de estado, encorajo análises semelhantes com corpora mais geograficamente diversificado, uma vez que o autoritarismo na América do Sul atingiu e atinge muitos países.

Em suas várias possibilidades, a investigação das interseções, diferenças, limites, influências efeitos entre literatura, memória e fotografia (e outras mídias) mostra-se relevante para os estudos culturais em uma época de grande produção literária memorial envolvendo fotografia e de intensa geração de imagens. Escrita a respeito da virada dos anos 1970 à década de 1980, a passagem de *A câmara clara* que serve de epígrafe a esta conclusão—"[v]ejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça . . . seu modo de aparição é o tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for)" (Barthes 31)—encaixa-se bem no contexto atual. Se não são fenômenos recentes, são certamente crescentes a produção massiva de imagens, a popularização delas, a obsessão com elas e a frequência com que a fotografia vem

do mundo para nós sem que peçamos. Na citação, "tudo-o-que-vier" se traduz da expressão francesa *le tout-venant*, que significa "qualquer coisa, sem distinção," mas que referencia, de forma mais literal e se é possível referenciar totalidades, o todo que vem e que depois, no jogo de palavras de Barthes, vai ("tudo-o-que-for," *le tout allant*). Se o todo vem, vem para onde, pode-se pressupor, não há nada; se vai, presume-se, nada deixa além de sua falta. Vir e ir é um modo de aparição da fotografia que é também uma desaparição. Como discutido no Capítulo 4, esse modo (ou deslocamento, para lembrar do Capítulo 3) intensifica-se com novas tecnologias de imagem, reprodução e informação, bem como o interesse pelo que vem e vai e pelo que sobra, o rastro-espectro, o objeto da memória que sobrevive na literatura.

Apêndice – Síntese qualitativa de estudos contemporâneos sobre memórias das ditaduras sul-americanas

Esta é uma síntese qualitativa simplificada de estudos que abordam as ditaduras militares sul-americanas sob a perspectiva da geração posterior, também chamada, por exemplo, de "generation after" (Hirsch¸ *The Generation* 48), "1.5 generation" (Hirsch, *The Generation* 15), "geração de filhos" (Heineberg 1) e "geração de filhos e netos" (Licarião, *Sintomas de precariedade* 53). Os estudos analisados foram obtidos através de buscas, realizadas em junho e julho de 2023, nos serviços de pesquisa acadêmica EBSCOhost, Google Scholar e Portal de Periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). A busca incluiu variadas combinações dos termos "memória," "pós-memória," "geração," "ditadura," "América do Sul," "Cone Sul," "América Latina," "Brasil," "Argentina," "Chile, "Uruguai," "imagem" e "fotografia," em português e traduzidos para inglês, espanhol e francês, em publicações do século XXI. Selecionei, então, estudos que abordassem as ditaduras militares sul-americanas sob a perspectiva da geração posterior, independentemente da área de pesquisa dentro das artes e humanidades (e.g., literatura, linguística, antropologia). Em seguida, analisei esses estudos de forma a responder à pergunta: (1) O estudo faz referência à pós-memória? Em caso afirmativo, procurei responder:

(A) O estudo faz referência à estrutura desenvolvida por Mariane Hirsch?

(B) Como o estudo define ou operacionaliza a pós-memória?

(C) Que uso faz o estudo do conceito de pós-memória (e.g., aplicação, problematização, menção)?

(D) O estudo trata da fotografia especificamente em relação à noção de pós-memória?

Finalmente, identifiquei também se (2) o estudo analisa produtos culturais (e.g., romances, filmes).

A tabela 1 compila as respostas a essas perguntas para cada um dos vinte e cinco estudos selecionados, dentre os quais há artigos em periódicos revisados por pares, teses, monografias, livros e coletâneas de ensaios publicados nas Américas e na Europa. Os dados obtidos mostram que apenas dois dos vinte e cinco estudos datam da década de 2000–2009. Os demais foram publicados nas décadas seguintes (2010–2019 e depois de 2020) e se seguem, portanto, à onda rosa latino-americana e à publicação de *The Generation of Postmemory* por Hirsch. Eles surgem, assim, concomitantemente com o aumento de produtos culturais sobre os regimes militares e a intensificação da disputa memorial descrita no Capítulo 1. Um dos trabalhos (Renker) é comparativo e aborda mais de um contexto (Chile, México e Peru). Dentre os outros, quinze tratam do Brasil, cinco da Argentina e quatro de outros países, como Chile e Uruguai. Dos vinte e cinco estudos, vinte e dois mencionam o conceito de pós-memória de Hirsch, mas apenas seis o problematizam de alguma forma. A maioria ou evoca o termo como categoria dogmática, sem "prestar atenção aos pressupostos da noção de pós-memória" (Seliprandy 127), ou o aplica à análise de um corpus, demonstrando a adequação de certos produtos e discursos culturais à estrutura delineada por Hirsch.

Aliada a outras evidências, por exemplo, a frequência da discussão sobre pós-memória em conferências profissionais (e.g., 12ª conferência da American Portuguese Studies Association, APSA, em 2022) e disciplinas universitárias, esta síntese qualitativa sugere a popularidade acadêmica da estrutura, termo, conceito ou noção de pós-memória nas humanidades e nos estudos sul-americanos. Esta não é, claro, uma investigação exaustiva. Indico a realização de

meta-análises e/ou sínteses qualitativas de maior rigor metodológico, por exemplo, abrangendo mais estudos, para confirmação dos resultados.

Tabela 1

Tratamento da estrutura da pós-memória em estudos que abordam as ditaduras militares sul-americanas sob a perspectiva da geração posterior, organizados, primeiramente, por data de publicação a partir do mais recente e, depois, ordem alfabética.

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
Sánchez	Artigo	2023	CHL	CHL	✓	✓	"Las formas y mecanismos de producción y apropiación de la memoria puestos en juego por las generaciones posteriores a aquellas que experimentaron traumas colectivos de grandes dimensiones" (65).	Adequação entre o conceito de pós-memória e a forma pela qual netos de presos políticos da ditadura chilena narram a experiência traumática dos avós.	×	N/A
Gadea	Artigo	2022	BRA	URU	✓	✓	"Relação que a segunda geração de . . . sobreviventes estabelece com experiências marcantes, muitas vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que, não obstante, lhes foram transmitidas de modo tão profundo que parecem	Pertencimento da Marcha del Silencio no Uruguai ao enquadramento da pós-memória.	×	N/A

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
Renker	Artigo	2022	EUA	CHL MEX PER	✓	✓	De acordo com Hirsch em *The Generation of Postmemory*.	Problematiza: "the framework, while useful for thinking through the aftermath of traumatic events, runs the risk of homogenizing 'a set of entirely distinct situations . . . limits the analysis of this generation's cultural production . . . there are significant differences between the ways in which Latin American and European *hijos* have inherited parental memories and legacies" (113).	✓	Analisa fotografias no romance *Persona*, de Carlos Agüero como evidência de que "his family history negates the possibility of constructing narratives of 'pure' victimhood" (123).
Cury	Artigo	2021	BRA	BRA	✓	✓	"[U]ma memória recebida em herança, não diretamente" (9), constituída por uma dimensão real e elementos fictícios ou narrativos provenientes de artefatos culturais.	Adequação das obras de Bernardo Kucinski e Julián Fuks à estrutura.	✓	N/A

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
Caetano	Livro	2021	BRA	BRA	✓	✓	• De acordo com Hirsch em *Family Frames* e "The Generation of Postmemory." "'[U]ma memória transformada em discurso, ou seja, uma experiência transformada em pós-memória' ([Araújo] p. 76)" (16).	Aplicação do conceito na formação de identidade de professores de língua inglesa por conta da frequência de sua utilização na contemporaneidade.	×	N/A
Cruz	Tese	2021	BRA	BRA	✓	✓	De acordo com Hirsch em *The Generation of Postmemory*.	Problematiza: "A própria autora . . . admite uma abertura para além da categoria de filho, de forma que toda uma geração possa ser identificada com o conceito. Por outro lado, muito do que o conceito designa trata dessa relação direta: as formas de passagem, entre famílias, das experiências traumáticas a que se refere" (65).	✓	N/A

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
Licarião	Tese	2021	BRA	BRA	✓	✓	"[E]nquadramento . . . que descreve não apenas a relação de uma geração de filhos e netos que carregam histórias e incorporam traumas vividos por seus pais ou avós, como também reflete as oscilações entre continuidade e ruptura em manifestações transgeracionais do retorno traumático" (53).	Adequação de produtos culturais ao enquadramento.	✓	Sobre *O corpo interminável*: "Através dessas duas personagens, a pós-memória (incorporada por Daniel) e a responsabilidade social (representada por Melinda) veem na fotografia que assombra o romance a possibilidade de devolver a dignidade do foro íntimo a um corpo torturado" (59).
Vecchi	Artigo	2021	BRA	BRA	✓	✓	• "[C]onceito escorregadio" (1) • Um tipo "poderoso" de memória protética (2). • "'[D]imensão da recordação subjetiva' (Hirsch, 2006, p. 392)" (2).	Problematiza: como o conceito já é difundido, o autor propõe que tratá-lo a partir de uma política de sobrevivências pode ser uma forma de contornar as limitações da estrutura e aumentar sua	✓	"A dependência da transmissão da memória das imagens por um lado e a insuficiência das mesmas imagens pelo outro" evidenciam a "fragilidade da

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
							• "'[T]estemunho adotivo a posteriori' ... 'as testemunhas das testemunhas'" (2). • "[E]specialização da memória" (6).	utilização como ferramenta.		pós-memória" (5).
Barreto & Capaverde	Artigo	2020	BRA	ARG	✓	✓	"Segundo Sarlo (2007), baseada nos argumentos de Hirsch, a pós-memória ocorre quando os filhos reconstituem as experiências dos pais, apoiados em suas lembranças, ou seja, quando fatos não experienciados pelo sujeito são reconstituídos por ele" (191).	Adequação do produto cultural (*O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron) ao enquadramento.	✓	N/A
Campisi	Artigo	2020	EUA	BRA	✓	✓	De acordo com Hirsch em *Family Frames* e *The Generation of Post-memory*.	Adequação do produto cultural (*A resistência*, de Julián Fuks) ao enquadramento.	✓	Classifica a estrutura do romance como fotográfica e identifica a resistência das fotos ao narrador como parte do

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
										discurso da pós-memória.
Cury	Artigo	2020	BRA	BRA	✓	✓	"[U]ma memória recebida em herança, não diretamente" (67), constituída por uma dimensão real e elementos fictícios ou narrativos provenientes de artefatos culturais.	Adequação das obras de Bernardo Kucinski e Julián Fuks à estrutura.	✓	N/A
Mattos	Artigo	2020	BRA	BRA	✓	✓	De acordo com Hirsch em "Family Pictures" e "Connective Histories."	Aplicação do conceito à área de linguística aplicada, para que professores abordem temas históricos e políticos e eventos traumáticos.	×	N/A
Oliveira	Artigo	2020	BRA	BRA	✓	✓	"Experiências dolorosas que não foram vividas pelas gerações do presente, mas que, herdeiras desse passado, tomam essas memórias como suas por	Adequação de obras literárias brasileiras contemporâneas sobre a ditadura à estrutura.	✓	N/A

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
							direito próprio" (144–45).			
Heineberg	Artigo	2019	EUA	BRA	✓	✓	De acordo com Hirsch em *Family Frames* e "Connective Histories."	Identificação de uma "estética pós-memorial" (3) na literatura brasileira contemporânea em concordância com a estrutura de Hirsch.	✓	"Segundo Marianne Hirsch, [as fotos] 'nos permitem, no presente, não apenas ver e tocar o passado, mas também reanimá-lo' . . . e, desse modo, 'diminuir as distâncias, unir aquilo que está separado e facilitar a identificação e a afiliação' . . . estabelecer uma comunicação com a memória corporal do

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
										espectador" (7).
Mattos & Caetano	Artigo	2019	BRA	BRA	✓	✓	De acordo com Hirsch em "The Generation of Postmemory."	Aplicação do conceito à área de linguística aplicada, para que professores abordem temas históricos e políticos e eventos traumáticos.	×	N/A
Dias (& Fuks)	Entrevista	2018	BRA	BRA	✓	×	"Ainda é memória, mas se subjetivou de tal maneira que dá mais conta de algo individual do que social" (281).	Menção, associando os produtos culturais brasileiros à estrutura.	×	"Você já não pode confiar na veracidade da fotografia, pois a fotografia é um discurso sobre o passado . . . você está diante de certa materialidade" (276-277).
Williams	Monografia	2018	CHL	CHL	✓	✓	"El concepto de *posmemoria* significa la memoria de un acontecimiento no vivido pero aún	Aplicação das categorias de pós-memória familial e afiliada a relatos de entrevistados.	×	"Tanto fotografía como *posmemoria* son representacion

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
							experimentado a través de imágenes, lectura, testimonio personal y otros medios secundarios" (5).			es imperfectas de historia y la experiencia humana. Sin embargo, los dos siguen siendo necesarios al proceso de recordar y testiguar el trauma, memoria y resistencia de una familia, una ciudad, o un país" (11).
Maguire	Livro	2017	ING	ARG	✓	✓	De acordo com Hirsch em *The Generation of Postmemory*.	Problematiza: "this study will instead posit that it is precisely these expanded notions of affiliative mourning which many of the post-dictatorship generation in Argentina seek to inhibit through their literature, film and visual art" (11).	✓	Examina séries fotográficas contemporâneas (Lucila Quieto, Grabiela Bettini e Inés Ulanovsky) para argumentar que "the performative, present interactions they stage with inherited objects from the previous

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
										generation (photographs, clothes, books, etc.) reflect . . . a broader, more positive and personal process of generational creativity" (24).
Abarca	Artigo	2016	CHL	CHL	✓	✓	Fenômeno da construção dialógica da memória porque "recordar es una forma de responder a un otro" (107).	Adequação de relatos de netos de prisioneiros políticos da ditadura chilena à estrutura da pós-memória, dentro das áreas de análise de discurso e antropologia social.	×	"Hirsch (2008) plantea que las fotografías, los objetos y relatos familiares cumplen un rol principal en la transmisión transgeneracional de las experiencias traumáticas" (107).
Cury	Artigo	2015	BRA	BRA	×	×	N/A	N/A	✓	N/A
Borba	Monografia	2015	CAN	BRA	✓	✓	De acordo com Hirsch em *Family Frames* e *The Generation of Postmemory*.	Aplicação, ao se propor a escrever sua pós-memória, que seria afiliativa.	×	Utiliza-se de fotografias para seu trabalho de pós-memória.

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
Seliprandy	Artigo	2015	BRA	ARG	✓	✓	De acordo com Hirsch em *Family Frames*, "The Generation of Postmemory" e *The Generation of Postmemory*.	Problematiza: propõe que "ao invés de um legado natural, o que existe entre as gerações é um espaço cruzado por heranças e apropriações, transmissões de memória e transferências culturais" (121).	✓	A fotografia é vista como pressuposto que estrutura a formulação da pós-memória de Hirsch: "evoca-se abertamente a força do nexo indicial da imagem com o passado fotografado" (127).
Atencio	Livro	2014	EUA	BRA	×	×	N/A	N/A	✓	N/A
Montez	Tese	2009	EUA	ARG	✓	✓	"[T]he response of the second generation to the trauma of the first. Post-memory is not necessarily based on personal experiences or memory; rather it is mediated through other channels for the transmission of memory like images and narratives" (53).	Discussão sobre como "a multiplicity of performance strategies . . . incorporate notions of prosthetic and post-memories" (58).	✓	Identificação de instâncias de peças que usam fotografias, estratégia performática para incorporação da noção de pós-memória.
Sarlo	Livro	2005	ARG	ARG	✓	✓	De acordo com Hirsch em *Family*	Problematiza: argumenta que a	✓	"A mediação de fotografias,

Autor	Tipo	Ano	Local	Foco	Referência ao conceito de pós-memória	Referência a Hirsch	Definição de pós-memória	Utilização do conceito	Análise de produtos culturais	Abordagem da fotografia em relação à pós-memória
							Frames e em comparação com a lembrança de caráter vicário de James Young: "Alertado intermitentemente pelo marco que enquadra o lembrado, Young assinala o caráter 'vicário' dessa memória [do não experimentado]. Marianne Hirsch chama de 'pós-memória' esse tipo de 'lembrança'" (90–91).	pós-memória surge no capitalismo tardio como forma de retorno ao sujeito (junto com as políticas de identidade) em crise nos anos 60. Julga o conceito desnecessário e fruto de uma "inflação teórica" (95).		em Hirsch, ou o registro de todos os tipos de discurso a partir dos quais a memória se constrói, em Young, não marcam um traço específico que mostre a necessidade de uma noção como a de pós-memória, até agora inexistente" (92).

Trabalhos citados

Abarca, Ximena Faúndez. “La metáfora del viaje del héroe en la narración de nietos de expresos políticos: La postmemoria de la prisión política y tortura en Chile.” *Revista de Estudios Sociales*, vol. 56, 2016, pp. 104–15.

Agüero, José Carlos. *Persona*. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Aguerre, Gabriela. *O quarto branco*. Todavia, 2019.

Almeida, Paulo Roberto de. “Trends, Perspectives, and Prospects.” Almeida e Eakin, pp. 3–29.

Almeida, Paulo Roberto de, e Marshall C. Eakin, editores. *Envsioning Brazil: A Guide to Brazilian Studies in the United States, 1945–2003*. U of Wisconsin P, 2005.

---. “Introduction: Envisioning Brazil and Brazilianists.” Almeida e Eakin, pp. xiii–xvi.

Almeida, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: Espaço, corpo, escrita*. 7Letras, 2015.

Almeida, Silvio. *O que é racismo estrutural?*. Editora Letramento, 2018.

Álvarez, Analy, e Izaías Almada. “Lembrar é resistir.” 1999. Roteiro teatral.

Antonioni, Michelangelo, diretor. *Blow-Up*. MGM Studios, 1966.

Arfuch, Leonor. *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Eduvim, 2018.

---. “Nuevos tiempos, nuevas voces: La disputa simbólica en el presente.” Lazzara e Blanco, pp. 70–84.

Argentina, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. EUDEBA, 1984.

Argentina, Honorable Congreso de la Nación Argentina. Ley 23098, Habeas corpus. *argentina.gob.ar*, 1984. *Boletín Nacional*, www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-23098-48612.

---. Ley 23492, Fuerzas armadas: Extinción de acciones penales a fuerzas armadas. *argentina.gob.ar*, 1986. *Boletín Nacional*, www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-23492-21864.

---. Ley 23521, Fuerzas armadas: Delimita alcances del deber de obediencia debida. *argentina.gob.ar*, 1987. *Boletín Nacional*, www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-23521-21746.

Argentina, Poder Ejecutivo Nacional. Ley 22924, Ley de pacificación nacional. *argentina.gob.ar*, 1983. *Boletín Nacional*, www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-22924-73271/texto.

Atencio, Rebecca. *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*. The U of Wisconsin P, 2014.

Ayram, Carlos. "In the Name of Darkness: Coloniality and Disability in Mariana Enriquez's *Nuestra parte de noche* (2019)." *Growing up in Latin America: Child and Youth Agency in Contemporary Popular Culture*, editado por Marco Ramrez Rojas e Pilar Osorio Lora, Lexington Books, 2022, pp. 193–210.

Barba, Marina Della, e Mariana Wentzel. "Discurso de Bolsonaro deixa ativistas 'estarrecidos' e leva OAB a pedir sua cassação." *BBC News Brasil*, www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb. Acessado em 16 de abril de 2024.

Barbas-Rhoden, Laura. "Alterity, Empire, and Nation in Tierra del Fuego." *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*, de Barbas-Rhoden, UP of Florida, 2011, pp. 18–59.

Barreto, Carla Carolina Moura, e Tatiana da Silva Capaverde. “O autor como arquivista: Memória, pós-memória e arquivo em *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron.” *Caderno de Letras*, vol. 37, 2020, pp. 177–93.

Barros, Manoel de. “O fotógrafo.” *Ensaios fotográficos*, Companhia das Letras, 2021, p. 15.

Barthes, Roland. *A câmara clara*. Traduzido por Manuela Torres, Edições 70, 2001.

---. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Traduzido por Richard Howard, Hill and Wang, 1981.

---. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Gallimard Seuil, 1980.

Baschetti, Roberto, editor. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ediciones de la Flor, 1994.

Baudagna, Rodrigo. “La apariencia del fin del mundo puesta en imagen. Sobre la concepción de la fotografía en Walter Benjamin.” *Revista de Filosofía*, vol. 48, no. 1, 2023, pp. 219–35.

Bauer, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: Ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Medianiz, 2014.

Baudelaire, Charles. “O público moderno e a fotografia.” Entler, pp. 10–13.

Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet, 3ª edição, Editora Brasiliense, 1987, pp. 165–96.

---. “A tarefa do tradutor.” Traduzido por Fernando Camacho, Castello Branco, pp. 25–49.

---. “A tarefa do tradutor.” Traduzido por Karlheinz Barck et al., Castello Branco, pp. 51–65.

---. “A tarefa do tradutor.” Traduzido por João Barrento, Castello Branco, pp. 82–98.

---. “A tarefa-renúncia do tradutor.” Traduzido por Susana Kampff Lages, Castello Branco, pp. 66–81.

---. “Die Aufgabe des Übersetzers.” Castello Branco, pp. 9–24.

---. *Passagens*. Traduzido por Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Editora UFMG, 2009.

---. "Pequena história da fotografia." *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet, 3ª edição, Editora Brasiliense, 1987, pp. 91–107.

---. "The Task of the Translator." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, editado por Rainer Schulte e John Biguenet, traduzido por Harry Zohn, The U of Chicago P, 1992, pp. 71–82.

---. "The Translator's Task." *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti, traduzido por Steven Rendall, Routledge, 2021, pp. 90–97.

Berger, John, et al. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1992.

Bizzarri, Gabriele. "Introducción. Modernidades otras y 'afectadas': La enfermedad como nuestra parte de noche." *Altre Modernità*, vol. 24, no. 11, 2020, pp. 211–21.

Bonassi, Fernando. *Luxúria*. Record, 2015.

---. *Prova contrária*. Objetiva, 2003.

Borba, Vitor. *Photographic Postmemories: Looking at Pictures and Family after Brazil's Military Dictatorship*. 2015. Simon Fraser University, trabalho de conclusão de curso.

Bortoluci, José Henrique. *O que é meu*. Fósforo, 2023.

Braga, Gilberto, e Dennis Carvalho, criadores. *Anos rebeldes*. TV Globo, 1992.

Braga, João Ximenes, e Claudia Lage, criadores. *Lado a lado*. TV Globo, 2012.

Brasil, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade*. Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

Brasil, Presidência da República. Ato institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968. *planalto.gov.br*, 1968. *Diário Oficial da União*, www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm.

---. Lei nº 6.683 de 28 de agosto de 1979. *planalto.gov.br*, 1979. *Diário Oficial da União*, www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm.

---. Lei nº 9.140 de 4 de dezembro de 1995. *planalto.gov.br*, 1995. *Diário Oficial da União*, www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9140compilada.htm.

Brescia, Pablo. "Literatura argentina del siglo XXI: Primera aproximación." *Romance Notes*, vol. 48, no. 3, 2008, pp. 281–90.

Brizuela, Natalia. *Depois da fotografia: Uma literatura fora de si*. Rocco, 2014.

Brodsky, Marcelo. "Buena memoria." *Marcelo Brodsky*, 1996, marcelobrodsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/. Acessado 23 de dezembro de 2023.

Brudney, Edward. "¿Todos somos víctimas? The Museo de las Malvinas and the ex-ESMA in Argentina's National Imaginary." Department of History, Center for Latin American and Caribbean Studies e the Curatorship Program, 10 de abril de 2024, Indiana University, Bloomington, IN. Palestra.

Cadava, Eduardo. "'Lapsus Imaginis': The Image in Ruins." *October*, vol. 96, 2001, pp. 35–60.

---. *Words of Light: Thesis on the Photography of History*. Princeton UP, 1997.

Caetano, Érika Amâncio, editora. *Pós-memória e decolonialidade no ensino de línguas no Brasil: As origens do status quo*. Pedro & João Editores, 2021.

Campisi, Nicolás. "O silêncio das ruínas: Cosmopolitismo, posmemoria e historicidad contemporánea en *A resistência* de Julián Fuks." *Chasqui*, vol. 49, no. 1, 2020, pp. 240–56.

"Capítulo 163." *Avenida Brasil*, criada por João Emanuel Carneiro, performances de Adriana Esteves e Vera Holtz, episódio 163, TV Globo, 2012.

Cardoso, Elizabeth. *Depois de tudo tem uma vírgula*. Patuá, 2021.

Carri, Albertina, diretora. *Los Rubios*. Women Make Movies, 2003.

Carroll, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas*. Traduzido por Marcia Heloisa e Leandro Durazzo, Darkside, 2019.

---. *Alice através do espelho*. Traduzido por Marcia Heloisa, Darkside, 2021.

Castello Branco, Lucia, editora. *A tarefa do tradutor, Walter Benjamin: Quatro traduções para o português*. Editora FALE-UFMG, 2008.

Chejfec, Sergio. *Los Planetas*. Alfaguara, 1999.

Climent, Dalva Desirée, e Ary Pimentel. "O fantasma da ditadura militar argentina: Análise de textos de Mariana Enriquez." *Anais do X Congresso Internacional de Línguas e Literaturas*, Realize Editora, 2021, editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75826. Acessado em 15 de abril de 2024.

Clüver, Claus. "A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited." *Todas as Letras*, vol. 19, no. 1, 2017, pp. 30–44.

---. "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts." *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, editado por Ulla-Britta Lagerroth et al., 1997, pp. 19–33.

Conrad, Joseph. *A linha da sombra*. Traduzido por Guilherme da Silva Braga, L&PM Pocket, 2010.

Corrêa, Marcos Sá. *1964 visto e comentado pela Casa Branca*. L&PM Editores, 1977.

Cortázar, Julio. "Casa tomada." *Bestiário*, Editorial Sudamericana, 1970, pp. 9–18.

---. “Las babas del diablo.” *Las armas secretas*, Editorial Sudamericana, 1959, pp. 77–98.

Cruz, Lua Gill da. “Compondo temporalidades: O colonial e a ditadura nas narrativas brasileiras do século XXI.” *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 65, 2022, pp. 1–14.

---. *Pretéritos futuros: Ditadura militar na literatura do século XXI*. 2021. Universidade Estadual de Campinas, tese de doutorado.

Cury, Maria Zilda Ferreira, “Mémoires du présent: Apories de la littérature contemporaine.” *Interfaces Brasil/Canadá*, vol. 15, no. 1, 2015, pp. 111–26.

---. “Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea.” Oliveira e Thomaz, pp. 59–72.

---. “O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks.” *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, vol. 15, no. 28, 2021, pp. 1–15.

De Man, Paul. “Conclusões ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin.” *A resistência à teoria*, traduzido por Teresa Louro Pérez, Edições 70, 1989, pp. 101–135.

---. “The Resistance to Theory.” *The Resistance to Theory*, U of Minnesota P, 1986, pp. 3–20.

Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. Traduzido por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, 1971.

---. *A farmácia de Platão*. Traduzido por Rogério da Costa, Iluminuras, 2005.

---. “Assinatura Acontecimento Contexto.” *Limited Inc.*, traduzido por Constança Marcondes César, Papirus, 1991, pp. 11–37.

---. “Copy, Archive, Signature.” *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, traduzido por Jeff Fort, 2010, pp. 1–54.

---. *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Traduzido por Anamaria Skinner, Relume-Dumará, 1994.

---. "Essa estranha instituição chamada literatura." *Essa estranha instituição chamada literatura*, traduzido por Marileide Dias Esqueda, Editora UFMG, 2014, pp. 43–118.

---. *Força de lei: O "fundamento místico da autoridade."* Traduzido por Leyla Perrone-Moisés, Martins Fontes, 2007.

---. *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Traduzido por Fernanda Bernardo, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

---. *Of Grammatology*. Traduzido por Gayatri Chakravorty Spivak, 40ª edição, Johns Hopkins UP, 2016.

Derrida, Jacques, e Anne Dufourmantelle. *Of Hospitality*. Traduzido por Rachel Bowlby, Stanford UP, 2000.

Dias, Felício Laurindo. "'A situação da narrativa contemporânea hoje:' Entrevista com Julián Fuks." *Revista Soletras*, no. 36, 2018, pp. 273–85.

Didi-Huberman, Georges. *Survival of the Fireflies*. Traduzido por Lia Swope Mitchell, U of Minnesota P, 2018.

Dinges, John. *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents*. The New Press, 2004.

Döll, Karine Mathias, e Keli Cristina Pacheco. "A maré em escrita em *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal." *Conexão Letras*, vol. 13, no. 20, 2018, pp. 125–40.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.

---. "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?" *El matadero*, vol. 10, 2016, pp. 23–40.

Durán, María Angélica Semilla. "Fantasmas: El eterno retorno. Lo Fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez." *REVELL*, vol. 3, no. 20, 2018, pp. 261–77.

Dyer, Geoff, e Janet Malcolm. "On Photography, Writing, and Aircraft Carriers." *Aperture*, vol. 217, 2014, pp. 26–33.

"Editoriais: Limites a Chávez." *Folha de S. Paulo*, 17 de fevereiro de 2009, www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm. Acessado 22 de agosto de 2023.

Enriquez, Mariana. *A irmã menor: Um retrato de Silvina Ocampo*. Traduzido por Mariana Sanchez, Relicário, 2022.

---. *As coisas que perdemos no fogo*. Traduzido por José Geraldo Couto, Intrínseca, 2017.

---. *Bajar es lo peor*. Editorial Espasa-Calpe, 1995.

---. "Cementerio de heladeras." Enriquez, *Un lugar soleado*, pp. 150–63.

---. *Chicos que vuelven*. Eduvim, 2010.

---. *Cómo desaparecer completamente*. Emecé, 2004.

---. *Cuando hablábamos con los muertos*. Montacerdos, 2013.

---. "El chico sucio." Enriquez, *Las cosas*, pp. 9–33.

---. *Ese verano a oscuras*. Ilustrado por Helia Toledo, Páginas de Espuma, 2019.

---. *Este é o mar*. Traduzido por Elisa Menezes, Intrínseca, 2019.

---. *Este es el mar*. Literatura Random House, 2017.

---. "La casa de Adela." Enriquez, *Las cosas*, pp. 65–80.

---. "La desgracia en la cara." Enriquez, *Un lugar soleado*, pp. 41–62.

---. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. Anagrama, 2014.

---. “La Hostería.” Enriquez, *Las cosas*, pp. 35–47.

---. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.

---. “Los himnos de las hienas.” Enriquez, *Un lugar soleado*, pp. 106–20.

---. *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama, 2009.

---. “Mis muertos tristes.” Enriquez, *Un lugar soleado*, pp. 3–24.

---. *Nossa parte de noite*. Traduzido por Elisa Menezes, Intrínseca, 2021.

---. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2019.

---. *Os perigos de fumar na cama*. Traduzido por Elisa Menezes, Intrínseca, 2023.

---. “Pablito clavó un clavito: Una evocación del petiso orejudo.” Enriquez, *Las cosas*, pp. 81–92.

---. *Porque demasiado no es suficiente: Mi historia de amor con Suede*. Montacerdos, 2023.

---. “Un artista local.” *Un lugar soleado para gente sombría*, Anagrama, *Un lugar soleado*, pp. 164–84.

---. *Un lugar soleado para gente sombría*. Anagrama, 2024.

---. “Verde-rojo-anaranjado.” Enriquez, *Las cosas*, pp. 175–84.

---. “What Horror Means to Me.” *The New York Times*, www.nytimes.com/2023/06/21/special-series/mariana-enriquez-horror-literature-identity.html. Acessado 5 de abril de 2024.

Entler, Ronaldo. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia.” *FACOM*, vol. 17, 2007, pp. 4–14.

Escalona, Fernanda Bustamante. “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: De la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez.” *Taller de Letras*, vol. 64, 2019, pp. 31–45.

"Fã-clube argentino de Taylor Swift chama brasileiros de 'macacos' e é banido do X." *Folha de S. Paulo*, 22 de novembro de 2023, www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/11/fa-clube-argentino-de-taylor-swift-chama-brasileiros-de-macacos-e-e-banido-do-x.shtml. Acessado 12 de abril de 2024.

Fausto, Boris, e Fernando Devoto. *Brasil e Argentina: Um ensaio de história comparada (1850–2002)*. Editora 34, 2004.

Figueiredo, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. 7Letras, 2017.

---. "Patricio Pron e Julián Fuks: Narrativas de filiação sobre as heranças traumáticas das ditaduras." Oliveira e Thomaz, pp. 31–44.

Figueroa, Carlos Enrique Ruiz, e Mariela Jinett Fuentes Lean. "Ruinas y residuos en *Tierra Amarilla* de Germán Marín y *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez." *Letras*, vol. 93, no. 138, 2022, pp. 75–88.

Freud, Sigmund. "O inquietante (1919)." *Sigmund Freud: Obras completas*, de Freud, traduzido por Paulo César de Souza, vol. 14, Companhia das Letras, 2010, pp. 329–76.

Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Yale UP, 2008.

Forcitino, Ana. "Heridas y cicatrices del horror: Cuerpos inermes y cuerpos insumisos en la narrativa de Mariana Enríquez." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XLIX, no. 97, 2023, pp. 153–74.

Fuks, Julián. "A era da pós-ficção: Notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo." *Ética e pós-verdade*, editado por Christian Dunker et al., Dublinense, 2017, pp. 73–94.

---. *A resistência*. Companhia das Letras, 2015.

---. *Procura do romance*. Editora Record, 2011.

Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro?: Depoimento*. Editora CODECRI, 1979.

Gadea, Carlos A. "Pós-memória e política dos afetos: A Marcha del Silêncio como política cultural." *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, vol. 22, no. 1, 2022, pp. 257–71.

Gagnebin, Jeanne Marie. "Apagar os rastros, recolher os restos." Sedlmayer e Ginzburg, pp. 27–38.

García, Teresa Aguilar. *Ontología cyborg: El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Gedisa, 2008.

Garland, Carina. "Curious Appetites: Food, Desire, Gender and Subjectivity in Lewis Carroll's Alice Texts." *The Lion and the Unicorn*, vol. 32, no. 1, 2008, pp. 22–39.

Gelman, Juan, e Mara la Madrid. *Ni el flaco perdón de Dios: Hijos de desaparecidos*. Planeta, 1997.

Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto vacío*. Almadía, 2016.

Ginzburg, Jaime. "A interpretação do rastro em Walter Benjamin." Sedlmayer e Ginzburg, pp. 107–32.

Gomes, Gínia Maria. "Apresentação – O romance brasileiro contemporâneo: As ruínas de um passado traumático." Gomes, pp. 7–18.

---, organizadora. *Narrativas brasileiras contemporâneas: Memórias da repressão*. Editora Polifonia, 2020.

Haraway, Donna J. "Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX." *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*, de Haraway e Hari Kunzru, editado e traduzido por Tomaz Tadeu, 2ª edição, Autêntica, 2009, pp. 33–119.

Hatoum, Milton. *A noite da espera*. Companhia das Letras, 2017.

---. *Pontos de fuga*. Companhia das Letras, 2019.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. U of Chicago P, 1999.

Heffernan, James A. W. *Museum of Words*. The U of Chicago P, 1993.

Heidegger, Martin. *Sobre o problema do ser / O caminho do campo*. Traduzido por Ernildo Stein, Livraria Duas Cidades, 1969.

Heineberg, Ilana. "Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: A perspectiva e a estética dos filhos." *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 60, 2020, pp. 1–12.

Hidalgo, Luciana. "Sobre o tríptico infernal de Micheliny Verunschk." *O amor, esse obstáculo*, de Micheliny Verunschk, 2017, pp. 154–64.

Hintze, Helio. *Desnaturalizando o machismo estrutural na sociedade brasileira*. Paco Editorial, 2020.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard UP, 1997.

---. "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory." *Discourse*, vol. 15, no. 2, 1992–93, pp. 3–29.

---. "Presidential Address 2014: Connective Histories in Vulnerable Times." *PMLA*, vol. 129, no. 3, pp. 330–48.

---. "Stateless Memory." *Critical Times*, vol. 2, no. 3, 2019, pp. 416–34.

---. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103–28.

---. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia UP, 2012.

Hirsch, Marianne, and Leo Spitzer. *School Photos in Liquid Time: Reframing Difference*. U of Washington P, 2020.

Heringer, Victor. *O amor dos homens avulsos*. Companhia das Letras, 2016.

@infoswiftbrasil. "No culpamos a Taylor, pero su equipo no le brindó apoyo y la familia de Ana habló de ello en televisión nacional. Simplemente no sabes lo que realmente está pasando aquí, así que cállate o ayuda a responsabilizar a los organizadores también. La familia de Ana se encuentra en un 'momento de mierda' desde su muerte, Taylor no es superior a ignorar todo este dolor que no es solo sobre ella misma. Deberías preocuparte por tu nuevo presidente." *X*, 20 de novembro de 2023, 12:40 p.m., twitter.com/InfoSwiftBrasil/status/1726656689112293392.

---. "una denuncia en nuestra cuenta = un ministerio menos para ti." *X*, 21 de novembro de 2023, 9:59 p.m., twitter.com/InfoSwiftBrasil/status/1727159875137089931.

Jackson, K. David. "Literature, Culture, and Civilization." Almeida e Eakin, pp. 93–132.

@jaegiiofficial. "Racista es la policia de tu pais, los organizadores de tu pais todos igual de incompetentes, en el recital de taylor murio una persona y ahora en un superclasico pasa esto, una vergüenza, seremos racistas, pero cuando llegan a la Argentina son tratados dignamente." *X*, 23 de novembro de 2023, 8:57 a.m., twitter.com/JaegiiOfficial/status/1727687747987513349.

Jakobson, Roman. "Aspectos linguísticos da tradução." *Linguística e Comunicação*, de Jakobson, traduzido por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 10ª edição, Cultrix, 1979, pp. 63–72.

Janz, Rolf-Peter. "Ausente e presente: Sobre o paradoxo da aura e do vestígio." Sedlmayer e Ginzburg, pp. 13–26.

Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labors of Memory*. Traduzido por Judy Rein e Marcial Godoy-Anativia, U of Minnesota P, 2003.

Jozami, Eduardo. "Neoliberalismo y presente absoluto." Lazzara e Blanco, pp. 39–49.

@juliofloklore. "Gracias por la opinion, Lucinda. Lo que más valoro en la vida son los consejos de los mendigos ❤️ 😁." *X*, 21 de novembro de 2023, 10:52 p.m., twitter.com/juliofolklore/status/1727173075899433021.

Kansteiner, Wulf. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies." *History and Theory*, vol. 41, no. 2, 2002, pp. 179–197.

Keats, John. "Ode on a Grecian Urn." 1819. *The Poetical Works of John Keats*, editado por H. W. Garrod, Oxford UP, 1939, pp. 260–62.

Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Traduzido por Maria Carlota Carvalho Gomes, Rocco, 1994.

---. *Revolution in Poetic Language*. Traduzido por Margaret Waller, Columbia UP, 1984.

Krüger, Luana de Carvalho, e Eduardo Marks de Marques. "A ciclicidade distópica em *Sob os pés, meu corpo inteiro*." *Litterata*, vol. 10, no. 2, 2020, pp. 35–52.

Kucinski, Bernardo. *K: Relato de uma busca*. Cosac & Naify, 2013.

La Mosca Tsé-Tsé. "Muchachos, ahora nos volvimos a ilusionar." *Muchachos, ahora nos volvimos a ilusionar*, Sony Music Argentina, 2022

Lage, Claudia. *O corpo interminável*. Record, 2019.

Landsberg, Alisson. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia UP, 2004.

Lazzara, Michael J., e Fernando A. Blanco. “Introducción: Los futuros de la memoria en América Latina. Sujetos, políticas y epistemologías en disputa.” Lazzara e Blanco, pp. 1–22.

---, editores. *Los futuros de la memoria en América Latina: Sujetos, políticas y epistemologías en disputa*. U of North Carolina P, 2022.

Leal, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Ímã, 2015.

Lehnen, Leila. “De Golpes e outras histórias: Ecos (anti) democráticos na literatura brasileira e argentina contemporânea.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVI, no. 271, 2020, pp. 525–42.

Leminski, Paulo, e Jack Pires. *Quarenta clics em Curitiba*. 2ª edição, Secretaria de Estado da Cultura e Editora etecetera, 1990.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Traduzido por Alphonso Lingis, Duquesne UP, 1969.

Levine, Robert M. “Research on Brazil in the United States.” Almeida e Eakin, pp. 30–51.

Licarião, Berttoni. “Inventário de silêncios: Memória e fotografia em *A resistência*, de Julián Fuks.” *Literatura e Direitos Humanos*, editado por Regina Dalcastagné et al., Zouk, 2018, pp. 61–75.

---. *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheliny Verunschk*. 2021. Universidade de Brasília, tese de doutorado.

Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. 4ª ed., Livraria J. Olympio, 1978.

---. *Laços de família*. 27ª ed., Francisco Alves, 1994.

Lozano, Juan Sebastián. “Mariana Enríquez: ‘Muchos consideran cursi a García Márquez por su éxito y por su posición ideológica.’” *Contexto*, 11 de abril de 2024,

contextomedia.com/el-terror-y-el-humor-estan-muy-cerca-ambos-hablan-de-lo-que-no-se-puede-decir-mariana-enriquez/. Acessado 20 de abril de 2024.

Lucena, Karina de Castilhos. "*A resistência*, de Julián Fuks, um romance com dupla cidadania." Gomes, pp. 241–57.

Lusin, Natalia, et al. *Enrollments in Languages Other Than English in US Institutions of Higher Education, Fall 2021*. Modern Language Association, 2023.

Lvovich, Daniel, e Jaquelina Bisquert. *La cambiante memoria de la dictadura: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Biblioteca Nacional, 2008.

Maguire, Geoffrey. *The Politics of Postmemory: Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture*. Palgrave Macmillan, 2017.

Marchesini, Jair. Entrevista com Jair Bolsonaro. *Câmera aberta*, TV Bandeirantes, São Paulo, 24 de maio de 1999.

"Mariana Enriquez: 'No voy a escribir un libro donde Milei sea un monstruo.'" *El Clarín*, 22 de novembro de 2023, www.clarin.com/cultura/mariana-enriquez-voy-escribir-libro-milei-monstruo_0_Z6uL70WuXD.html. Acessado 4 de abril de 2024.

Marques, Ana Martins. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*. 2013. Universidade Federal de Minas Gerais, tese de doutorado.

---. "Papel de seda." *O livro das semelhanças*, Companhia das Letras, 2015, p. 23.

Marx, Karl, e Friedrich Engles. "Manifesto comunista." *Manifesto comunista*, organizado por Osvaldo Coggiola, traduzido por Álvaro Pina, Boitempo Editorial, 2005, pp. 37–69.

Mattos, Andréa Machado de Almeida. "*In memoriam*: História, memória e pós-memória no Brasil de hoje." *Revista X*, vol. 15, no. 4, 2020, pp. 15–20.

Mattos, Andréa Machado de Almeida, e Érica Amâncio Caetano. “Memória, pós-memória e formação de crítica de professores de línguas.” *Línguas e Letras*, vol. 20, no. 46, 2019, pp. 167–86.

McSherry, J. Patrice. *Predatory States: Operation Condor and Covert War in Latin America*. Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

Melville, Herman. “Bartleby, o escrivão.” *Bartleby escrita da potência*, de Giorgio Agamben, traduzido por Gil de Carvalho, Assírio & Alvim, 2007, pp. 73–115.

Milevski, Urania, e Lena Wetenkamp. “Introduction: Relations between Literary Theory and Memory Studies.” *Journal of Literary Theory*, vol. 16, no. 2, 2022, pp. 197–212.

Moniz Bandeira, Luiz Alberto de Vianna. *Presença dos Estados Unidos no Brasil (dois séculos de história)*. 2ª edição, Civilização Brasileira, 1978.

Montez, Noe Wesley. *Staging Post-Memories: Commemorative Argentine Theatre 1989–2003*. 2009. Indiana University, tese de doutorado.

Morel, Edmar. *O golpe começou em Washington*. Paco Editorial, 2014.

Mueller-Greene, Claudia. “The Concept of Liminality as a Theoretical Tool in Literary Memory Studies: Liminal Aspects of Memory in Salman Rushdie’s *Midnight’s Children*.” *Journal of Literary Theory*, vol. 16, no. 2, 2022, pp. 262–88.

Muniz, Gabriela. “Nuevos miedos en la literatura policial de Chile y Argentina.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 42, no. 3, 2018, pp. 567–85.

Nora, Pierre. *Les Lieux De Mémoire*. Editions Gallimard, 1997.

Nouzeilles, Gabriela. “The Archival Paradox.” *The Itinerant Languages of Photography*, de Eduardo Cadava e Nouzeilles, Yale UP, 2013, pp. 38–53.

Olick, Jeffrey K., et al. “Introduction.” Olick et al., pp. 3–62.

---, editores. *The Collective Memory Reader*. Oxford UP, 2011.

Olin, Margaret. "Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification." *Representations*, vol. 80, no. 1, 2002, pp. 99–118.

Oliveira, Rejane Pivetta de. "Experiência ditatorial e ficção democrática em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla." Oliveira e Thomaz, pp. 143–55.

Oliveira, Rejane Pivetta de, e Paulo C. Thomaz, editores. *Literatura e ditadura*. Zouk, 2020.

Otte, Georg. "Vestígios da experiência e índices de modernidade: Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin." Sedlmayer e Ginzburg, pp. 61–85.

Pagatini, Rafael. "Retrato oficial." *Rafael Pagatini*, 2017, rafaelpagatini.com/retrato-oficial. Acessado 6 de junho de 2024.

Parker, Phyllis R. *1964: O Papel dos Estados Unidos no Golpe de 31 de Março.* Traduzido por Carlos Nayfield. Civilização Brasileira, 1977.

Peirce, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 2: Elements of Logic, Harvard UP, 1994.

Perkowska-Álvarez, Magdalena. "'Things Were Different Then': Photographic and Narrative Construction of Loss in Eduardo Belgrano Rawson's *Fuegia*." *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*, editado por Marcy E. Schwartz e Mary Beth, U of New Mexico P, 2006, pp. 209–28.

Pietrak, Mariola. "Civilibarbarie en 'El chico sucio' de Mariana Enriquez y 'Ese zombie' de Alejandro Soifer." *Revista Chilena de Literatura*, vol. 105, 2022, pp. 553–76.

Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca, 1993.

---. "Una propuesta para el próximo milênio." *Cuadernos LIRICO en línea*, vol. 9, 2013, journals.openedition.org/lirico/1101. Acessado 27 de abril de 2024.

Pilla, Maria. *Volto semana que vem*. Cosac Naify, 2015.

Plath, Sylvia. "The Babysitters." *The Collected Poems*, editado por Ted Hughes, Harper & Row, 1981, pp. 174–75.

Plotkin, Pablo. "La fantasía oscura y sentimental. Un perfil de Mariana Enriquez." *Gatopardo*, gatopardo.com/reportajes/la-fantasia-oscura-y-sentimental-un-perfil-de-mariana-enriquez/. Acessado em 15 de abril de 2024.

Poe, Edgar Allan. "A filosofia da composição." *Ficção completa, poesia e ensaios*, organizado e traduzido por Oscar Mendes, Nova Aguilar, 1981, pp. 911–20.

Pradal, Fernanda Ferreira. *A "justiça de transição" no Brasil: O caso do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do Rio de Janeiro*. 2017. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tese de doutorado.

---. Entrevista pessoal. 4 de julho de 2022.

Prado, Esteban, e Lucio Ferrante. "Devenir americano del terror argentino. Un diálogo crítico con Franco Bifo Berardi." *RECIAL*, vol. 11, no. 17, 2020, pp. 142–67.

Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. 1938. Martins, 1972.

Renker, Tess. "The 'Generation After' Talks Back: Contestations of Postmemory in Recent Latin American Literature." *Chasqui*, vol. 51, no. 1, 2022, pp. 113–34.

Rippl, Gabriele, editora. *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. De Gruyter, 2015.

Rousseau, Jean-Jacques. *As confissões*. Traduzido por Wilson Lousada, 4ª edição, Nova Fronteira, 2018.

Rozenmacher, Germán. "Cabecita negra." *Obras completas*, Ediciones Biblioteca Nacional, 2013, pp. 65–71.

Rubens Paiva, Marcelo. *Ainda estou aqui*. Alfaguara, 2015.

Saavedra, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. Companhia das Letras, 2014.

Sabato, Ernesto. *La Resistencia*. Seix Barral, 2000.

Sacheri, Eduardo A. *La noche de la Usina*. Alfaguara, 2016.

Sánchez, José Cabrera. "Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos de víctimas de la dictadura chilena." *Revista de Estudios Sociales*, vol. 84, 2023, pp. 59–76.

Sarlo, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Traduzido por Rosa Freire de Aguiar, Companhia das Letras, 2007.

Schweblin, Samantha. *Distancia de rescate*. Random House, 2014.

Scorer, James. "Photography and Latin American Ruins." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 26, no. 2, pp. 141–64.

Sebald, W. G. *Austerlitz.* Modern Library, 2001.

Sedlmayer, Sabrina, e Jaime Ginzburg. "Apresentação: A fala do indizível." Sedlmayer e Ginzburg, pp. 7–13.

Sedlmayer, Sabrina, e Jaime Ginzburg, organizadores. *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Editora UFMG, 2012.

Seligmann-Silva, Márcio. "Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina." *Temas em Psicologia*, vol. 17, no. 2, 2009, pp. 311–28.

Seliprandy, Fernando. "*Los rubios* e os limites da noção de pós-memória." *Significação*, vol. 42, no. 44, 2015, pp. 120–41.

Sirkis, Alfredo. *Os carbonários: Memórias da guerrilha perdida*. Global, 1980.

Skidmore, Thomas E. *Politics in Brazil, 1930-64: An Experiment in Democracy*. Oxford UP, 1967.

Smith, Richard. "Baudrillard's Photographic Theory." *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 16, no. 1, 2020, https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillards-photographic-theory/. Acessado 16 agosto 2023.

Sontag, Susan. *Diante da dor dos outros*. Traduzido por Rubens Figueiredo, Companhia das Letras, 2003.

---. *Sobre fotografia*. Traduzido por Rubens Figueiredo, Companhia das Letras, 2004.

Sorrentino, Florencia Lila. "Instantáneas: La lectura en los tiempos que corren." *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, vol. 72, 2019, pp. 59–70.

Spiegelman, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. Pantheon, 1986.

---. *Maus, A Survivor's Tale II: And Here My Troubles Began*. Pantheon, 1991.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Carry Nelson and Lawrence Grossberg, U of Illinois P, 1988, pp. 271–316.

---. "Translator's Preface." *Of Grammatology*, de Jacques Derrida, traduzido por Spivak, 40ª edição, Johns Hopkins UP, 2016, pp. xxvii–cxi.

Sued, Gabriela Elisa. "The Cyborg Metaphor in Ibero-American Science, Technology and Gender Literature." *Tapuya: Latin American Science, Technology and Society*, vol. 1, no. 1, 2018, pp. 95–108.

Swift, Taylor. "My Tears Ricochet." *Folklore*, Republic Records, 2020.

@taiskalil. “con un solo disparo la muerte es rápida. el hambre, no la muerte, es lenta y dolorosa.” *X*, 20 de novembro de 2024, 5:08 p.m., twitter.com/sluteada/status/1726724106400252311.

Tavares, Sérgio. “Pequena sabatina ao artista.” *Diversos Afins*, vol. 107, 2016, diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/. Acessado em 19 de abril de 2024.

Tesser, Carmen Chaves. “Brazilian Portuguese Language and Linguistics.” Almeida e Eakin, pp. 73–92.

Tiburi, Marcia. *Sob os pés, meu corpo inteiro*. Editora Record, 2018.

Valenzuela, Luisa. “Cambio de armas.” *Cambio de armas*, de Valenzuela, Ediciones del Norte, 1985, pp. 113–46.

Vecchi, Roberto. “A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: Campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 64, no. 645, 2021, pp. 1–11.

Vecchi, Roberto e Regina Dalcastagnè. “Apresentação.” *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 43, 2014, pp. 11–12.

“Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar.” *Folha de S. Paulo*, 28 de março de 2019, www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/veja-10-frases-polemicas-de-bolsonaro-sobre-o-golpe-de-1964-e-a-ditadura-militar.shtml. Acessado 13 de agosto de 2023.

Verunschk, Micheliny. *Aqui, no coração do inferno*. Patuá, 2016.

---. *Nossa Teresa: Vida e morte de uma santa suicida*. Patuá, 2014.

---. *O amor, esse obstáculo*. Patuá 2017.

---. *O som do rugido da onça*. Companhia das Letras, 2021.

---. *O peso do coração de um homem*. Patuá, 2018.

Vidal, Paloma. *Mar azul*. Rocco, 2012.

Young, James E. "From *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*." Olick et al., pp. 394–98.

Young, Theodore R. "Teaching Brazil in U.S. Universities." Almeida e Eakin, pp. 52–69.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Traduzido por Irene Agoff, Amorrortu, 2001.

Walsh, Rodolfo. "Carta a mis amigos." Baschetti, pp. 188–94.

---. "Carta a Vicki." Baschetti, pp. 186–87.

Williams, Dana. "Hijos de la dictadura: Posmemoria, trauma y resistencia en Chile actual." *Independent Study Project (ISP) Collection*, vol. 2901, 2018, pp. 1–23.

Winkelmann, Mike (Beeple). *Everydays: The First 5000 Days*. 2021. Metakovan Collection. *Metakovan*, metakovan.com/collection/beeple-everydays.html. Acessado 2 de junho de 2024.

Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.

Curriculum Vitae (CV)

MARCELA DE OLIVEIRA E SILVA LEMOS

Email: marcela.lemos@usu.edu
Website: marcelalemos.com

PROFESSIONAL APPOINTMENTS

Fall 2024 — Assistant Professor of Portuguese
Department of World Languages and Cultures
College of Humanities and Social Sciences
Utah State University, Logan, UT

EDUCATION

2019 – 2024 — **Ph.D. in Portuguese, minor in Second Language Pedagogies**
Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington
Dissertation: *Flashes de um passado presente: A fotografia e a memória das ditaduras militares brasileira e argentina na prosa literária do século XXI*
Dissertation committee: Luciana Namorato (chair), Estela Vieira, Patrick Dove, Anke Birkenmaier

2018 – 2022 — **Ph.D. in Literary Studies**
Department of Literary Studies, Federal University of Minas Gerais (UFMG), Brazil
Dissertation: *Dis/Placement: Refugee Narratives and Hospitality in Twenty-First Century Literary Prose in English*
Dissertation committee: Gláucia Renate Gonçalves (chair), Maria Zilda Ferreira Cury, Letícia Fernandes Malloy Diniz, Roxanne Covelo, Laura Patrícia Zuntini de Izarra

2016 - 2018 — **M.A. in Letters: Literary Studies**
Department of Literary Studies, Federal University of Minas Gerais (UFMG), Brazil
Thesis: *Gender and beyond: Mappings of War and Subjectivity in the Women's Contemporary Narratives* Reading Lolita in Tehran*,* We Are on Our Own*, and* Goodbye Sarajevo
Thesis committee: Thomas LaBorie Burns (chair), Sandra Regina Goulart Almeida, Leila Assumpção Harris, Juliana Borges Oliveira de Morais

2010 - 2014 — **BA in Letters**
Federal University of Minas Gerais (UFMG), Brazil
Undergraduate international exchange at Wayne State University, Fall 2013

PUBLICATIONS

BOOK CHAPTERS:

Lemos, Marcela de Oliveira e Silva. "To Take a Picture: Photography, Representation, and Resistance in Alexandra McNichols-Torroledo's Documental Project with the Mura Indigenous People in the Brazilian Amazon." *The Amazon River Basin: Extractivism, Indigenous Perspectives and an Aesthetics of Resistance*, edited by Patricia Vieira, proposal accepted.

---. "Escrever-se: literatura e identidade em *Lendo Lolita em Teerã*, de Azar Nafisi." *Mulheres e guerras: Participações femininas em conflitos armados através de textos contemporâneos*, edited by Terezinha Taborda Moreira, Volker Jaeckel, and Denise Borille de Abreu, Editora PUC Minas, 2020, pp. 187–195.

---. "Gender and beyond: Mapping War and Subjectivity in Miriam Katin's *We Are on Our Own*." *Memórias da II Guerra Mundial: Imagens, Testemunhos e Ficções*, edited by Elcio Cornelsen and Volker Jaeckel, Jaguatirica, 2018, pp. 123–139.

ARTICLES IN PEER-REVIEWED JOURNALS:

Lemos, Marcela de Oliveira e Silva. "Entre maridos e gênios: O adultério e a voz de Ana Plácido e Anna Emília Ribeiro." *Journal of Lusophone Studies*, forthcoming.

Marcelino, Ana Flávia Boeing, and **Marcela de Oliveira e Silva Lemos**. "Let's Talk Tasks: A Conversation between Task-Based Researchers, Language Teachers, and Teacher Trainers." Interview by Laura Gurzynski-Weiss. *TASK: Journal on Task-Based Language Teaching and Learning*, vol. 3, no. 1, 2023, pp. 191–208.

Lemos, Marcela de Oliveira e Silva. "'Espejo y explosión': Photography, Spectrality, and Extrapolation in Roberto Bolaño's *Estrella distante*." *Spanish and Portuguese Review*, vol. 8, 2022, pp. 31–43.

---. "A Task-Based Needs Analysis of University-Level Portuguese for Business." *Hispania*, vol. 105, no. 3, 2022, pp. 401–22.

---. "A Disruption of the National Identity in the Brazilian-American Novel *Samba Dreamers*." *O Eixo e a Roda*, vol. 30, no. 4, 2021, pp. 144–57.

Burns, Thomas, and **Marcela de Oliveira e Silva Lemos**. "Revisiting World War I in Contemporaneity: The Myth of the War and the Game *Battlefield 1*." *Aletria*, vol. 29, no. 2, 2019, pp. 13–28.

Lemos, Marcela de Oliveira e Silva. "Writing in No-Man's Land: Women, War, and Literature." *Em Tese*, vol. 23, no. 3, 2017, pp. 41–58.

Abreu, Denise Borille de, Luiz Henrique Coelho, **Marcela de Oliveira e Silva Lemos** e Volker Jaeckel, guest editors. *Literatura e Autoritarismo*, special issue "Literatura e Guerra: O impacto da Primeira Guerra Mundial na produção cultural," vol. 17, 2016, pp. 1–2.

TRANSLATIONS:

Irmscher, Christoph. "O saloon fotográfico do Sr. Agassiz." *To Make Their Own Way in the World: The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes*, edited by Ilisa Barbash, Molly Rogers, and Deborah Willis, translated by **Marcela Lemos**, Aperture, 2020, https://peabody.harvard.edu/sites/hwpi.harvard.edu/files/peabody/files/irmscher._saloon_fotogr_fico.trans_._lemos_a11y.pdf?m=1680794696 . Accessed 18 Nov. 2023.

---. "Sobre Ocre, de Anita Ekman." Translated by **Marcela Lemos**, *Od Review*, 2020, https://theodreview.com/2020/11/30/sobre-ocre-de-anita-ekman/. Accessed 18 Nov. 2023.

MANUSCRIPTS IN PREPARATION:

Lemos, Marcela de Oliveira e Silva. "Retratos e retratações: imagens literárias de mulheres nas ditaduras de Brasil e Portugal."

---. "Chicana Bodies, Animal Studies, and Latinx Environmentalism in Helena María Viramontes's *The Moths and Other Stories*."

OTHER PUBLICATIONS:

Lemos, Marcela de Oliveira e Silva. "Portuguese for Doing Business in Brazil: A Task-Based, Language for Specific Purposes Course." I*ncorporating Business Concepts in World Languages Instruction: Sample Lesson Plans*, edited by the National African Language Resource Center (NALRC) at Indiana University Bloomington, NALRC Press, 2022, https://nalrc.indiana.edu/resources/learning-plans.html. Accessed 1 Mar. 2023.

---. "1918 Now: The myth of WWI in Battlefield 1." *Work in Progress: Newsletter de Jovens Investigadores em Estudos Anglo-Americanos em Portugal JRAAS/CETAPS*, 2018, pp. 1.

---. "Fragmented, Hybrid and Migratory Subjectivities in Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran*." *Revista Mulheres e Literatura*, vol. 19, 2017.

---. "Imaginando a Guerra: Gênero, Autoridade e Experiência em 'Writing a War Story,' de Edith Wharton, e 'How to Tell a True War Story,' de Tim O'Brien." *Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero*, organized by Jair Zandoná, Ana Maria Veiga, and Cláudia Nichnig, UFSC Press, 2017, pp. 1-12.

---. "Guerra e Cartografias (do Corpo): Migrações e Relações de Gênero e Etnia no Relato Autobiográfico da Guerra da Bósnia em *Goodbye Sarajevo*." *Anais do IX Colóquio Mulheres em Letras*: *Cartografias do Corpo*, organized by Cristiane Côrtes, Juliana Borges Oliveira de Morais, and Natália Fontes de Oliveira, UFMG Press, 2017, pp. 753-761.

GRANTS, FELLOWSHIPS, AND AWARDS

RESEARCH GRANTS:

May 2022 **Tinker Field Research Grant**, Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS), Indiana University Bloomington ($1,000.00)

RESEARCH GRANTS (CONT.):

May 2022 **Summer Pre-Dissertation Travel Grant**, Office of the Vice President for International Affairs (OVPIA), Indiana University Bloomington ($2,200.00)

Feb. 2021 **Business Language Funding**, Center for International Business Education and Research (CIBER), Indiana University Bloomington ($2,000.00)

SCHOLARSHIPS:

2024-2025 **Latino Studies Dissertation Completion Fellowship**, Latino Studies Program, College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington (declined)

2023-2024 **HASTAC** (Humanities, Arts, Science, and Technology Alliance and Collaboratory) **Scholars Program**, Institute for Digital Arts & Humanities (IDAH), Indiana University Bloomington ($500.00)

FELLOWSHIPS:

June 2023 **Dr. William Slaymaker Graduate Fellowship**, College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington ($4,000.00)

2016-2018 **MA Fellowship**, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Federal University of Minas Gerais (UFMG), Brazil (BRL36,000.00)

AWARDS:

May 2023 **Best Graduate Student Essay** in Latino Literature, Arts & Culture, 2022-2023 Luis Dávila Student Essay Competition, Latino Studies Program, Indiana University Bloomington ($250.00)

Rising Star Teacher of the Year, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP) Indiana Chapter

Mar. 2023 **Connect Challenge Non-Profit and Social Good Finalist,** the Walter Center for Career Achievement's Pitch Competition for the College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington

May 2022 **J.M. Hill Annual Award for Outstanding Graduate Student Paper**, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington ($500.00)

July 2021 **First-Place Winner of the Graduate Student Day Competition** at the 103rd Annual Conference of the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP) ($500.00)

May 2020 **Best Graduate Student Essay** in Latino Literature, Arts & Culture, 2019-2020 Luis Dávila Student Essay Competition, Latino Studies Program, Indiana University Bloomington ($250.00)

CONFERENCE TRAVEL AWARDS:

Nov. 2023 **Convention Grant for Graduate Students**, Modern Language Association (MLA) ($400.00)

CONFERENCE TRAVEL AWARDS (CONT.):

Oct. 2022 **Funding for Graduate Student Presenters** at the 12th American Portuguese Studies Association International Conference, Foundation for Luso-American Development (FLAD) ($397.65)

Travel Grant, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington ($350.00)

May 2021 **Spring 2021 Travel Award**, College of Arts and Sciences Indiana University Bloomington ($100.00)

Apr. 2021 **Travel Award**, Department of Spanish and Portuguese's Graduate Student Advisory Committee, Indiana University Bloomington ($50.00)

Mar. 2020 **Spring Travel Award**, Graduate & Professional Student Government (GPSG), Indiana University Bloomington ($500.00)

Travel Grant, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington ($350.00)

CONFERENCE PARTICIPATION

CONFERENCE PRESENTATIONS:

2024 "Digital Photography, Cultural Amnesia, and the Ruins of Memory," presented at the **2024 Modern Language Association (MLA) Annual Convention**, Philadelphia, Pennsylvania, January 4-7.

2023 "From Target to Pedagogic Tasks: Bridging Needs Analysis and Teaching via Anticipated and Perceived Difficulty," presented at the **10th International Conference on Task-Based Language Teaching**, Khon Kaen University, Khon Kaen, Thailand, June 19-21.

"From Task-Based Needs Analysis to Pedagogic Task Design in a Portuguese for Business Course: A Pilot Study on Anticipated and Perceived Task Difficulty," presented at the **26th Annual Conference of the National Council of Less Commonly Taught Languages**, Chicago, Illinois, April 21-23.

"Retratos e retratações: imagens literárias de mulheres nas ditaduras de Brasil e Portugal," presented at the **76th Kentucky Foreign Language Conference**, University of Kentucky, Lexington, Kentucky, April 20-22.

"'Nesse tempo eternamente presente': A Photo Essay on Disputed Sites of Memory of the Brazilian Military Dictatorship," presented at **Diálogos: The 20th Annual Graduate Student Conference of the Department of Spanish and Portuguese**, Indiana University, Bloomington, Indiana, February 24-25.

2022 "'Um corpo que sobra': Traces of Missing Women and the Post-Memory of the Brazilian Military Dictatorship," presented at the **12th International Conference of the American Portuguese Studies Association (APSA)**, Brigham Young University, Provo, Utah, October 6-8.

CONFERENCE PRESENTATIONS (CONT.):

2022 "Entre maridos e gênios: o adultério e a voz de Ana Plácido e Anna Emília Ribeiro na literatura lusófona," presented at **Diálogos: The 19th Annual Graduate Student Conference of the Department of Spanish and Portuguese**, Indiana University, Bloomington, Indiana, March 4-5.

2021 "A Task-Based Needs Analysis of Portuguese for Business at College Level," presented at the **103rd American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP) Annual Conference**, Atlanta, Georgia, July 8-11.

"Quotation Marks: Writing, Photography, and the Instability of Post-Memory," presented at **Diálogos: The 18th Annual Graduate Student Conference of the Department of Spanish and Portuguese**, Indiana University, Bloomington, Indiana, February 26-27.

2020 "Photography and Collective (Post) Memory of the Brazilian Military Dictatorship in Contemporary Literature," presented at **Diálogos: The 17th Annual Graduate Student Conference of the Department of Spanish and Portuguese**, Indiana University, Bloomington, Indiana, February 28-29.

"Ekphrasis, Photograph, and Collective (Post) Memory in Julián Fuks's *A resistência*," presented at the **6th Crossroads: Annual Graduate Student Conference**, University of Georgia, Athens, Georgia, February 14-15.

2018 "Rereading World War I in Contemporaneity: The Myth of the War in the Game *Battlefield 1*," presented at the **3rd National Conference of the Group for the Study of War and Literature**, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil, November 12-13.

2017 "The Upside-downness of the World: Geographic Hybridity, Cultural Conflicts, and Mobile Women in Shani Mootoo's 'The Upside-downness of the World as It Unfolds,'" presented at the **15th International Congress of ABRALIC**, Rio de Janeiro, Brazil, August 7-11.

2016 "Transgressing Gender and Geographic Borders in Women's Literature," presented at the **South American International Conference: Territorialities and Humanities**, Belo Horizonte, Brazil, October 4-7.

INVITED TALKS:

2023 "Best Practices for a Portuguese Class," invited to present at the **55th Annual Fall Conference of the Indiana Foreign Language Teachers Association**, Indianapolis, Nov. 3.

2022 "Expectations and Strategies in Portuguese Courses," presented at **Language Learners' Lounge: Tackling College Level Language Courses**, Center for Language Excellence, Indiana University, Bloomington, Indiana, Oct. 21.

2021 "(Aprender a) Ensinar português através de tarefas," at the webinar "Perspectivas de Futuros Profissionais da Língua Portuguesa," **2nd American Association of Teachers of Spanish and Portuguese's (AATSP) National Teach Portuguese Week**, online event, November 2.

INVITED TALKS (CONT.):

2020 "Pode isso, Arnaldo? O futebol no português brasileiro," at the **Día de inmersión España y Brasil by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP)**, Indiana University, Bloomington, Indiana, September 28.

TEACHING EXPERIENCE

INDIANA UNIVERSITY BLOOMINGTON:

ASSOCIATE INSTRUCTOR:

Fall 2023 Advanced Grammar and Composition in Portuguese (HISP-P311)

Second-Year Portuguese I (HISP-P200)

Summer 2023 Associate Instructor Orientation Co-Facilitator, Center for Innovative Teaching and Learning (CITL), workshop on Learning and Teaching Theories

Summer 2022 Brazilian Portuguese for the Business Is Global Summer Language Program, Center for International Business Education and Research (CIBER) and Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS) at Indiana University Bloomington

Fall 2021 Second-Year Portuguese I (HISP-P200)

Summer 2021 Brazilian Portuguese for the Business Is Global Summer Language Program, Center for International Business Education and Research (CIBER) and Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS) at Indiana University Bloomington

Spring 2021 Second-Year Portuguese II (HISP-P250)

Fall 2020 First-Year Spanish (HISP-S105)

Spring 2020 First-Year Spanish (HISP-S105)

Fall 2019 Elementary Portuguese 1 (HISP-P100)

TEACHING ASSISTANT:

Spring 2023 Graduate Study and Professionalization I and II (HISP-S504)

Fall 2022 Graduate Study and Professionalization I and II (HISP-S504)

Spring 2021 Structure of the Portuguese Language (HISP-P425/525)

FEDERAL UNIVERSITY OF MINAS GERAIS:

TEACHING ASSISTANT:

2012 – 2013 Novice and intermediate English courses

CURRICULUM DEVELOPMENT

Summer 2023 Redesign of the course Advanced Grammar and Composition in Portuguese

2022-2023 Graduate Assistant in the development of the syllabus for the course Graduate Study and Professionalization I and II

2021-2023 Design of the task-based course Portuguese for Doing Business in Brazil

RESEARCH EXPERIENCE

INDIANA UNIVERSITY BLOOMINGTON:

RESEARCH ASSISTANT:

Spring 2024 Assistant to Professor Estela Vieira (Department of Spanish and Portuguese) in a research project about 19th-century Lusophone women writers.

Spring 2022 Assistant to Professor Anke Birkenmaier in research projects about Latin American and Caribbean literature, culture, and thought.

Summer 2021 Assistant to Professor Laura Gurzynski-Weiss in the research project "Emerging bilingualism in elementary-level exposure-track Spanish: A collaborative partnership between Indiana University Bloomington, Monroe County Community School Corporation, and Huntingburg Elementary School."

Spring 2021 Independent study research experience: development and implementation of a task-based needs analysis for the reconfiguration and reimplementation of a Portuguese for Business course at the Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington. Supervised by Professor Laura Gurzynski-Weiss. Funded by the Center for International Business Education and Research (CIBER).

FEDERAL UNIVERSITY OF MINAS GERAIS:

RESEARCH ASSISTANT:

2014 - 2015 Assistant to Professor Sandra Regina Goulart Almeida (School of Letters) in research projects about women's writings, funded by Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Spring 2014 Assistant to Professor Adriana Pagano (School of Letters) in the project "Cohesive relations in the production of a translated text: a study in modeling expert performance in translation," funded by Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

ADMINISTRATIVE EXPERIENCE

INDIANA UNIVERSITY BLOOMINGTON:

GRADUATE ASSISTANT:

2022-2023 Assistant to the Graduate Office, Department of Spanish and Portuguese, in administrative duties, graduate student recruitment efforts, and graduate student academic life and wellness.

Spring 2022 Assistant to Professor Laura Gurzynski-Weiss, Director of Undergraduate Studies, Department of Spanish and Portuguese, in the revitalization of the Department's undergraduate course list and descriptions, social media management, and implementation of a public relations campaign.

SERVICE

CONFERENCES ORGANIZED:

2024 **Diálogos: The 21st Annual Graduate Student Conference of the Department of Spanish and Portuguese**, Indiana University, Bloomington, Indiana, February 23-24.

2022 **Brazilian Modern Art and Culture: 1922-2022**, Indiana University, Bloomington, Indiana, September 28-29 (funded by the College of Arts and Humanities Institute, Office of the Vice President for International Affairs, Department of Spanish and Portuguese, and Center for Latin America and Caribbean Studies).

2021 **Diálogos: The 18th Annual Graduate Student Conference of the Department of Spanish and Portuguese**, Indiana University, Bloomington, Indiana, February 26-27.

2019 **4th National Conference of the Group for the Study of War and Literature and 2nd National Conference of the Group for the Study of Science Fiction and Utopias: Imagined Wars**, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil, June 12-13.

2018 **3rd National Conference of the Group for the Study of War and Literature**, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil, November 12-13.

SERVICE TO THE PROFESSION:

Director of Portuguese Events, Indiana chapter of the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP) (January 2022 – May 2024)

Co-organizer of the American AATSP National Teach Portuguese Week at state (Indiana) level (1-5 November 2021; 6-10 November 2023)

Member of the editorial committee, textbook *Plural: Português Pluricêntrico*, written by Eugênia Fernandes, Leonardo de Oliveira Silva, Camila Almeida, and Tatiana Mello, Boavista Press, 2021

Reviewer, *O Eixo e a Roda* journal (2021)

Reviewer, *Em Tese* journal (2018)

SERVICE TO THE DEPARTMENT/UNIVERSITY:

Co-chair of the Graduate Student Advisory Committee (GSAC), Department of Spanish & Portuguese, Indiana University Bloomington (2023-2024)

Student member of the Diversity, Equity, and Inclusion Committee, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington (Spring 2023)

Student member of the ad-hoc mentoring committee, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington (2023)

Creator and Administrator of the IU Department of Spanish and Portuguese Facebook and Instagram pages (2022-2023)

Designer of brochures, flyers, and other marketing materials for the Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington (2023)

Co-organizer of the First Thursdays Festival, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Bloomington Arts & Humanities Council (2021-2022)

Organizer of the lecture "Sobrevivência de línguas indígenas" (The Survival of Brazilian Indigenous Languages) with Doctor Mário Coelho, Indiana University Bloomington (23 February 2021)

Social chair of the Graduate Student Advisory Committee (GSAC), Department of Spanish & Portuguese, Indiana University Bloomington (2020-2021)

Organizer of *Cafezinho*: Portuguese Conversation Table, Department of Spanish & Portuguese, Indiana University Bloomington (2019 - 2020)

Communications officer at Brazilian Students Association (BRASA), Indiana University Bloomington (August 2019 – January 2020)

SERVICE TO THE COMMUNITY:

Mentor of undergraduate student instructors of Portuguese for elementary-school children, Bridges Language Program, Fall 2023.

Creator of computer-mediated task-based Spanish lessons to support the teaching of Spanish in Bloomington (IN) elementary schools during the COVID-19 pandemic, Fall 2020

Member of Cio da Terra – Coletivo de Mulheres Migrantes, teaching basic and intermediate Portuguese classes to Haitian and Syrian migrant women living in Belo Horizonte, Brazil, from 2018 to 2019

PROFESSIONALIZATION

Course "**Adult Mental Health First Aid USA**," National Council for Mental Wellbeing, Indianapolis (12 October 2021).

Workshop "**Incorporating Business Concepts in World Languages Instruction**," Indiana University Bloomington (May 24-28, 2021).

PROFESSIONALIZATION (CONT.):

2021 LeaderShape Institute, a leadership training program provided in partnership with LeaderShape® and the Student Involvement and Leadership Center, Indiana University Bloomington (May 11-14, 2021).

Course "**Specificities of the Teaching of Portuguese as a Welcoming Language**," Federal Center for Technological Education (CEFET), Belo Horizonte, Brazil (April to May 2019).

Workshop "**Practicing Reading and Writing with Refugees and Migrants**," 13th University Extension Seminar of the Catholic University of Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte, Brazil (19 September 2018).

Course "**Normativity and Exclusion**," School of Law, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil (April to June 2018).

LANGUAGES

Portuguese	Native
English	Near native
Spanish	Near native
French	Upper intermediate

PROFESSIONAL MEMBERSHIPS

Modern Language Association (MLA)

American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP)

American Organization of Teachers of Portuguese (AOTP)

American Portuguese Studies Association (APSA)

National Council of Less Commonly Taught Languages (NCOLCTL)

ProQuest Number: 31491087

INFORMATION TO ALL USERS
The quality and completeness of this reproduction is dependent on the quality
and completeness of the copy made available to ProQuest.

Distributed by
ProQuest LLC a part of Clarivate (2024).
Copyright of the Dissertation is held by the Author unless otherwise noted.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17,
United States Code and other applicable copyright laws.

This work may be used in accordance with the terms of the Creative Commons license
or other rights statement, as indicated in the copyright statement or in the metadata
associated with this work. Unless otherwise specified in the copyright statement
or the metadata, all rights are reserved by the copyright holder.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
Ann Arbor, MI 48108 USA