



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ANALICE DE SOUSA GOMES

**MEMÓRIA TRAUMÁTICA, LOUCURA E DITADURA EM ROMANCES  
LATINO-AMERICANOS**

GOIÂNIA  
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA  
DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

**2. Nome completo do autor**

Analice de Sousa Gomes

**3. Título do trabalho**

Memória traumática, loucura e ditadura em romances latino-americanos

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a. consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
  - b. novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
- Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Analice De Sousa Gomes, Discente**, em 28/04/2024, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 28/04/2024, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4528069** e o código CRC **6918C79A**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.021741/2024-81

SEI nº 4528069

---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ANALICE DE SOUSA GOMES

**MEMÓRIA TRAUMÁTICA, LOUCURA E DITADURA EM ROMANCES  
LATINO-AMERICANOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de doutora em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos literários.

**Linha de pesquisa:** L. P. 1 – Poéticas da modernidade e da contemporaneidade.

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro.

GOIÂNIA  
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gomes, Analice de Sousa  
MEMÓRIA TRAUMÁTICA, LOUCURA E DITADURA EM  
ROMANCES LATINO-AMERICANOS [manuscrito] / Analice de SousaGomes.  
- 2024.  
CCXXII, 222 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras  
(FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2024.  
Bibliografia.

1. Memória traumática. 2. Loucura. 3. Ditadura. 4. Trauma. 5.  
Literatura latino-americana. I. Ribeiro, Renata Rocha, orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 5 da sessão de Defesa de Tese de Analice de Sousa Gomes que confere o título de Doutora em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos vinte e sete dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das 9h, via Google Meet realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “ Memória traumática, loucura e ditadura em romances latino-americanos”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Pilar Lago e Lousa, membro titular externo; Professor Doutor Paulo Alberto da Silva Sales (POSLLI/UEG), membro titular externo, Professora Doutora Tarsilla Couto de Brito (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Alberto da Silva Sales**, **Usuário Externo**, em 27/03/2024, às 10:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Pereira Camargo**, **Professor do Magistério Superior**, em 27/03/2024, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pilar Lago e Lousa**, **Usuário Externo**, em 27/03/2024, às 12:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 27/03/2024, às 12:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto De Brito, Professora do Magistério Superior**, em 27/03/2024, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4466157** e o código CRC **2F7E11E4**.

---

Referência: Processo nº 23070.014915/2024-50

SEI nº 4466157

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>1 REVERBERAÇÕES DO PASSADO SOCIOPOLÍTICO NA LITERATURA: FICÇÃO E DITADURA</b>	<b>14</b>
<i>1.1 O jogo perturbador e irônico da narrativa em Os bêbados e os sonâmbulos</i>	<b>27</b>
<i>1.2 Reflexos, imagem e pesquisa em Ninguém me verá chorar</i>	<b>34</b>
<i>1.3 Mudo e em paz: a confissão delirante em Noturno do Chile</i>	<b>40</b>
<i>1.4 Ritualização da disciplina e da opressão em Ciências morais</i>	<b>46</b>
<b>2 MEMÓRIA E IDENTIDADE EM TEMPOS DE OPRESSÃO</b>	<b>53</b>
<i>2.1 Memória e testemunho em Os bêbados e os sonâmbulos</i>	<b>61</b>
<i>2.2 A imagem do passado e a luz da memória em Ninguém me verá chorar</i>	<b>71</b>
<i>2.3 Contradição e negação: memória e consciência em Noturno do Chile</i>	<b>85</b>
<i>2.4 A manipulação da memória histórica em Ciências morais</i>	<b>96</b>
<b>3 O QUE A HISTÓRIA APAGA, OS LOUCOS REVELAM</b>	<b>103</b>
<i>3.1 A loucura e o esquecimento do sobrevivente em Os bêbados e os sonâmbulos</i>	<b>119</b>
<i>3.2 A loucura da modernização em Ninguém me verá chorar</i>	<b>128</b>
<i>3.3 Poder, dissimulação e loucura em Noturno do Chile</i>	<b>139</b>
<i>3.4 Desejo reprimido, vigilância e loucura em Ciências morais</i>	<b>149</b>
<b>4 OS TRAUMAS DO PASSADO NO PRESENTE: MARCAS DA CENSURA E DA VIOLÊNCIA</b>	<b>160</b>
<i>4.1 Corpo torturado e o trauma do sobrevivente em Os bêbados e os sonâmbulos</i>	<b>169</b>
<i>4.2 Corpos controlados e trauma: o projeto modernizador em Ninguém me verá chorar</i>	<b>178</b>
<i>4.3 A tormenta de merda: trauma e corpo enfermo em Noturno do Chile</i>	<b>188</b>
<i>4.4 Biopoder, corpos violentados e trauma em Ciências morais</i>	<b>199</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>206</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>210</b>

Dedico ao meu filho, Felipe Augusto de Sousa Gomes, à minha mãe, Maria Aparecida de Sousa Gomes e ao meu pai, José Tadeu Gomes das Neves.

Dedico aos meus irmãos e sobrinhos.

Dedico a todos os pesquisadores deste país que mesmo não tendo o reconhecimento de sua verdadeira importância, resistem e contribuem para o desenvolvimento do conhecimento e do saber.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder vida, saúde e por abrir os caminhos e permitir que eu os percorresse.

Ao meu filho Felipe Augusto, por compreender minha ausência e pela capacidade de, junto comigo, sonhar com uma vida melhor.

À minha mãe e ao meu pai, Maria e José, por me mostrar o quanto é valioso construir nossas vidas em bases e princípios sólidos.

Aos meus irmãos, Wilson de Sousa Gomes por me incentivar e orientar, e William de Sousa Gomes, por ser companheiro e me auxiliar sem medidas.

Aos meus sobrinhos Miguel, Helena, Artur, Luís Otávio e Esther pela alegria que a existência de vocês nos traz. Às minhas cunhadas Marciene e Graciele.

À professora Dra. Renata Rocha Ribeiro pela paciência, competência nas orientações e sabedoria para direcionar os melhores caminhos a serem percorridos no decorrer da pesquisa. Agradeço por compartilhar comigo seus conhecimentos, pela humildade nas correções e pela assiduidade no compromisso acadêmico. Aprendi o que, de fato, se constitui como pesquisa científica e cresci, de forma imensurável, no campo de investigação e produção crítica/interpretativa da teoria literária contemporânea, por meio de suas orientações e aulas. Muito obrigada pelo privilégio de tê-la como minha professora.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e da Faculdade de Letras – UFG, Dr. Flávio Camargo, Dr. Rogério Canedo que contribuíram, significativamente, na obtenção e ampliação dos meus conhecimentos acerca da pesquisa no campo literário.

À querida professora Dra. Luciana Borges pela leitura de meu projeto de pesquisa e pelas contribuições dadas.

Em especial, aos professores Dr. Paulo Alberto da Silva Sales e Dr. Flávio Camargo por comporem a banca de qualificação e contribuírem quanto ao (re) direcionamento da pesquisa contida nesta tese.

À professora Dra. Tarsilla Couto de Brito e Dra. Pilar Lago e Lousa por comporem a banca de defesa.

A todos que torceram por mim. Obrigada!

Outra citação: “O engano é uma ferramenta da guerra”. Faz uma pausa. Repete: “O engano... é uma ferramenta... da guerra”. Terceira citação, unida à anterior: Lembre-se de que os inimigos também fazem uso do engano”  
(Martin Kohan, *Ciências morais*)

## RESUMO

O objetivo desta tese é contribuir com a reflexão acerca das formas de representação de personagens na literatura contemporânea latino-americana, especificamente, no que se refere à representação dos indivíduos que viveram em contextos de opressão, provocados por governos ditatoriais e totalitários em países da América Latina. Personagens marginalizadas – um ex-militar homossexual, um fotógrafo fracassado, uma prostituta, um padre corruptível e uma jovem mulher – que, por não compreenderem a realidade em que estão inseridas e dominadas por sentimentos de desesperança, medo e arrependimento, rompem com a realidade de dor e violência que lhes é imposta. Esse rompimento, por sua vez, os lança numa contínua busca de si mesmos. Assim, *Bêbados e sonâmbulos* (1996), de Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar* (1999), de Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile* (2000), de Roberto Bolaño e *Ciências morais* (2007), de Martín Kohan, serão os romances propostos para análise, buscando-se verificar como ocorre tal rompimento das personagens com suas respectivas realidades e como esse fenômeno se relaciona com estados de loucura e traumas narrados por meio de memórias transtornadas. Em outras palavras, mediante uma análise da composição das personagens, pretende-se examinar os elementos que constituem a representação de figuras marginalizadas socialmente e como os contextos de violência e opressão contribuem para a configuração de suas identidades, do estigma de indivíduos loucos e dos possíveis transtornos resultantes de experiências traumáticas. Para a fundamentação teórico-bibliográfica desta tese, parte-se dos pressupostos de estudiosos como Giorgio Agamben (2009), Suzana Scramim (2007), Michel Foucault (2017), Beatriz Sarlo (2007), Eurídice Figueiredo (2017), dentre outros. No desenvolvimento desta análise de cunho analítico-interpretativa, será considerada também a contribuição de pesquisas de conteúdos críticos e teóricos acerca dos romances que compõem o *corpus* de investigação literária, apresentados nesta pesquisa, em diálogo com visões dos estudos culturais que debatem o pensamento e a constituição do indivíduo no mundo contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória traumática; Loucura; Ditadura; Literatura latino-americana.

## RESUMEN

El objetivo de esta tesis es contribuir con el reflexión sobre las formas de representación de personajes en la literatura latinoamericana contemporánea, específicamente, en lo que respecta a la representación de individuos que vivieron en contextos de opresión, provocados por gobiernos dictatoriales y totalitarios en los países latinoamericanos. Personajes marginados –un exsoldado homosexual, un fotógrafo fracasado, una prostituta, un sacerdote corruptible y una joven– que, por no comprender la realidad en la que están insertos y dominados por sentimientos de desesperanza, miedo y arrepentimiento, se rompen. con la realidad de dolor y violencia que se les impone. Esta ruptura, a su vez, los lanza a una búsqueda continua de sí mismos. Así, *Bêbados e somâmbulos* (1996), de Bernardo Carvalho; *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza; *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño y *Ciencias Morales* (2007), de Martín Kohan, serán las novelas propuestas para el análisis, tratando de comprobar cómo se produce esa ruptura entre los personajes y sus respectivas realidades y cómo se relaciona ese fenómeno con estados de locura y traumas narrados a través de recuerdos perturbados. Es decir, a través de un análisis de la composición de los personajes, pretendemos examinar los elementos que constituyen la representación de figuras socialmente marginadas y cómo los contextos de violencia y opresión contribuyen a la configuración de sus identidades, el estigma de los locos y los posibles trastornos derivados de experiencias traumáticas. Para la fundamentación teórico-bibliográfica de esta tesis, se parte de los supuestos de Giorgio Agamben (2009), Suzana Scramim (2007), Michel Foucault (2017), Beatriz Sarlo (2007), Eurídice Figueiredo (2017), entre otros. En el desarrollo de este análisis analítico-interpretativo, también se considerará el aporte de las investigaciones sobre contenidos críticos y teóricos respecto de las novelas que integran el corpus de investigación literaria, presentadas en esta investigación, en diálogo con miradas de estudios culturales que debaten pensamiento y constitución del individuo en el mundo contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE:** Memoria traumática; Locura; Dictadura; Literatura latinoamericana.

## INTRODUÇÃO

História, política, sociedade, cultura, experiência fragmentada e, por vezes, apagada do sujeito comum tornaram-se temas e matéria ficcional ainda mais constantes nas narrativas contemporâneas. Sob essa perspectiva, Beatriz Resende (2008, p. 9) acredita na existência de autores que “não apenas gestaram a produção atual, mas que permanecem inovadores com suas obras, muitas vezes menos tementes de radicalizações”. Esse é um dos pontos fulcrais da ficção contemporânea, pois ela não parece ter como pretensão a ruptura com formas de produção surgidas em outros tempos e estruturar uma outra que as supere, mas, como Resende (2008, p. 18) defende, impõe-se uma era múltipla, com a mistura de gêneros, o diálogo com o cinema, a dança, as artes cênicas e outras expressões vívidas “sob as formas mais diversas e inesperadas”.

Nesse sentido, a multiplicidade na literatura aparece como fenômeno positivo que reage contra as forças homogeneizadoras da globalização e dos modelos tidos como elitizados, principalmente, porque garante-se, por meio das manifestações diversas, espaço para “várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo sem critério” (RESENDE, 2008, p. 20). Identifica-se, a partir daí, um conteúdo cercado pelo viés político das rupturas, das vozes que se desejam audíveis, da busca pela identidade apesar dos preconceitos ou apagamentos. Diante disso, torna-se importante enfatizar que, ao contrário do que afirma Perrone-Moisés (2016), que se refere ao teor político como limitado ou suspenso na literatura contemporânea, Resende (2008, p. 15) reconhece que “vivemos hoje, no Brasil e, de modo geral, em toda a América Latina, um momento em que o viés político [...] tende a atravessar todas as atividades”, sobretudo, a produção cultural e literária.

É a partir da perspectiva de produção múltipla e de campo de expressão político-social da literatura da virada de século que foram selecionados os quatro romances contemporâneos latino-americanos como *corpus* deste estudo, a saber: *Os bêbados e os sonâmbulos*, publicado em 1996 pelo brasileiro Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar*, publicado em 1999 pela mexicana Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile*, publicado pelo chileno Roberto Bolaño no ano 2000 e *Ciências morais*, do argentino Martín Kohan, publicado em 2007. Nesse sentido, é preciso considerar que Resende (2008, p. 24) se arrisca ao afirmar que os autores pós-1990 “surgem libertos de qualquer

necessidade de denúncias”, como ocorrera na literatura engajada dos anos de 1970-1980, ou antes, em plena censura dos anos de chumbo em países latino-americanos, pois a “solidificação do processo democrático” garantiria, segundo a autora, um clima de liberdade. No entanto, o que se vê é um quadro diverso de tal concepção, descortinado pela sombra de polaridades e interdições de discursos e direitos de indivíduos comuns, para reafirmação de benefícios e privilégios dos homens de poder que dirigem as nações para seus próprios interesses as custas dos cidadãos.

Esses fatos reforçam a desesperança de uma parcela da sociedade que não concebe e não compreende a intolerância ou o manifesto daqueles que reivindicam o retorno do poder militar, da censura, ameaçando as liberdades e a “sólida democratização” como acreditaram prevalecer<sup>1</sup>. O avanço atual de ideais e de políticos da direita extremista faz com que se questione a visão que se tem hoje dos processos antidemocráticos do século passado na América Latina. Assim, latente na ficção, a denúncia se materializa por meio dos mais diversos recursos, diferentes estilos e temas, exibindo as dores de um passado violento que permanece à espreita como perigo iminente. Em uma época cujos acontecimentos permanecem sem explicação coerente e as ideias se mostram infundadas, se faz necessário pensar sobre o passado recente e avaliar seus efeitos no presente, atribuindo à representação na literatura a qualidade de elemento desmistificador da História mantida como oficial.

Dessa forma, com ênfase em romances da literatura latino-americana, por meio de pesquisa teórico-bibliográfica, de cunho analítico-interpretativa, busca-se analisar como se constitui a configuração de personagens que são ou que lidam com a loucura e com o trauma representadas em contextos de opressão e desesperança próprios de realidades sociopolíticas dominadas por governos ditatoriais. Assim, as reflexões sobre o agora

---

<sup>1</sup> No Brasil, com a ascensão de Jair Bolsonaro (bem como de sua eleição em 2018 e do apoio que ainda recebe) e da extrema-direita, observou-se o crescimento de pessoas que defendem o retorno da ditadura militar. Cf. “Por que o Brasil ainda flerta com a ideia de uma intervenção militar?” Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/por-que-o-brasil-ainda-flerta-com-a-ideia-de-uma-intervencao-militar/>>. *Pari passu*, a onda da extrema-direita ganhou força na Argentina e elegeu Javier Milei como presidente e a ultraconservadora Victoria Villarruel como vice. Villarruel, cuja família é de militares, defende a ditadura argentina e o indulto aos militares envolvidas, considerados por ela como “presos políticos”. Cf. “Do transe à vertigem, a vez da Argentina”. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/javier-milei-transe-vertigem-argentina/>>. No Chile, cinquenta anos após o golpe de Pinochet, opiniões positivas sobre o período ganharam espaço, bem como políticos que manifestam admiração pelo ditador. Cf. “Meio século depois de golpe no Chile, defensores de Pinochet saem do armário”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2023/07/23/meio-seculo-depois-de-golpe-no-chile-defensores-de-pinochet-saem-do-armario.ghtml>>.

apontam para o passado, de modo que as estruturas elaboradas naquele outro tempo ainda podem ser vistas na atualidade. Provavelmente, a possibilidade do retorno de políticas ou governos antidemocráticos na América Latina (Brasil, Chile, Argentina, México) tem mobilizado boa parte das escritoras e dos escritores contemporâneos, fazendo com que explorem, em seus romances, as ditaduras do século XX. Nesse sentido, as personagens dessas narrativas revelam, diante desse modelo de organização social, os deslimites do trauma por meio do transtorno, da “loucura”.

O ponto de partida para a pesquisa contida nesta tese, como já adiantado, são reflexões do presente sobre o passado, a partir da observação da manutenção de certas estruturas sociais. Ou seja, à medida que a história de países marcados por conflitos e perdas em seu processo de formação condiciona a memória ou o esquecimento do passado, tais processos demarcam o olhar e as ações dos indivíduos diante do presente, sobretudo, na construção da identidade individual e coletiva dos sujeitos e das nações. Dessa forma, como tendência da literatura contemporânea, no final do século XX e início do século XXI, há uma tentativa de recuperar o passado, recontar a história de países latino-americanos que foram marcados pelo domínio de governos ditadores, de modo a contribuir para a percepção da realidade presente como consequência daquele passado.

Mantém-se, assim, a dialética entre a realidade e a ficção. A literatura rompe com o silêncio e a censura narrando a história ocultada, ficcionalizando o real a partir do olhar de indivíduos apagados da história oficial. A partir daí, nessa pesquisa, a loucura e o trauma, ou melhor, o discurso da loucura e o testemunho do oprimido expõem o opressor, fortalecendo a consciência estético-social da produção literária.

Dividida em quatro capítulos, esta pesquisa, inicialmente, concentra-se na descrição de concepções relacionadas à caracterização do realismo contido na produção literária contemporânea. Apresenta-se um panorama geral quanto a percepção do realismo como movimento artístico-cultural e como categoria literária. É a partir da descrição dos aspectos que permeiam o realismo na literatura contemporânea, como categoria estética ou como estilo literário que as narrativas analisadas se mostram atreladas à uma produção artística que cria modos distintos ou com algumas semelhanças, dependendo de cada autor, para colocar o sujeito marginalizado no cerne da ficção.

No segundo capítulo, propõe-se uma reflexão acerca da identidade individual e coletiva constituída e atravessada pela memória. A compreensão do presente a partir das

lembranças determinam as ações de cada personagem analisada, assim, por outro lado, os mecanismos sociais e culturais para produção e manutenção da memória coletiva determinam a percepção dos indivíduos quanto a si próprios e a sociedade a qual pertencem, anulando, em diversos casos, seus discursos e experiências.

Já no terceiro capítulo, vê-se a subversão dos mecanismos de poder, do discurso oficial e da marginalização da experiência do indivíduo comum, por meio da apresentação da loucura como recurso estético que rompe com os silenciamentos impostos ao longo da História de países latino-americanos. Embora interditado, o discurso do louco, ou a loucura do ser, parece estabelecer uma relação de denúncia entre a ficção e a realidade sociopolítica conflituosa que tematiza o contexto dos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar*, de Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile*, de Roberto Bolaño e *Ciências morais*, de Martín Kohan. A ditadura, no Brasil, no México, no Chile e na Argentina, respectivamente, e as arbitrariedades cometidas por governos militares e a insanidade de suas ações violentas são expostas pela lucidez dos loucos.

No quarto capítulo, o trauma inscrito nos corpos e nas mentes das personagens enfatizam o poder do testemunho e a potência da literatura enquanto documento, bem-cultural que desmonta o discurso de poder, evoca vozes inaudíveis e ilustra por meio da ficção as dores de indivíduos, que embora silenciados, escreveram com suas experiências e marcas em seus corpos a verdadeira História de seu país. São essas marcas, esses corpos que registram o terror e explicitam a repugnância da violência como pretexto político e manutenção do poder nas mãos dos autointitulados “homens de bem”.

Diante disso, surgem os seguintes questionamentos: seria a loucura das personagens representadas na ficção latino-americana uma tendência da literatura contemporânea? Essa loucura funcionaria como estratégia de evasão utilizada pelas personagens para fugir das realidades opressoras de governos totalitários, manifestas em seus respectivos países, sendo um resultado traumático constatado na pós-violência desses mesmos regimes? Na literatura latino-americana, a representação das situações sociopolíticas, como os regimes ditatoriais, estaria atrelada à necessidade de dizer, por meio da ficção e da subjetividade dos pontos de vista representados pelas personagens, o que os discursos oficiais e históricos omitiram ou esqueceram? Por fim, como se configuram os elementos da memória, da identidade em personagens representadas nos

romances analisados? Assim, tais questões envolvem o que será discutido nessa tese, cuja hipótese pode ser resumida da seguinte maneira: a loucura, associada a memória traumática advindas de momentos históricos recentes do contexto latino-americano, em especial os regimes ditatoriais no Brasil, no México, no Chile e na Argentina, é uma estratégia de fuga da opressão imposta por tais regimes na representação romanesca de sujeitos cindidos por um trauma coletivo. Espera-se que este trabalho contribua para o campo dos estudos literários na produção de conhecimentos que colaborarem para uma maior compreensão acerca dos temas e das formas de representação de personagens, de contextos e de sentimentos em romances latino-americanos, da literatura contemporânea.

O caráter emblemático das ditaduras evidenciado ao longo da história dos países latino-americanos mostra, dentre vários exemplos, que governos como de Marechal Humberto Castelo Branco, no Brasil; de Porfírio Díaz, no México; de Juan Carlos Onganía, na Argentina e, também Juan María Bordaberry, no Uruguai; de Alfredo Stroessner, no Paraguai; de Rafael Leónidas Trujillo, na República Dominicana<sup>2</sup>; e de seus sucessores, deixaram rastros de violência, perdas e dores. Embora tenham ocorrido no passado, as arbitrariedades desses poderes ainda permanecem presentes na vida de muitas famílias, pelo desaparecimento de um filho, pela impunidade dos generais e seus aliados, por condenações indevidas, pela tortura sofrida e pela morte. Assim, é possível perceber que todos os países na América Latina os quais, a pretexto de um combate ao comunismo ou em nome do progresso, tiveram suas nações governadas por regimes ditatoriais viveram realidades de intensa opressão e injustiça.

Os contextos referidos acima são representados nos romances elencados para compor o *corpus* desta tese: *Bêbados e sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar*, de Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile*, de Roberto Bolaño e *Ciências morais*, de Martín Kohan. Estas obras são narrativas de autores – um brasileiro, uma mexicana, um chileno e um argentino – que, estabelecendo um diálogo com a realidade, ficcionalizaram a história de seus próprios países em períodos de ditadura. Além disso, de uma maneira crítica e com elaborações estéticas próprias, seus enredos expõem,

---

<sup>2</sup> A título de informação, as ditaduras militares do Uruguai, do Paraguai e da República Dominicana foram citadas porque romances como *Prontos, listos, ya* (2006), de Inés Bortagaray; *La querida* (2008), de Renée Ferrer e *A la sombra de mi abuelo* (2008), de Aída Trujillo. Apesar de não fazerem parte do *corpus* proposto para análise nessa pesquisa, também são exemplos de narrativas que têm como pano de fundo as ditaduras militares e a violência resultante desses poderes em seus respectivos países.

através das subjetividades de suas personagens, as dores e as cicatrizes deixadas pela violência, pela desesperança e pelo medo causados por esses regimes.

Através de memórias, essas narrativas se concentram no passado das personagens como se o contexto caótico do agora de cada uma delas, impedisse a vivência do presente e bloqueasse a projeção de um futuro melhor. É importante observar que tais sentimentos em conjunto com a ineficiência dos grandes projetos de desenvolvimento, motivadores dos governos militares ditatoriais, marcam, na América Latina, o fim do pensamento utópico que alimentava os indivíduos na crença de um futuro melhor, livre e justo das sociedades. Isto é, segundo Russell Jacoby, em *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia* (2001), acredita-se que a utopia, estando ligada aos fracassos dos governos totalitários – como o regime soviético, as ditaduras e outros – com eles morreu, restando apenas cenários de injustiças, desigualdades e degradação, mas principalmente “a pouca expectativa de que o futuro venha a diferir de alguma forma do presente” (JACOBY, 2001, p. 12). Para o autor, desse fenômeno resultam as sociedades, predominantemente, distópicas.

Nesse sentido, Fredric Jameson (2007, p. 27) em *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*, destaca que o surgimento de sociedades antiutópicas – geradas pelos anúncios dos mais variados “decretos de fim disto e ou daquilo” e as crises constantes destes últimos tempos – é um dos efeitos do fracasso do capitalismo, contribuindo para a permanência dos espaços distópicos nas sociedades modernas. Na América Latina, os governos ditatoriais seguem como as principais manifestações de poderes totalitários utópicos que embora carregados de promessas de igualdade e progresso, em sua maioria, resultaram em opressão, censura e medo.

Dessa forma, inicialmente, a tensão entre realidade e ficção e a representação do indivíduo comum, na literatura, é o objeto descrito no capítulo I, intitulado “Reverberações do passado sociopolítico na literatura”. Com pressupostos de autores como Florencia Garramuño (2012), Erich Auerbach (2013), Karl Erik Schøllhammer (2016), Tania Pellegrini (2018) e outros, discorre-se acerca das formas de representação ficcional dos contextos de governos militares na América Latina, atravessando o movimento artístico-literário conhecido por Realismo, com o objetivo de aproximar-se da categoria do realismo como matéria ficcional, composta por diferentes nuances e modos de representar.

No capítulo II, cujo título é “Memória e identidade: o ser e o pertencer em tempos de opressão”, será enfatizada a importância da memória como recurso para acessar o passado e compreender o presente, mas sobretudo, como meio para a (re) construção da identidade do sujeito, discutida a partir das concepções de Maurice Halbwachs (1990), Beatriz Sarlo (2007), Paul Ricoeur (2007), Joël Candau (2021) dentre outros. Nesse sentido, Paul Ricoeur (2007), sustenta em seus estudos a necessidade de abordar, não as falhas ou as lacunas, mas sim, a memória “bem-sucedida”, justificando que a preferência por tal perspectiva se dá porque há neste autor a “convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória” (RICOEUR, 2007, p. 40). Assim, como conteúdo de reflexão acerca da importância do vivido, a memória e seus mecanismos de permanência das lembranças; a imaginação a serviço dos preenchimentos dos interstícios e os elementos que contribuem para a representação do passado serão relevantes à compreensão do passado e do presente das personagens, dos indivíduos e dos contextos representados nas narrativas em análise.

A partir dessas ideias, nos capítulos III e IV, intitulados “O que a História apaga, os loucos desvelam” e “Os traumas do passado no presente: marcas da censura em corpos e mentes”, respectivamente, analisa-se, no *corpus* escolhido, como se dá a configuração de personagens, de suas memórias transtornadas e seus testemunhos, verificando os aspectos concernentes à loucura e ao trauma que constituem seus corpos e história. A recorrente tematização da loucura, somada aos aspectos traumáticos dos sombrios e opressores cenários que desenvolvem os enredos em *Bêbados e sonâmbulos* (1996), *Ninguém me verá chorar* (1999), *Noturno no Chile* (2000), e *Ciências morais* (2007), representa o que Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva considera, em sua tese intitulada *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea* (2008). Nela, a autora afirma que

Em razão das recorrentes associações da loucura a elemento de resistência, estado de desregramento ou comportamento transgressivo, entre tantas outras, o louco é visto nos horizontes sociais como uma excentricidade, uma aberração, um fora-de-lugar, cuja presença na sociedade causa mal-estar e ameaça. No entanto, sua figura é artisticamente relevante porque traz, em sua contralinguagem e contraconduta, o questionamento de leis e valores, fazendo emergir crises, frustrações e alienações que embora pareçam existenciais ou relativas ao caráter, remetem sempre a crise e a aporias na realidade sócio-histórica (SILVA, 2013, p. 6).

Ao abordar o tema da loucura correlacionado ao trauma nesses romances, parte-se da ideia de que esses fatores patológicos e/ou emocionais podem ser analisados sob a perspectiva histórico-filosófica apresentada por Michel Foucault (2017). O autor traça um percurso sobre como são vistos e tratados os loucos desde a Idade Média até os dias mais recentes, propondo que a loucura é um fator mais cultural e histórico, que propriamente médico (FOUCAULT, 2017). Nessa linha, Foucault enquadra a loucura dentro de uma estética da existência que considera o processo de subjetivação do sujeito como um modo de o indivíduo interpretar a si mesmo, o mundo e o outro.

Em relação ao campo de conceituação do trauma, encaminhar-se-á a pesquisa através de pressupostos que perpassaram as concepções desenvolvidas por Freud, a partir de 1897, e atualizados por estudiosos como Ferenczi (2011) e outros. Apoiada nestes estudos, Myriam Uchitel (2001, p. 16), em *Neurose traumática: uma crítica do conceito de trauma*, destaca que “o trauma designa uma ferida, uma perfuração, uma ameaça radical, um perigo que põe em risco a sobrevivência”, devido a “intromissão violenta da realidade externa” neste processo. Esse é o modo como se constituem os relatos e as memórias das personagens analisadas. Tomadas pelo medo, pela dor, pela desolação e retraídas pela covardia, sentem que a dura realidade rememorada, no presente, ainda as fere e ameaça.

Baseando-se nessas perspectivas, serão analisadas a representação de personagens que se caracterizam como loucas, que vivem em manicômios ou que descrevem seus traumas. De modo a considerar essa representação da loucura e das memórias transtornadas como um meio de as personagens exporem as contradições das verdades absolutas e da (des) razão de poderes hegemônicos que compõem os contextos narrados.

## **1 REVEBERAÇÕES DO PASSADO SOCIOPOLÍTICO NA LITERATURA: FICÇÃO E DITADURA**

Nesse capítulo, pretende-se desenvolver uma discussão acerca dos pressupostos relacionados à representação de indivíduos, do contexto em que se movimenta e dos efeitos resultantes dessa composição ficcional para a compreensão da realidade sociopolítica, neste novo século, na América latina.

O contexto a que se refere esse trabalho diz respeito aos poderes militares que dominaram vários países latino-americanos, com destaque ao Brasil, Argentina, Chile e México, a maioria deles chegando ao poder por meio de golpes de Estado. Em outras palavras, as décadas de sessenta e setenta do século XX são marcadas por vários golpes de Estado que ocorreram nos países da América Latina liderados pelas Forças Armadas, com o apoio dos setores empresariais, da sociedade civil, do setor da Igreja Católica e da cooperação dos Estados Unidos através das diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, de que daria origem aos regimes militares do Brasil, Argentina, Chile e Uruguai, dentre outros.

Oswaldo Coggiola, em *Governos militares na América Latina* (2001, p. 11), destaca que, embora se tenha noção das diferentes características do funcionamento de cada regime instaurado em diferentes lugares da América Latina e da situação política de cada país, os governos militares implementaram nos territórios dominados ações em comum: “dissolução das instituições representativas, falência ou crise aguda dos regimes e partidos políticos tradicionais, militarização da vida política e social em geral”. Cronologicamente, Coggiola apresenta em seu estudo as mudanças históricas, os impactos políticos e o controle social e cultural ocorridos em países do Cone-Sul, Brasil, Argentina, Chile, Bolívia e assim por diante. No Brasil, nessa apresentação historiográfica, destaca-se a elaboração dos Atos institucionais, atribuindo plenos poderes aos generais e seus aliados a frente do país. Na Argentina, “os resultados foram extraordinariamente decepcionantes do ponto de vista econômico” (COGGIOLA, 2001, p. 19), além da retirada de direitos trabalhistas, a crise social e econômica prejudica quase todas as classes sociais, há a explosão de movimentos estudantis, resultando em vários mortos pela repressão policial da época. Quanto ao Chile, Coggiola destaca a extrema violência do governo militar chileno: “sob o regime de Pinochet, o Chile conheceria a

supressão de todas as liberdades democráticas, campos de concentração de prisioneiros, torturas em grande escala e assassinatos políticos em massa” (COGGIOLA, 2001, p. 33). As ações de cada um desses governos, por sua vez, permanecem ativas durante longos anos, se intensificando e tomando proporções muito mais brutais. Sobre esse aspecto, Coggiola afirma:

As “novas” ditaduras militares surgidas na década de 1970, inclusive quando eram só a reformulação de ditaduras já existentes (como no caso de Peru e Brasil), não se distinguiram apenas por um grau muito maior de brutalidade contra seus opositores do que as precedentes. Elas também correspondiam a uma situação histórica nova, tanto no plano interno como no plano internacional. No plano interno, eram a resposta a situações de caráter revolucionário, que tinham abalado os próprios alicerces do Estado [...]. Diferentemente das ditaduras da década de 1960, que possuíam um caráter mais “preventivo” de um eventual contágio da revolução Cubana, as ditaduras da década de 1970 possuíam um caráter evidentemente contra-revolucionário (COGGIOLA, 2001, p. 35).

No Brasil, na Argentina e no Chile o aparelhamento das forças militares, a criação de juntas militares, operações de vigilância e censura tornam-se a prioridade de seus líderes, com gastos exorbitantes, investindo mais de 60 bilhões, em 1981, em arsenal armamentista. Além disso, Atos institucionais, Decretos, prisões e condenações, garantiam poder irrestrito ao governo vigente, que controlava as possíveis irrupções dos opositores dos regimes. Tais realidades também são descritas na tese de Eliseo Moreno Galindo (2016, p. 11), intitulada *Las Dictaduras Militares en América del Sur y la Doctrina de Seguridad Nacional en los años 1960 a 1980*, propondo uma discussão que parte dos discursos baseados na Doutrina de Segurança Nacional, dominante nos países latino-americanos, com o desejo de derrotar o comunismo internacional. No entanto, as ações elaboradas e praticadas a partir dessa ideia colaboraram para ampliar os mecanismos repressivos aplicados na política interna dos países, estabelecendo o terrorismo de Estado.

Galindo cita o domínio de governos militares como uma ocorrência que já se fazia presente em países latino-americanos, como a Argentina, desde os anos de 1930, no entanto, esse parâmetro temporal pode ser ampliado, pois desde a virada do século XIX para o século XX, no México, ocupava o poder o militar Porfírio Díaz. Díaz se manteve no poder por 35 anos. Fernanda Bastos Barbosa (2014), em seu estudo intitulado *De herói*

*a tirano: as interpretações do porfiriato entre os anos de 1902 e 1920*, apresenta a decorrência dos fatos que levaram o general ao poder. Segundo Barbosa, ativo nas batalhas civis como membro militar, Díaz concorrera a eleição presidencial repetidas vezes, sem obter sucesso, até “ver a pretensão de Sebastián Lerdo de Tejada em se reeleger para a primeira magistratura do país, sublevou-se contra o governo na chamada Revolução de Tuxtepec” (BARBOSA, 2014, p. 11-12). Obtendo vitória contra as forças apoiadoras de Lerdo na batalha de Tecoac, em Puebla, Díaz assume provisoriamente a presidência da República e, em cinco de maio de 1877, torna-se presidente constitucional. Manteve-se no governo, por meio de reeleições – mesmo que contestáveis –, até o ano de 1911. Nesse ano, porém, renuncia devido à eclosão do processo revolucionário de 1910, exila-se na França, residindo nesse país até falecer (em 1915). O período correspondente aos seus anos de governo é conhecido como Porfiriato. Foram mais de trinta e um anos quase ininterruptos de governança, conduzido pelo ideal de progresso e modernização do país a partir dos modelos capitalistas, industriais e científicos nascidos e vigentes na Europa. Marginalização, violência, encarceramento, censura foram o combustível que moveram o levantamento da Revolução Mexicana, afim de cessar com o domínio e as arbitrariedades do porfiriato, no México.

A partir desses apontamentos, coloca-se a relevância do papel da ficção como meio de representar tais realidades, assim como diversas outras, atribuindo às vozes silenciadas nos contextos acima apresentados, a amplificação de suas palavras, evocando suas experiências através da linguagem literária. Jaime Ginzburg, no ensaio “Memória e ritual em ‘O velório’ de Bernardo Kucinski” (2020, p. 117), apresenta uma discussão importante quanto a construção da narrativa em textos que tematizam a ditadura militar. Tomando como base de análise o conto de Kucinski, Ginzburg atribui ao modo que o autor escolhe estruturar sua narrativa, uma forma de confrontar uma lacuna, consistindo em elemento que permite “captar o impacto das perdas”, para que os leitores “possam, diante do *pathós*, ser mobilizados com empatia pelo sofrimento” (GINZBURG, 2020, p. 117). Em acordo com essa reflexão de Ginzburg, é possível pensar, ainda, que o impacto das perdas não se refere somente aos corpos desaparecidos – tema do conto de Kucinski – mas, sobretudo, a memória perdida, pois o estudioso reforça o fato de que a falta de atribuição de significado aos eventos da ditadura está impregnada na vida social, “na

maneira silenciosa como a sociedade lida com muitos casos de torturas e mortes que resultam da violência do Estado” (GINZBURG, 2020, p. 119).

Com o posicionamento desinteressado do Estado quanto suas ações do passado, o conhecimento sobre o período da ditadura é suprimido, não alcança as camadas populares, não ganha notoriedade nas mídias, como ocorrera no processo instaurado pela comissão da verdade, por exemplo, no Brasil. Pouco se dissemina acerca das condenações ou em que etapa se encontra as ações da justiça direcionadas aos crimes praticados nos Anos de Chumbo. Assim, a ficção “pode representar uma forma de contato entre os leitores e o horror da época” (GINZBURG, 2020, p. 121), confrontando políticas de esquecimento e realizando uma intervenção na memória coletiva. Memória lamentavelmente comprometida pela ignorância e facilmente atravessada por ideias distorcidas. Sobre tal colocação, torna-se importante registrar como parte dessa discussão as palavras de Ginzburg acerca da memória coletiva distorcida sobre a ditadura militar no Brasil, o autor aponta: “escrevendo este texto em um ano eleitoral, em que existem grupos sociais que defendem um retorno da ditadura” (GINZBURG, 2020, p. 121), tal situação influencia suas reflexões no que diz respeito a ficção ser capaz de expor o que há de subterrâneo e recalçado no regime militar, capaz de (re) elaborar “o impacto negativo da ditadura sobre a sociedade” e minar a valorização de lideranças responsáveis por torturas e pela barbárie, principalmente, no presente, na dissolução dos discursos que colocam tais lideranças em posições ilustres, dignas de prestígio.

A partir do fato de que Ginzburg considera importante o modo como cada autor escolhe estruturar sua narrativa para dizer sobre a barbárie, aqui, essa pesquisa, também entende como relevante essa premissa, já que o estilo de cada autor, de Carvalho, de Garza, de Bolaño e de Kohan, contribuem para a compreensão do dito, contado e recontado em seus romances, principalmente, para a contemplação de suas personagens e visões de mundo, pelos leitores. Dessa forma, parte-se da ideia de que os cenários constituintes das realidades dos países atravessados pela ditadura, Brasil, México, Chile e Argentina, possuem particularidades e sua própria história sócio-política e as narrativas que as tematizam, analisadas nesta pesquisa, também, apresentam modos próprios de narrar e abrir as páginas desse capítulo turvo de suas identidades nacionais. Nesse sentido, embora apresentem contextos diversos e difusos, dentre os múltiplos pontos convergentes desses romances, além da temática da ditadura, destaca-se, sobremaneira, o rompimento

de estruturas estabelecidas não apenas nos discursos, mas sobretudo, na forma de narrar. Tal encaminhamento coloca em destaque a capacidade, desses romances, de recuperar vozes perdidas, esquecidas e negligenciadas em seus contextos, no passado e, ainda hoje, nos espaços de poder e silenciamento de verdades vividas por indivíduos ex-cêntricos (HUTCHEON, 1996). Bernardo Carvalho, Cristina Rivera Garza, Roberto Bolaño e Martín Kohan posicionam suas personagens, por meio do discurso dos narradores selecionados, de modo a resistirem ao esquecimento, a romperem com o silêncio e tornarem audíveis vozes ignoradas, subvertendo um projeto de ocultamento da história pós-conflito. Em cada estilo, em cada narrativa, é possível perceber a intencional elaboração pautada em rompimentos quanto a forma, quanto a estrutura, quanto ao projeto de amenização da opressão exercida, naquele período, alimentado pela objetividade dos detentores do poder, que hoje, ovacionam e repetem com veemência nomes de torturadores e perpetradores da violência, protagonistas desse triste passado recente da ditadura nos países, como Brasil e Argentina.

Sobre o modo de narrar, nesses romances, a visão de Theodor Adorno, em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012, p. 57) contribui para a percepção da constituição dos narradores e de suas perspectivas, já que ressalta a crise formal e ideológica que a narrativa sofre devido a acentuada ação da subjetividade na constituição do romance. Isto é, há “uma crise da objetividade literária”, pois, para o autor, diante de um contexto de constante ameaça de catástrofe, vigente no período de entreguerras, narrar objetivamente é um ato de agressão e indiferença ao processo histórico carregado de contradições sociais e políticas.

Segundo Adorno (2012, p. 57), há um abandono da representação aos moldes da tradição do século XIX, vista pelo autor como um procedimento que mascara os conflitos sociais, sem espaço para a tomada de consciência de uma realidade extremamente danificada. Assim, “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, à medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”. Dessa forma, o estudioso evidencia que o romance moderno se esvazia de sentido quando se prende a uma representação fixada na exterioridade, aquele preocupado com a pura descrição das situações em sua aparência, que não penetra na subjetividade humana, desvendando as tensões absorvidas pelos indivíduos no violento processo histórico

Nesse mesmo caminho, Jaime Ginzburg, em “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios” (2003, p. 62), em confluência com as ideias do crítico, analisa a situação histórica do século XX e, tomando empréstimo à expressão de Eric Hobsbawm, caracteriza tal período como a “era das catástrofes”, “em razão do impacto violento de uma série de experiências de destruição em massa, em escala sem precedentes” e da decadência das instituições e valores anteriormente vigentes. Ginzburg busca apresentar o posicionamento de Adorno sobre o impacto desumanizador do capitalismo industrial na produção cultural, isto é, cita que o autor, ao se dedicar à revisão da Teoria Literária, articula com os problemas da vida política sob perspectiva histórica. Assim, contrário às concepções da categoria da totalidade defendida por Hegel (*apud* GINZBURG, 2003, p. 62), devido ao seu caráter conservador e consequente “impossibilidade de contemplar a complexidade das experiências individuais e sociais”, Adorno parte de

uma formulação conceitual centrada em impasses suspensos, em antagonismos que potenciam a si mesmos, e propõe que o privilégio concedido por Hegel à Metafísica ceda lugar à História, trocando o idealismo das permanências pela finitude da experiência histórica. Ao propor essa transformação, Adorno atinge o cerne básico da concepção hegeliana de lírica. Ao trocarmos a Metafísica pela História, suspendemos o interesse por uma totalidade subjetiva, dotada de unidade, e passamos a trabalhar com uma *concepção de sujeito necessariamente processual, incompleta, em andamento*, e por isso sempre aquém da unidade totalizada. Os antagonismos da História, diferentemente do movimento dialético da Metafísica, não têm como horizonte uma totalidade unitária que supera contradições. Esses antagonismos nos levam à experiência da fratura, da incongruência, de um movimento inquietante e nunca completo. (GINZBURG, 2003, p. 62, grifos nossos)

Tais ideias sobre lírica tornam-se relevantes para a compreensão da relação estética contemporânea influenciada por uma nova realidade social, de pensamento e de cultura que atingiu não somente o modo de narrar no romance, mas toda concepção de arte, de modo que, os aspectos históricos situam-se como elementos determinantes na representação e na análise literária. O cenário do mundo se modifica e o idealismo do passado cede lugar aos antagonismos, às contradições, à uma realidade hostil, carregada de incertezas. Assim, tem-se um sujeito incompleto, submetido às forças do capital, à coisificação do mundo, aos interesses políticos, representado por uma estética condizente a sua situação fragmentária e em constante movimento. Em outras palavras, o indivíduo

comum e incompleto, impactado pela densidade do real é matéria de criação literária em seu exercício de atividade crítica.

Dessa forma, na segunda metade do século XX, no pós-guerra, a noção de representação da realidade abarca discussões relacionadas ao período chamado pós-moderno. Fala-se de um novo realismo, uma *retomada* da necessidade de narrar o real – se é que de fato fora abandonada –, por meio de elementos estéticos e formais emergidos das transformações sócio-históricas de final de século, que encontrou campo fértil para a expansão da virada cultural iniciada anteriormente.

Nessa linha, Karl Erik Schøllhammer, no ensaio “Do realismo ao pós-realismo” (2016, p. 14), aponta a não estratificação do conceito e da forma do realismo como recurso literário na narrativa da segunda metade do século XX e início do século XXI, principalmente, porque o realismo na literatura contemporânea ainda “acontece normalmente, na chave da continuação do projeto histórico do romance do século 19, [com] a perspectiva de um projeto representativo incompleto que ainda merece respeito e atenção pela tarefa de visualizar a realidade marginalizada, excluída e periférica da sociedade”. Para Schøllhammer, de qualquer modo, a ficção contemporânea é entendida como um projeto representativo inteiramente vinculado a uma consciência política e ética das injustiças da sociedade autoritária e excludente.

Diante desse cenário, com as devidas particularidades, próprias dos países latino-americanos e de suas culturas, são perpassados temas que sublinham o que há de mais peculiar na realidade local, a exemplo dos regionalistas, no Brasil e do realismo maravilhoso, nos países hispano-americanos. No entanto, na segunda metade do século XX e início do século XXI após o impulso modernizador proposto por contextos sociopolíticos das ditaduras, a representação da conflituosa realidade urbana torna-se uma perspectiva temática crescente. Atenua-se a força das tendências alimentadas pelo projeto modernista de construção da identidade nacional e abre-se espaço para uma representação sob efeito da globalização, possível para além das fronteiras. Assim, Schøllhammer (2011, p. 22) destaca que há um

interesse crescente pela realidade urbana e de uma perspectiva internacional globalizada, que já na década de 1980, começava a ampliar as fronteiras e permitir aos escritores tratar de questões de fronteira e de espaço, sem a camisa de força das determinações de identidade nacional.

É a partir dessas ideias que Schøllhammer (2011, p. 23) apresenta o termo “novo realismo”, citado acima. Segundo o autor, o novo realismo seria uma designação própria da literatura contemporânea, isso porque, após as indefinições e frustrações do projeto de Identidade Nacional e da “derrota de uma modernização racional”, no campo da escolha estilística, o escritor tinha apenas duas opções: seguir “a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social”. Tais opções estariam condicionadas pelos governos autoritários vigentes nesses países.

É o engajamento político que abre espaço, pouco antes da década de 1970, para o novo realismo urbano, explorado principalmente por ficcionistas adeptos ao romance-reportagem e, também, para a emergência da narrativa autobiográfica como expressão de uma “opção subjetiva por soluções políticas mais radicais” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 24-25). Esses estilos, respectivamente, possuem vertentes memorialistas e autobiográficos ainda identificados na literatura contemporânea, agora “não mais enquanto decisão existencial diante de opções de vida sob o regime autoritário, mas na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para os graves problemas sociais”.

É importante reforçar a concepção de novo realismo proposta por Schøllhammer, de modo a deixar mais explícita tal designação. Como pode ser visto, o estudioso perspectiva o deslocamento das temáticas de uma nação em formação – ainda no século XIX, com um caráter interiorano e oligárquico, em busca de sua identidade e delimitação de fronteiras – para o século XX, após a segunda metade. O mundo globalizado, espaços urbanos contingenciados por governos autoritários e com marcas de violência mais acentuados, uma falsa democracia e, sobretudo, urgido por reivindicações político-sociais mais vividas. Compreende-se, assim, que a ficção voltada para a expressão dos problemas sociais e dos homens, como já destacado, se dá predominantemente em um cenário alimentado por injustiças, arbitrariedades políticas e com a explicitação de reivindicações mais intensas, “centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram” (PELLEGRINI, 2018, p. 193).

Schøllhammer (2011, p. 25) chama, ainda, o hibridismo entre formas literárias e não literárias como uma outra tendência da narrativa contemporânea, no entanto, essa ideia da mistura de estilos não pode ser vista como algo inédito, pois desde Dante

(AUERBACH, 2013), por exemplo, foi justamente a mistura de estilos que possibilitou a representação séria dos problemas e vivências cotidianas do homem comum. O que se vê, nesse caso, é a multiplicidade de formas, temas e estilos manifestados simultânea e harmoniosamente, sem a preocupação com a rigidez e os limites do fazer literário de épocas anteriores, numa era cujos elementos tecnológicos e midiáticos também fazem parte da composição ficcional.

Nesse caminho, a dialética entre realidade e ficção, no cenário urbano, se manifesta por meio da representação de temas como “a violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27), isto é, desvela-se a dimensão obscura da alta sociedade e expõe as mazelas e o abandono sofrido pelas classes marginalizadas.

É justamente a realidade do cenário urbano que envolve os enredos dos romances *Os bêbados e os sonâmbulos* de 1996, do autor Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar* de 1999, da autora Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile* de 2000, do autor Roberto Bolaño e *Ciências morais*, romance do argentino Martín Kohan, publicado em 2007. Tais narrativas tematizam contextos sociopolíticos de seus países por meio das memórias de personagens que vivenciaram a opressão causada pelos governos ditatoriais vigentes no Brasil, México, Chile e Argentina, respectivamente. Além da opressão causada pelo contexto sociopolítico, as personagens que protagonizam tais romances vivem às margens da sociedade, são sujeitos ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991), alguns devido aos preconceitos e estereótipos: em Carvalho, tem-se o ex-militar homossexual, Guilherme e, em Garza, a prostituta louca, Matilda Burgos; outros vivenciam carreiras fracassadas: o fotógrafo de manicômios, Joaquín, ainda em Garza, e o padre e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix, em Bolaño, além da jovem María Teresa, em Kohan, que vivencia a imposição institucional quanto ao domínio militar da Argentina no final da ditadura e em plena guerra das Malvinas (1976-1982).

Publicadas a partir dos anos 90 e início dos anos 2000, isto é, a última década do século XX e a primeira década do século XXI, essas obras possuem os elementos do realismo urbano e apresentam diversas tendências da literatura contemporânea, como será discutido no decorrer dessa pesquisa. Por sua vez, sobre a perspectiva de *contemporaneidade*, embora seus estratos tenham se tornado ponto central de múltiplas discussões nos campos filosóficos, culturais, sociais e artísticos ao longo do tempo, tais

reflexões apontam para algumas direções compatíveis e, por vezes, controversas na tentativa de definição do termo e da produção artística e literária do final de século e que ainda se produz.

Assim, na literatura, para confirmar ou refutar as ideias vinculadas ao contemporâneo, alguns críticos como Schøllhammer (2011), Pedro Erber (2014) e Leyla Perrone-Moisés (2016), dentre outros, partem de concepções contidas no ensaio “O que é o contemporâneo?” do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), de modo que Erber (2014, p. 89) afirma: “Agamben está na moda”. Essa afirmação se justifica pelo fato de seus pressupostos parecem traduzir coerentemente a ação daqueles sujeitos que pretendem reconhecer, ou melhor, captar os fenômenos que caracterizam a realidade a que pertencem e, justamente por isso, são considerados sujeitos contemporâneos de seu tempo.

Desse modo, ser contemporâneo, segundo Agamben (2009), corresponde ao movimento de estar inserido em determinado contexto e, por meio de um olhar corajoso e profundo, distanciar-se dele para enxergar as fissuras dessa realidade. É também, ver além da escuridão dos valores e conceitos disseminados como verdades únicas e próprias de determinado tempo, aproximando o contemporâneo ao intempestivo, ou seja, é aquele que mantendo-se em seu tempo, não se desloca totalmente dele, não se conforma com ele, nem se submete, mas o expõe. Em outras palavras, o contemporâneo reconhece “nas trevas do presente a luz” (AGAMBEN, 2009, p. 66) e capaz de dividir e interpolar o tempo, transforma e coloca-o em relação com os outros tempos, de tal modo que essa conexão temporal, possibilite ler de modo inédito a história. Sobretudo, para Agamben (2009), o contemporâneo está à altura de desvelar a obscuridade do presente.

A partir dessa perspectiva, a exposição do real, longe da pretensa busca pela totalidade dos acontecimentos, se materializa pela urgente necessidade de representação do presente, própria das culturas midiáticas e globalizadas da atualidade. Essa “presentificação”, como denomina Beatriz Resende em *Contemporâneos* (2008, p. 26), esteticamente inserida na ficção, funciona como espaço representativo de realidades subjetivas, condição que cria oportunidades para questionamentos e possibilita reflexões acerca dos fatos. Em outras palavras, a urgência do presente favorece uma percepção mais atenta da realidade e de como esta é refletida na relação entre os sujeitos e o seu espaço, o seu tempo e com os outros indivíduos, permitindo, assim, tomar consciência das

transformações e dos mecanismos sociais, políticos, históricos e culturais que regem as sociedades e constituem os seres.

Desse modo, uma tendência marcante da literatura do presente, segundo Resende (2008), é a “democratização dos atores da história capaz de dar voz aos excluídos, aos sem-voz e sem muitas outras posses e direitos” por meios diversos, isto é, sob a influência da mídia, da dança, do cinema, as artes cênicas e a mistura deles, os discursos são evidenciados e inevitavelmente, as experiências relatadas moldam os cenários e os indivíduos que nele transitam. Resende cita, ainda, que ao observar a produção literária contemporânea é preciso enxergar que “de modo geral, em toda América Latina [...] o viés político, felizmente, tende a atravessar todas as atividades, o que é uma consequência positiva da volta à plena democracia” (RESENDE, 2008, p. 15).

A democracia, nesse sentido, está vinculada a liberdade de expressão, aos discursos proferidos, às novas visões de mundo, agora possíveis de serem mostradas, diferentemente das imposições formais e dos censores político-sociais predominantes em épocas anteriores. A ficção, agora, situa-se na era da Multiplicidade, da “heterogeneidade em convívio, não excludente[...] característica que se revela na linguagem, nos formatos[...], momento [...] chamado de pós-moderno com a substituição dos dogmas modernistas por movimentos plurais, posteriores a classificações fundadas em dicotomias” (RESENDE, 2008, p. 18).

É por esse viés que se justifica a análise dos romances propostos nessa pesquisa. Com propriedades características do realismo urbano, fazem uso da linguagem literária para proferir discursos silenciados, expor versões outras dos acontecimentos sociopolíticos vivenciado por sujeitos que não aparecem na história oficial, mas que, em meio ao caos, exercem um papel determinante na leitura dos acontecimentos, desvelando o quanto suas vidas e existência foram atingidas por tais contextos. Assim, é a multiplicidade possível na literatura contemporânea, que permite o diálogo para além das fronteiras geográficas e dos estilos diferentes, de temas e construções estéticas na América Latina. Percebe-se, portanto, que na literatura latino-americana, dentre as diversas temáticas, os projetos nacionais de modernização, geridos por poderes totalitários de governos militares, surgem constantemente como pano de fundo de narrativas publicadas no final do século passado e início do século XXI.

Assim, Eduardo Coutinho (1995), ao propor uma discussão sobre as diferenças existente entre a ficção pós-moderna latino-americana e a norte-americana e europeia, em seu artigo “O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: Riscos e Limites” (1995) destaca o fator particular da primeira que, ainda à margem de sociedades altamente industrializadas e tecnológicas como as últimas, possui uma identidade literária autêntica e própria, pois “as manifestações literárias que têm surgido na América Latina constituem respostas estético-ideológicas *específicas* diante da situação socioeconômica, ou melhor, histórica, que caracteriza seu contexto” (COUTINHO, 1995, p. 427, grifo nosso).

A literatura contemporânea latino-americana parece encaminhar-se para o teor crítico lançando mão de recursos e categorias literárias aproximadas das experiências da realidade dos sujeitos e de suas identidades ou não-identidades, sem o cuidado de ocultar os acontecimentos, mostram para o leitor “as verdadeiras contradições sociais” (PELLEGRINI, 1996, p. 18), reivindicando, por meio da linguagem literária, o direito a reflexão e a resistência. A representação da realidade, por sua vez, expressa por uma ficção produzida sob o prisma da multiplicidade das formas, dos estilos e dos temas, impele os autores a um empenho criativo que mais está verticalizado para os desafios estéticos em dizer sobre o real do que em dizer o real, como, convencionalmente, se propunha o realismo como movimento, no século XIX, descrito mais acima.

Essa nova postura acerca do real é destacada por Schøllhammer (2011), em seus estudos acerca das características do realismo na literatura contemporânea, afirmando que: é um “lugar-comum na história da literatura brasileira reconhecer o predomínio da tradição realista em diferença às literaturas nacionais latino-americanas, com sua riqueza e diversidade de formas de literatura fantástica e as várias expressões do realismo maravilhoso” (2011, p. 56). No entanto, é possível verificar, por meio de diversos autores e narrativas espalhadas pela América Latina que a ficção produzida ao longo dos anos 1990 e aquelas deste novo milênio, no Brasil e em outros países latino-americanos, produzem uma nova história literária, constituída na sintonia de temas, formas e procedimentos estéticos. Nesse sentido, o romance contemporâneo na América Latina apresenta tendências que se convergem, isto é, embora sejam consideradas as particularidades das diversidades culturais características a esse continente, de autores

latino-americanos e de suas obras parecem emergir temáticas e aspectos estéticos que apresentam denominadores comuns.

Neste contexto, percebe-se um mundo moderno e globalizado como fonte temática da literatura e da arte que se empenham em representar a realidade sob o prisma do imediatismo e do hiper-alcance midiático, e sobretudo, sob a perspectiva da possibilidade de rompimentos de silêncios e de visões unânimes dos fatos. Nos países latino-americanos, tal representação é aquela afetada, ao longo do tempo, por semelhantes processos de modernização e desenvolvimento das sociedades, acontecimentos que lhes permitem partilhar e conviver com realidades sociopolíticas, históricas e econômicas que se assemelham.

Do mesmo modo, as semelhanças vêm sendo notadas no campo da produção e do mercado literário contemporâneo, resultantes tanto das demandas de mercados editoriais como, também, da expansão cultural marcada pela globalização – uma era de disseminação instantânea dos bens culturais em suas mais diversas manifestações – o que afeta o pensamento e o gosto de autores e leitores. O mundo torna-se desvinculado daqueles limites fronteiriços e as várias realidades são conhecidas e pertencentes a todos, assim, o que se denominava como particular se torna universal. Ideias que se aproximam, significativamente, do pressuposto do antropólogo francês Marc Augé (1997), sobre a irrupção da contemporaneidade radical entre os povos cujas culturas, devido à grande circulação cultural na atualidade, se “reconhecem mutuamente”. O autor afirma, sobretudo, que por fatores como estes “a contemporaneidade não se decreta: é a transformação do mundo que a impõe” (AUGÉ, 1997, p. 83).

Os anseios da globalização, os temores gerados por conflitos entre nações, as crises políticas, a violência urbana, a descentralização do pensamento e a projeção das lutas e reivindicações de grupos minoritários, marginalizados (HUTCHEON, 1991), são tematizados constantemente pela ficção contemporânea. Situações sociopolíticas e históricas tão complexas como essas, segundo Perrone-Moisés (2016, p. 100), “impedem o romancista de dar respostas simples” em uma literatura que embora resista ao estado atual do mundo, não se vincula a simplificação de enredos que carregam uma mensagem explícita. De outra maneira, o teor crítico característico dos autores atentos aos vários fenômenos da atualidade, possibilita a reflexão e leva o leitor a projetar-se com um olhar mais aprofundado daquelas realidades representadas.

Com base nos pressupostos acima, destacam-se as configurações de personagens representadas em romances que possuem enredos ambientados nos contextos das ditaduras e dos governos totalitários em países da América Latina. Isso porque tais contextos que ocorreram no Brasil, no México, no Chile e na Argentina representados em *Os bêbados e os sonâmbulos*; *Ninguém me verá chorar*; *Noturno no Chile* e *Ciências morais* parecem contribuir para a construção dos sujeitos que se movimentam nas narrativas. Essas, por sua vez, são predominantemente, personagens dominadas por sentimentos de desesperança, medo, submissão, fracasso e sobretudo, são ou lidam com o estado da loucura ou do trauma, expressos por uma necessidade constante de evasão da realidade que lhes é imposta. Tomadas por delírios e memórias transtornadas, essas personagens vivem envoltas em atmosferas distópicas de sanatórios, hospícios ou em um não-lugar, consumidas pela censura e pela desconfiança.

### *1.1 O jogo perturbador e irônico da narrativa em Os bêbados e os sonâmbulos*

No Brasil, *Os bêbados e os sonâmbulos* traz em seu enredo a representação ficcional da ditadura militar, instaurada no país a partir de 1964. No romance de Bernardo Carvalho, lançado em 1996, por meio de memórias transtornadas, um ex-militar homossexual narra, em primeira pessoa, a trajetória investigativa iniciada por ele para encontrar pistas que o leve a reconstrução de sua identidade, perdida em consequência de um tumor no cérebro. A partir disso, o protagonista se vê envolvido em situações de difícil compreensão, mistérios sem respostas claras quanto ao seu passado e de outras personagens como, por exemplo, o repatriamento sanitário de um psiquiatra brasileiro, desaparecido na década de 70, que reaparece louco, após nove anos, numa pequena cidade do Chile.

A ditadura militar na América Latina, segundo Maria José Rezende em *Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984* (2001), esteve ancorada em diversos fatores políticos mundiais, entre eles a Guerra Fria, o apoio econômico dos Estados Unidos e a intensa campanha deste país para combater a suposta ameaça do domínio comunista nos países latino-americanos. No Brasil, Rezende (2001) aponta que a suspeita de um governo comunista, identificado nas ações do então presidente João Goulart, fizeram com que as Forças Armadas do Exército brasileiro

aplicassem o golpe de Estado em abril de 1964. Segundo a autora, esse foi um poder legitimado por meio da violência e da repressão:

Aqueles que não aderiam ao regime militar eram considerados fora dos parâmetros democráticos, portanto, expostos a todos os males que isto acarretava. A repressão e a violência contra o movimento operário, a desestruturação dos sindicatos, a limitação da lei de greve, etc., eram garantidas pelos atos institucionais; os quais eram apresentados como uma exigência da democracia que a ditadura estaria criando. (REZENDE, 2001, p. 83)

Tais mecanismos objetivavam a concentração de um poder inquestionável, justificando a “implantação do terror por parte do Estado” (REZENDE, 2001, p. 90), em nome de uma suposta democracia, principalmente quando passa a vigorar os Atos institucionais nos quais “prevalencia o arbítrio e institucionalizava-se a repressão e a tortura” (REZENDE, 2001, p. 91).

No romance, dividido em duas partes, a primeira intitulada “Os bêbados e os sonâmbulos”, o narrador-personagem, Guilherme, ouve uma notícia no rádio e é impelido às lembranças de quando, como militar, fora designado a acompanhar o repatriamento sanitário de um psiquiatra louco, desaparecido e encontrado no sul do Chile. Na sinuosa narrativa construída pelas memórias do narrador-personagem entrelaçadas aos relatos do psiquiatra louco, as lembranças pessoais de Guilherme se misturam com as tensões vivenciadas pelo “louco”, “filho único de um magnata do papel” (CARVALHO, 1996, p. 97) que se mudara de Nova York para o Brasil, em 1957, simpatizando-se pelas ideias de um jovem contrário ao domínio militar.

Apesar de, no decorrer da narrativa, não apresentar nenhuma evidencia do envolvimento dessa personagem com os grupos de resistência ao regime militar, o narrador conta que os amigos do jovem americano o traíram, fora denunciado por eles sob a justificativa de que “tinha enlouquecido, pensaram” (CARVALHO, 1996, p. 102). O jovem sofre o rapto, a tortura e o terror exercido pela ditadura militar no Brasil, que como já citado, se legitimara por meio da violência e da opressão. Preso, “desaparecido há cinco anos nas mãos das autoridades brasileiras” (CARVALHO, 1996, p. 108), ele sofre torturas e totalmente alheio à profundidade das conjunturas a que havia simpatizado, assassina o torturador e assume sua identidade: um psiquiatra brasileiro desaparecido.

Como revela em uma carta endereçada a sua esposa que, por sua vez, foge do Brasil após o desaparecimento do marido:

O erro deles foi tê-lo deixado a sós comigo. Era um garoto. Um iniciante. Talvez tivesse ainda algum princípio. Eu seria capaz de tudo. Estava encurralado. Eu sou mortal, eu disse para ele, e o matei. Matei o psiquiatra naquela mesma noite em que, se não matasse teria morrido. Tomei o lugar dele, fiz dele o meu corpo dilacerado e irreconhecível. Fugi para o fim do mundo. [...] E se agora caí na própria armadilha da minha loucura – porque não tenho mais dúvidas de que estou louco [...]. (CARVALHO, 1996, p. 111)

A experiência vivenciada por essa personagem ficcional figura aquelas mesmas que acometeram diversos indivíduos durante o regime. O fato de os próprios amigos denunciarem-no evidencia o processo de conquista de adeptos a que se empenhava o regime, cegando a população acerca da verdadeira face de opressão, de violência, de censura, de tortura e de arbitrariedade do governo militar. Sobre tal aspecto histórico-político, Maria Rezende afirma que:

A análise do modo como a estratégia psicossocial se enlaçava com as demais estratégias (tanto a política quanto a econômica) revela, seguramente, a face mais diluída e mais complexa da ditadura que vigia no país no período de 1964 a 1984, tendo em vista que ela não se expressava através dos atos mais evidentes de repressão como a tortura e outras formas de violências empregadas pelo regime, mas sim por intermédio de uma luta incansável da ditadura para conquistar os indivíduos no plano da subjetividade. (REZENDE, 2001, p. 1993)

Dentre os aparelhos de controle que impediam o reconhecimento do lado obscuro do regime, o intenso trabalho desenvolvido pela censura cujos filtros permitiam passar somente informações relacionadas as promessas de segurança, (pseudo) democracia e progresso, envolvendo uma parcela da nação em um emaranhado de farsas e ocultamentos. Guilherme, o narrador-personagem, numa realidade interna à ficção, constrói, por meio de seu relato, uma narrativa que se assemelha ao que ocorreu a muitas vítimas, durante longos anos, enquanto vigorava o regime militar: sob qualquer suspeita de resistência, muitos indivíduos foram capturados, torturados e mortos.

A segunda parte do romance, intitulada: “Os executivos: uma farsa”, o narrador-personagem, em um processo de desvendamento de enigmas e a apresentação de outros acerca de seu papel como escritor da primeira parte do romance: “Os bêbados e os

sonâmbulos” e de sua condição como sujeito crítico acerca das experiências vivenciadas e ficcionalizadas, desloca a narrativa do cenário brasileiro, no Rio de Janeiro, para Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde viveu um conturbado e incestuoso romance com um suposto meio-irmão.

Por meio de um jogo irônico e perturbador, o narrador da segunda parte, um escritor, arquiteto por formação, parece fundido com o próprio Bernardo Carvalho. Para Gisele Frighetto no artigo “A representação ficcional em dois romances de Carvalho”, na ficção desse escritor os narradores “despertam no leitor a suspeita de ser o próprio Bernardo Carvalho, transmutado em *alterego* ou autoficção” (2015, p. 48, grifos da autora), devido à ambiguidade quanto ao papel de personagem e autor e, também, ao teor de reflexão acerca do fazer literário e do poder da literatura contido em seus romances. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, o narrador afirma e reafirma, em diálogo com o leitor, apresentando indícios, que a primeira narrativa, a ficção, é resultante daqueles “fatos reais”:

Isto não é uma ficção, embora pareça. Na verdade, sempre acreditei num poder antecipatório da literatura. Robert Walser, escritor suíço, foi encontrado morto, deitado na neve, no meio do campo, décadas depois de fazer um de seus personagens morrer da mesma forma. (CARVALHO, 1996, p. 116).

Na narrativa, o protagonista da segunda parte do romance é questionado pela amiga sobre o porquê de não se usar esse poder antecipatório da literatura para escrever, pois venderia muitos livros e ganharia o prêmio Nobel, o narrador complementa sua ideia: “Mas não é assim. Esse poder antecipatório da literatura justamente não vem da escolha” (CARVALHO, 1996, p. 116), pois mais de uma vez escrevera acerca de homens inescrupulosos e, previa que, ao encontrá-los na vida real, certamente os detestaria, até conhecer P. M., por quem se apaixona.

Em outras palavras, na parte II, por meio de uma narrativa em espiral, isto é, em *mise en abyme*, personagens são retomadas como indivíduos reais, por exemplo, o amante do escritor, nomeado como P. M., um executivo de Wall Street, preso sob a acusação de assassinato e um aspirante militar, com um tumor no cérebro, que P.M. teria conhecido no Brasil. Então P. M. menciona a história absurda que o militar lhe contara e o narrador/personagem/autor dirige-se ao leitor e comenta:

Foi com esta frase que tive a ideia de uma novela que escrevi há anos, foi nele que me inspirei para a criação do personagem do americano com bracelete no aeroporto, o mostro, e também, por tabela, do narrador, o aspirante, o militar com o tumor no cérebro, de quem ele me falou; ele estava na origem de toda história. (CARVALHO, 1996, p. 118)

Assim, quando inicia com tal afirmação, percebe-se que o narrador desafia a ideia do que é real ou ficção, pois enquanto relata o contexto sociopolítico, explora recursos que fragmentam o enredo, entrelaçam cenas diversas e abrem fissuras no entendimento linear das experiências, deixando ao leitor a tarefa de montar o quebra-cabeça e compreender que, apesar dos dobramentos e desdobramentos, daquele contexto de violência e arbitrariedades restam apenas: perdas, dor e nunca soluções, comparado a um pesadelo interminável.

Entretanto, ao relatar seu caso em Nova Iorque, as experiências vividas pelo narrador-personagem são apresentadas sequencialmente, havendo apenas um tema – o manipulador P. M. – carregado de lucidez e reflexões, próprias da consciência dos indivíduos que são capazes de avaliar os fatos racionalmente. Nesse romance, Bernardo Carvalho reage esteticamente à problemática da crise da representação que permeia a ficção contemporânea, como aponta Paloma Vidal, no ensaio: “Viagem e experiência comum: *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho” (2012):

Em livros como [...] *Os bêbados e os sonâmbulos* [...], publicados na segunda metade da década, a narrativa está sempre à beira da dissolução, produzindo no leitor um efeito de instabilidade que pode ser lido em consonância com as discussões muito em voga naquele momento sobre a realidade como simulacro. Num mundo dominado pela imagem, onde está a verdade? (VIDAL, 2012, p. 84)

Segundo Vidal, a “virada da linguística” que desencadeou a discussão acerca da produção de conhecimento e sua construção linguística, isto é, o deslocamento da linguagem como representação para a sua função como produtora de realidade, demonstra uma tendência pós-moderna dominada pelo *pathos* da ilusão e, cita Baudrillard (1993, p. 184): “entramos, para além da história, na ficção pura, na ilusão do mundo”. Para Bernardo Carvalho, a linguagem, na atualidade, não suporta em si, como propunham os realistas do século XIX, a representação da realidade tida como verdade incontestável diante de seu referente, por isso, segundo Beatriz Resende (2008, p. 78), Carvalho é “um

escritor que se dedica obsessivamente a um tipo de literatura que rejeita todo referencial diretamente conectado à realidade, optando por lidar com a turbulência do cifrado e o espaço absoluto do imaginário”. Da mesma forma, Gisele Frighetto (2015, p. 46) aponta que Carvalho deixa claro considerar que a obra “literária é, sobretudo, texto, no qual sobressai a disposição de seus significantes e suas sugestões, em detrimento de uma linguagem que seja ilusoriamente e meramente referencial”.

Dessa forma, quando o segundo narrador espelha as narrativas destinando um caráter de veracidade a última delas, envolve o leitor numa rede de ilusões e questionamentos sobre o que é possivelmente real ou ficção. Carvalho explora a realidade, dentre eles, os fatores sociopolíticos da ditadura militar no Brasil, na primeira parte, os elementos de veiculação de fatos, como os jornais, na segunda parte: “estava com o jornal aberto nas mãos [...], P.M., executivo de uma firma de investimentos de Wall Street, preso por homicídio após ser acusado pelo chefe de ter matado cinco clientes em dez anos” (CARVALHO, 1996, p. 116) e, principalmente, a constante reflexão do narrador/personagem/autor sobre sua escrita:

percebi que escrever não o atingia. Não só não era sensível à literatura como leitor, mas também não era permeável a ela como personagem, não era descritível. [...] tinha que parar de escrever, senão enlouquecia [...], mas continuava escrevendo para conhecê-lo, o que era uma impossibilidade e um círculo vicioso. Por que tudo era possível, todas as verdades. (CARVALHO, 1996, p. 138)

Florencia Garramuño, em “Os restos do real” (2012, p. 34) discorre acerca do esforço dos autores latino-americanos em alcançar a “captação da experiência”, a partir dos anos de 1970. Surge a ideia do abandono de uma escritura aurática, identificada “mais do que por uma série de procedimentos, pela proposição de um funcionamento diferente da arte, no sentido da desfetichização do objeto e da ideia de arte enquanto suporte de experiências” (GARRAMUÑO, 2012, p. 35).

Garramuño, ao analisar o romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector cita uma entrevista da escritora, questionada sobre a dualidade literária e jornalística de suas obras, Lispector responde: “Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não um romance. (...) O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente mas de tal modo poderiam existir e se tornam vivos” (LISPECTOR *apud* PEIXOTO, 1994, p. 67). Tal declaração de

Lispector auxilia na compreensão da perspectiva de que a experiência narrada na literatura contemporânea, embora se baseie na realidade, não alimenta a pretenciosa busca por abarcar o real em sua totalidade. Isto é, o sujeito narrado e sua experiência são reais no interior da narrativa e também o poderia ser, externo a obra, pois são vivências possíveis, mas sem a pretensão de verdade.

Por sua vez, vê-se que no romance *Os bêbados e os sonâmbulos* há uma espécie de desmonte dos mecanismos da verossimilhança cujo resultado pode ser observado por meio do jogo duplo construído por Carvalho: os elementos desencadeados pelo realismo são desconstruídos pela ficção numa mesma constituição narrativa. Experiência histórica e experiência pessoal concatenam o real e a ficção em um processo transgressor de representação literária, própria ao estilo do autor, apontando para o pensamento de Garramuño de que a experiência na modernidade encontra-se em um estado terminal, e a escrita literária, longe da pretensão da verdade, é um dos espaços

nos quais se exhibe essa historicidade do conceito de experiência. No decorrer dos anos, a literatura tem se relacionado de diferentes maneiras com o que em cada um desses momentos chamou-se experiência. No seu modo de relação com a experiência, no gênero e na forma que a literatura constitui experiência, definem-se também os diferentes conceitos do que é o literário e do que não é, do que é literatura e qual é a função e seu papel na sociedade. (GARRAMUÑO, 2012, p. 38)

Numa era marcada pela instabilidade dos modelos pré-estabelecidos e pela multiplicidade de temas e formas, a reflexão sobre os modos de representação da realidade, na literatura contemporânea, pode ser vista no estilo de Bernardo Carvalho. O autor mobiliza recursos estéticos que ficcionalizam o conteúdo histórico e insiste na veracidade do conteúdo ficcional. Assim, fecha a Parte I do romance designando o narrado à imaginação do narrador-personagem: “quanto menos falar dela, melhor, porque só vi as duas cenas; o resto é a mistura do que imaginei e do que me contaram depois” (CARVALHO, 1996, p. 112) e, inicia a Parte II afirmando seu caráter de verdade. Nesse romance, os narradores estabelecem relações com o fato histórico subvertendo-o repetidas vezes, isto é, em *Os bêbados e os sonâmbulos* a narrativa se ampara no factual, na violência do contexto sociopolítico da ditadura e na superficialidade das relações, com a intenção de destacar a força da ficção em paralelo ao que a realidade, tida como verdade, procura instituir.

## 1.2 Reflexos, imagem e pesquisa em *Ninguém me verá chorar*

A experiência pessoal totalmente influenciada pelos fatores históricos pode ser vista, também, no romance *Ninguém me verá chorar*, publicado em 1999, da autora mexicana Cristina Rivera Garza. Com narrador em terceira pessoa, o romance traz as histórias entrecruzadas das personagens principais: Joaquín Buitrago, “um fotógrafo de loucos” (GARZA, 2005, p. 11) e Matilda Burgos, ex-prostituta louca, interna do Sanatório de La Castañeda. Sobre esse lugar, Claudia Macías Rodríguez em “*Nadie me vera llorar: Huellas de la historia en la ficcion*” (2006) descreve: “o histórico manicômio de La Castañeda, inaugurado por Diaz dentro das comemorações da Independência, é o palco principal”<sup>3</sup> (RODRIGUEZ, 2006, p. 195) para a exibição da sociedade mexicana mergulhada nas contradições de virada de século. O contexto da narrativa, por sua vez, se situa nos últimos anos do governo do ditador Porfírio Dias, no México do início do século XX, se estendendo para a “Revolução Mexicana” e a pós-revolução. Como descreve Nora Guzmán no ensaio: “*La transgresión en distintos niveles temáticos: Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza*”:

O governo de Porfirio Díaz colocou o México sob o prisma da modernidade, seus slogans, "Ordem e progresso", à frente, falavam de uma sociedade em busca das promessas da modernidade. O romance está localizado nos anos finais do porfiriato e, no início do revolucionário México, Porfirio Díaz transformou o ideal da democracia em ditadura e sua repressão desencadeia o debate nacional em busca de novos caminhos de liberdade. (GUZMÁN, 2007, p. 273).<sup>4</sup>

Garza, em seu romance, estabelece um diálogo entre a história e a ficção, entre a experiência e a literatura. A autora baseia-se nos dados por ela coletados em sua pesquisa de doutorado em História latino-americana, tendo como *corpus* os relatos dos internos do Manicômio de La Castañeda, na Cidade do México. Trata-se, portanto, de uma relação direta entre os fatos reais – documentados nos arquivos do sanatório, coletados por meio

---

3 El historico manicomio de La Castañeda, inaugurado por Diaz dentro de las celebraciones de la Independencia, es el escenario principal (Todas as traduções serão literais, tradução nossa).

4 El gobierno de Porfirio Díaz colocó a México bajo el prisma de la Modernidad sus lemas, "Orden y progreso", por delante, hablaban de una sociedad en búsqueda de las promesas de la modernidad. La novela se ubica en los años finales del porfiriato y al inicio del México revolucionario, Porfirio Díaz transformó el ideal de democracia en dictadura y su represión desencadena el debate nacional en búsqueda de nuevos caminos de libertad.

de entrevistas e nas bibliotecas – com a construção ficcional. Em *Ninguém me verá chorar* as personagens expõem suas experiências pessoais e, ao mesmo tempo, as experiências coletivas, ou seja, de indivíduos outros, também inseridos no contexto da Ditadura porfiriana. Segundo Guzmán, sobre a construção desse romance, é possível afirmar que

seus estudos e investigações serão um antecedente direto para a escrita de *Ninguém me verá chorar*, um romance que foi alimentado pelas investigações realizadas por Rivera Garza nos arquivos do próprio hospital psiquiátrico de La Castañeda, revendo repetidamente os arquivos dos doentes, bem como registros médicos dos presos. (GUZMÁN, 2007, p. 267)<sup>5</sup>

Com uma estrutura fragmentada composta por memórias, o romance se desenrola em torno das perdas de Joaquín – sua família, sua carreira e a mulher que amou – e sua investigação acerca da identidade de Matilda, iniciada após ele tornar-se fotógrafo de internos no manicômio. De modo que, ao ver essa personagem, ele recorda que: anos antes, havia fotografado uma prostituta que se assemelhava a ela: “como todas as outras mulheres que havia retratado no mesmo bordel, Matilda escolheu o cenário e as poses” (GARZA, 2005, p. 17).

As descobertas de Joaquín são acessadas pelos leitores como pequenas histórias que vão se formando na mente de tal personagem e, também, por meio da transcrição de documentos e informações que o fotógrafo acessa na biblioteca, em livros sobre a origem e a chegada dos povos *totonaca* ao Tajín, povo ao qual Matilda pertencia. Mas, ao longo da narrativa, essas imagens vão se misturando ao transtornado relato de Matilda sobre seu passado: de quando viveu em Papantla, uma pequena cidade do México; seu rápido e marcante envolvimento com pessoas que lutavam pela revolução no país; a prostituição e sua loucura.

Ao retomar as atenções para o processo de construção da narrativa, em *Ninguém me verá chorar*, Guzmán (2007) identifica a existência da experimentação com a linguagem científica, com os termos da medicina, da psiquiatria, da história, da arquitetura e da linguagem do positivismo, um viés científico que chegava ao México

---

<sup>5</sup> sus estudios e investigaciones serán un antecedente directo para la escritura de *Nadie me verá llorar*, novela que se alimentó de las indagaciones realizadas por Rivera Garza en los archivos del propio manicomio de La Castañeda, al revisar una y otra vez los expedientes de los enfermos, así como historias médicas de los internos.

com a intenção de conquistar, convencer o povo acerca do processo de modernização supostamente viabilizado pelo governo de Porfírio Diaz. Entretanto, na realidade interna do romance, essa experimentação dos vários discursos, perpassados pelos relatos das personagens se faz justamente para explicitar as contradições dos discursos de norma, progresso e ordem que alimentavam o imaginário político e de poder, vigente na época. É, portanto, no emaranhado de experiências mentais, discursos de loucura e prostituição das personagens, coletados em cinco anos de investigação, “discursos com um tom diferente que lhe permite retomar a voz periférica marginal e, assim, de maneira oblíqua, alcançar o submundo, do outro lado da modernidade<sup>6</sup>” (GUZMÁN, 2007, p. 272).

Ao analisar produções literárias contemporâneas, no Brasil e na América Latina, Regina Dalcastagnè e Anderson Luís Nunes da Mata, na apresentação da primeira edição de *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea* (2012), elucidam a tendência da representação dos discursos posicionados “fora do retrato”, quando se trata de evidenciar as vozes ocultadas no processo de construção da identidade nacional, ou seja, “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS apud DALCASTAGNÈ; MATA, 2012, p. 7). Tal perspectiva pode ser localizada no romance *Ninguém me verá chorar* sob a ótica das misturas de linguagens exploradas por Garza, pois segundo Julia Érika Negrete Sandoval, em seu artigo “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza” (2013) a narrativa se inicia por meio da câmera fotográfica de Joaquín Buitrago

cuja lente capturaram a imagem de Matilda anos atrás em um bordel em Salto del Agua na Cidade do México; a entrada no romance é através das lentes de sua câmera; será ele quem ficará encarregado de desvendar o passado de Matilda nos registros do hospício e na memória, dele e dela. Das mãos de um narrador em terceira pessoa que, de um capítulo para outro, muda de foco, o leitor também se intromete na história do México<sup>7</sup>. (SANDOVAL, 2013, p. 94-95)

---

6 discursos con un tono diferente que le [Cristina Rivera Garza] permite retomar la voz marginal, periférica, y así de una manera oblicua llegar al submundo, al otro lado de la modernidad. (Tradução nossa).

7 cuya lente ha captado la imagen de Matilda años atrás en un burdel de Salto del Agua en la ciudad de México; la entrada en la novela se da a través de la lente de su cámara fotográfica; será él quien se encargue de desentrañar el pasado de Matilda en los expedientes del manicomio y en la memoria, la suya y la de ella. De la mano de un narrador en tercera persona que, de un capítulo a otro cambia su foco de atención, el lector se inmiscuye también en la historia de México..

Ao estabelecer paralelo entre a constituição da literatura na América Latina, Dalcastagnè (2012, p. 64), conclui que, dentre as diversas produções a partir da década de 1990, os escritores “latino-americanos delimitariam uma instância de enunciação marginal que lhes permitiria tomar para si de modo transgressivo todos esses legados históricos específicos, reconhecendo neles a coerência interna que os regem”. Assim, como matéria literária, os intertextos com o cânone, releituras desses e de outros discursos oficializados são (re) construídos e (re) apresentados, sobretudo com a intenção de desconstruí-los ou recolocá-los no curso da ficção por meio dos sujeitos pertencentes às margens.

Segundo Carolina Leigh Good, em sua tese de doutorado intitulada *Trampas de Género: Disrupting gender in the novels of Cristina Rivera Garza* (2014, p. 69), “Joaquín tenta evitar que a sociedade se esconda atrás das lentes de sua câmera<sup>8</sup>” possibilitando à narrativa a formação de quadros distintos: a história de Joaquín, a origem e a condição de Matilda, a História do México, a apresentação dos relatórios médicos do Manicômio de La Castañeda e a transcrição das memórias das internas. Ao usar sua câmera para expor a sociedade, Joaquim transporta o leitor para uma trajetória perpassada por um Estado formado pela violência que, por outro lado, é visto oficialmente como nação que mantém a ordem, possuidora das condições para a modernidade e para a ascensão. Sobre as imagens criadas pela autora pelas “lentes” do fotógrafo e a mistura de linguagens, Encarnación Cruz Jiménez, em *El arte de novelar de Cristina Rivera Garza* (2010), assinala que

No plano formal, Rivera Garza às vezes usa o elemento de segmentação e descrição como se fosse uma câmera. Focalizando os personagens e objetos em momentos diferentes, de diferentes pontos de vista, ou fragmentando-os e simplesmente concentrando-se em algumas de suas partes, a autora transmite a pluralidade e fragmentação do ser humano. Em termos de conteúdo, Rivera Garza também revela uma influência marcante das artes visuais. Em *Ninguém me verá chorar*, por exemplo, o segundo personagem mais importante do romance, Joaquín Buitrago, é um fotógrafo de profissão. Rivera Garza consegue narrar sua história colocando-se ‘atrás’ da câmera, fragmentando a narração como se fossem fotografias diferentes. A partir daí, a autora estabelece um diálogo com a arte visual ao descrever *La Modernidad*, o bordel em que a protagonista principal trabalha, como um museu de arte repleto de obras de Julio Ruelas, Ángel Zárraga ou Jesús Contreras, entre outros. Lê-lo, portanto, é entrar em um museu de textos e intertextos, onde

---

8 Joaquín attempts to avoid society hiding behind his camera's lens. (Tradução nossa)

passamos de um gênero para outro quase imperceptivelmente<sup>9</sup>.  
(JIMÉNEZ, 2010, p. 3)

Para Garramuño (2012, p. 34-38), a escrita literária apresenta-se como um espaço no qual se exhibe a historicidade da experiência e, conseqüentemente, suas formas de representação. Nesse caso, ao longo das transformações ocorridas na sociedade e do conceito de realismo, o ato de narrar as experiências na literatura latino-americana, acompanhou uma série de experimentações no nível da linguagem, do gênero e dos temas como pôde ser visto nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996) e em *Ninguém me vera chorar* (1999), publicadas na década de 1990. A partir dos restos do real, como aponta Garramuño, as experiências, com a droga: Joaquín é viciado em morfina; o descobrimento do corpo: Guilherme é homossexual e Matilda é bissexual; a militância política: Matilda compõe um grupo pró-revolução mexicana, para citar alguns exemplos, são temas que emergem como resultado das experiências pessoais de diversos indivíduos e, por vezes, dos próprios autores, pós contextos da censura e do cerceamento das ditaduras.

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, na parte II do romance, a narrativa “da verdade” traz alguns elementos sobre o narrador, em primeira pessoa, que dialogam com a experiência de vida de Bernardo Carvalho, homossexual, ele vivera em Nova Iorque como correspondente estrangeiro de um jornal, cenário da narrativa e, porque ambos, narrador e autor, são escritores (CARVALHO, 1996, p. 117), ideias logo desassociadas, pelo leitor-pesquisador e, sobretudo, pela consistência da elaboração ficcional. O rompimento com a referencialidade externa na ficção de Carvalho está presente no romance através da experiência de Guilherme e das demais personagens, na Parte I, desconstruída pela experiência vivida pelo narrador da Parte II, como já mencionado anteriormente. Já em *Ninguém me verá chorar*, as experiências das personagens são

---

<sup>9</sup>En el plano formal, a veces Rivera Garza usa el elemento de la focalización y la descripción como si se tratara de una cámara fotográfica. Enfocando en cada momento a los personajes y objetos desde distintos puntos de vista, o fragmentándolos y enfocándose simplemente en alguna de sus partes, la autora transmite la pluralidad y fragmentación del ser humano. En términos del contenido, Rivera Garza también revela una marcada influencia de las artes visuales. En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, el segundo personaje más importante de la novela, Joaquín Buitrago, es fotógrafo de profesión. Rivera Garza consigue narrar su historia situándose “detrás” de la cámara, fragmentando la narración como si se tratara de diferentes fotografías. A partir de ahí la autora establece un diálogo con el arte visual al describir la Modernidad, el prostíbulo en el que trabaja la protagonista principal, como un museo de arte repleto de obras de Julio Ruelas, Ángel Zárraga, o Jesús Contreras, entre otros. Leerla, por ende, es entrar a un museo de textos e intertextos, donde pasamos de un género a otro casi de manera imperceptible.

baseadas nas histórias coletadas pela experiência de pesquisadora de Cristina Rivera Garza e por seu contato direto com os sujeitos reais tidos como objeto de sua pesquisa.

Entretanto, a dialética entre ficção e realidade, numa rejeição consciente entre a experiência e o vivido, deixa em suspenso os conceitos de certeza e de saber, de modo que, esses textos “intensificam o poder da afetação e se colocam eles mesmos como formas de produzir experiência, alicerçando na presença a possibilidade de uma narração das fraturas mesmas que constituem essa experiência histórica e pessoal, sem tentar suturar essas fraturas” (GARRAMUÑO, 2012, p. 39). Ou seja, nesse processo de narrar a experiência sob o prisma da ficção, o sujeito é arrancado de si mesmo, posicionando tais experiências não só fora da representação, mas também fora da existência vivida, como uma espécie de jogo narrativo feito com personagens errantes e em constante busca de si. Assim:

É por isso que nesses textos perambulam sujeitos espectrais, que se definem por uma leveza estendida, e uma espécie de esvaziamento, desarmando toda possibilidade de se aglutinar numa identidade fixa, estável, e numa história que o constitua. Os personagens que erram pelas páginas [...] evidenciam um tipo de amnésia constitutiva que os faz fluírem por uma narrativa que os confunde e dilui. No entanto, nessa insistência subjetiva, com o traço indelével de uma experiência historicamente marcada, que esses sujeitos encarnam e esses textos narram. (GARRAMUÑO, 2012, p. 35)

Garza, imperativamente, conduz sua narrativa convertendo conteúdo objetivo, captado em sua pesquisa historiográfica, em substância subjetiva, gerada e enraizada no nível mais profundo da constituição de suas personagens. Por meio da visão e do comportamento de suas desses sujeitos torna-se possível ao leitor o acesso aos efeitos e as influências que o contexto da ditadura de Porfírio trouxe para a vida dos pertencentes a aquele contexto sócio-histórico do México, de discriminação, imposição e violência. Sobre tal aspecto, a autora afirma que sua dissertação: “*The Masters of the Streets* não é uma história das instituições de bem-estar no México, nem uma história de prostituição ou insanidade”<sup>10</sup> (GARZA, 1995, p. 33), mas a utilização dos elementos dessas histórias “para apresentar uma história das relações de poder altamente dinâmicas e contestadas

---

<sup>10</sup> *The Masters of the Streets* is not a history of the welfare institutions in Mexico, nor a history of prostitution or insanity (texto original).

que surgiram de compreensões diversas e sobrepostas do corpo durante o final do século XIX e início do século XX no México”<sup>11</sup> (GARZA, 1995, p. 33).

Nas palavras da autora *Ninguém me verá chorar*, como narrativa ficcional que já inicia seu processo criativo desde a pesquisa de cunho acadêmico de *The Masters of the Streets* “é uma obra intencionalmente cheia de arestas, ângulos, interrupções repentinas e paradas” (GARZA, 1995, p. 33). Por outro lado, de modo semelhante ao fazer ficcional, o texto da pesquisadora Cristina Rivera Garza “não conta uma história como ela realmente foi, mas tenta capturar alguns momentos de perigo numa montagem caleidoscópica que acolhe as contradições e desafia a ordem”<sup>12</sup> (GARZA, 1995, p. 33).

### 1.3 Mudo e em paz: a confissão delirante em *Noturno do Chile*

O processo de apagamento e, ao mesmo tempo, de reconstituição do sujeito, como categoria narrativa para a representação da experiência, na literatura latino-americana contemporânea, também pode ser identificado no romance *Noturno do Chile*, do autor Roberto Bolaño, publicado em 2000. Nesse romance, o sujeito errante, vacilante, é Sebastián Urrutia Lacroix, narrador-personagem que, às vésperas de sua morte, vai narrando seu passado e percorrendo, por meio desta narrativa, um denso caminho de reflexões sobre a obrigação moral de ver-se “responsável por seus atos e também por suas palavras, inclusive por seus silêncios” (BOLAÑO, 2004, p. 9).

Sebastián – que utiliza o pseudônimo Ibacache – é um padre e, também, um crítico literário. Perturbado por suas lembranças, essa personagem, com uma atitude crítica, expõe a relação entre a esfera cultural e a esfera política, entre a ignorância e a intelectualidade, entre o povo simples e o grupo privilegiado, entre torturados e torturadores e tudo o que testemunhou em seu país no período da ditadura militar. Segundo Paula Aguilar, em seu artigo “Ciudad letrada y dictadura los espacios en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (2010), essas oposições, que insistentemente perpassam todo o romance, mostram as ambiguidades de uma realidade criada para expor as zonas que a aparência deseja ocultar.

---

<sup>11</sup> to introduce a story of the highly dynamic and contested relations of power that sprang up from diverse and overlapping understandings of the body during the late nineteenth and the early twentieth century in Mexico (texto original).

<sup>12</sup> does not tell a story the way it really was but tries to capture a few moment of danger in a kaleidoscopic montage that welcomes contradictions and challenges order (texto original).

Desse modo, como aponta Sylvia Helena de Carvalho Arcuri, em *Nocturno de Chile: literatura em tempos sombrios* (2012, p. 81-82) “impressiona a maneira como Bolaño, sutilmente, toma um personagem com pensamentos da ideologia da direita e o converte em porta voz das esquerdas”. Em outras palavras, sob efeito da ambiguidade ideológica contida no tom da narrativa provocado pela duplicidade do ser: o narrador-personagem e seu alterego, por meio de Sebastián o leitor contempla *in loco* as aspirações e as banalidades de uma esquerda hipócrita e egoísta, desdenhadora do povo, que sofre com a perda dos privilégios, é indiferente aos tempos de horrores e “pula de felicidade” quando o ditador Pinochet toma o poder. Assim, Arcuri (2012, p. 82) comenta que “o leitor nutre por Lacroix uma espécie de admirável repugnância, se é que pode existir esse sentimento paradoxal”.

Todas as situações vivenciadas por Lacroix e contadas em resposta ao enfrentamento advindo de seu alterego, o “jovem envelhecido”, culpado por tirar sua paz e espalhar infâmias (BOLAÑO, 2004, p. 9) sobre suas atitudes e escolhas do passado, perpassam acontecimentos históricos do Chile. Especificamente, o período político-social que antecede a vitória de Allende para a presidência do país, como cita o narrador-personagem: “vieram as eleições, e Allende ganhou” (BOLAÑO, 2004, p.75), e os fatores que desencadearam o golpe militar do General Pinochet.

A noite febril, cenário correspondente ao despertar das lembranças pretéritas de Sebastián, as vacilações, os arrependimentos, a dor desencadeada pela percepção da mediocridade, da conivência com a opressão, são representações do obscuro período vivenciado pelos chilenos. A noite – *Nocturno do Chile* – que durou aproximadamente 17 anos de um governo totalitário e extremamente violento, como aponta John Dinges em *Os anos do Condor* (2005), um estudo sobre a operação anticomunista realizada no Cone-Sul, a partir da década de 1970, que firmou alianças entre ditaduras sul-americanas, caracterizou o governo de Augusto Pinochet, como um dos maiores modelos de autoritarismo e violência.

Narrado em primeira pessoa, a tensão crítica se volta para o grupo de escritores chilenos e seu posicionamento nulo diante da situação perturbadora instaurada no país pelo poder ditatorial. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a tortura e as arbitrariedades da ditadura é “ficcionalizada” pelo “escritor” da segunda parte do romance; em *Ninguém me verá chorar*, o poder e a violência em nome da modernização do país são mostrados por

meio das lentes da câmera do fotógrafo e, em *Noturno do Chile*, o clérigo e crítico literário narra a superioridade de um grupo de escritores e intelectuais, inclusive, se colocando como pertencente a tal, que se articula em seus interesses egoístas diante do horror vivido pelo povo.

A experiência pretérita de Sebastián, imerso no cotidiano superficial e banalizado da elite chilena, que continua com suas reuniões e encontros literários e, sobretudo, abstraindo a real situação de violência e crimes da ditadura de Pinochet, é acessada pelos leitores por meio da consciência do narrador-personagem, em resposta ao olhar questionador e provocativo de seu alterego: o “jovem envelhecido”. Essa disposição do fluxo de consciência de tal personagem, no romance, acontece em apenas duas entradas de parágrafo, formando, assim, um parágrafo de 118 páginas<sup>13</sup> e um outro parágrafo final de apenas uma linha. Recurso esse que figura a urgência do relato, pois Sebastián possui pouco tempo de vida, como exposto no início do romance: “agora estou morrendo, mas ainda tenho muita coisa para dizer. Estava em paz comigo mesmo. Mudo e em paz. Mas de repente surgiram as coisas. Aquele jovem envelhecido é o culpado. Eu estava em paz. Agora não estou em paz” (BOLAÑO, 2004, p. 9) e, por isso, não pode ser interrompido, tal qual ao longo parágrafo que, sem pausas, narra a experiência pessoal do padre e a vida cotidiana chilena daquele contexto.

Em *Noturno do Chile*, a representação do contexto chileno é reforçada com figuras da vida real, situando o leitor quanto a particularidade do grupo de indivíduos que constituem os dualismos contidos no romance, em outras palavras, ao lado de sujeitos comuns, marginalizados, sobrevivendo em condições de pobreza, há grandes nomes da literatura e de intelectuais do país, dentre eles: Pablo Neruda: “Lá estava Neruda, recitando versos para a lua, para os elementos da terra e para os astros, cuja natureza desconhecemos mas intuímos. Lá estava eu, tremendo de frio dentro da minha batina” (BOLAÑO, 2004, p. 19); Salvador Reyes Figueroa: “Falando em pureza, ou a propósito da pureza, uma tarde, na casa de don Salvador Reyes, com outros cinco ou seis convidados (BOLAÑO, 2004, p. 30); Nicanor Parra: “Depois ligou para Nicanor Parra” (BOLAÑO, 2004, p. 76) e outros. Assim, por exemplo, em *Lá-bas*, na fazenda pertencente à personagem Farewell, lugar de encontro de escritores e artistas, logo após visitar

---

13 Versão traduzida para o português e publicada em 2004 em 3ª reimpressão pela editora Companhia das Letras.

camponeses residentes “para lá do jardim” (BOLAÑO, 2004, p. 16) e se alimentar de um pão endurecido oferecido por eles, Sebastián volta à sede e participa de um luxuoso jantar, inclusive com a presença de Pablo Neruda. O padre, por sua vez, reflete sobre tal situação, percebendo estar entre mundos tão diversos e tão próximos, mas logo a personagem se entrega aos prazeres da poesia e dos privilégios dos homens superiores.

Nesse caminho, é possível identificar que, em paralelo aos romances *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Ninguém me verá chorar*, no romance *Noturno do Chile* também torna-se clara a ideia da representação literária mais aproximada das experiências vivenciadas pelos indivíduos no cotidiano real, pois é justamente por meio da exposição da vida opaca, cega e nula dos intelectuais do país, em um contexto que exige reflexões e percepção crítica, que Roberto Bolaño demonstra, assim como Bernardo Carvalho e Cristina Rivera Garza, com seus respectivos estilos, o desencanto quanto ao projeto modernizador que perpassam a história de seus países, aos sistemas de organização social e, sobretudo, ao fazer literário de períodos anteriores, pautados na ideia de uma construção de identidade nacional.

Tais fatores apontam para a representação ficcional perspectivada pelo subjetivo de situações e pensamentos individuais como cerne de desenvolvimento das narrativas, mas que, ao mesmo tempo, apontam para o coletivo. Esse coletivo, por sua vez, mostra-se fraturado devido ao modelo social vigente no passado, e se estendendo na atualidade, que produziu um sujeito fragmentado, marcado pelo apagamento e posicionado à margem, representado pela literatura de modo a romper com os entraves que impedem o indivíduo de expor as características que demarcam sua individualidade. Para Garramuño, tais situações são resultantes de uma organização social ascendida e mantida por meio da violência e do cerceamento de sistemas opressivos em países da América Latina, dessa forma,

na distância da individualidade, na generalização de uma experiência que poderia pertencer a qualquer sujeito mas que não deixa de ser subjetiva, a questão do sujeito – que tem recuperado relevância – se institui como uma réplica ativa dessa “sombra de nossa era” [...]. A partir desse sujeito com fronteiras porosas pelas quais pode penetrar uma realidade que o desborda, a escritura do real despedaçado permite pensar uma forma de experiência diferente. (GARRAMUÑO, 2012, p. 37).

Segundo Garramuño (2012), a representação da experiência do sujeito fragmentado e subjetivo tem encontrado sentido na desfetichização do objeto na literatura pós-ditadura, na América latina, problematizando, a possibilidade de captação do real como proposta pelas correntes positivistas do século XIX e início do século XX. De outro modo, o caráter científico da observação do real e o projeto de identidade nacional não focavam o sujeito desdobrado pela heterogeneidade que rege o espaço social, incorporados aos temas de elaboração ficcional a partir da segunda metade do século XX, como afirma Garramuño (2012).

Sob esse viés, é possível observar que, ao emergir a experiência do sujeito distanciado do centro do sistema social ou histórico, isto é, o indivíduo comum perpassado e transmutado, constantemente, pela experiência histórica, esses sujeitos marginalizados deixam de ser objetos de representação ou materiais utilizados com um sentido estético apenas, para se converter em sujeitos ativos de participação e atuação, sobretudo, de desvelamento das realidades silenciadas e, principalmente, de reflexão acerca dos campos que regem, governam as esferas sociopolíticas e histórico-culturais. Dessa forma, o foco no sujeito e na sua experiência descritos na ficção, tornam a literatura e sua abordagem uma maneira de expor o real como um problema, perspectivado de modo insidioso e desconfiado; elaborando, assim, uma poética do real que tenta explicar o fato de que isso possui, na sua ocorrência, contornos pouco claros e ilusórios de esferas muito mais profundas.

Em *Noturno do Chile*, a experiência de resistência política e o rompimento com uma escritura aurática em Bolaño são exemplificados pela exposição crítica da pretensa superioridade da “cidade letrada” chilena. De outra forma, o autor desconstrói a versão dos “homens que fazem a história e a cultura”, os intelectuais chilenos, mostrando a banalidade e a nulidade das posições que ocupam em uma sociedade em crise. Para Elisa Vieira, no artigo intitulado “*Noturno do Chile: labirinto em exceção*” (2018), a partir da perspectiva de um dos integrantes desse grupo de indivíduos superiores,

O autor chileno faz ecoar sua voz crítica traçando, por caminhos pouco óbvios e enviesados, o percurso de um personagem narrador declaradamente de direita. [...] Anticapitalista romântico de esquerda, Bolaño se vale de um narrador que, a princípio, seria pouco confiável por seu envolvimento e comprometimento com as estruturas de poder para dar mais credibilidade aos fatos narrados e, conseqüentemente, dar peso à sua crítica. (VIEIRA, 2018, p. 1).

Há, portanto, uma concatenação entre a experiência de resistência político-ideológica do autor frente aos sistemas de dominação e organização social e o modo como o narrador-personagem fixa suas lembranças nas experiências que viveu: seu discurso expõe sua trajetória e, simultaneamente, representa aqueles que, por meio de sua arte e de seu conhecimento, transpareceram seu servilismo ideológico. O que se pode ver é que, tal inércia da intelectualidade perante à iminente vigência do caos é alimentada pela insistência em manter a arte sob uma áurea, condição que não mais suporta e nem acompanha as transformações e o desencanto da sociedade pós processo de modernização, imposto por meio da barbárie e do autoritarismo das ditaduras do século XX. Assim, segundo Vieira (2018, p. 2),

Roberto Bolaño se coloca no lugar do outro e, experimentando entender uma outra lógica torta que não é a sua, mistura sonho, delírio, viagem, anedota para, revivendo, junto com a trajetória de vida do protagonista, quase meio século da história do Chile, sintetizar o que se pode fazer com a dor e com o ressentimento sem recair no panfletarismo, na violência gratuita ou no lugar comum.

Assim, o leitor de *Noturno de Chile* contempla e pode refletir sobre todo o percurso do poder militar no Chile, desde Pinochet até o processo de redemocratização. Há nesse romance a abordagem de temas transcendentais, como a morte, a fé religiosa, a vocação literária e a própria natureza da literatura e da crítica diante da realidade do país. Além desses, a confissão do narrador-personagem e protagonista, voz que conduz o desenvolvimento da narrativa, também é atravessada pelo sentimento de culpa, pela persistência do mal e pela cumplicidade de escritores e intelectuais com ele.

Já a partir do seu título, *Noturno de Chile* anuncia uma reflexão profunda, meticulosa e sustentada sobre a pátria, sobre a escuridão a que foi lançada a nação. Isso porque há, na fala do narrador, não apenas uma ampla revisão da literatura chilena, onde aparecem mencionadas gerações de escritores modernos, alguns atuais, e outros de épocas anteriores imersos em uma penumbra ideológica, tateantes em buscar de fixar uma luz imaginária, impossível de ser alimentada e mantida em meio ao caos chileno do poder militar. Elementos tais explorados na narrativa para a recapitulação da história sócio-política recente do Chile.

Em última análise, *Noturno de Chile* coloca em discussão a essência da literatura e sua forja numa consciência lúcida, atravessada pela história, pela filosofia, pela teologia,

sobretudo, pela curiosidade sobre a condição dessa mesma consciência criativa, que se apresenta no momento dramático de sua possível extinção, pela censura ou pelas urgências que podem impedir a valorização da arte, em contextos caóticos. A partir disso, configura-se um psicodrama que se divide entre os dois personagens citados, o narrador-personagem Sebastián e o “jovem envelhecido”, sua consciência, que não cedeu totalmente às tentações e coerções do mal desafiando-o a confessar sem interrupções, como se estrutura a narrativa, seus enganos e erros do passado.

#### *1.4 Ritualização da disciplina e da opressão em Ciências morais*

A relação entre vivido e a o narrado por meio da ficção, também ocorre no romance *Ciências morais*, publicado em 2007, do autor argentino Martín Kohan. Narrado em terceira pessoa, apresenta como protagonista a jovem María Teresa. Tal personagem exerce o cargo de inspetora de alunos no Colégio Nacional de Buenos Aires, onde é ambientado o enredo. Em sua função, María Teresa se dispõe a cumprir com afinco e eficiência seus deveres: manter a disciplina e a ordem, e assim ganhar a confiança e o prestígio do senhor Biasutto, chefe dos inspetores. Motivada por esse objetivo, ela inicia um processo de investigação que nasce de uma suspeita, sem muitos indícios, na qual alguns alunos estariam se reunindo dentro do banheiro, no momento do intervalo entre aulas, para fumar.

A estratégia de investigação e vigilância que María Teresa realiza para comprovar sua hipótese é esconder-se no banheiro masculino. Tal ação ocorre por vários dias e durante esse período, a protagonista se enlaça em um emaranhado de divagações e desejos reprimidos, por exemplo, quando garotos entram no banheiro e começam a urinar, ela sente algumas sensações em seu corpo que nem ela mesma compreende: “María Teresa já verificou a comichão esquisita que nasce em seu corpo no momento em que os alunos urinam” (KOHAN, 2008, p. 94). Ao invés de flagrar um aluno em sua transgressão, María Tereza acaba sendo descoberta em seu esconderijo por Biasutto. O chefe aprecia a dedicação da moça e, no decorrer da narrativa, a encoraja a prosseguir com as investigações. No entanto, ele usa o banheiro masculino para violentar a jovem inspetora.

A narrativa centra na condição de obediência e silêncio que se mantém María Teresa. A jovem, além de permanecer firme em seu trabalho para garantir a ordem, não

denuncia o abuso sexual cometido por Biasutto – ele é o chefe e ex-militar reconhecido e por isso, a jovem poderia ser desacreditada pelo grande prestígio do abusador. Conforme Roberto Ferro em “*Ciencias morales* de Martín Kohan una pedagogía de la vigilancia” (2017, p. 163), esse romance estabelece “uma correspondência implícita entre os militares que exerceram o poder e aqueles que lhe deram consenso”<sup>14</sup>. O autor reforça, ainda que, os silêncios são a convalidação do discurso oficial, pois do discurso do narrador “emergem de novo e de novo os fantasmas dos reprimidos”<sup>15</sup> e, sendo María Teresa submissa à sua função “funciona como uma extensão dócil do dispositivo de controle”<sup>16</sup> (FERRO, 2017, p. 159).

As memórias em *Ciências morais*, embora acompanhe a protagonista, não se referem unicamente a fatos de sua vida pessoal, mas principalmente a memória histórica, coletiva, convertidas em políticas de não-esquecimento pelos agentes da ideologia dominante, de forma a provocar medo e resultar na obediência cega dos indivíduos. Como aponta Lucía García Santana em “Cuerpos, espacios, cosas: memoria tangible en *Ciencias morales* de Martín Kohan” (2013, p. 425), a representação de María Tereza como exposição do poder coercitivo é o “meio pelo qual as inconsistências do sistema repressivo e a materialidade da memória em corpos e objetos são questionadas e mostradas”<sup>17</sup>.

Essa representação de María Teresa, de acordo com as ideias de Ferro (2017, p. 170), associa-se aos aspectos de permanência da memória histórica. Em outras palavras, a repressão sofrida por María Teresa serve-se para colocar no centro da narrativa a consciência incerta de uma personagem presa a evolução traumática de seu percurso em um micro-espço, o Colégio, simulacro de um macro-espço que é Argentina no período da ditadura e da guerra das Malvinas. Isto é, a protagonista está “confinada no espaço sufocante próprio de um regime totalitário que é replicado em todas as áreas da vida cotidiana”<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> una correspondencia implícita entre los militares que ejercían el poder y aquellos que le otorgaban consenso.

<sup>15</sup> emergem uma y otra vez los fantasmas de lo reprimido.

<sup>16</sup> funciona como una dócil extension del aparato de control.

<sup>17</sup> medio a través del cual se cuestione y se muestren las inconsistencias del sistema represor y la materialidad de la memoria en cuerpos y objetos.

<sup>18</sup> confinada en el asfixiante espacio que permite un régimen totalitario que se replica en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

Na Argentina o domínio militar percorre sucessivas tomadas de governo marcadas, principalmente, por instabilidades econômicas, políticas e sociais internas e externas. Segundo Luis Alberto Romero em *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010* (2012), a primeira tomada de poder no país ocorreu em setembro de 1930, episódio no qual Yrigoyen, o até então presidente, foi “deposto por uma revolta militar”<sup>19</sup> (ROMERO, 2012, p. 52). Tal fato surge, de acordo com Romero (2012) como resultado de uma intensa insatisfação popular, reunindo sindicatos, organizações de fazendeiros, grupos pertencentes à União Popular Católica Argentina (UPCA), dentre outros, que exigiam a reconstrução do país. O povo vivia uma constante desconfiança quanto às “bondades da democracia liberal e patriótica”<sup>20</sup> (ROMERO, 2012, p. 62) do governo de Hipólito Yrigoyen, o que contribuiu para o despertar do Exército quanto ao “andamento dos assuntos políticos, talvez incomodados pela forma que Yrigoyen o usou para abrir e fechar a válvula do controle social”<sup>21</sup> (ROMERO, 2012, p. 62).

Nesse sentido, Romero (2012, p. 52) aponta que a partir de 1930, somente cinquenta e nove anos depois “um presidente eleito transmitiria o mandato a seu sucessor”<sup>22</sup>, em outras palavras, até a década de 1980 a Argentina foi dominada por governos militares através de sucessivos golpes, intensa violência, assassinatos e censura. Ao modo da maioria das ditaduras de outros países da América latina, inclusive o Brasil, na Argentina tal regime, se auto justificava com fortes promessas para resolver a crise social e trazer estabilidade econômica ao país. No entanto, Alejandro Horowicz em seu estudo historiográfico intitulado: *Las dictaduras Argentinas: historia de una frustración nacional* (2013), apresenta, de forma sintetizada, as verdadeiras intenções das tomadas de poder, evidenciadas no decorrer da história argentina:

O golpe dos anos trinta derrubou o governo constitucional de Hipólito Yrigoyen do poder, o de 1943 evitou a vitória eleitoral fraudulenta de Robustiano Patrón Costas, sem incluir solução parlamentar direta. Em 1955 derrubaram o governo constitucional do general Perón; tanto em 1962 como em 1966 o golpe teve um só objetivo: impedir o triunfo eleitoral do peronismo. E o de 1976 se executou sob a bandeira de evitar o triunfo da guerra revolucionária. Engenhosamente dito: dois golpes se fizeram contra presidentes de perfeita legalidade (Yrigoyen e Perón),

<sup>19</sup> depuesto por un alzamiento militar.

<sup>20</sup> bondades de la democracia liberal e patricia.

<sup>21</sup> en la marcha de los asuntos políticos, quizá molesto por la forma em que Yrigoyen lo empleaba para abrir o cerrar la válvula del control social.

<sup>22</sup> un presidente electo transmitiera el mando a su sucesor. (Tradução nossa)

três para evitar um resultado eleitoral (1943, 1962 e 1966), e um para instalar uma ditadura burguesa terrorista unificada, iniciando assim um novo ciclo da história nacional de uma muito relativa instabilidade institucional, mas sem golpes de Estado (HOROWICZ, 2013, p. 29).<sup>23</sup>

A perspectiva apresentada por Horowicz (2013), destacando a “frustração nacional”, corresponde aos sentimentos alimentados pelos argentinos em cada tomada do poder pelos militares: propagados como meio único de reconstrução do país e culminando em crises de ordem social, econômica e ideológicas. Mais tarde, no golpe de 1976, na Argentina “desencadeou uma crise econômica que até o final se mostrou impossível de dominar [...] a crise econômica preparou a crise política”<sup>24</sup> (ROMERO, 2012, p. 292) juntamente com uma ameaça de ascensão comunista, quando em 24 de março as Forças Armadas depuseram o governo da então presidente Isabel Perón, e “como em ocasiões anteriores, a maior parte da população recebeu o golpe com imenso alívio e muitas expectativas”<sup>25</sup> (ROMERO, 2012, p. 293).

No entanto, a glória inicial das promessas de reconstrução do país, o orgulho e a esperança do povo, conforme o regime conquista mais poder, vai se transformando em episódios de extrema violência num país governado pela censura, pelo medo e pela opressão. Como assinala Sabrina Steinke em seu artigo: “A ditadura e a transição para a democracia na Argentina recente” (2001, p. 1): apesar da trajetória conflituosa no espaço político argentino de mais de 50 anos, este longo período de instabilidade e medo não deixara “marcas tão profundas em seus cidadãos” como aquele do processo de Reorganização Nacional imposto em março de 1976, que:

acabou com o período democrático, e desta forma, impondo o poder do Estado por meio da força, feriu os direitos do homem e sua cidadania. Antes de desaparecer com pessoas, desapareceram seus direitos

---

23 El golpe del año treinta desalojó al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen del poder, el de 1943 evitó la victoria electoral fraudulenta de Robustiano Patrón Costas, sin incluir solución parlamentaria directa. En 1955 derrocaron al gobierno constitucional del general Perón; tanto en 1962 como en 1966 el golpe tuvo un solo objeto: impedir el triunfo electoral del peronismo. Y el de 1976 se ejecutó bajo la pancarta de evitar el triunfo de la guerrilla revolucionaria. Dicho epigramáticamente: dos golpes se hicieron contra presidentes de legalidad perfecta (Yrigoyen y Perón), tres para evitar un resultado electoral (1943, 1962 y 1966), y uno para instalar una dictadura burguesa terrorista unificada, iniciando así un nuevo ciclo de la historia nacional de muy relativa estabilidad institucional, pero sin golpes de Estado.

24 había desatado una crisis económica que hasta el final resultó imposible de dominar [...] la crisis económica preparó la crisis política.

25 como en ocasiones anteriores, el grueso de la población recibió el golpe con inmenso alivio y muchas expectativas.

fundamentais. Perdeu-se o direito à vida, a liberdade de expressão, o direito de morrer com dignidade. (STEINKE, 2001, p.1)

Vê-se, a partir das concepções de Steinke (2001) somado a constituição do romance, que a voz-narrativa em *Ciências morais* intenta divulgar um conjunto de indícios e marcas que remetem ao contexto sócio-político contemporâneo aos acontecimentos que estava relatando: o imaginário da ditadura como uma necessidade para reorganizar a estrutura da nação argentina e a possibilidade de provar a força do regime, caso fossem vitoriosos na Guerra das Malvinas, contra a Inglaterra. Assim, o texto se organiza a cada capítulo de modo a replicar a circulação dos discursos sociais durante aqueles anos, na medida em que a aparente normalização dos ritos e da obediência desbordam os silêncios impostos pela ditadura, isto é, embora narrados não como uma forma de resistência pois, pelo geral, eram sinais de validação do discurso oficial, a voz narrativa alcança eloquentes tons de denúncia.

Sob essa forma de registro, a narração se constitui em torno de um conjunto de episódios que exibem a impossibilidade de manter indelével e irreversivelmente a supressão dos acontecimentos em toda sua consistência histórica. Os fatos quando colocados em cena pelo discurso narrativo, inevitavelmente, sempre trazem junto a eles rastros que emergem os fantasmas do reprimido. Em outras palavras, segundo Roberto Ferro (2011, p. 159) “o movimento do texto não pretende responder a uma contextualização, mas sim apenas à alusão, apresentando o exemplo das ações para que funcione como um grande ressonador que atrai o que ocorre no entorno do colégio”<sup>26</sup>, expondo a tensão intra e extra muros da instituição educacional, através das modalidades discursivas mais próximas do imaginário dos personagens.

Ao leitor, esse deslocamento tenso da trama vai se transformando no tecido sintomático de um aparelho repressivo que procurava manter-se oculto, um tabu inserido numa atmosfera do não dito, não questionado, mesmo que os indivíduos tenham consciência de sua existência e de sua presença. Fato alimentado pela fantasia de um pretense respeito aos grandes nomes da história do Colégio e da Argentina, colocada em prática por meio da ritualização e da normalização da norma de vigiar e castigar.

---

<sup>26</sup> El movimiento del texto no pretende reponer esa contextualización sino que tan sólo la alude, presentando el eje de las acciones para que funcione como un gran resonador que atrae lo que ocurre en la periferia del colegio. (texto original).

Como pode ser visto até aqui, nesses romances o caráter dialético entre realidade e ficção remete-lhes, substancialmente, ao que Georg Lukács apresenta em seu ensaio “Arte livre ou arte dirigida?” (1968, p. 259), cujas ideias se apresentam em torno do questionamento acerca da liberdade ou não-liberdade de criação diante da realidade social que o artista está inserido. Na tentativa de responder à questão que intitula os apontamentos de Lukács (1968), o autor, primeiramente, destaca que a arte – mais especificamente, a literatura – é objetivamente, uma “forma particular da imagem da realidade, que a reflete por esta mesma razão”, isto é, a imagem produzida pela arte “reflete o movimento desta realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação”, isto é, a literatura em seu movimento de representação torna a refração do real matéria de construção ficcional (PELLEGRINI, 2018).

Contudo, as ideias de Lukács (1968) transcendem aquele questionamento inicial e partem para uma discussão que evidencia a estreita relação entre a arte e suas realidades circundantes. Em todo caso, apresentado como elemento intrínseco da própria arte, essa relação, assegura o autor: torna a arte “mais livre justamente porque está mais profundamente ligada à essência da realidade” (LUKÁCS, 1968, p. 259). A relevância desses princípios torna-se clara ao constatar que a relação entre realidade e ficção tem sido objeto de vários estudiosos e críticos literários ao longo dos tempos, devido a sua complexidade e a impossibilidade de seu esgotamento. Tais estudos, geralmente, empenham-se em firmar o pensamento de que a arte e a ficção traçam diálogos essenciais com a realidade e como isso influencia a elaboração temática, formal, estética e até mesmo, estilística de cada autor, em cada tempo, como apresentado no decorrer deste capítulo.

No caso da literatura latino-americana contemporânea, o anseio de alguns escritores por dizer o que ainda não foi inteiramente revelado sobre o povo e a história que o formou, parece concentrar-se nas revelações que o recurso da memória é capaz de (re) construir sobre o real. Sendo essas imagens da realidade criadas, principalmente, por meio das subjetividades das personagens nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno do Chile* e *Ciências morais*.

Jaime Ginzburg em “O passado das Américas e seus vestígios” (2013), apresenta uma reflexão sobre as demandas ligadas ao controle dos discursos acerca do passado e,

ele questiona de que lugar de enunciação é necessário falar para que a história possua credibilidade e valor de verdade, respondendo, em seguida, que a história oficial, geralmente, vem de um discurso político, de um historiador ou da fala de um professor na sala de aula. Porém, o autor não encerra nessas alternativas as possibilidades, pois

entre os muitos meios de acesso ao passado, a literatura ocupa um papel importante. Obras literárias podem ser interpretadas de acordo com ângulos que sustentem potências de reflexão. Escritores constantemente confrontam o tempo. E com isso, se deparam com perdas, esvaziamentos, e com enigmas, impasses sem solução. (GINZBURG, 2013, p. 12).

Tais pressupostos parecem indicar uma das razões que justificam a retomada de contextos do passado e a urgência da necessidade de narrar as experiências e as subjetividades dos indivíduos que testemunharam a barbárie dos processos autoritários e ditatoriais vigentes em países da América Latina. Essas narrativas, escritas e publicadas no final do século XX e início do século XXI, ao confrontarem o tempo, retomam por meio da memória das personagens, de maneira crítica, o momento sociopolítico das ditaduras no Brasil, no México, no Chile e na Argentina. Com construções narrativas e estéticas que tematizam as subjetividades e os horrores vivenciados ou presenciados pelos sujeitos, nessas realidades, desvelam acontecimentos que não foram expostos por discursos reconhecidos como oficiais histórica e culturalmente.

Além da expressão literária de rompimento com as formas tradicionais de representação da realidade, essas narrativas tematizam a busca do indivíduo pela identidade perdida. Por meio da análise dos processos da memória narrada pelos personagens e seus sentidos individuais e coletivos, direcionar-se-á a composição do próximo capítulo, evidenciando a ruína dos centros urbanos, o conseqüente desencanto quanto aos processos de modernização e o sentimento de não-pertencimento dos sujeitos aniquilados pelos processos autoritários de uma sociedade fraturada em suas esferas políticas, históricas e culturais.

## 2 MEMÓRIA E IDENTIDADE EM TEMPOS DE OPRESSÃO

A representação da realidade e a representação da experiência do indivíduo, na literatura contemporânea, discutidas no capítulo anterior, embora se apresentem como um ponto de partida para a compreensão dos modos de narrar da ficção latino-americana e sua relação com o real, após a década de 1990 e início do século XXI, são categorias literárias que, marcadas por múltiplos conceitos, como já visto, possuem contornos sinuosos e, por vezes, transitórios, não se esgotando nas ideias aqui apresentadas.

É, portanto, a concepção de representação do sujeito perpassado pelos contextos históricos, sócio-políticos e culturais, isto é, indivíduos que participam e nitidamente têm suas vidas afetadas pelas transformações da realidade, enquanto personagens dos romances *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Ninguém me verá chorar* (1999), *Noturno no Chile* (2000), e *Ciências morais* (2007), que será o objeto de análise a partir deste capítulo. Assim, essas narrativas engendram vozes silenciadas; o fazer literário como exposição de versões ocultadas da história oficial e a ficção como construção estética que provoca o leitor a refletir, causa-lhe estranhamento e ao mesmo tempo identificação, não com uma função redentora, mas sim, como fraturas do real representadas que afetam e inquietam. Como aponta Regina Dalcastagnè em “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”:

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin, envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de *legitimação de identidades*, ainda que elas sejam múltiplas. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14, grifo nosso)

É justamente a construção da identidade das personagens nesses romances o ponto central a ser discutido neste momento. Apesar das especificidades de cada autor quanto a

construção das narrativas que compõem o *corpus* desta pesquisa: a arbitrariedade de Bernardo Carvalho em *Os bêbados e os sonâmbulos*, o arquivo como matéria narrativa em *Ninguém me verá chorar*, a trama psicológica em *Noturno no Chile* e a ritualização dos eventos históricos em *Ciências morais*, em todos esses romances a memória é o elemento comum constitutivo de seus enredos.

Memórias que possibilitam a percepção ou não das identidades das personagens ao se sentirem deslocadas de seu lugar, de seus contextos e vidas, ao não se reconhecerem, caracterizando, sobretudo, o constante trânsito de suas identidades instáveis. Além disso, nessas narrativas, a memória é elemento de (re) construção do presente e de (re) conhecimento do indivíduo, com aponta os estudos de Beatriz Sarlo (2007), ensaísta argentina dedicada a análise da “cultura da memória” surgida, relevantemente, na última década do século XX, na América Latina.

De acordo com a autora as representações da memória remontam, através de narrativas subjetivas e testemunhais a opressão, o medo e o trágico de uma época de violência e traumas, como o ocorrido nos períodos de governos ditatoriais. Para Sarlo (2007, p. 19), expor as lembranças dos indivíduos que presenciaram os tempos sombrios, faz da cultura da memória um mecanismo que transforma os relatos e os testemunhos em um “ícone de Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado”. Além de destacar que “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9), necessário para que os indivíduos compreendam seus contextos e construam suas identidades.

Rememorar, narrar e reconhecer-se em face ao outro são recursos narrativos que possibilitam conhecer a história das personagens atreladas a história de seus respectivos países. E, como suas vivências e experiências são capazes de posicionar o sujeito e sua subjetividade no centro dos acontecimentos, em um movimento cujo efeitos transcendem o individual em direção ao coletivo.

Para Garramuño (2012), na literatura e na arte, a partir da década de 1980, há um retorno do sujeito e da experiência, antes desprezados pelo modernismo, principalmente devido aos eventos ocorridos a partir do século XX. O esfacelamento da visão de mundo dos indivíduos causado pelas grandes guerras, as incertezas e o desprezo por um mundo tomado pelo caos, intensificado pelo surgimento das vanguardas e sua tentativa de rompimento com o real, “a própria experiência, estremecida na corrente turbulenta do

devir histórico, se encontraria, segundo vários pensadores em estado terminal” (GARRAMUÑO, 2012, p. 37).

Nesse contexto, em que a experiência como matéria literária e artística se enfraquece, a representação do sujeito e o narrar a realidade tornam-se categorias problemáticas. Para Walter Benjamin, em seu conhecido texto: “O narrador” (1985, p. 198), fica evidente a impossibilidade de narrar experiências diante das “transformações que antes não julgaríamos possíveis”, marcadas pela “guerra de trincheiras” e todas as suas consequências éticas, econômicas e sociais. Segundo Benjamin, a experiência se esvai porque não há mais um narrador disposto a contá-la ou não há ouvintes interessados no que ele tem a dizer, pois para o homem moderno existe somente o presente. Assim, o sujeito moderno, distanciado da tradição transmitida e alimentada pela comunidade a que pertence e destituído de passado, deixa o peso dos traumas e erros daqueles que o antecederam para trás, situando-se em um presente construído de fragmentos e desconfianças.

É no trauma que reside a necessidade de abandonar as lembranças das experiências passadas. Benjamin aproxima a memória – vista pelo filósofo como a capacidade humana de conservar o que foi narrado para transmitir conhecimentos – do mesmo contexto do conceito de experiência, assinalando que ambas sofreram uma atrofia em decorrência dos atos bárbaros ocorridos no início do século XX. É em Freud que Benjamin se apoia para afirmar que são as crises, como consequência dos conflitos bélicos, que impossibilitaram o sujeito histórico de elaborar na memória os acontecimentos, pois devido as experiências traumáticas não são retidas tais circunstâncias na memória, afetando a capacidade de uma memória extensiva e transmissível às gerações futuras, restando a estas, o esquecimento.

No entanto, em Garramuño vê-se que a impossibilidade de narrar a experiência se dá menos por questões psíquicas, defendidas por Benjamin, do que por uma necessidade de romper com o real – projeto estético do modernismo – num momento em que a “experiência e narração: uma possível história da literatura do século XX corre [...] em torno do progressivo estranhamento desses dois termos” (GARRAMUÑO, 2012, p. 93). Tal estranhamento é exemplificado pela autora por meio de obras da literatura argentina e brasileira em que os autores constroem narrativas fragmentadas e inacabadas, de modo que a compreensão de alguns elementos permanece latente, em suspenso, como o

romance *Nadie nada nunca* e *Glosa*, de Juan José Saer, caracterizado pela “impossibilidade de narrar a experiência nefasta da última ditadura militar na Argentina (GARRAMUÑO, 2012, p. 93). E a autora completa:

A escrita desse autor poderia se definir como uma literatura que trabalha com restos, com ruínas, com fragmentos. Como se sua obra tivesse querido sempre insistir não em que a literatura trabalha com os restos do real, mas em que a vida mesma está construída com os escombros e as ruínas que a experiência e os acontecimentos depositam sobre a superfície opaca da existência (GARRAMUÑO, 2012, p. 93).

A partir de Saer, Garramuño percebe que as “operações formais de distanciamento do real ou da experiência” não mais se aplicam em outros romances desse escritor, após o retorno da narrativa como instrumento de transmissão, mas a impossibilidade de representar a experiência é, nesse caso, o próprio argumento da trama, no qual o narrador exerce um papel significativo. Em outras palavras, tem-se uma ficção que enfatiza “essa dificuldade em recuperar a experiência e, simultaneamente, desenvolve uma aproximação obsessiva dela, ao ponto de ser ele, o narrador, o ponto de vista a partir do qual se narra a experiência” (GARRAMUÑO, 2012, p. 102). Por sua vez, é nos anos de 1980 que a relação entre escrita e experiência se solidifica por meio de textos memorialistas e autobiografias, tornando-se mais contundente na narrativa contemporânea, isso porque além de se tornarem

problemas inevitáveis para grande parte da narrativa das últimas décadas. [...] o retorno ao sujeito e à experiência que esses romances encenam, longe de mostrar uma confiança plena no real e na experiência, fazem da literatura e de sua aproximação a ela uma maneira insidiosa e desconfiada, elaborando, dessa forma, uma poética do real que tenta dar conta de um real que tem, em seu pleno acontecer, contornos pouco nítidos e esquivos. (GARRAMUÑO, 2012, p.104).

É possível compreender a partir dessas ideias que, opondo-se ao projeto de arte do modernismo que pretendia se distanciar da experiência, a literatura contemporânea coloca um outro sujeito no cerne de suas narrativas. Agora, sob outra visão, não aquela de rompimento com o real, o sujeito que evitava dizer torna-se aquele concentrado no enfrentamento do mundo e na recuperação de sua identidade perdida – na guerra; como efeito do trauma; como vítima da violência ou massificação da vida humana – de modo a

“repetir o sentido problemático da experiência a partir da lembrança e do contraponto entre presente e passado” (GARRAMUÑO 2012, p.127).

A memória, “a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p. 210), possibilita descrever as experiências vivenciadas por indivíduos vítimas de contextos violentos, como a *Shoah*, guerras mundiais, ditaduras e outras formas de governos opressores. Sob o testemunho de fatos vividos ou presenciados, as histórias antes silenciadas e esquecidas, possuem sua via de expressão na literatura, que nos últimos tempos tem se dedicado a recuperar contextos sociopolíticos e históricos atrelados ao indivíduo e às suas experiências. A ficção contemporânea, em seu retorno ao passado, não pretende explicar ou buscar a origem das catástrofes pretéritas, pelo contrário, a sinuosidade dos enredos evita o solucionamento destas, concentrando-se na tomada de consciência para “fazê-la explodir, assim como sua pretendida continuidade histórica, num presente de confluências que resulte ainda mais revulsivo do que essa suposta busca das causas da derrota atual nos erros de um tempo anterior.” (GARRAMUÑO, 2012, p.136)

Beatriz Sarlo (2007, p. 11), por sua vez, assinala a guinada do subjetivo a partir da década de 1970, como método das ciências humanas para acessar o passado, valorizando o testemunho como lugar de verdade, antes colocado em planos inferiores quanto às fontes documentais restritas ao objeto historiográfico. Essa ascensão da memória e o uso da primeira pessoa, relevante na literatura desde o século XIX, contraria a ideia de que a pós-modernidade instava-se na “impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do “instante” (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de “apagamento”, repicam o luto ou celebram a dissolução do passado)”. No entanto, a necessidade de retomar a experiência passada, apagada pela institucionalização da memória ou não, que dialoga com o presente e auxilia em sua compreensão, desperta o sujeito para um trabalho de reconhecimento de si, de seu lugar, e seu tempo, em meio a tantos não-lugares e fluidez próprios das sociedades contemporâneas. Sarlo destaca que os

combates pela história também são chamados agora de combates pela identidade. Nessa permutação do vocabulário se refletem a primazia do subjetivo e o papel a ele atribuído na esfera pública. Mais uma vez *sujeito e experiência* reaparecem, e, por conseguinte, devem ser

examinados seus atributos e suas pretensões (2007, p. 23, grifos nossos).

Tais combates pela identidade possuem na memória e no narrar seus principais instrumentos de avanço pelos campos mais fechados na memória individual, coletiva e, conseqüentemente, histórica. Ou seja, “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*” (SARLO, 2005, p. 24, grifo da autora).

Sarlo empreende, ainda, uma crítica ao que a autora chama de “tom melancólico” dos pressupostos de Benjamin quanto ao emudecimento dos relatos pós-guerras. Isso porque, ao defender o fim da experiência e da narração, o filósofo se situa em linhas antecedentes a modernidade, “quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem o escuta entende-o com assombro, mas sem distância, fascinado, mas nunca desconfiado ou irônico. Nesse momento utópico, o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive” (SARLO, 2005, p. 27), diferentemente do contexto da modernidade, campo do inesperado e das incertezas.

Fica claro, portanto, que o retorno ao passado por meio das memórias, da subjetividade e do testemunho são recursos e categorias que permanecem na atualidade e legitimam o valor das experiências do sujeito nas narrativas contemporâneas. Como ocorre, por exemplo, na América Latina, palco de histórias marcadas pelos projetos nacionais de modernização geridos por poderes totalitários de governos militares e da exposição dos conflitos existenciais dos indivíduos, a falência das propostas políticas e econômicas, a opressão, o não-lugar, a inconstância das identidades e a busca incessante por sua percepção e afirmação. Apesar de um possível anacronismo quanto ao contexto histórico representado em algumas dessas narrativas, a descrição da violência, o medo, o não-pertencimento e a fragmentação do enredo, das memórias e das identidades são elementos temáticos atemporais que refletem, sobremaneira, a realidade de países formados sob as duras ordens de poderes totalitários.

Para Sarlo, o anacronismo é inerente à memória, já que esta última sempre se realiza a partir do presente, impulsionada por algum elemento ou interesse do agora. Em uma analogia sobre o tempo presente e o tempo passado a autora afirma que “É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente

tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma ‘experiência fenomenológica’ do tempo presente da enunciação (SARLO, 2005, p. 49). Essa anacronia da memória, também, é amparada pelas perspectivas de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), estudo empreendido pelo sociólogo acerca dos quadros sociais e a constituição da memória individual e coletiva. Em Halbwachs (1990, p. 55) “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”, isso demonstra a incapacidade da memória em livrar-se das premissas impostas pela atualidade da enunciação para que a lembrança, por sua vez, se faça coerente.

Assim, torna-se importante compreender que para Halbwachs (1990) não existe identidade sem memória, sendo a primeira construída em dependência do processo resultante das interações mantidas pelos indivíduos no processo de compreensão de si e de suas intervenções na realidade. Numa sociedade fraturada por diversos conflitos, por violências, pelo capitalismo devastador e pela tentativa do modernismo de se afastar do passado em um interminável ciclo do agora, para que o indivíduo possua o sentido de continuidade e permanência, a lembrança se faz como instrumento mais acessível, pois é por meio dela que a sua identidade emerge, despertando o sentimento de pertencimento.

A memória como capacidade desenvolvida pelas interações do indivíduo com os grupos sociais a que pertence, como assinalava Halbwachs (1990), da mesma forma que a identidade, também deixou de ser pensada como um atributo estritamente individual, passando a ser considerada como parte de um processo social, condicionada pelas convenções sociais dos grupos dos quais os sujeitos participam<sup>27</sup>.

Na contemporaneidade, por sua vez, o presente que perspectiva o passado, vem se caracterizando, espaço e temporalmente, pela fluidez, como assinala Zygmunt Bauman em *Identidade* (2005). Em meio à crise e, em alguns momentos, ao apagamento das identidades como efeito do capitalismo e da globalização, a constante transformação das estruturas sociais impele o indivíduo a um comportamento que acompanhe o movimento constante de sua realidade, o sujeito transitório, com identidades móveis, cercado por não-lugares, compõe, segundo Bauman, ao processo de liquefação e fragmentação do mundo

---

27 Memória social determina a memória individual e o conjunto destas foram a memória coletiva.

social. Longe de ser uma garantia de liberdade, a questão da identidade entrelaça-se ao colapso do Estado de bem-estar social e à sensação de insegurança, enfatizando o esvaziamento das instituições democráticas e a privatização da esfera pública (BAUMAN, 2005, p. 11), em outras palavras, numa sociedade em que, por um lado, a incerteza da identidade pode significar emancipação, por outro, é consequência de opressão e imposição.

Bauman (2005) contrasta duas formas de se constituir a identidade, a primeira, aquela construída pela comunidade, cujo indivíduo nasce e ali permanece até o fim de sua existência, mais condizentes a períodos em que os meios para a mobilidade dos sujeitos eram precários. E, na modernidade fluída, as identidades flutuantes, algumas escolhidas pelo próprio indivíduo, e outras, lançadas pelas pessoas a sua volta, em suspensão constante, devido ao estado de alerta dos sujeitos para defender as primeiras em relação às últimas.

Tal suspensão desencadeia um processo ambíguo para o sujeito, de aceitação e/ou repulsão do caráter volátil das identidades, conduzindo-o ao frenético processo de (re) descobrimento de si e de sua história. Em *História e memória* (2013, p. 435, grifos do autor), Jacques Le Goff afirma que a memória é o mecanismo constituinte da identidade dos sujeitos, ou seja, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

Diante dessas ideias é possível observar a angustiante e febril busca identitária, por meio da memória, nas narrativas de *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Ninguém me verá chorar* (1999), *Noturno no Chile* (2000), e *Ciências morais* (2007). No entanto, esse processo ocorre em dois planos: em primeiro, está a possibilidade de fazer da literatura um instrumento de formação e reconstrução da memória e da identidade coletiva, nos países vitimados pelos poderes militares em suas respectivas ditaduras. Isso porque, é perceptível o processo de apagamento das barbáries e das arbitrariedades exercidas por esses governos no imaginário popular, inclusive, levando indivíduos a proclamarem as benéficas destes períodos e clamarem por seu retorno. Fato que expõe o aniquilamento e a institucionalização da memória, com uma história contada de acordo com os interesses dos detentores do poder. E em segundo plano, está a memória individual das personagens, sob o pressuposto de que a memória individual e a memória coletiva

estão imbricadas inseparavelmente (BENJAMIN, 1985), que expõe os acontecimentos que atravessaram a vida de cada um deles, influenciando e transformando suas identidades e, sobretudo, a identidade de seu país, da sociedade a que pertencem.

Nesses romances, embora a memória seja o elemento comum, ela é explorada de formas distintas. Em *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996) e *Ninguém me verá chorar* (1999), a perda da memória e a investigação para retomá-la é a linha que conduz os enredos; em *Noturno no Chile* (2000), a memória como punição e, ao mesmo tempo, redenção é imposta ao protagonista como meio para refletir sobre as decisões tomadas e o modo que fora forjada sua identidade; em *Ciências morais* (2007), a manutenção da memória vertical imposta pela história oficial e institucionalizada, atravessa o cotidiano da personagem anulando sua identidade e comprometendo sua percepção do real.

### 2.1 Memória e testemunho em *Os bêbados e os sonâmbulos*

Contar, repetir, transmitir são formas verbais que demarcam a dedicatória contida no romance *Os bêbados e os sonâmbulos*: “Minha mãe me contou a história, fazendo-me prometer que não a repetiria a ninguém. Ao me fazer este pedido, sabia de certa forma que a trairia. Este livro é para ela” (CARVALHO, 1996, p. 05). Prenunciando o relato de memórias nas páginas seguintes da narrativa, tal rememoração é motivada pela necessidade de manter lembranças vivas na mente do narrador enfermo, que vê suas memórias e identidade serem destruídas por um tumor no cérebro.

A história a ser contada se entrelaça em três situações: o narrador-personagem que investiga o acidente de avião que vitimou seu pai e irmão; as testemunhas: uma mulher que viu o acidente e outra que resgatou o narrador e a tortura e usurpação da identidade de um “psiquiatra louco” vinculado ao governo militar brasileiro nos anos de 1970. No decorrer da narrativa, compreende-se que o narrador-personagem é designado ao repatriamento do psiquiatra louco, que por sua vez, revela ser um empresário norte-americano casado com uma brasileira, sendo esta a testemunha que Guilherme buscava em suas investigações, a mulher que o resgatou e seria capaz de relevar o que causara o acidente de avião.

Essa é a história contada na primeira parte do livro, a história transmitida pela mãe do narrador e repetida ao leitor por meio da ficção. A voz é dada a um narrador

caracterizado por uma identidade mutante: esquecida, transformada, (re) construída através de rastros, pistas extraídas de um trauma pretérito, envolvendo outras pessoas também traumatizadas que se cruzam e têm suas identidades, ou a perda delas, expostas pela investigação e narração do protagonista. Nesse romance, a busca de si mesmo carrega um tom de enigma policial, em que as brechas reforçam o caráter sinuoso da narrativa, não chegando a nenhuma solução, ou melhor, abrindo novas dúvidas quanto as hipóteses que se mantêm suspensas, mesmo ao final da narrativa.

Em *Literatura do presente* (2007, p. 144), Susana Scramin discute acerca da temporalidade do presente e, baseando-se nos pressupostos de Walter Benjamin (1923) e Giorgio Agamben (1979), propõe a análise do tempo e da memória em obras contemporâneas, a fim de fomentar o debate sobre a experiência do narrador e do leitor moderno. Dentre as concepções apresentadas pela autora, está o estilo ou o procedimento, como cita Scramin, de Bernardo Carvalho: “No livro *Teatro*, publicado em 1998, Bernardo Carvalho reafirma o que vinha propondo como procedimento organizador do relato desde a publicação do volume intitulado ‘Aberração’, que reuniu seus primeiros contos em 1996” (SCRAMIN, 2007, p. 142). Segundo a autora, o estilo de Carvalho surge para colocar em “xeque o trabalho do romance moderno que desde *A educação sentimental* de Flaubert se esmera em responder à pergunta sobre qual é o sentido da vida”.

Scramin reafirma as ideias citadas anteriormente, neste capítulo, acerca da concepção de Walter Benjamin. Ela destaca que o caráter intrínseco da narração da experiência vivida pelo narrador é próprio das narrativas clássicas, rompido pelo modernismo e retomado em meio à multiplicidade característica da contemporaneidade. Entretanto, se o estilo de Carvalho, também, aponta um rompimento com a experiência vivida, é porque a experiência “disponível ao narrador moderno não lhe concederia autoridade, [ou seja] é a experiência sem garantia do resultado da sabedoria transmissível, seria mesmo um risco ao próprio sujeito da experiência que poderia inclusive sucumbir durante o processo da experiência” (SCRAMIN, 2007, p. 142-143). Dito de outro modo, diferentemente das obras clássicas, que buscavam despertar no leitor o sentido da vida, Bernardo Carvalho ironiza e ilustra a liberdade da ficção e com seu procedimento narrativo “propõe uma experiência radicalmente sem garantias na sua busca pelo sentido” (SCRAMIN, 2007, p. 143).

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, o narrador sucumbe-se durante o processo da narração da experiência, ou seja, ele é sugado por outras histórias, outras experiências que se sobrepõem a sua própria, apesar disso, embora Guilherme declare a promessa feita a mãe, ele trai o pedido e insiste em contar, transmitir a história que herdara. O personagem-narrador é absorvido por um labirinto de vozes e identidades mutantes, de testemunhas, enigmas e, assim, acaba a narrativa, como outra pessoa, e única testemunha de uma tragédia que não a sua própria, deixando ao leitor o enigma a ser desvendado: “ouvindo a notícia, eu pensei: sou a única testemunha [...]” (CARVALHO, 1996, p. 112).

A segunda parte da narrativa reforça a “impossibilidade do sentido”, pois como constatou Scramin (2007, p. 144): “o que marca essa interdição do sentido é um procedimento formal do relato de Bernardo Carvalho, isto é, a divisão do enredo em duas partes sem que a segunda seja uma mera explicação do sentido da primeira”. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a parte II funciona como uma quebra, a declaração do narrador de que a parte I é ficção e em nada se assemelha à segunda, construída em sua “veracidade”: “daqui para a frente, tudo é verdade” (CARVALHO, 1996, p. 115). Em um jogo de contrastes entre uma parte e outra da narrativa, entre as personagens que são e não são eles mesmos, a segunda parte, ao iniciar com a declaração acima citada, quebra, também, a expectativa do próprio título da parte II: “Executivos: uma farsa” e leva o leitor, no decorrer da narrativa, a percorrer, também, um labirinto, intencionalmente criado pelo autor, com seu procedimento de “dobrar e desdobrar o enredo” (SCRAMIN, 2007, p. 148).

Esse efeito de dobragem em Bernardo Carvalho inicialmente, parece ser possível de compreender através do que Ricardo Piglia, “Teses sobre o conto”, diz sobre a duplicação da narrativa após a década de 1990, ou seja, “conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). No entanto, para Scramin, os

Os enredos no relato de Bernardo Carvalho não se duplicam, ao contrário, se dobram, e o encontro com o sentido é sempre adiado. A segunda história não desarticula a primeira, no lugar disso, duplica o seu problema num outro enredo para o qual igualmente não se encontra sentido. A lacuna de sentido que se constrói entre uma história e outra indica que a dobragem de sentido não ocorre mediante o desvendamento do mistério, ao contrário, opera com base no vazio deixado pelo sentido no espaço lacunar entre as duas histórias. Com isso, o problema do espaço na narrativa ganha outros contornos e estimula a presença de outros procedimentos no texto.

Simultaneamente, espaço e tempo operam em uma mesma direção: criar efeitos de descontinuidade, com vistas a interromper o fluxo linear da linguagem. (SCRAMIN, 2007, p. 149)

O fluxo linear interrompido, da linguagem ou do pensamento, por sua vez, se assemelha aos efeitos da memória. Guilherme, narrador-personagem da parte I de *Os bêbados e os sonâmbulos*, decide “procurar a mulher que tinha sido entrevistada pelos jornais da época” (CARVALHO, 1996, p. 11), a testemunha do acidente aéreo do qual ele foi vítima, por duas razões: a primeira, aos poucos perderia sua memória devido ao tumor e, a segunda, porque não seria capaz de narrar o episódio sem os relatos das testemunhas, apesar de sobrevivente, nada guardara na memória já que no momento da tragédia ainda era uma criança.

Guilherme reconhece o valor do testemunho, por meio dele, talvez o narrador-personagem pudesse ter uma explicação, uma pista de quem era ou pelo menos de quem fora (CARVALHO, 1996, p. 15). A partir daí, se inicia uma investigação para compor a si mesmo, para refazer a identidade que se perdia. Guilherme, além de procurar a testemunha, ao buscar seu passado, se reaproxima de Jorge, um ex-namorado que seguia carreira militar, e a partir daí, ele decide se candidatar a aspirante, tendo como primeira missão um repatriamento psiquiátrico. Com essa missão, as autoridades brasileiras reintegrariam um homem que também tem sua identidade em ruínas, não por uma enfermidade tal qual Guilherme, mas como consequência da violência que sofrera enquanto preso político da ditadura militar no Brasil, nos anos de 1970.

Ambos são impossibilitados de narrar suas experiências, Guilherme pela perda da memória e o psiquiatra louco, ou melhor, o preso político, devido a identidade usurpada, já que o silêncio e o autoexílio garantiram a manutenção de sua vida por nove anos. Apesar da fragmentação e das imagens em ruína, ao longo da narrativa, a memória se reconstitui por meio de outras vozes em torno do eu de cada personagem, permitindo a evocação do relato dos episódios através de pistas e rastros. O leitor se depara com um quebra-cabeça de identidades: de Guilherme; do psiquiatra louco/preso político; de sua esposa Elena Filkelstone/mulher que salva Guilherme do acidente/brasileira louca que antes de desaparecer, percorre países da América Latina em busca do marido/o norteamericano, o louco, o preso político da ditadura. E é em meio a complexidade das

identidades que o silêncio do psiquiatra é rompido quando ele revela sua história para Guilherme, colocando-o, também, na condição de testemunha.

Além disso, o psiquiatra pede ao narrador-personagem que entregue uma carta a sua esposa. Por meio dessa carta, mais uma vez, as identidades são embaralhadas, isso porque o jovem norte-americano, o preso político, revela ter assassinado o psiquiatra, agente do poder militar, e assumido sua identidade. No entanto, embora, aparentemente, o esboço que conecta as personagens demonstre um encaixe das peças do quebra-cabeça narrativo de Bernardo Carvalho, na verdade, essa revelação reforça a desconfiança do leitor. Assim, são lançadas pistas que não chegam a lugar algum (SCRAMIN, 2007), mas sobretudo, reforçam o caráter conjectural dos relatos, a duplicidade das personagens e suas identidades aniquiladas.

Ao ser entregue, pelos próprios amigos, como opositor ao sistema militar, o jovem americano e sua esposa Elena têm suas identidades apagadas, esquecidas, como pode ser visto na sequência de trechos: “Nem todos souberam no mesmo dia o que havia acontecido, e quando souberam *esqueceram*” (CARVALHO, 1996, p. 102, grifo nosso); “Você nunca o conheceu. Ele *nunca existiu*. [...] Ele não vai voltar (CARVALHO, 1996, p. 105, grifos nossos). A apatia e o não-comprometimento das personagens diante da captura, desaparecimento e, possível morte do marido de Elena, ilustra o que ocorria no Brasil, no contexto da ditadura militar.

Nessa narrativa de Bernardo Carvalho não é explorada a potência da narrativa no que concerne ao “dever da memória”, proposto por Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), mas por meio da linguagem articula-se realidades que evocam a dor, a perda e a denúncia da opressão sofrida por aqueles cujas vidas lhes foram tomadas. Apesar de o ficcionista enfatizar o esquecimento, a perda e os fragmentos, por meio de um enredo vertiginoso que não explicita o sentido dos acontecimentos, a ironia contida na banalização da dor das vítimas<sup>28</sup> e a negação destes fatos, enfatizam a capacidade da experiência narrada como geradora de questionamentos e como forma de representar o real, possível de ser apreendido através de perspectivas distintas.

---

28 Ao ouvir a história de tortura do psiquiatra, Guilherme se impressiona, no entanto, percebe-se que ele, ao repatriar o sujeito louco, provavelmente, estava entregando-o a morte, configurando-se algoz pois, como o outro indivíduo, trabalhava para o governo arbitrário da ditadura militar. Há, também, no final da primeira parte do romance, a cena que remete a continuidade da rotina do narrador, ele embora identifique a história da mulher que tudo perde para a ditadura, inclusive o marido, desliga o rádio e segue apressado antes que o sinal de trânsito se feche.

Marcado por um mundo distópico, o tempo presente é atravessado pelo medo e pela dor, sentimentos herdados dos tempos de opressão e, principalmente, das compulsórias e drásticas mudanças sociais, culturais e econômicas próprias do capitalismo tardio, na modernidade (JAMESON, 2007). Afinal de contas, diante desse cenário, o sentido da realidade, individual ou coletiva, permanece obscuro e incerto sendo, por vezes, completamente banalizado pela incapacidade de compreender o curso e o significado dos acontecimentos, matéria literária explorada por Bernardo Carvalho, que coloca em suspensão o sentido dos fatos em suas narrativas.

Vê-se, então, que na narrativa contemporânea o narrador inspira desconfiança em meio a tantas versões e visões distintas dos eventos de diversas ordens. Isso porque, de acordo com Eurídice Figueiredo em *Literatura como arquivo* (2017, p. 44), “para contar o vivido é preciso reinventar através da ficção”, tornar a linguagem um modo de questionar as estruturas e os discursos impostos, evocando realidades possíveis, submersas na realidade instituída, traço intensamente explorado pelo estilo desse autor.

Carvalho problematiza a construção identitária de sujeitos que, apesar de distantes territorialmente, têm suas vidas atravessadas pelas ações e escolhas de outros indivíduos, isto é, do coletivo. Dito de outra maneira, na parte I, de *Os Bêbados e os Sonâmbulos*, com quatro capítulos, enunciados por vozes-narrativas distintas, o conjunto dessas vozes, resistem à impossibilidade de narrar e, transmitem ao leitor pequenos *flashes* da experiência e da (não) reação da coletividade durante o violento poder militar da ditadura brasileira.

A memória, nesse romance, é construída por meio dos rastros, de testemunhos, sobretudo, pelos esquecimentos. Esses últimos promovem os deslocamentos das personagens, hora como testemunhas, hora como vítimas<sup>29</sup>. Os testemunhos são pequenas

---

29 por exemplo, quando Guilherme viaja para os EUA para entregar a carta a Elena, figura como testemunha, por outro lado, quando procura, pelo Rio de Janeiro, a mulher que presenciara o acidente aéreo, ele é vítima de um evento esquecido. Outro exemplo, é o jovem norte-americano, que esquece de sua posição social, como filho de empresário e diplomata, interessa-se pelo movimento de resistência, com a hipótese de ser ele um opositor, o poder militar o captura – vítima – e o leva para o Chile, no ambiente de tortura, ele mata o psiquiatra – testemunha da violência – e toma seu lugar, vagando por cidades chilenas para não colocar Elena em perigo, que por sua vez, se autoexila nos EUA – vítima – mas, antes, sobrevive a um acidente aéreo e salva uma criança – testemunha ocular.

partículas de eventos com proporções maiores, são rastros de memórias traumatizadas<sup>30</sup>, marcadas pela perda, pela dor e pela iminência da morte:

Quando nos acidentes há uma testemunha, alguém que estava passando pelo local por uma coincidência ou que vivia no local e foi surpreendido pelo acidente, essa pessoa tem uma função e seu testemunho não serve apenas para fins legais ou jornalísticos, mas para alguma outra coisa que eu nunca soube bem o quê, e foi ainda no meio desse raciocínio confuso e inacabado que *decidi procurar a mulher* que tinha sido entrevistada pelos jornais da época (CARVALHO, 1996, p. 11, grifos nossos).

Ao final da narrativa as identidades, embora expostas, continuam embaralhadas e a história das personagens que se entrelaçam em meio a história sociopolítica da ditadura no Brasil e suas consequências, apontam para um movimento cíclico. Isto é, repetidas vezes eles desejam, ao longo do enredo, “lembrar para esquecer” (GAGNEBIN, 2009, p. 47). Em outras palavras, as personagens de *Os bêbados e os sonâmbulos* por meio do esquecimento se lembram ou empreendem uma busca para lembrar-se e constituir suas identidades, no entanto, não atingem tal finalidade, pois a dobragem e desdobragem do enredo e as inserções de elementos que reforçam a desconfiança do leitor, tornam o fato lembrado obsoleto.

Tais estratégias narrativas associadas ao recurso da memória e do esquecimento evidenciam dois aspectos essenciais para a compreensão do testemunho e da construção da identidade do sujeito em contextos de opressão, nesse romance. O primeiro é a necessidade de fuga, esquecer tornar-se-ia uma possibilidade de alívio do trauma: no caso de Guilherme, a culpa por ser o sobrevivente:

Sobrei só eu [...] (toda a indignação de estar ali, entre eles, que já estava registrada nas fotografias nos jornais: a criança que berrava) [...]. Desde que me conheço por gente venho ouvindo falar do avião. Do meu pai e do meu irmão desaparecidos. Não é fácil. Sobrei eu. Tinha que reagir de alguma forma (CARVALHO, 1996, p. 19-21).

A indignação do narrador por ser um sobrevivente, segundo Milena Mulatti Magri em sua tese de doutorado intitulada *Imagens da ditadura militar brasileira em romances*

---

30 É importante destacar que apesar da ligação estreita entre memória e trauma, este capítulo destinado a análise da memória e da identidade, não explorará tais concepções, que serão trabalhadas, portanto, em capítulos seguintes.

de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum (2015, p. 85) demonstra seu sentimento de culpa que “está atrelada a uma condição melancólica do sobrevivente, cujo corpo será compreendido como rastro da memória daqueles que não sobreviveram, daqueles cujos corpos desapareceram”. Diante do tumor que possivelmente levaria Guilherme a morte, da perda da memória e de uma vida condicionada pela culpa, as pistas trazidas naquele testemunho o ajudaria a ligar-se com o passado para reconhecer-se em si mesmo, no presente: “Mas depois de saber que ia virar outra pessoa, que era irremediável [...], não me lembraria de quem havia sido – me dei conta, sem entender bem a razão, de que a testemunha talvez pudesse dar uma explicação, uma pista [...] já que ela vira tudo, estava lá quando tudo começou” (CARVALHO, 1996, p. 15). O esquecimento sobre como seu pai e irmão morreram e a ele foi possível sobreviver e, o esquecimento provocado pela enfermidade faz com que a personagem tenha o desejo de lembrar, o que seria possível com testemunho e com confronto de ângulos distintos do mesmo fato, dando-lhe a oportunidade de recuperar, mesmo que momentaneamente, o que logo perderia: sua memória/sua identidade. Assim, Magri conclui que:

A articulação das várias narrativas permite enxergar um mesmo evento de diferentes ângulos, como num jogo de espelhos. Esse jogo, contudo, admite um risco, que é o de não conseguir delimitar o evento, o episódio traumático, abrindo possibilidades narrativas que não poderão ser concluídas, delimitadas. Esse risco parece estar presente em toda a articulação do romance de Bernardo Carvalho e não apenas na tensão entre testemunha e sobrevivente. O próprio narrador, ciente da tensão provocada pelo reencontro com a testemunha, reconhece a importância de outra narrativa para a recomposição de sua história (MAGRI, 2015, p. 77).

O esquecimento, compulsório ou não, no caso de Guilherme, pode ser visto como fuga diante da culpa por ter sobrevivido. Semelhantemente, no caso do psiquiatra, embora a perda da identidade e da memória seja imposta inicialmente pelo medo, após matar o suposto paciente ou melhor, o opositor do governo capturado e levado a tortura, reconhece-se na posição do algoz e assume a identidade deste, revelação contida na carta que o protagonista entrega a Elena – revelado ao leitor, nas partes finais da primeira narrativa. No entanto, mais uma vez, nada se resolve, comenta Magri (2015, p. 88):

Este desfecho, ao invés de solucionar o problema do desaparecimento do marido, ao contrário, apresenta de modo ainda mais intenso uma

série de ambiguidades anunciadas durante a narração: será de fato o marido que assumiu a posição do psiquiatra ou será o psiquiatra que, fortemente abalado com sua situação de algoz nas sessões de tortura, põe em crise a sua própria identidade, assumindo a identidade da vítima, com quem se confunde?

Diante da desconfiança destacada por Magri, no trecho acima, ao considerar que, em qualquer uma das circunstâncias, o assassinato e a violência exercida ou sofrida condicionou o apagamento da identidade e a usurpação da identidade do outro, esquecer quem é/foi funcionaria como uma fuga, um alívio diante da condição desesperadora imposta. Um falso alívio, portanto. De modo que o poder militar envia seus agentes para encontrar o psiquiatra e encaminhá-lo à morte: “devia saber demais. E agora, logo quando tudo estava às vésperas de terminar, não podiam perder a última chance de eliminá-lo antes que pudesse revelar alguma coisa” (CARVALHO, 1996, p. 64) e, independentemente de sua verdadeira identidade, somente a carta, um pequeno rastro, poderia conectar aquele sujeito ao seu passado, uma lembrança de quem realmente foi.

O outro aspecto é a memória fragmentada. Joël Candau no preâmbulo contido em *Memória e identidade* (2021, p. 15) trata sobre o fluxo do tempo como “devorador” da vida e como ameaça aos “indivíduos e grupos em suas existências”, apresentando a memória como meio para evitar o trabalho destruidor do tempo. Candau destaca que a memória é o fio que conecta o presente ao passado, embora sua existência esteja “condenada ao tempo”, “o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente” (CANDAU, 2021, p. 15).

Diante disso, interessa enfatizar que partir dos “pedaços”, ou melhor, dos fragmentos como qualidade intrínseca da memória, o indivíduo torna-se capaz de (re) constituir o conhecimento de si, “fonte primordial para o que chamamos de identidade”, afirma Candau (2021, p. 16). Compreender que a memória se conjuga por meio de “pedaços” como condição do fluxo do tempo, leva ao entendimento apresentado por Benjamin, no ensaio “Sobre o conceito de história” (1978, p. 224), pois “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. De fato, são os pedaços do passado alcançados pelo protagonista e pelos leitores quanto ao psiquiatra e sua esposa

que remontam identidades também fragmentadas, insuficientemente claras para se fixarem. Em *Os bêbados e os sonâmbulos* “as pistas os trouxeram até Los Angeles, mas ainda estão à procura da origem e de sua identidade” (CARVALHO, 1996, p. 112), para tanto, o trabalho de investigação dos rastros e a junção dos pedaços continuam na segunda parte do romance.

Com uma voz-narrativa que não a mesma da primeira parte, o protagonista da parte II também inicia um trabalho investigativo, com fins jornalísticos, mas também com interesse pessoal, pois teve um caso com P. M., o investigado. Este, um executivo e assassino, preso, tenta manipular o narrador-personagem para conseguir sua liberdade. Por sua vez, o jornalista, intrigado, empreende uma busca pelos vestígios do passado do ex-amante: “precisava saber de tudo. Todos os detalhes” (CARVALHO, 1996, p. 128). Ao procurar a família de P.M., o narrador acaba descobrindo serem filhos do mesmo pai, portanto, seu meio-irmão:

Disse que era um repórter, que estava escrevendo um livro sobre o filho e queria ajudá-lo. Eu disse que não acreditava naquela acusação absurda. Dei meu nome. Ela [a mãe] o repetiu ao telefone. Perguntou se eu conhecia um homem chamado Fábio, com o mesmo sobrenome, um brasileiro. Eu ri. Disse que por coincidência o único Fábio que eu conhecia com aquele sobrenome, embora fosse comum no Brasil, era o meu próprio pai. Ela ficou muda. Eu disse alô. Não poderia me receber. Perguntei por quê. “Pergunte ao seu pai”, ela disse. (CARVALHO, 1996, p. 136)

A partir daí, o narrador começa a notar as semelhanças entre seu pai e P.M.: “era meu pai escarrado” (CARVALHO, 1996, p. 138), mas com o mesmo tom conjectural da parte I, o jornalista resolve esquecer esse episódio de sua vida, seguindo seus projetos longe daquele homem que o fizera “perder o amor-próprio” (CARVALHO, 1996, p. 140). Já “cinquentão” retorna aos EUA e encontra o ex-amante/meio-irmão, que ao vê-lo corre. A fuga e a perseguição: “dois cinquentões correndo pela rua, um perseguindo o outro” (CARVALHO, 1996, p. 140), termina com o atropelamento de P.M. e consequente morte, deixando em suspenso a sua real identidade, aquela que se ligava a identidade do narrador. Ele, por sua vez, finaliza a narrativa expressando suas incertezas: “de que adiantava então lhe perguntar se éramos realmente irmãos? [...] a suspeita de que fosse na realidade uma representação pura e simples do demônio [...], a dúvida que eu só ia perder morrendo” (CARVALHO, 1996, p. 141).

O leitor fecha a narrativa levando consigo as mesmas incertezas do narrador, se questionando acerca dos espelhamentos das personagens nas duas partes da obra; sobre as vozes-narrativas e sobre a relação metaficcional entre a parte I e a parte II. Desta forma, fica evidente em *Os bêbados e os sonâmbulos* que, se “restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (CANDAU, 2021, p. 16), Bernardo Carvalho explora a potência da memória fragmentada para produzir identidades e narrativas também fragmentadas: “a memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias” (CANDAU, 2021, p. 18), também vivenciadas pelas personagens nessa obra.

A linguagem literária, com objetivos distintos do registro histórico, nesse romance, toma o relato testemunhal das experiências traumáticas, silenciadas e esquecidas, para expor o esfacelamento das identidades dos indivíduos na contemporaneidade e da identidade coletiva. Tal procedimento, por sua vez, aponta para descrédito e a apatia da sociedade em relação aos eventos caóticos da ditadura que, embora ignoradas pela maioria, marcam a história presente.

## 2.2 A imagem do passado e a luz da memória em *Ninguém me verá chorar*

Uma estratégia não muito distinta daquela utilizada por Bernardo Carvalho em *Os bêbados e os sonâmbulos*, pode ser verificada no romance *Ninguém me verá chorar*, de Cristina Rivera Garza cujo enredo também se desenrola a partir da investigação de rastros e pistas como meio para restituir identidades perdidas: fotografias, livros em bibliotecas, jornais, prontuários médicos, por exemplo. A narrativa que se divide em oito capítulos, inicia o primeiro deles: “Reflexos, gradações de luz e imagens”, com uma questão: “como alguém se torna um fotógrafo de loucos?” (GARZA, 2005, p. 11).

Conduzido por um narrador em terceira pessoa, o leitor acompanha a personagem Joaquín Buitrago, ao longo do romance, em pesquisas, colhendo testemunhos, em tentativas de acesso a documentos, reflexões e lembranças que objetivam responder a essa indagação. No entanto, apenas a memória particular, individual de Joaquín é insuficiente para guiá-lo a tal, isto é, são os fragmentos do passado de Maltida, as lembranças e, também, a elaboração dos esquecimentos (CANDAU, 2021, p. 18) da

protagonista que se tornam o caminho sobre o qual Joaquín percorre, para restituir sua identidade fraturada e descobrir como se tornara um fotógrafo de loucos, questão-eixo em torno da qual se desencadeia outras perguntas essenciais para a construção da narrativa.

De Joaquín Buitrago, o narrador nos leva a Matilda Burgos. E, através da vida interior desses personagens Garza transporta o leitor para um México revolucionário, traçando o perfil da identidade coletiva mexicana, durante a ditadura de Porfírio Díaz. Em outras palavras, por meio do desvendamento das origens e experiências pretéritas de Matilda e Joaquín torna-se possível compreender as relações que vão se estabelecendo entre eles e a influência da história sociopolítica do país na vida presente e na identidade de ambos. Vê-se, a partir disso, como aponta Halbwachs (1990, p. 36) a interdependência dos sujeitos entre si e a história, para a constituição da memória individual e da memória coletiva, pois a “memória individual [...] não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência [...] que são fixados pela sociedade”. No entanto, o autor completa: “para que a memória dos outros venha assim reforçar e completar a nossa, é preciso também [...] que as lembranças desses grupos não estejam absolutamente sem relação com os eventos que constituem o meu passado” (HALBWACHS, 1990, p. 53), concepção esta que sustenta, em *Ninguém me verá chorar*, a correlação e o atravessamento das experiências individuais e coletivas entre as personagens e o contexto mexicano do início do século XX.

Embora o romance comece com a personagem de Joaquín Buitrago e seu estado de ânimo doentio: “já tentou de tudo [...], dez miligramas de morfina [...], ópio em água de amido [...] perfeito para aqueles assaltos por preocupações do espírito, tendências mentais depressivas [...]. Sua insônia venceu todos os remédios” (GARZA, 2005, p. 12), a personagem de Matilda Burgos vai se delineando à medida que a história se desenrola adquirindo o papel de protagonista do romance. Afinal, outra questão importante, além de saber como se torna fotógrafo de putas ou de loucas, emerge na trama: como uma menina de Papantla, região indígena mexicana, torna-se prostituta e louca:

Na Cidade do México, doze por cento das mulheres entre quinze e trinta anos de idade eram, ou em alguma ocasião de sua vida tinham sido, prostitutas. Muitas eram órfãs e solteiras, embora houvesse viúvas, casadas e com filhos. Haviam sido criadas, costureiras, lavadeiras,

operárias e vendedoras ambulantes, cujos salários dificilmente ultrapassavam os vinte e cinco centavos diários. [...] alegavam que faziam obrigadas pela pobreza e a outra metade por serem escravas do vício (GARZA, 2005, p. 172).

Este romance, semelhantemente ao que ocorre em *Os bêbados e os sonâmbulos* cujo enredo não possui linearidade, também não segue uma forma linear ou cronológica. A narrativa começa *in media res*, quando Matilda está no manicômio e antes que Buitrago a tire de lá. Desta forma, a memória de Matilda, quando conta sua vida ao fotógrafo, atua como um ponto focal para toda a história e serve como a “visão” do passado aos olhos situados no presente. Ocorre, assim, um jogo de perspectivas, transmitidas ao leitor por meio do narrador onisciente que, na maioria das vezes as detém de Joaquín funcionando, portanto, como o "filtro" da história e por meio de quem conhecemos a identidade de Matilda.

Desse modo, o jogo de perspectivas, de visões de mundo e de diferentes experiências possibilitam, por meio da voz-narrativa, que indivíduos comuns, marginalizados, como aquelas prostitutas descritas no trecho acima citado, ganhem voz e, sobretudo, permitem que a ficção ressoe as experiências dos sujeitos distanciados do poder. Isto é, são expostas as percepções e as vivências em torno do arbitrário e contraditório contexto do governo ditatorial de Porfirio, autodeclarado precursor do progresso, da higiene e da modernidade, no México, em contraste com a pobreza, a violência e o sofrimento das camadas inferiores da sociedade.

É importante destacar que, apesar de conter algumas transcrições de documentos advindos do Manicômio de La Castañeda, em *Ninguém me verá chorar* as vozes evocadas se sustentam na subjetividade das personagens e em suas memórias, de modo que a narrativa é construída como um reflexo do funcionamento da memória, contendo divagações, monólogos reflexivos, *flashbacks*, relatos sobrepostos, contradições e esquecimentos. Por exemplo, há momentos em que as digressões se misturam com as impressões atuais da personagem, ou seja, os dados da pesquisa de Joaquín em livros na Biblioteca são entrecortados por suas lembranças sobre as reações de Matilda e a situação política do México, em seu presente, expostas pela voz-narrativa através da transcrição em itálico do discurso indireto livre:

O interior da Biblioteca Nacional está cheio de murmúrios abafados [...]. No salão de leitura ouvem-se apenas o lento virar de páginas. [...]. Antes de abrir um dos sete livros que colocou empilhados sobre a mesa, Joaquín repara que a luz do sol matutino forma rebuscadas figuras geométricas no chão. *Papantla*. O fotografo anseia que essa luz ilumine a história dessa mulher [Matilda], cada ângulo de seu rosto, cada marca que o tempo tenha deixado nos seus joelhos, nos seus olhos. [...].

*Totonacapan. Tajín. Tecolutla*. Depois de repassar os nomes em silêncio, o fotógrafo os escreve sobre as pautas azuis de sua caderneta. Atrás de cada um, os olhos zombeteiros de Matilda veem-no espantarse e, em seguida, conter o sobressalto. Cada informação o aproxima um pouco mais dela. *Os totonacas chegaram à região de Tajín em torno do ano de 800 da nossa era, e um tempo depois, por razões que permanecem misteriosas, a área foi abandonada até o século XII*. [...]. Os nomes lhe sugerem pântanos remotos [...], o perfume do mel [...] e da baunilha o transportam para o que lhe apraz imaginar como um pedaço do paraíso [...]. “Quando, a que horas você vai aparecer Matilda?”

– Eu sabia – exclama com óbvia alegria um velho de barbas brancas no outro extremo da mesa –, esse maldito governo de ateus está chegando ao fim.

Em suas mãos, de frente para Joaquín, o velho segura a primeira página do jornal do dia, em cuja manchete se anuncia uma nova rebelião no sudoeste do país. [...]. (GARZA, 2005, p. 62-66, grifos da autora)

Como é possível ver no trecho acima, há sobreposição de situações diversas: Joaquín em pesquisa na Biblioteca; a transcrição de suas leituras acerca do lugar de origem de Matilda contidas nos livros; seus pensamentos e sensações quanto ao lido; as lembranças das reações da protagonista em conversa anterior àquele momento e, as notícias, por meio de outro sujeito, da iminente revolução mexicana. Outro elemento que atesta a construção sinuosa da narrativa é a mudança de foco de atenção do narrador, de um capítulo a outro, permitindo ao leitor acessar as memórias de Joaquín, de Matilda, as experiências de outras personagens e, também a história do México.

O efeito similar ao funcionamento da memória e de toda a tensão da rememoração na construção da narrativa reproduz um quadro de testemunho. Em outras palavras, Joaquín e Matilda são testemunhas oculares dos fatos que ocorreram durante o projeto de modernização implementado através do poder ditatorial de Porfírio Diaz, enquanto o narrador se faz vital na transmissão dos acontecimentos para que o leitor também se torne uma testemunha. Consciente de que o passado rememorado não é capaz de acessar os acontecimentos guardados na memória em sua totalidade, pode-se compreender que Garza, além de expor identidades de sujeitos marginalizadas, garante que cada uma das lembranças representadas projete não somente os elementos necessários para a percepção

do presente das personagens, mas sobretudo, para que o romance possibilite o entendimento do presente da nação, em seu esquecimento quanto as duras condições de formação social e histórica do país.

A identidade, para Candau, é uma construção social “sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*”. (CANDAU, 2021, p. 10, grifos do autor), tanto no campo das semelhanças ou das diferenciações. Em Halbwachs é possível acompanhar o estudo da interdependência recíproca entre a memória individual e coletiva. O sociólogo ilustra situações em que as lembranças só fazem sentido quando evocadas diante de um grupo do qual o sujeito que narra faz parte, o que supõe um fato vivido ou vivenciado em comum e que atende a percepção dos demais indivíduos participantes do mesmo grupo e atestam as lembranças evocadas. Sob tal perspectiva, para o autor a memória individual está enraizada dentro dos quadros diversos “que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados.” (HALBWACHS, 1990, p. 06).

Além disso, traduzida em linguagem, a lembrança é a soma e o resultado dos fenômenos decorrentes da existência social atual, engrenagem que movimentam o percurso da busca memorial, como ocorre com as personagens Joaquín e Matilda, e as questões sobre suas vidas atuais: “como alguém se torna um fotógrafo de loucos?” e “É melhor você me dizer como alguém se torna uma louca” (GARZA, 2005, p. 15), respectivamente. A pergunta dirigida a Joaquín, sempre atrás de uma câmera fotográfica, representa a modernidade falida já em seu processo de implantação, semelhante a carreta da personagem. Quanto a Matilda, a luz que ilumina a lente diante da escuridão dos retratos da sociedade, representa, por sua vez, os indivíduos submersos ao caos provocado pelo poder opressor, atingidos por um estado de loucura, como busca pela sobrevivência, uma ruptura com a ordem imposta como a única saída para resistir diante daquele contexto. As personagens se reconhecem, fazem parte de um mesmo grupo, espaço e temporalmente, o México do início do século XX, suas lembranças e experiências são atravessadas mutuamente permitindo a percepção da identidade individual e situando a memória coletiva como parte essencial para sua constituição.

Um exemplo relevante é o prostíbulo *La Modernidad*, lugar onde Matilda tem sua vida redirecionada. De jovem simples do interior, de origem indígena, chegada à cidade

grande em um “animal urbano”, como chamava o trem, “com um misto de pavor, espanto e desespero [...] decidiu esconder seu medo. Ninguém a veria chorar [...]. Uma lágrima, antes que percebesse, rolou pela sua face [...] (GARZA, 2005, p. 62), ela se transforma em *La Diaba*, mulher forte, irônica e destemida: zomba da arte, da literatura e dos clientes, em protesto ao modo como tais tratam e representam as mulheres.

Em uma confusão entre jovens estudantes e as prostitutas, por exemplo, após a intervenção de agentes da Inspeção, que expulsam os acadêmicos do prostíbulo, ao tentarem levar detida a prostituta envolvida, Matilda “se interpôs e, usando a mesma voz eloquente que ouviu tantas vezes na salinha da rua Mesones [onde se reuniam os operários revolucionários], deitou-lhes um discurso improvisado sobre a justiça, seus direitos trabalhistas e a falta de compaixão” (GARZA, 2005, p. 175). Diante da zombaria dos agentes, a prostituta fere um deles com uma cadeira e o outro saca sua arma, Matilda continua “Se fizer isso – disse Matilda com ar de valentona –, nós todas o matamos aqui [...]. finalmente resolveram ir embora. [...] Você está parecendo o diabo em pessoa, Matilda – falaram as outras enquanto ascendiam cigarros” (GARZA, 2005, p. 175).

Depois do *La Modernidad*, Matilda conhece Kamàck, um estrangeiro que a convida a morar com ele no vale Matehuala. Juntos viajam de trem em direção ao deserto, onde o “amor é uma planície” (GARZA, 2005, p. 205). A personagem, após essa aventura amorosa, retorna ao México e acaba se tornando interna do La Castañeda. Em tal lugar, cessam as viagens. A partir disso, é importante destacar que a viagem favorece o autoconhecimento do indivíduo, é uma oportunidade de autoconsciência em um processo de encaixes do que ficou para trás, semelhantemente à experimentação do novo, em contato com novos espaços e indivíduos, o que oportunizaria uma *busca memorial* que, para Candau (2021, p. 16), é o modo como se enraíza a identidade. No caso da protagonista Matilda, em *Ninguém me verá chorar*, o constante trânsito, iniciado quando parte de sua vila, não cessa na Cidade do México. Ela passa de lugar em lugar: a casa do tio, o sanitarista Marcos Burgos, a casa da senhora Esther, a fábrica, o prostíbulo, o o deserto, convento e o manicômio, caracterizando-se como *cronótopo* (BAKHTIN, 2014, p. 289) da identidade de Matilda, rememorados no romance.

Assim, “não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAU, 2021, p. 19). Como faz Matilda no processo de rememoração e narração do

seu passado a Joaquín, uma personagem de identidades transitórias na mesma medida em que ao passar em diferentes espaços que forjam sua personalidade, cada um deles a ajuda a sobreviver. Sobreviver ao caos, talvez seja essa a resposta de como uma mulher se tornaria prostituta no México, naquele momento histórico, sobretudo, porque o contexto está enraizado nas relações humanas em que as personagens estavam emaranhadas. Dessa forma, o romance enquanto narra as transformações de Matilda, algumas que ela mesma não tinha ideia, aponta para o fato de que na construção identitária a constituição do sujeito só pode ser definida em termos das relações com outras pessoas, isto é, outras pessoas devem existir apenas para mostrar quem cada sujeito é ou se tornou.

Além da fascinação de Joaquín por Matilda que o perturba, ele deseja esquecer um ex-amor por quem alega ter sido abandonado após “três verões muito longos. Uma paisagem de lombas, nuvens, rios. Uma mulher: Alberta. Roma, que havia partido sua vida em duas: antes e depois. Antes Alberta; depois a morfina” (GARZA, 2005, p. 14). O vício e o estigma que carrega por ser, inicialmente, fotógrafo de prostitutas: “o desalento de Joaquín não se deveu tanto à crítica sobre seu trabalho, mas sim à impossibilidade de transmitir sua visão. Ninguém compreenderia, nunca?”. Outros fotógrafos conhecidos se referiam a ele como “fotógrafo de putas” (GARZA, 2005, p. 22) e, mais tarde, fotógrafo de loucos: “como se chega a ser um fotógrafo de louco? Basta saber usar uma câmera e viver neste país depois de ter visto a luz de Alberta” (GARZA, 2005, p. 22). Essas são as respostas dadas por Joaquín diante da escuridão cujo seu corpo e sua alma estavam submersos, de outra forma, ele é um dependente químico, instável emocionalmente, em choque com sua família, vivendo em um país em cacos. Joaquín precisa esquecer a escuridão encontrando outra luz, Buitrago “desejou inclinar-se diante do colo das mulheres que, talvez guardassem toda a luz do mundo” (GARZA, 2005, p. 20).

Do mesmo modo que a morfina alivia a dor física, segundo Candau (2021, p. 127) o esquecimento pode acalmar a dor emocional, psicológica, principalmente porque sem ele “nossas lembranças não teriam alívio”. O autor afirma ainda que o esquecimento “pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou membros de um grupo fazem de si próprios”, pois, explica Candau: “esquecer é uma necessidade [...] para os grupos e sociedades que desejam viver e não se deixar esmagar por esse peso formidável de fatos herdados”

Em *Matilda*, Joaquín encontra a luz, absorvida por ele através das lentes de sua câmera fotográfica. Finalmente, depois de tanta solidão, faz da debilidade da protagonista uma companhia, uma razão para seguir. No romance, o narrador destaca, após a pesquisa sobre Papantla feita por Joaquín na Biblioteca Nacional: “o fotógrafo anseia que essa luz ilumine a história dessa mulher, cada ângulo de seu rosto, cada marca que o tempo tenha deixado nos seus joelhos, nos seus olhos. Mais que tê-la dentro de si e às escuras, Joaquín necessita tê-la à sua volta, luminosa” (GARZA, 2005, p. 63). Enquanto, investiga, pesquisa e ouve Matilda, Buitrago se encaixa na trajetória dessa personagem, imaginando ter sido sempre iluminado por aquela luz. Por exemplo, enquanto Matilda conta o trajeto de trem feito em sua vinda para a Cidade do México, Joaquín tenta imaginar os sentimentos da jovem, enxergando-se presente junto a ela, viajando em sua companhia, naquele momento (GARZA, 2005, p. 82-83).

No romance *Ninguém me verá chorar* essas digressões atualizadas das partes narradas e, por vezes, modificadas, criam um efeito de construção de imagens a partir do discurso das personagens e de seus pensamentos, semelhantemente a técnica cinematográfica de justaposição e montagem de cenas. Além disso, como o próprio título do primeiro capítulo indica, a perspectiva de observação dos acontecimentos é elaborada a partir de Joaquín, com sua câmera fotográfica. Tais elementos associam a estética da literatura à do cinema como recursos explorados por Rivera Garza, em sua ficção. Em entrevista à Jorge Ruffinelli (2008, p. 26-27), a escritora menciona como as técnicas do cinema lhe fascina e influencia:

Porém, tudo o que sei de edição, na narrativa, devo muito ao cinema, e me interesso por cinema, acima de tudo isso, em sua forma de narrar. Fico maravilhada com a forma como eles resolvem coisas que são literariamente difíceis. São gêneros diferentes, mas acho que há uma correspondência muito interessante nesse nível, no nível de como unir algo que acontece antes e outra coisa que acontece depois. Acho que essa transição é muito parecida, e acho que não é por acaso que foi a estrutura de um filme de Jarmush, que pude pensar em como estruturar uma série de informações encontradas em documentos históricos, em termos de investigação, da exaltação. Essas são as coisas que me interessam em relação ao cinema: a narrativa, a velocidade, a edição. Que acredito serem as questões da narrativa, da qual sai um romance bom ou ruim.<sup>31</sup>(GARZA apud RUFFINELLI).

---

31 Sin embargo, cualquier cosa que yo sepa de edición, en narrativa, se lo debo mucho al cine, y me interesa del cine sobre todo eso, una cierta manera de narrar. Me maravilla mucho cómo resuelven cosas que literariamente son difíciles. Son materias distintas pero creo que hay una correspondencia muy interesante

Segundo Ruffinelli, na ficção de Garza é possível experimentar o movimento entre as diferentes artes, com uma certa predileção da autora pelo cinema, como ela declara na entrevista acima transcrita. O que Garza chama de “inveja disciplinar” (GARZA apud RUFFINELLI, 2008, p. 29) pelo mundo das artes visuais, se reflete em muitas de suas obras, como a mobilidade quase instantânea entre espaços, por exemplo: das cidades do Norte e do Sul o leitor viaja para mundos revolucionários de prostitutas que transgridem várias esferas sociais, ou para espaços mentais que rastreiam diferentes estados de alteridade masculina e feminina, individual ou coletivamente. No nível formal, Rivera Garza às vezes usa o elemento de foco e descrição como se fosse uma câmera. A complexidade da captação da imagem e do efeito que ela provocará, na ficção de Garza, depende da mudança de foco, no caso de Joaquín, de sua câmera fotográfica, que por sua vez, integrada à voz narrativa, focaliza os mesmos personagens e objetos de diferentes pontos de vista ou fragmenta-os e simplesmente focaliza algumas de suas partes, transmitindo a pluralidade e a fragmentação do ser humano.

Em outros termos, em *Ninguém me verá chorar*, sob a influência das artes visuais e do cinema tem-se um narrador que consegue narrar sua história ficando “atrás” da câmera, fragmentando a narração como se fossem diferentes fotografias. As expressões das artes visuais, também podem ser notadas quando a narrativa descreve o prostíbulo *La Modernidad*, metáfora do processo de modernização mexicana, em que trabalha Matilda, como um museu de arte repleto de obras de Julio Ruelas, Ángel Zárraga ou Jesús Contreras<sup>32</sup> e outros que, juntamente com as das literaturas citadas: *Santa*, de Frederico Gamboa (GARZA, 2005, p.176) são marcadores de referências e referencialidades contidos no romance.

Manter-se como foco das lentes de Joaquín e dos olhares dos homens que analisam, investigam e a despem de sua individualidade, como o médico psiquiatra Eduardo Oligochea, não é intenção permanente de Matilda: estar na frente da câmera

---

a ese nivel, al nivel de cómo unir una cosa que pasa antes y otra que pasa después. Esa transición creo que es muy parecida, y creo que no es coincidencia que haya sido de la estructura de una película de Jarmush, que pude pensar cómo estructurar una serie de informaciones encontradas en documentos históricos, en términos de la investigación, de la exaltación. [...] Esas son las cosas que me interesan del cine: la narrativa, la velocidad, la edición. Que yo creo que son los asuntos de la narrativa, de los que sale una buena o una mala novela (GARZA apud RUFFINELLI).

32 Artistas, ilustradores, pintores e escultores mexicanos do final do século XIX.

como a luz que ilumina os arredores, as outras personagens e o contexto do país, torna-se um fardo, simulacro da condição da mulher sob a tutela do machismo patriarcal e de um governo autoritário. É evidente que o poder da escrita está nas mãos dos homens. O olhar por trás da lente que observa, analisa e capta a luz feminina é um olhar masculino, da mesma forma que o detentor dos papéis que classificam Matilda como louca é um homem, Doutor Oligochea. Ambas as personagens masculinas, ambos olhares autoritários, impõem sua pretensão de ler e interpretar o interior de Matilda desde o início do romance.

Joaquín confia em sua habilidade como fotógrafo de capturar de fora a identidade e os pensamentos mais íntimos de uma pessoa: para ele, diante das lentes de sua câmera “as mulheres se voltavam para dentro, para onde se viam como elas mesmas queriam se ver. Era precisamente esse o lugar que o fotógrafo aspirava conhecer e capturar para sempre. O lugar onde uma mulher se aceita a si própria” (GARZA, 2005, p. 17). Segundo Laura Kanost, em “Pasillos sin luz: reading the asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza” (2008, p. 307):

Joaquín nunca percebe que seu objetivo de uma representação perfeita da identidade de Matilda está condenado ao fracasso, isso porque ele é incapaz de conceber ouvir sua narração sem suavizar as áreas irregulares com seus próprios sistemas interpretativos. Joaquín acaba fracassando na leitura de Matilda porque confia demais em estratégias totalizantes em vez de aceitar lacunas e desvios na narrativa<sup>33</sup>.

O fracasso de Joaquín quanto a captação da imagem perfeita de Matilda torna-se mais evidente ao final da narrativa. O narrador enfatiza a perspectiva da protagonista sobre ela mesma, até então desenhada pelos olhos masculinos do fotógrafo e do médico, o psiquiatra Eduardo, em detrimento de sua voz. Apesar de narrar sua própria história em diversos momentos do enredo, essas passagens não possibilitam a exibição das marcas da voz de Matilda devido à constante fragmentação, desordem, uso lúdico da linguagem e xingamentos, como assegura Eduardo em seu relatório sobre a interna do La Castañeda:

A interna é sarcástica e grosseira. Fala muito. Faz discursos incoerentes e intermináveis a respeito de seu passado. Descreve a si própria como uma mulher bonita e educada, a rainha de certos bordéis e inúmeras

---

<sup>33</sup>Joaquín never realizes that his goal of a perfect representation of Matilda’s identity is doomed to fail, however, because he is unable to conceive of listening to her narration without smoothing out the patchy areas with his own interpretive systems. Joaquín ultimately fails at reading Matilda because he relies too heavily on totalizing strategies rather than accepting gaps and detours in the narrative.

orgias [...] sofre de uma imaginação excêntrica e tem tendência clara para inventar histórias que nunca cansa de contar. Passa de um assunto a outro sem parar. (GARZA, 2005, p. 110)

A visão do médico reforça a insignificante importância e a pouca credibilidade ao discurso de Matilda, típica à ofensiva designação de mulher histérica referindo-se àquelas que lutam para se fazerem ouvidas. No entanto, as avaliações que Matilda faz sobre si não correspondem às avaliações de outros personagens sobre seus processos de pensamento. Um dos poucos exemplos de uma visão aparentemente direta dos pensamentos de Matilda desafia a visão de Joaquín e Eduardo sobre ela, ambos acreditam numa condição de sua saúde mental aparentemente em deterioração. Finalmente, a voz narrativa possibilita ao leitor a captação da subjetividade de Matilda que acaba retornando ao seu mundo interior impenetrável, e decide deixar Joaquín – com quem vive, depois de receber alta de Eduardo Oligochea mediante suborno –, ela volta ao manicômio como um ato intencional, uma escolha que até então não pudera experimentar em toda sua vida de imposições e nenhuma oportunidade de tomar suas próprias decisões. Esse retorno ao La Castañeda significa, para Matilda, uma forma de exercer autoridade sobre sua própria vida e se retirar de uma sociedade que não deixará de vê-la como um objeto:

Matilda deseja como nunca viver num mundo sem olhos, um lugar onde a única coisa importante sejam as histórias contadas à noite. O silêncio. Os olhares masculinos a perseguiram por toda vida. Com desejo ou exaustão, movidos pela luxúria ou pelo afã científico, os olhos dos homens examinaram, mediram, avaliaram seu corpo primeiro, e depois a sua mente, até o esgotamento. Na luz úmida de julho, a única coisa que deseja é tornar-se invisível. Seu sonho é passar despercebida [...]. Matilda Burgos [...] durante os vinte oito anos [...] permanece no manicômio La Castañeda (GARZA, 2005, p. 241, 251)

A partir desse trecho, é possível observar que toda a perambulação pela vida parece não ter sido suficiente para Matilda encontrar sentido, “viver na vida real do mundo” título do último capítulo do romance, para a protagonista torna-se algo impossível, então ela volta ao mesmo lugar em que começa o romance, o manicômio. Durante toda sua trajetória ela foi observada, analisada, por isso, desiste de continuar uma vida com Joaquín e Matilda volta para La Castañeda, onde pelo menos tem a possibilidade de expressar o que sente e até de escrever: “com o tempo, começou escrever e depois deixou de escrever” (GARZA, 2005, p. 251). Segundo Laura Kanost (2008, p. 312),

Rivera Garza, portanto, defende a noção de que a loucura é uma maneira pela qual as pessoas, especialmente as mulheres, protestam e subvertem as normas socioculturais opressoras. A loucura se apresenta, neste caso, como uma escolha de Matilda, pois ela sabe que, no sistema em que vive, a sanidade só a torna objeto.

Identities fragmentadas, uma nação fragmentada, memórias individuais e coletivas fragmentadas em uma narrativa conduzida por um relato também fragmentado, são as características e as imagens captadas sob a “lente” do romance *Ninguém me verá chorar*, cujas personagens como parte de uma reescrita da realidade trazem à tona a questão da identidade. A memória desempenha um papel muito importante nesse processo, uma vez que, apenas o que é retido na memória constitui a identidade dos sujeitos e possibilita a consciência de si como ser social. Matilda, por meio da percepção de seu passado, transmitido a Joaquín, e de seu presente como consequência ininterrupta da vida pretérita busca um outro futuro, escolhe construir sua própria identidade, ou seja, “a partir dessa aprendizagem – adaptação do presente ao futuro organizada a partir da reiteração do passado – [o] homem vai construir sua identidade” (CANDAU, 2021, p. 106), tendo a transmissão um papel relevante nesse percurso.

Construído a partir de questionamentos para os quais encontramos uma resposta indireta por meio da consciência interna das personagens e das afirmações do narrador, que se infiltra no interior psicológico de cada um deles e transforma a linguagem do pensamento na linguagem narrativa da ficção em terceira pessoa, em *Ninguém me verá chorar*, essa técnica produz um efeito de ambiguidade em relação ao emissor do enunciado como maneira de mostrar a diversidade de vozes contidas na constituição do romance. Sob tal concepção, verifica-se a constante busca pela identidade, no romance, pela sobrevivência humana e, como tal, as personagens não são apresentadas claramente delineadas, mas por meio de fragmentos. Segundo Laura Kanost (2008), são a analepse e a prolepse, os recursos pelo qual Rivera Garza situa o leitor em diferentes momentos e lugares da vida de suas personagens para tentar compor em sua ficção o indivíduo de forma mais completa: atravessado por diversas experiências, lugares e, sobretudo, pelo tempo.

A complexidade das narrativas *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Ninguém me verá chorar*, conduzidas pela fragmentação no plano estético, da linguagem e do enredo, expõe o indivíduo moderno e suas identidades instáveis, resultantes de experiências conflituosas

e confusas. Sob o pano de fundo de processo de construção da sociedade vinculado a governos violentos e autoritários, na América Latina, em ambos os romances, a busca pela memória esquecida ou guardada voluntariamente, como efeito do trauma, é uma necessidade das personagens que anseiam compreender a si mesmos no presente. Assim, eles rompem com a insistente anulação da individualidade do ser e de seu sentimento de pertencimento como produto da contemporaneidade e de seus não-lugares (AUGÉ, 2012, 73).

Em *Os bêbados e os sonâmbulos* as identidades não são delineadas. O romance termina com visões ainda mais ambíguas em relação ao início da narrativa e a constituição das personagens mais do que expostas são imersas em uma teia labiríntica marcada por desconfianças e dúvidas. Tais características conduzem a ideia de que a identidade individual, em meio a realidades tão subjetivas, no presente, não é possível de ser fundada, isso porque as verdades do passado ainda não foram compreendidas pelos sujeitos do agora, por um apagamento intencional, institucionalizado – crimes apagados pelo silenciamento das vozes de denúncia – ou pela banalização dos fatos pela sociedade.

Já em *Ninguém me verá chorar*, Matilda despe-se de sua fragilidade, qualidade designada a ela por olhos alheios, e reconhece em sua individualidade a força que precisa para toma decisões diante da percepção da realidade vivida – nada favorável as mulheres e as classes baixas como um todo. Joaquín, por sua vez, permanece na sua busca pela luz. Diamantina<sup>34</sup>, Alberta, Matilda, mulheres vistas por ele como um meio para sair de sua própria escuridão. Incapaz de voltar-se para si, ele busca se encontrar na imagem de cada uma delas, embora não se detenha na verdadeira imagem, mas se alimente de um espectro, de projeções e idealizações. Todas o abandonam. No entanto, “depois da partida [de Matilda], Joaquín Buitrago encomenda móveis e se desfaz das cortinas. ‘Ser feliz.’ Quer luz e ar, as imagens de uma vida normal [...]. Ao olhar a trama imperfeita que recobre seu teto, Joaquín sabe que sobreviverá (GARZA, 2005, p. 246).

Ao contrário do que acontece com Matilda, a narrativa não relata o fim de Joaquín. No caso da protagonista, o último documento transcrito pelo narrador é o atestado de óbito dessa personagem e o enunciado: “Deixem-me descansar em paz”. Diferentemente de *Os bêbados e os sonâmbulos*, apesar das fragmentações, em *Ninguém me verá chorar*

---

34 Dentre os pontos em comum que perpassam as memórias de Matilda e Joaquín, tem-se Diamantina, primeiro amor do “fotógrafo de putas” e primeiro amor homoafetivo da “mulher louca”.

é possível elaborar imagens das personagens e acompanhar mais intensamente o contexto sociopolítico que atravessa suas identidades transitórias. Nesse romance, Matilda é exposta em ângulos diversos, Joaquín e o México de Porfírio Diaz também são expostos ao leitor.

A memória e o movimento sinuoso da narrativa funcionando como peças de um quebra-cabeça que devem ser encaixadas pelo leitor, também é o recurso utilizado por Roberto Bolaño em *Nocturno do Chile*: “Bolaño traça sua obra lançando mão de uma estética fragmentária, se instalando claramente em uma extrema contemporaneidade”, afirma Clara Bomfim dos Santos, em sua dissertação intitulada *Narrativas da violência: Estrella distante, Amuleto e Nocturno de Chile de Roberto Bolaño* (2015, p. 17). Em linhas próximas às de *Ninguém me verá chorar*, no romance de Bolaño o contexto sociopolítico do Chile, semelhantemente a narrativa de Garza, é exposto com uma profundidade maior, se comparadas estas duas narrativas ao romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho. A ditadura do Chile rememorada por Sebastián e narrada em primeira pessoa, no momento em que a personagem passa por um trabalho de exame de consciência em seu leito de morte, funciona como *locus* da percepção de si, de uma identidade também transitória em um contexto de violência, arbitrariedade e opressão nesse país. Sobre o papel da memória na construção da identidade Almonacid (2012, p. 21) explica:

Qualquer definição de memória não poderá ficar livre de certos enigmas nem de esquecimentos. Considera-se igualmente a memória como um aspecto essencial para a construção da identidade, individual ou coletiva. Nesse sentido, a memória é imprescindível para estabelecer a consciência de si mesmo, do conhecimento que cada um tem da sua própria individualidade.

Se em *Os bêbados e os sonâmbulos* a negação e a desconfiança sobre a verdade das experiências expõem a violência e a banalização do horror e, se da mesma forma, em *Ninguém me verá chorar* a montagem de imagens para o desvendamento da opressão são narradas a partir das memórias do indivíduo comum, do torturado e do marginalizado – Guilherme, o psiquiatra louco, Matilda e Joaquín –, por outro lado, em *Nocturno do Chile*, quem detém as lembranças e narra a arbitrariedade é um componente do poder, isto é, “a

ditadura será apresentada [...] do ponto de vista dos detentores do poder [...], o sacerdote da *Opus Dei*<sup>35</sup> Sebastián Urrutia Lacroix” (BOMFIM, 2015, p. 77).

### 2.3 Contradição e negação: memória e consciência em *Noturno do Chile*

Em *Noturno do Chile*, a narrativa expõe as (não) ações dos intelectuais chilenos, homens pertencentes aos círculos de poder, quanto ao violento e opressor contexto da ditadura de Pinochet. As personagens são caricaturas de algumas personalidades<sup>36</sup> importantes para a sociedade e para a história chilena. Denuncia-se a exposição dos jogos de interesse e o desdém pelo povo, vistos como bárbaros (BOLAÑO, 2004, p. 97). Traça contornos sobre a posição da Igreja e as contradições da instituição católica do *Opus Dei*. No romance tais são os pontos fulcrais da crítica construída pelo narrador-personagem que, no presente, beirando a morte, se vê compelido por seu alterego à um retorno ao passado por meio de lembranças que contrariam seu compulsivo desejo de esquecer. Segundo Almonacid (2012, p. 29-30):

[...] o sacerdote Urrutia Lacroix, em *Nocturno de Chile*, pede pelo esquecimento, ele quer ser o silêncio, já que “¿para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”. Porém, a culpa e o remorso não dão trégua e a única saída que resta ao sacerdote consiste na reconstrução dessa memória problemática [...]. Trata-se, então, de uma memória problemática, pois traz consigo as incertezas da época pós-moderna, na qual não pode se ter uma única visão do mundo e uma identidade estável.

---

35 O Opus Dei (do latim, Obra de Deus) foi fundado em outubro de 1928, na Espanha, pelo padre Josemaría Escrivá. O jovem sacerdote de 26 anos diz ter recebido a “iluminação divina” durante a sua clausura num mosteiro de Madri. Preocupado com o avanço das esquerdas no país, este excêntrico religioso, visto pelos amigos de batina como um “fanático e doente mental”, decidiu montar uma organização ultra-secreta para interferir nos rumos da Espanha. [...] Além do rigoroso fundamentalismo religioso, o Opus Dei, sempre se alinhou aos setores mais direitistas e fascistas [...] Opus Dei apoiou abertamente várias ditaduras. No Chile, participou do regime terrorista de Augusto Pinochet. O principal ideólogo do ditador, Jaime Guzmá, era membro ativo da seita, assim como centenas de quadros civis e militares. (BORGES, 2015, online). Disponível em: <https://altamiroborges.blogspot.com/2015/01/a-liberdade-de-imprensa-do-opus-dei.html> acesso em: 29/07/2021).

36 Por exemplo, Sebastián é uma caricatura de Ibáñez Langlois, sacerdote da Opus Dei, clérigo e poeta que realmente ministrou aulas para a junta de Pinochet e que publicava poemas e críticas literárias no jornal *El Mercurio*. Langlois usava o pseudônimo Ignacio Valente. (ARCURI, 2012); Farewell aparece como alegoria de Alone, pseudônimo de Herna Díaz Arrieta, um latifundiário e crítico literário de grande influência no Chile (SOUZA, 2011) e, Maria Canales como paródia de Mariana Inés Callejas, escritora chilena, esposa de Michael Townley, um oficial da DINA (SOUZA, 2011).

O retorno ao passado permite a Sebastián rever os elementos que moldaram sua identidade. Egocêntrico e alheio aos acontecimentos, ele usufruía dos sofisticados encontros literários e saraus em detrimento do contexto de opressão e arbitrariedade no Chile, sendo sua ascensão em meio ao elitizado grupo de intelectuais sua única preocupação, no passado. Assim, o personagem-narrador não deseja lembrar pois, dessa forma, poderia morrer sem se responsabilizar por suas ações, sua omissão e seus silêncios.

No entanto, esquecer não é dado como opção pelo alterego ao narrador, pois o “jovem envelhecido” não pode deixar cair no esquecimento (HERÓDOTO apud GAGNEBIN, 2009, p. 53) as atrocidades testemunhadas e ignoradas. Assim, Sebastián, febril, delira em seu leito iniciando a narração dos fatos importantes sobre ele e sobre a história do Chile, “sem intervalo ou parâmetros de linearidade” (ARCURI, 2012, p. 82). No ínterim entre suas memórias transtornadas e suas reflexões sobre tais, “o tempo histórico dentro do romance transcorre com rapidez, como se estivesse ligado ao período da febre que assola o personagem principal” (ARCURI, 2012, p. 82), deixando evidente que ele lembra e narra ao leitor travando uma batalha consigo para enfim, insistir na tentativa de esquecer.

Em apenas um parágrafo de cento e dezoito páginas, Sebastián remonta sua história pretérita em consonância com a história do Chile. Ele se apresenta, conta sobre seu chamado para sacerdócio; o modo como se introduz no mundo das letras e conhece Pablo Neruda. Então empreende um ciclo de viagens pela Europa, em missão eclesiástica, financiada por um grupo de exportações que tem como sócios os Srs. Oidó e Odem, anagramas – alegorias personificadas – das palavras Ódio e Medo. O narrador-personagem, ao término de seu trabalho, retorna para o Chile e diante das notícias que recebe reflete sobre a situação no país:

Um dia decidi que era hora de retornar ao Chile. Voltei de avião. A situação na pátria não era boa. Você não deve sonhar, mas ser consequente dizia comigo mesmo. Você não deve se perder em busca de uma quimera, mas ser patriota, dizia comigo mesmo. No Chile as coisas não iam bem. Para mim as coisas iam bem, mas para a pátria não iam bem. Não sou um nacionalista exacerbado, mas sinto um amor autêntico pelo meu país. Chile, Chile. Como pudeste mudar tanto?, perguntava às vezes, debruçado na minha janela aberta, olhando a reverberação de Santiago na distância. Que fizeram contigo? Os chilenos enlouqueceram? De quem é a culpa? E outras vezes, enquanto caminhava pelos corredores do colégio ou pelos corredores do jornal, dizia: Até quando pensas continuar assim, Chile? Será que vais te

transformar em outra coisa? Num monstro que ninguém mais reconhecerá? (BOLAÑO, 2004, p.75).

Os questionamentos sobre o Chile, feitos pelo padre, correspondem aos momentos que antecedem a eleição de Salvador Allende. Sendo um líder de frente socialista, o então presidente eleito pregava o ajuste do Estado para benefício do povo, visto pela Elite latifundiária, da qual Farewell fazia parte, como uma política radical. Sebastián também é contrário a Allende e a sua vitória eleitoral. No entanto, embora sintasse-se incomodado por um instante, com os acontecimentos políticos, logo o sentimento é sobreposto por seu interesse de leitura de escritores gregos. O narrador-personagem relata de forma intensa e veloz os entremeios de suas leituras e os fatos que marcaram o governo de Allende, esfacelado por um golpe militar e o suicídio do presidente destituído:

Depois vieram as eleições, e Allende ganhou. E eu me aproximei do espelho do meu quarto e quis formular a pergunta crucial, a que tinha reservado para esse momento, e a pergunta se negou a sair dos meus lábios exangues. Não havia quem aguentasse aquilo. Na noite do triunfo de Allende fui a pé até a casa de Farewell. Ele mesmo abriu a porta. Como estava envelhecido. [...]. Entre, Sebastián, disse. Segui-o até a sala. Farewell dava uns telefonemas. A primeira pessoa para quem ligou foi Neruda. Não consegui falar com ele. Depois ligou para Nicanor Parra. A mesma coisa. Deixei-me cair numa poltrona e cobri o rosto com as mãos. Ainda ouvi como Farewell discava os números de quatro ou cinco outros poetas, sem resultado. Servimo-nos de uns drinques. Sugeriu que ligasse, se isso o tranquilizava, para alguns poetas católicos que nós conhecíamos. Esses são os piores, disse Farewell, devem estar todos na rua, comemorando o triunfo de Allende. [...] Quando, voltei para casa, pus-me a ler os gregos. Seja o que Deus quiser, disse comigo mesmo. Vou reler os gregos. Comecei com Homero, como manda a tradição, e continuei com Tales de Mileto, [...] depois mataram um general do Exército favorável a Allende, o Chile restabeleceu relações diplomáticas com Cuba, o censo demográfico nacional registrou um total de oito milhões, oitocentos e oitenta e quatro mil setecentos e sessenta e oito chilenos, a televisão começou a transmitir a novela *O direito de nascer*, li Tirteu de Esparta, [...] e o governo nacionalizou o cobre, depois o salitre e o ferro, Pablo Neruda recebeu o Prêmio Nobel, Díaz Casanova, o Prêmio Nacional de Literatura, Fidel Castro visitou o país, e muitos acharam que ia ficar vivendo aqui para sempre, mataram o ex-ministro da Democracia Cristã Pérez Zujovic, Lafourcade publicou *Palomita blanca*, fiz uma boa crítica, quase uma glosa triunfal, embora no fundo eu soubesse que era um romancinho que não valia nada, organizou-se a primeira marcha das panelas contra Allende, li Esquilo, Sófocles, [...] no Chile houve escassez, inflação, mercado negro, filas compridas para conseguir comida, a Reforma Agrária expropriou a fazenda de Farewell e muitas outras fazendas, criaram a Secretaria Nacional da Mulher, Allende visitou o México e a

Assembleia das Nações Unidas em Nova York, houve atentados, li Tucídides, as longas guerras de Tucídides [...], também reli [...] Aristóteles e Platão (que sempre é proveitoso), houve greves, um coronel do regimento blindado tentou dar um golpe, um cinegrafista morreu filmando sua própria morte, depois mataram o ajudante-de-ordens naval de Allende, houve distúrbios, palavras grosseiras, os chilenos blasfemaram, picharam as paredes, depois quase meio milhão de pessoas desfilaram numa grande marcha de apoio a Allende, depois veio o golpe de Estado, o levante, o *pronunciamiento* militar, bombardearam La Moneda, e, quando terminou o bombardeio, o presidente se suicidou e tudo acabou. Então eu fiquei quieto, com um dedo na página que estava lendo, e pensei: que paz. Levantei, fui à janela: que silêncio. O céu estava azul, um azul profundo e limpo, marcado aqui e ali por algumas nuvens. Ao longe vi um helicóptero. Sem fechar a janela, ajoelhei e rezei, pelo Chile, por todos os chilenos, pelos mortos e pelos vivos. Depois telefonei para Farewell. Como se sente?, perguntei. Estou pulando de felicidade, respondeu. (BOLAÑO, 2004, p. 75-78, grifos do autor).

Sebastián sente-se em paz diante daquele episódio do passado que o atormenta, agora, no presente da lembrança. O ritmo frenético do relato e a fragmentação do tempo histórico condiz a “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2009, p. 53), evidente em *Noturno do Chile* sob duas perspectivas. Por um lado, para Arcuri (2012), apesar de ser um personagem de direita, Sebastián narra o cenário sociopolítico do Chile de modo que o leitor consiga vislumbrar as arbitrariedades e a violência do governo de Pinochet, expondo as contradições do poder imposto e as ruínas do país. De outro lado, a “transmissão entre os cacos” coaduna com a ideia da impossibilidade de narrar a experiência. Baseando-se nas concepções benjaminianas e nas ideias de Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), num primeiro momento, é possível pensar que o fato de Sebastián não ser vítima dos horrores – pelo contrário, ele é a voz de autoridade, que não deseja lembrar, preferindo o apagamento dos rastros – o impediria de narrar uma experiência não-vivida, ou melhor, sobre a qual manteve-se totalmente alheio. No entanto, a retomada do passado, da glória e dos fragmentos da história desse homem medíocre reafirma a atmosfera de terror de uma época sombria, de experiências silenciadas e apagadas, impossibilitando as próprias vítimas narrar suas experiências, já que os ouvidos de homens como Sebastián, Farewell e outros, não desejam escutá-las.

Ao longo da narrativa, a resistência de Sebastián quanto ao recordar e a pulsão do alterego para fazê-lo lembrar, expõe uma identidade em conflito entre o homem de

passado obscuro e um moribundo que se vê como um “jovem envelhecido” capaz de uma “retomada reflexiva do passado” (GAGNEBIN, 2009, p. 57). Em busca de autorredenção, Sebastián lembra e narra e se atormenta pois “o jovem envelhecido [...] grita sem que ninguém o ouça [...]” (BOLAÑO, 2004, p.118), de modo que, as memórias das sombras pretéritas ajudem a personagem a “ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 57), sobretudo, constituir uma identidade distinta, antes da morte.

A disputa entre lembrar e esquecer travada por Sebastián e o jovem envelhecido, manifesta aspectos condizentes à memória individual e a memória coletiva. A partir das ideias de Ricoeur (2007, p. 94) acerca dos excessos e insuficiências da memória, é possível perceber que a ambiguidade do protagonista, expõe a fragilidade da identidade e da memória histórica. Assim, Ricoeur, no capítulo “Memória exercitada”, dedica-se aos níveis de análise para a memória em sua forma pragmática, isto é, a ação de rememorar, o exercício da memória, que se refere não somente ao ato de receber, mas também de mobilizar operadores para alcançar as lembranças: “[...] lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa. O verbo ‘lembrar-se’ faz par com o substantivo ‘lembrança’. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é ‘exercitada’” (RICOEUR, 2007, p. 71, grifos do autor). Nesse caso, é essa memória exercitada que elabora a memória social e/ou coletiva, base da historiografia.

Em *Noturno do Chile*, os fatos históricos são parte integrante da vida de Sebastián, de suas escolhas, de sua visão de mundo, de seus sentimentos acerca da situação política e cultural do Chile e, quando consegue enxergar-se no passado, reconhece a alienação pairando em sua existência. Assim, ele rompe com a paz da mudez e busca no cantinho da reminiscência os atos que o justificam e desdizem as infâmias espalhadas pelo jovem envelhecido (BOLAÑO, 2004, p. 09). A mudez da personagem condiz ao primeiro nível da memória exercitada, a memória impedida. De acordo com Ricoeur condiz a existência de uma psiquê coletiva que impede determinados grupos de explorarem suas lembranças. Assim, Sebastián sentia-se em paz com o silêncio, alimentando e beneficiando-se da memória impedida, porque ao lembra-se daquele passado sombrio, precisaria reconhecer sua responsabilidade, sua contribuição para horror e, sobretudo, a banalização da opressão.

Desde o início de *Noturno no Chile* até a última frase do romance é perceptível o árduo trabalho de rememoração do narrador-personagem, no entanto, ele relata: “agora estou morrendo, mas ainda tenho muita coisa para dizer” (BOLAÑO, 2004, p. 09). Sentindo-se culpado, ele teme e insulta seu alterego, infringe os termos que mantêm os abusos do esquecimento exercido pelo discurso oficial e descortina a história de homens egoístas interessados em poder e prestígio a qualquer custo. Para Ricoeur (2007, p. 94), tanto os abusos da memória, e mais evidente em *Noturno do Chile*, os abusos do esquecimento – ambos propagados pelos detentores do poder, conseqüentemente, construtores das memórias oficiais –, perpassam a relação entre memória, identidade e ideologia individual ou coletiva. Dessa forma, o autor levanta a problemática da identidade para buscar a causa da fragilidade da memória que se permite manipulada e afirma:

O que faz a fragilidade da identidade? É o caráter puramente presumido, alegado, pretenso da identidade. Esse *claim*, como diriam os ingleses, esse *Anspruch*, como diriam os alemães, aloja-se nas respostas à pergunta “quem?”, “quem sou eu?”, respostas em “que?”, da forma: eis o que somos, nós. Somos *tais*, assim e não de outro modo. A fragilidade da identidade consiste na fragilidade dessas respostas em *que*, que pretendem dar a receita da identidade proclamada e reclamada. O problema é assim afastado em mais um grau, da fragilidade da memória à da identidade (RICOEUR, 2007, p. 94, grifos do autor).

Para Ricoeur (2007, p. 94-95), são três as causas para tais fragilidades, sendo elas: “a relação difícil [da identidade] com o tempo”; “o confronto com o outrem, percebido como uma ameaça [...] como um perigo para a identidade própria” e, “a herança da violência fundadora”, todas elas percebidas no modo como a voz-narrativa em *Noturno do Chile* conduz o exercício da memória, materializada pelo relato do padre-poeta.

A primeira causa se refere ao princípio de que não é possível para o sujeito permanecer o mesmo no percurso de sua vida. Em outras palavras, Ricoeur destaca através do questionamento: “o que significa permanecer o mesmo através do tempo?” (2007, p. 94), a dificuldade dos indivíduos em manter uma identidade única no transcorrer do tempo. Sob essa perspectiva, em *Noturno do Chile*, o protagonista embora afirme “Eu não procuro confronto, nunca procurei, procuro a paz, a responsabilidade dos atos, das palavras e dos silêncios. Sou um homem sensato” (BOLAÑO, 2004, p. 10), ele carrega

em si a contradição de suas declarações, dispõe-se a recordar, mas não voluntariamente e, sim, porque deseja provar sua sensatez e seu espírito superior ao do jovem envelhecido.

Tal dilema entre recordar e esquecer, embora perca a paz e o silêncio que a garante, representa a dificuldade do narrador-personagem em admitir a transitoriedade de sua identidade, moldada de acordo com seus interesses, por exemplo, o uso da batina, reservado ao seu contato com os pobres, e seu incômodo ao estar vestindo-a junto aos poetas e intelectuais. Assim, quando ele se reúne com Neruda, na casa de Farewell, descreve a sua inquietação sobre a vestimenta: “Quando chegou o dia marcado, tudo na minha alma era confusão e incerteza, eu não sabia que roupa vestir, se batina ou traje secular, se me decidia pelo traje secular, não sabia qual escolher, se me decidia pela batina, assaltavam-me dúvidas sobre como ia ser recebido” (BOLAÑO, 2004, p. 12-13). Dúvidas confirmadas com a pergunta feita durante o jantar: “Por que uso batina? Um sorriso meu. Altivo. Não tive tempo de trocar de roupa” (BOLAÑO, 2004, p. 20), responde a personagem. As mudanças identitárias ocorridas como resposta ao *que*, como assinala Ricoeur (2007, p. 94). A “receita da identidade proclamada e reclamada” causadas intencionalmente em relação a memória exercitada pelo ora padre, ora poeta, ora crítico literário, ora político e a mudança não-intencional percebida por meio do alterego, que agora o direciona a aceitar suas responsabilidades, fundem-se na fragilidade da identidade de Sebastián e sua relação com o tempo.

A segunda causa para a fragilidade da identidade e da memória condiz ao *outro* e a percepção deste como uma ameaça à identidade do *eu*, tal qual Sebastián elaborou para si, ao longo de seu passado. Essa é a razão para a necessidade que o padre tem de se justificar, se defender, como relata, “das infâmias que o jovem envelhecido espalhou para meu descrédito numa só noite relampejante. Meu suposto descrédito” (BOLAÑO, 2004, p. 09). No entanto, o protagonista enfatiza o suposto descrédito porque sente-se amparado pela voz da História, do discurso oficial, argumento usado pelo padre para confrontar seu alterego: “Pouco pode você sozinho contra a história. O jovem envelhecido sempre esteve sozinho, e eu sempre estive com a história” (BOLAÑO, 2004, p. 116). Assim, ao projetar em suas memórias a lucidez representada pelo alterego, Sebastián reconhece que ao assumir suas responsabilidades acerca do passado, o conduzirá a condição de rejeitado e excluído do *nós*, daquele grupo pelo qual muito se dedicou para integrar, construindo e alimentando uma identidade alinhada com a deles.

E, a terceira causa, diretamente ligada a segunda, refere-se à intensidade que a violência dos acontecimentos fundadores é direcionada aos sujeitos que não estão inseridos no *nós*. Para Ricoeur (2007, p. 95), não existe comunidade histórica que não tenha nascido com a guerra, em outras palavras, os acontecimentos fundadores “são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário [...]. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros”, causando feridas reais e simbólicas na memória coletiva. Dessa forma, por acreditar que integra o *nós* de um grupo intelectualizado e sensato, em *Noturno do Chile*, o protagonista, omisso quanto a violência exercida pelo poder militar, como o exílio e a tortura, e tomado pelos efêmeros problemas que comprometiam sua vaidade: “O problema, [...] estava no toque de recolher. Onde os intelectuais, os artistas, podiam se reunir, se às dez da noite tudo fechava e a noite” (BOLAÑO, 2004, p. 97), Sebastián, enquanto rememora, sente a desaprovação no olhar do jovem envelhecido e começa a justificar a opressão e as razões que o fizeram seguir a História e manter-se em silêncio:

Afinal de contas, todos éramos razoáveis (menos o jovem envelhecido, que naqueles dias sabe-se lá por onde vagabundeava, em que buraco tinha se metido), todos éramos chilenos, todos éramos gente comum, discreta, lógica, moderada, prudente, sensata, todos sabíamos que era preciso fazer alguma coisa, que havia coisas que eram *necessárias*, uma época de sacrifícios e outra de sadia reflexão. Às vezes, à noite, com a luz apagada, eu ficava sentado numa cadeira e me perguntava em voz baixa qual era a diferença entre fascista e faccioso. Somente duas palavras. Nada mais que duas palavras. Às vezes uma, porém com maior frequência duas! (BOLAÑO, 2004, p. 95, grifo do autor)

Enquanto memória manipulada, para glória ou para a justificativa da inércia de alguns, no romance, essa irônica reflexão de Ibacache em relação às suas memórias e a simplificação semântica entre as palavras fascista e faccioso, evidencia o trabalho de abuso de memórias frágeis exercido pelo Estado. Tal exercício legitima a violência e a opressão e silencia a história das vítimas, de modo que elas não façam parte da memória coletiva, como resultado do abuso do esquecimento. Essa situação pode ser exemplificada no momento em que Sebastián relembra um sarau na casa da jovem e promissora escritora María Canales cujo porão abrigava uma câmara de tortura, descoberta por um dos convidados. Diante do horror testemunhado, tal convidado escolhe o silêncio e somente mais tarde conta a um amigo, de modo que os rumores chegam aos ouvidos do padre,

então ele diz: “Eu poderia ter dito algo, mas não vi nada, não soube de nada antes que fosse tarde demais. *Para que revirar o que o tempo piedosamente oculta?*” (BOLAÑO, 2004, p. 112, grifos nossos).

É possível perceber, diante da insistência de Sebastián para deixar oculta a opressão que, mesmo no presente ao revisitar a cena, para ele parece ter sido sua melhor escolha, o silêncio e o esquecimento sobre os sujeitos à margem do *nós*. Tortura, dor, repressão passavam despercebidas aos olhos do padre Ibacache, não havia tempo para tais preocupações. Ele estava ocupado cultivando o conhecimento, a erudição, escrevendo seus poemas, produzindo crítica literária e imerso na confortável convicção de que esse é o seu lugar. Ele repete em suas lembranças: “*Nós, intelectuais. [...] naqueles anos, como agora, os escritores e artistas chilenos precisavam se unir e conversar, se possível num lugar simpático e com pessoas inteligentes*” (BOLAÑO, 2004, p. 97, grifo nosso), mesmo que no fim das escadas ou em porões, os verdadeiros bárbaros sucumbam outros homens pela tortura e pela morte.

A fragilidade da memória e da identidade do protagonista, em *Noturno do Chile*, a omissão, a paz alimentada pelo silêncio, o esquecimento e, sobretudo, a decisão de narrar o testemunhado e o vivenciado afim da autorredenção são consequências de um processo ideológico. Procedimento cunhado através da distorção da realidade, da legitimação do sistema de poder, de processos e de manifestações públicas da memória, que reafirmam as versões da História contada pelos poderosos por meio de sistemas simbólicos. Dessa forma, o esquecimento para Sebastián, embora pareça um desejo ou um ato voluntário, na verdade é resultado do processo ideológico propagado e naturalizado pelos detentores do poder. No entanto, a voz-narrativa, nesse romance, ecoa a necessidade de transmissão e converte o ato de narrar em uma necessidade de “inscrever, deixar traços, assinar, [...] ‘fazer memória’” (CANDAUI, 2021 p. 107, grifos do autor). Em outras palavras, Bolaño usa as memórias de sua personagem para “inscrever um rastro duradouro” (GAGNEBIN, 2009, p. 112) e expor as marcas ocultadas historicamente sob a ordem dos opressores. Sobre a identidade, memória e a alienação histórica, Ricoeur afirma:

No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como

os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. [...] É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração (RICOEUR, 2007, p. 98).

É possível perceber diante do trabalho de rememoração de Sebastián que essa personagem, embora narre suas lembranças sob o ponto de vista do poder e da História, em seu leito de morte, ele cumpre o dever da memória rompendo com o silêncio. No entanto, ele narra alegando a busca da autorredenção e ao justificar-se, antes do seu desaparecimento físico em consequência da morte, satisfaz mais uma preocupação: garantir por meio da rememoração a permanência de sua existência, ou melhor, a percepção de sua identidade, pois “não satisfazer o dever de memória é expor-se ao risco do desaparecimento [...]. O esquecimento pode mesmo estar na origem da perda de si mesmo, [perder] sua identidade [...] quase lhe custou também a imortalidade, o que apenas a anamnese [...] permitirá salvá-lo.” (CANDAUI, 2021, p. 125-126). O protagonista reconhece sua condição de alienação, memória e identidade frágeis e a autorredenção proclamada condiz menos à memória dos mortos e torturados do que a sua egocêntrica busca de autoafirmação.

Assim, como descrito ao longo do romance, diversas vezes, dentre as lembranças narradas, Sebastián cita a ameaça iminente do esquecimento de figuras consideradas populares e importantes para a história cultural do país. Por exemplo, a parábola do sapateiro em seu ambicioso projeto de construção de um monumento para imortalizar os heróis da pátria e o total esquecimento deste: “depois caiu no esquecimento, como costuma acontecer com tudo. Um dia não se falou mais nele. Noutro dia as pessoas esqueceram seu rosto [...]. Do sapateiro ninguém mais guardava memória” (BOLAÑO, 2004, p. 48). Episódio contado por Farewell à Sebastián, após o padre expressar ter ficado impressionado com o esquecimento dos escritores que admirava, heróis das letras: “de acordo com o jovem envelhecido ninguém em Paris conserva a mais remota lembrança de don Salvador Reyes, deve dizer isso só para implicar comigo” (BOLAÑO, 2004, p. 39), afirma o narrador-personagem.

A imortalidade dos grandes, a patrimonialização da memória coletiva, a conservação da imagem dos “heróis” da pátria cujo padre, pretensiosamente, acreditava

fazer parte, evidenciam o verdadeiro anseio do moribundo: em um perturbado trabalho de rememoração o alterego sucumbe sua consciência. Sebastián fecha a narrativa certo de que mesmo depois de todas as lembranças e exames de consciência: “se desencadeia a tormenta de merda” (BOLAÑO, 2004, p. 118). A almejada busca pela imortalidade, “rostos que admirei, os rostos que amei, odiei, invejei, desprezei. Os rostos que protegi, os que ataquei, os rostos de que me defendi, os que *busquei em vão*” (BOLAÑO, 2004, p. 118, grifos nossos), não foram suficientes para afirmação de uma identidade e importância que o imortalizasse como um verdadeiro herói da pátria, como de fato não fora. Dessa forma, após o silêncio, resta-lhe apenas, no último resquício de vida, exercer o dever da memória, pois como declara Candau:

a memória, com frequência, recusa calar-se. Imperativa, onipresente, invasora, excessiva, abusiva, é comum evocar que seu império se deve à inquietude dos indivíduos e dos grupos em busca de si mesmos. Se vivemos sob o “mal dos arquivos”, dos traços, das lembranças, se nos consideramos como os devedores da memória, é porque uma angústia “espreita desde o âmago de nós mesmos”. Arrependimentos diversos, sensibilizações ao dever de memória, [...] memória da Shoah, dos campos de internação e concentração, dever de memória em relação às minorias que se manifesta no multiculturalismo americano, [...] processos de antigos colaboradores ou criminosos nazistas [...] são apenas alguns exemplos das ressacas incessantes da memória sem os quais parece que um indivíduo, assim como um povo, “não tem nem identidade nem cultura” (CANDAU, 2021, p. 125, grifos do autor)

O caráter ideológico da memória e da identidade individual e coletiva representada em *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño, isto é, a memória alimentada e transmitida sob o signo da manipulação das identidades frágeis pelos detentores das versões “oficiais” da história, ocorre de forma semelhante no romance *Ciências morais*, do argentino Martín Kohan. No entanto, Kohan percorre um movimento contrário comparado aos demais romances analisados nessa pesquisa. Isto é, em *Os bêbados e sonâmbulos*, em *Ninguém me verá chorar* e *Noturno no Chile*, a memória das personagens, a identidade individual expõe a constituição da memória e da identidade coletiva, diferentemente de *Ciências morais* cuja memória explorada é a memória histórica e o trabalho de construção de uma identidade coletiva sob bases ideológicas resultantes dos processos ditatoriais e autoritários da Argentina, em plena guerra das Malvinas.

#### 2.4 A manipulação da memória histórica em Ciências morais

Sebastián, em *Noturno do Chile*, e Maria Teresa, em *Ciências morais* são produto de uma memória ideológica. O primeiro, por escolha, e a segunda por processos que “objetivam autenticar, essencializar e naturalizar as identidades” (CANDAU, 2021, p. 167). Narrado em terceira pessoa, o romance argentino representa um episódio da história desse país, através do relato da rotina de um Colégio militar: o Colégio Nacional de Buenos Aires, onde Maria Teresa trabalha como inspetora e onde essa personagem, por meio da obediência e da repetição da ideologia repressiva, expõe sua própria loucura, seus delírios e o quanto tem sua vida e estrutura psicológica afetada por tais circunstâncias.

Ricoeur (2007, p. 95) destaca os aspectos relacionados a manipulação da memória que ocorrem entre a “reivindicação de identidade e as expressões públicas da memória”. Para o estudioso, tais ações de identidade e memória “trata-se do fenômeno ideológico”, que se aplica de modo opaco, sutil por dois motivos: primeiro, permanece dissimulado” e também, por sua complexidade, pelo fato de que possui efeitos geralmente de “distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação” (RICOEUR, 2007, p. 95). De outra forma, Ricoeur questiona a esfera do saber histórico e da memória, destacando que as fragilidades da identidade acima citadas, podem resultar e são resultado de um processo simbólico sobre as possibilidades de falha que acabam se convertendo em terreno fértil para manipulações e distorções narrativas, ideológicas e político-sociais. Assim:

O fenômeno ideológico parece mesmo construir uma estrutura intransponível da ação, na medida em que a mediação simbólica faz a diferença entre as motivações da ação humana e as estruturas hereditárias dos comportamentos geneticamente programados. Uma correlação notável se estabelece nesse nível fundamental entre síntese simbólica e sistemas semióticos, alguns dos quais dependem francamente de uma retórica dos tropos. Tomada nesse nível de profundidade, a análise do fenômeno ideológico se inscreve na órbita de uma “semiótica da cultura”. É mesmo enquanto fator de integração que a ideologia pode ser tida como guardião da identidade, na medida em que ela oferece uma réplica simbólica às causas de fragilidade dessa identidade (RICOEUR, 2007, p. 95-96, grifos do autor).

Esse é o anseio de Maria Teresa, ela deseja integrar-se, constituir uma identidade que condiz ao modelo dos grandes nomes de homens da história argentina e do Colégio

Nacional de Buenos Aires: “María Teresa percebe como é diferente seu trabalho de inspetora nas condições existentes nos tempos que ora ocorrem. Não se compara, não supõe que ela possa se equiparar ao prestígio daqueles homens ilustres do passado” (KOHAN, 2008, p. 09), mas, por meio do discurso indireto livre, ela expõe a memória de outros tempos acerca do Colégio que trabalha:

Antigamente este colégio, o Colégio Nacional, foi só masculino. Nesses tempos já distantes, os tempos do Colégio de Ciências Morais, para não falar dos mais remotos do Real Colégio de São Carlos, as coisas eram, por necessidade, mais claras e mais ordenadas [...] antes muito antes, nos tempos de Miguel Cané, nos tempos do professor Amadeo Jacques [...] o colégio era todo uma mesma coisa, era todo de meninos. (KOHAN, 2008, p. 07).

A memória, nesse romance, se concentra na evocação de tempos em que grandes feitos históricos da Argentina consolidaram homens e datas, ambos referenciados por comemorações coletivas e atos cívicos. Desde a Revolução de Maio, que marcou a independência do país, os grandes soldados da Guerra do Paraguai até o ato patriótico com juramento à bandeira para homenagear seu criador: Manuel Belgrano, “um momento solene, só comparado ao batismo cristão ou à primeira comunhão, que será realizado ao redor do túmulo do prócer” (KOHAN, 2008, p. 178), demonstram o forte controle da memória e da identidade coletiva. No decorrer da narrativa, o leitor se depara com a rígida preparação dos alunos do Colégio Nacional para participar de tais atos e em cada um desses episódios é destacada a alienação de María Teresa, vítima e carrasco de si mesma, dentro de uma atmosfera de controle e manipulação. Assim, o cenário do Colégio funciona como uma plataforma alegórica da repressão estatal, onde a obsessão disciplinar, a observância integral é exercida e autodeterminada pela jovem María Teresa, criando situações imaginárias ou não que convertem o seu semelhante ao inimigo a ser vigiado. Nesse sentido, para Inês Skrepetz, em seu artigo intitulado “María Teresa: uma imagem mórbida da nação Argentina em *Ciencias Morales* de Martín Kohan” (2013), esse romance:

se debruça sobre a vida da personagem principal, María Teresa, pondo-se a ler, escutar e ver em seu corpo, esse corpo que é o seu todo e que ao mesmo tempo não é todo seu [...] as marcas, os sinais, os ecos, as ressonâncias da ditadura que se escreve e se inscreve nas camadas cutâneas, desse poder líquido do autoritarismo que se infiltra nos poros,

invade as correntes sanguíneas, enfraquece a visão crítica, condiciona o olhar (SKREPETZ, 2013, p. 124).

É o olhar condicionado de María Teresa que possibilita o deslocamento do público para o privado: a protagonista tem sua vida pessoal revelada ao longo do enredo, mas colocada em segundo plano, já que ela toma como prioridade o Colégio Nacional e a busca pelo reconhecimento quanto ao trabalho exercido, bem como, a “afeição” de Sr. Biasutto, chefe dos inspetores e representação do poder vigente. O desejo de integrar uma identidade que reproduza as determinações do poder, desencadeia na personagem a obsessão por cumprir e descobrir, revelando o pavor de um contexto marcado pela vigilância e a violência. O olhar alienado da jovem inspetora, leva o leitor a enxergar o que se pretendia manter-se escondido, o que nunca deveria ter vindo à tona, como modo de alimentar um imaginário coletivo de necessidade patriótica, rigidez e disciplina como forma de manter a ordem.

O fenômeno ideológico que funda as memórias fragilizadas, como aponta Ricoeur (2007, p. 96), opera de modo a legitimar a autoridade da ordem ou do poder, pois “definitivamente, a ideologia gira em torno do poder”. Embora este filósofo não tenha se dedicado à análise da “ideologia e de sua relação com a identidade” (RICOEUR, 2007, p. 96), é em Weber que Ricoeur se baseia, ou melhor, na ilustração do modo como a ideologia seria integrada no comportamento de obediência e aceitação do indivíduo. Isso porque, em Weber a pretensão de legitimidade “erigida por toda forma de poder, quer seja carismática, tradicional ou burocrática [...] depende da natureza do nó – do *nexus* – que vincula as pretensões de legitimidade levantadas pelos governantes à crença na dita autoridade por parte dos governados” (RICOEUR, 2007, p. 96). A crença na autoridade, por sua vez, seria mediada pela ideologia, sendo essa o fator que preenche a brecha deixada pelo nó no intervalo entre a “demanda de legitimidade que emana de um sistema de autoridade e nossa resposta em termos de crença” (RICOEUR, 2007, p. 96).

A crença na autoridade do Sr. Biasutto e na sua importância para a nação argentina: “é diferente a autoridade que o senhor Biasutto irradia: o senhor Biasutto é uma espécie de herói entre as autoridades do colégio” (KOHAN, 2008, p. 26), é o que move María Teresa em suas atribuições. Quando ela decide vigiar os banheiros masculinos, devido à suspeita de estarem os alunos fumando: ela quer descobrir o infrator e ser admirada por senhor Biasutto (KOHAN, 2008, p. 48), ou quando se submete

passivamente ao abuso sexual que sofre desse senhor, o chefe dos inspetores. A protagonista segue vigilantemente a cartilha do regulamento interno, feito de proibições e repetições, distâncias e medidas, que parecem se tornar ainda mais rígidas devido a atmosfera densa que reina nos anos finais da ditadura militar argentina.

Sob esse viés, Roberto Ferro (2017, p. 159), assegura que a voz narrativa, em *Ciências morais*, dissemina um conjunto de pistas e rastros que remetem ao contexto histórico-político de aproximadamente 1980, anos de protestos e intensa violência que precederam o final da ditadura militar argentina. Como exemplo, em uma ocupação da Plaza de Mayo, o alunos do Colégio Nacional de Buenos Aires, precisam sair pela porta dos fundos do claustro, desviando-se do conflito: “Lá fora, quero dizer, na rua, se verifica certa desordem [...]. Digam aos alunos que evitem correr pela rua, mas tampouco parem [...] avisem os alunos que não podem se aproximar da Plaza de Mayo de maneira nenhuma” (KOHAN, 2008, p. 26-27), reforça o senhor Vice-reitor da instituição.

Em meio ao estado de exceção descrito em *Ciências morais*, o Colégio, as comemorações, os discursos e as ações ali disseminadas e relatadas pela voz narrativa reforçam o ambiente claustrofóbico e endossam a impossibilidade de resistência daqueles que integram aquele espaço. De outro modo, a voz-narrativa expõe o processo ideológico mantido na crença da autoridade e do orgulho patriótico através da constituição mórbida e apática de María Tereza cujos gestos parecem replicar a circulação dos discursos sociais daqueles anos de silêncio e autoritarismo impostos pela ditadura. Assim, embora o romance se refira às arbitrariedades do contexto, não se constrói a partir da representação da resistência, mas sim, dos sinais de validação do discurso oficial.

O Colégio Nacional de Buenos Aires funciona, a partir da ideia de patrimonialização da memória de Joël Candau (2021, p. 158), como um *monumento* reafirmando a lembrança de que aquele lugar servira como ambiente para formação de grandes homens da história do país. Tal condição daquele ambiente determina assim, um modelo de identidade civil condizente à ideia de pátria, reforçada e transmitida diariamente aos alunos, por meio das normas e da constante rememoração dos tempos passados e da importância do colégio para os “grandes feitos dos heróis argentinos”. Nas primeiras páginas do romance, María Teresa cita o Clássico literário *Juvenília*, escrito por Miguel Cané, egresso do colégio, uma narrativa autobiográfica que engrandece o lugar, o ilustre e organizado mundo do Colégio Nacional. Kohan parece fazer uma correlação

entre a obra de Cané e *Ciências morais*, repetindo “Juvenília” como título de capítulos do romance, onde a memória histórica e vida pessoal e familiar de María Teresa são narrados entrelaçando-se. Além da referência histórica e objeto protomemorial, a menção de *Juvenília*, na narrativa, em primeiro plano, enfatiza da importância do colégio, trazendo, por outro lado, nas entrelinhas de cada capítulo que é nomeado por ele, a necessidade da denúncia, como será discutido mais a diante. Para María Teresa, então, o Colégio Nacional é a representação do poder e da ordem da nação argentina, de modo que o narrador afirma após citar as gloriosas lembranças do claustro no passado: “e nisso, o colégio já era o que estava destinado a ser: um seletivo resumo da nação inteira” (KOHAN, 2008, p. 08), o que justifica o silêncio e a obediência da protagonista, pois constituída de uma identidade frágil, ela é dominada pela ideologia do poder vigente (RICOEUR, 2007).

Candau discute a necessidade de extensão da memória para manter a lembrança do passado e evitar o esquecimento destes, comprometendo a memória histórica e a identidade individual e coletiva, pois “progressivamente, essa exteriorização da memória vai permitir a transmissão memorial. Desde as origens, ela traduz a vontade de ‘produzir traços’ com o objetivo de compartilhar sinais transmitidos” (2021, p. 107, grifos do autor). Para Candau a extensão da memória, por sua vez, teria como objetivo impedir o desaparecimento dos feitos realizados pelos homens e a consequente condenação dos sujeitos ao anonimato, pois tais “rastros” resguardariam sua identidade, possibilitando “fazer entrar nas memórias não apenas o tempo longínquo das origens, mas aquele dos acontecimentos mais próximos” (CANDAU, 2021, p. 107). Além disso, é importante destacar que em consonância com as ideias de Maurice Halbwachs, Candau enfatiza que a transmissão dessas memórias, por meio de monumentos, escrita ou comemorações, referentes a construção da identidade coletiva, em seu caráter político se relaciona com as necessidades do presente dos indivíduos que lembram, “em suma, a imagem que desejamos dar de nós mesmos a partir de elementos do passado é sempre pré-construída pelo que somos no momento da evocação” (CANDAU, 2021, p. 77). Em Halbwachs (1990, p. 06), a memória não é concebida individualmente, surgindo a ideia de “quadros sociais da memória” elaborada pelo filósofo. Em diálogo com tal ideia Candau aponta que em

toda anamnese, é impossível dissociar os efeitos ligados às representações da identidade individual daqueles relacionados às

representações da identidade coletiva. Muitas de nossas lembranças existem porque encontramos eco a elas [...]. Por isso, é um tecido memorial coletivo que vai alimentar o sentimento de identidade. Quando esse ato de memória, que é a totalização existencial, dispõe balizas sólidas, aparecem as memórias organizadoras, poderosas, fortes, por vezes monolíticas, que vão reforçar a crença de uma origem ou uma história comum ao grupo (CANDAUI, 2021, p. 77).

Como pode ser observado em *Ciências morais*, o narrador evoca desde acontecimentos fundadores até a celebração de atos recentes, ocultando e simultaneamente explicitando, por meio da metáfora do microespaço sufocante do colégio, a representação do conturbado contexto do macroespaço que é a nação argentina ditatorial. É o presente argentino que torna necessária a evocação de um discurso e de atos de memória histórica que tem por finalidade reforçar a identidade e o sentimento de pertencimento dos indivíduos, tornando a submissão ao sistema naturalizada. Para isso, por exemplo, na narrativa são evocadas, como extensão da memória, a imagem de generais: “a estátua [...] do general San Martín enaltecido em seu cavalo, esticando, em direção ao horizonte, a partir do ombro um braço, e da mão um dedo” (KOHAN, 2008, p. 53), um general argentino que liderou batalhas para a independência de países da América latina do domínio espanhol. E no plano do discurso e das representações, têm-se aulas de História, Arte e outras disciplinas que tematizam a guerra e transmitem a história da obediência, como se faz na exibição de quadros de guerra e autorretratos de Cândido Lopez, pintor argentino que

combateu sob as ordens do general Mitre. Fez as coisas que se fazem em toda guerra: tratar de matar e não se deixar matar. Suportou como pôde, igual a todos, o fragor das batalhas do Paraguai, que foram especialmente cruentas. Mas não se limitou ao desempenho heroico ou resignado do bom soldado obediente. (KOHAN, 2008, p. 106)

A pedagogia das origens, encontrada “em diversas formas de produção institucional das linhagens [...], ou ainda no culto aos arquivos [...], ou ainda nos manuais escolares” (CANDAUI, 2021, p. 98), aplicada na rotina do Colégio Nacional é reforçada pela figura do Sr. Biasutto, integrante da História recente do país. Essa personagem traz consigo um discurso de autoafirmação do poder e da violência justificada, evidente em seu relato a María Teresa sobre o ano de 1975, ano anterior ao golpe de Estado argentino, quando ele ingressou o colégio como chefe dos inspetores: “o que acontece é que essa

época foi realmente complicada no país. A integridade da nossa sociedade estava ameaçada, sabe? e foi preciso atuar com absoluta energia” (KOHAN, 2008, p. 129). Admiração da jovem cresce diante da fala do Inspetor-chefe. Desse modo, a voz-narrativa vai delineando, por meio do olhar passivo e alienado de María Teresa, um percurso histórico que anseia a elaboração de uma identidade coletiva propensa a obediência e a exaltação dos feitos heroicos dos homens de guerra. Busca-se, dessa forma, no passado da nação elementos que possam sustentar a memória dos indivíduos ao ponto de sentirem-se parte e responsáveis pelos métodos aplicados pelos dominantes sob os dominados, inclusive, para sentirem-se no dever de defender tais métodos e assegurar, reproduzir sua aplicabilidade. Diante dessas concepções, Roberto Ferro (2017, p. 166) afirma:

*Ciências Morais* é a história das vicissitudes de uma consciência que aceita não só como normais, mas também como dignos de admiração, os procedimentos de vigilância que visam disciplinar os alunos sob um regime repressivo. O romance expõe os paralelos entre o regime vigente na escola e o modelo de subjugação imposto pela ditadura militar, que impôs a rigidez autoritária de sua visão de mundo a toda a sociedade<sup>37</sup>.

A imposição de uma visão de mundo construída a partir da rigidez autoritária torna-se o quadro social (HALBWACHS, 1990) determinante para a construção da identidade de María Teresa. Assim, Skrepetz (2013, p. 126), cita que dentre as imagens perturbadoras encontradas em *Ciências morais*, a indagação sobre o real desconhecimento da protagonista acerca do que se passava em seu país, inquieta o leitor: “Haveria nessa jovem uma consciência e/ou ideia política e crítica sobre o *Proceso de Reorganización Nacional*, que era como os agentes repressivos da ditadura denominavam seu sistema político?” (SKREPETZ, 2013, p. 126), seria por ignorância, a jovem conivente com o poder estabelecido? Ou não teria consciência do que é a democracia?

Todas essas questões são discutidas, por Skrepetz, a partir da apatia de María Teresa diante de sua vida íntima e sua relação familiar. Ela vive com a mãe que lamenta sem intervalos a ausência do filho, Francisco Cornejo. O irmão da protagonista se encontra ausente de seu lar em “cumprimento do serviço militar obrigatório, podendo ser

---

37 Ciencias Morales es el relato de los avatares de una conciencia que acepta no solo como normales sino también como dignos de admiración los procedimientos de vigilancia que apuntan disciplinar a los alumnos bajo un régimen represivo. La novela expone los paralelismos entre el régimen vigente en el colegio con el modelo de avasallamiento impuesto por la dictadura militar, que imponía la rigidez autoritaria de su visión del mundo al conjunto de la sociedad.

destinado à frente de batalha nas Malvinas” (SKREPETZ, 2013, p. 126). Diante dessa situação pessoal em paralelo aos comportamentos da jovem María Teresa, Skrepetz lança mais questões, em sua análise:

Porque razão María Teresa não se perturba, mesmo diante da possibilidade de ter seu irmão morto no campo de batalha, em cumprir as normas repressivas e autoritárias do Colégio Nacional de Buenos Aires? Porque é que ela não se revolta? Porque é que María Teresa segue, sem contestar, essa *ideologia normatizadora* [...], encarada como uma visão do mundo, que a rigidez autoritária impunha ao conjunto da sociedade? (SKREPETZ, 2013, p. 126, grifos da autora).

As constantes interrogações levantadas por Skrepetz (2013), terá no fenômeno da captação ideológica suas respostas. De outro modo, no processo de (re) afirmação da ideologia vigente sobre os sujeitos é possível observar a mudança de comportamento de María Teresa. Inicialmente, ela possui um olhar indiferente aos acontecimentos, inclusive à iminência da guerra e a participação de seu irmão em batalha, no entanto, no decorrer do enredo, totalmente guiada pelo constructo ideológico a que é submetida no Colégio Nacional, entende-se a “*metamorfose de olhar* da jovem inspetora: de um “olhar distraído” para um “olhar atento”, em permanente alerta, à disposição do *Proceso de Reorganización Nacional*, que se confunde com alguns dos seus próprios desejos” (SKREPETZ, 2013, p. 127, grifos da autora). A subversão ou a revolta não parece ser uma opção para María Teresa, pois ela está imersa em um ambiente repressivo e é conivente com o autoritarismo exercido, inclusive como vítima de tal processo. Assim o olhar vigilante converte-se em cegueira, impossibilita a protagonista de enxergar a toxicidade da ideologia repressiva, o que torna essa personagem “submissa à normatização do corpo e do pensamento, [ela] desenvolve, obscuramente, o ‘gosto pela obediência’, pela cumplicidade; [...] o gozo subjacente ao seu ‘olhar vigilante’, tanto nos claustros, como na presença do senhor Biasutto” (SKREPETZ, 2013, p. 127, grifos da autora).

As concepções desenvolvidas a partir da experiência de cada personagem narrada nos romances de Bernardo Carvalho, Cristina Rivera Garza, Roberto Bolaño e Martín Kohan, demonstram como a memória da ditadura no Brasil, no México, no Chile e na Argentina afetou a construção da identidade dos sujeitos. Como conteúdo de reflexão acerca da importância do vivido, a memória de Guilherme, de Joaquín, de Matilda, de Sebastián e de María Teresa, inclusive, seus esquecimentos, permitem ao leitor

vislumbrar de que forma os elementos do passado são relevantes à compreensão do presente das personagens e de suas identidades, sobretudo, para a percepção da instabilidade dos processos identitários, característicos do sujeito moderno.

O contexto de poderes totalitários na América Latina, o recurso da memória subjetiva entrelaçada à memória histórica das personagens, os ambientes sufocantes, como o manicômio e o Colégio Nacional de Buenos Aires, o processo de investigação sobre si mesmos e sobre outras personagens, feitos por Guilherme e Joaquín, em uma tentativa de (re) construção de suas identidades. Tais elementos contidos nas narrativas analisadas são representações que ultrapassam a esfera individual, alcançando a esfera da memória coletiva de países com histórias marcadas por episódios de intensa arbitrariedade e autoritarismo, visto em *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Ninguém me verá chorar* (1999), *Noturno no Chile* (2000) e *Ciências morais* (2007), neste capítulo.

Os fatores correspondentes à memória, dentro da discussão acerca das tendências da literatura contemporânea, voltadas para a construção da identidade dos indivíduos, nesses romances, se constituem por meio das poéticas do testemunho e do esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2003), da estética dos vestígios (BERND, 2003) e dos rastros (GAGNEBIN, 2009). Em cada narrativa nota-se diferentes formas de manifestação da memória, sendo possível designá-las como: a *memória deformada* pelo tempo (CANDAU, 2021, p. 15), em *Os bêbados e os sonâmbulos*, impossibilitando a compreensão da identidade de Guilherme e do psiquiatra louco. A *memória investigativa* de si mesmo (RICOEUR, 2007, p. 114), realizada por Joaquim, em *Ninguém me verá chorar*, ou seja, ele reconhece a si desvelando as lembranças de Matilda, o que também propicia o entendimento da força e da identidade desta personagem. Em *Noturno do Chile a memória subjetiva*, ou fluxo de consciência que tem como interlocutor o alterego de Sebastián, trazida à tona como um dever, uma necessidade de lembrar para esquecer (GAGNEBIN, 2009) encontrando a redenção e, em *Ciências morais*, a *memória institucionalizada/coletiva* (HALBWACHS, 2008), a qual é submetida María Teresa, a jovem alienada pela ideologia do poder: vítima e carrasco do autoritarismo, beirando ao sentimento de prazer o cumprimento rígido das ordens.

A partir daí, embora as diferentes memórias se manifestem em cada um dos romances apontados, são suas diferenças que contribuem para a compreensão daquelas, também diferentes, experiências das personagens, sobretudo, os modos particulares de

cada autor narrar a história de seus respectivos países, trazendo como cerne de suas narrativas a ditadura militar, a violência sofrida física e emocionalmente e a fragmentação do ser diante do caos gerado por governos autoritários na América latina. Assim, seguindo as concepções de Maurice Halbwachs (2008), as manifestações das identidades das personagens em *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile*, e *Ciências morais* apontam para o lugar da memória como espaço potencial de atuação política. Desse modo, a literatura se impõe como um caminho promissor para se compreender o papel político da memória, como será desenvolvido no próximo capítulo. Considerar-se-á sua pertinência em propor as bases de uma reflexão crítica da escrita da história que incorpore tanto a memória individual e coletiva e os registros dos acontecimentos que se desenrolaram durante e pós-período de governos militares no Brasil, no México, no Chile e na Argentina. Tais ideias nortearão a discussão a seguir em consonância com a poética da loucura, abordada como elemento de evocação de vozes marginalizadas e desvelamento de discursos oficiais em suas versões manipuladas e alienantes.

### 3 O QUE A HISTÓRIA APAGA, OS LOUCOS REVELAM

Ao traçar a trajetória das personagens e a relação da memória na construção e na percepção de suas identidades nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile*, e *Ciências morais*, torna-se evidente o entrelaçamento entre a esfera individual e coletiva das lembranças no que tange à interpretação do passado e as reverberações deste no presente.

A busca constante das personagens pelos rastros e pistas acerca de suas identidades grafadas na memória coletiva e, sobretudo, através das memórias de outras personagens, mais do que preenchimentos, trazem à tona os vazios. Isto é, as duras lembranças de um contexto de opressão vivenciado pela sociedade a que tais indivíduos pertenciam ou ainda pertencem. Esses romances publicados num período de transição democrática e no findar de século, podem ser vistos como precursores na tomada de consciência da necessidade de narrar os fenômenos sociopolíticos que afetaram a liberdade e a visão da sociedade, na América latina, no decorrer do século XX.

A ficção nessa virada de século, após longo período de censura, se fortalece como meio de tomada de consciência e como via para circular discursos, até então, silenciados. Acentua-se a produção ficcional carregada por uma atmosfera de denúncia que privilegia o caráter político da literatura e apresenta, sob ponto de vistas distintos, um período marcado por traumas e esquecimentos. A produção estética e ficcional aliada a validação dos fatos sócio-históricos, vai se aguçando anos após, com o rompimento do silêncio institucional e político, permitindo que algumas lacunas e sombras sobre as duras lembranças fossem investigadas e apontados os crimes contra a humanidade e seus responsáveis.

Após o fim dos governos ditatoriais, na América Latina, apesar da lei de anistia, cria-se movimentos e comissões que buscam, por exemplo, sob a pauta dos crimes contra a humanidade e a interpretação da Corte Interamericana de Direitos Humanos, a investigação de crimes cometidos pelos ditadores e seus aliados. Assim, segundo Figueiredo (2017, p. 25), para a Corte “a lei da anistia não é compatível com a Convenção Americana sobre Direitos Humanos”, já que ela protege “tanto opositores do regime, então presos e exilados, quanto os militares responsáveis pelas sevícias e assassinatos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 24), impedindo a punição de tais criminosos.

Em oposição à política do esquecimento enraizada na lei de Anistia, na Argentina, a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas foi criada em 1983, por decreto do presidente Raul Alfonsín, logo após o fim da ditadura militar. Já no caso do Chile, por decreto do presidente Patricio Aylwin, também pouco após a saída do general Pinochet, a Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação foi criada em 1990. Tardiamente, comparado às iniciativas dos países vizinhos, no Brasil, a Comissão Nacional da Verdade, após um longo processo de disputas jurídicas, é instaurada em 2011 pela então presidenta Dilma Rousseff. Por sua vez, no México, as arbitrariedades de Porfirio Díaz foram expostas pela Revolução Mexicana de 1910 e as mudanças na constituição mexicana de 1917<sup>38</sup>. No entanto, segundo Fernanda Bastos Barbosa (2014), historicamente foi se construindo versões antagônicas entre os intelectuais que testemunharam os mais de 30 anos do governo de Porfírio, e uma parcela da população, sobre a interpretação do papel exercido por Díaz: se ele governou como um tirano ou um herói mexicano. Porém, devido a eclosão da Revolução, o general Díaz renuncia e se exila na França, sendo enterrado em solo francês: “Apesar dos esforços da família, os restos mortais de Don Porfirio ainda estão enterrados em Paris, no cemitério de Montparnasse. Isso simboliza, acima de tudo, que o estado pós-revolucionário não aceitou o legado do regime de Díaz<sup>39</sup>” (KRAUZE apud GARNER, 2003, p. 25).

É certo que, embora se faça importante cada um desses movimentos de investigação e responsabilização pelos atos criminosos dos ditadores e de seus aliados, na prática, vê-se que a política do esquecimento, como visto no capítulo anterior, ainda predomina. Os esforços para o acesso a documentos e registros que provam o caráter criminoso desses governos ainda não se tornaram conhecimento acessível à população. Dessa forma, os sujeitos transitam entre a história que normaliza a violência e a justifica e a realidade dura dos crimes impunes. Ou seja, diante do enganoso princípio de ordem e desenvolvimento pregado pelos ditadores e que ainda paira no imaginário popular, a sociedade mantém-se alheia ou pouco atenta aos elementos do passado sociopolítico que influenciaram a formação de seus países.

---

38 Comissões da verdade, movimentos civis e outros, ocorreram em diversos países vitimados por governos ditatoriais, no entanto, descreve-se, brevemente, somente os casos ocorridos em países contidos como cenário do corpus desse trabalho.

39A pesar de los esfuerzos de la familia, los restos de Don Porfirio siguen enterrados en París, en el cementerio de Montparnasse. Esto simboliza, sobre todo, que el estado posrevolucionario no ha aceptado el legado del régimen de Díaz.

Assim, um número significativo de escritores, motivados pelas ações investigativas das comissões da verdade e outros movimentos e, por vezes, inconformados com a falta de ações práticas de condenação e punição desses crimes, tornam o processo de escrita um *continuum* dialético com aquela realidade traumatizante e fazem uso da literatura como arquivo. A ficção torna-se um documento de acesso mais amplo e livre, que potencializa a voz denunciadora de vítimas e de testemunhas da opressão ditatorial, narrativas, autobiografias e romances que permitem aos leitores um vislumbre *in lócus* das experiências vividas pelos pais, pelos filhos e pelo próprio narrador ou autor de ficção.

É importante destacar que a literatura como resistência à política de silenciamento, imposto por governos ditatoriais, é um caminho percorrido por vários escritores desde o regime até os dias atuais. Ao discutir os efeitos da censura na produção ficcional no Brasil dos anos de 1970, Tânia Pellegrini, em *Gavetas vazias* (1996, p.10), faz um levantamento de reflexões de críticos e intelectuais que, por um lado, afirmam o “efeito castrador sobre a criação e a expressão artísticas” e, por outro lado, há aqueles que “acreditam que o efeito censório foi relativo”. Partindo dessas concepções e fazendo um levantamento do cenário cultural do país, Pellegrini (1996, p.17, grifos da autora) constata que “foi possível entrever a existência de ‘focos de resistência’”, o que significa na literatura, que haviam “texto [s] que exteriorizasse [m] elementos não neutralizadores das reais contradições da nossa sociedade e do momento histórico em questão, desvendando a arbitrariedade do sistema linguístico e estético instituído e tentando esboçar linhas de uma outra ordem” (PELLEGRINI, 1996, p. 18). No decorrer do estudo produzido pela autora, entende-se que a realidade vivida pelos escritores imersos em um momento histórico conflituoso reforça a ideia de que “não existe uma relação casual entre realidade e obra, mas uma relação dialética, apreendida no plano estético”, isto é, “a ficção organiza linguisticamente a realidade vivida, fazendo-a comunicável” (PELLEGRINI, 1996, p. 23).

Essas duas fases de grande relevância para a produção ficcional, isto é, a censura durante a vigência dos regimes ditatoriais e a escrita fortalecida pelos movimentos de investigação legal, integram de modos distintos o contexto da ditadura militar como cenário para a literatura. Dito de outra maneira, ambos estão nos extremos de uma ficção que, de um lado, herda resquícios da censura imposta à criação artística, possível “numa

linguagem muitas vezes cheia de imagens, de figuras, de alusões ou subterfúgios ‘para enganar a censura’” (PELLEGRINI, 1996, p. 95, grifos da autora). E, no outro extremo, vê-se uma literatura mais aberta à narração direta da violência, do exílio, dos assassinatos e dos traumas causados pelos anos de chumbo. Essas narrativas, por sua vez, têm a memória como recurso efetivamente necessário e atuante.

No entremeio desses dois extremos situam-se os romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile*, e *Ciências morais*, publicados em um tempo em que ainda impera o princípio da lei de anistia perpetuando o esquecimento no imaginário coletivo. Ricoeur (2007, p. 337) a partir de Osiel, expõe a necessidade de provocar o *dissensus* social através da exposição pública dos processos contra as “atrocidades em massa” cometidos por regimes como as ditaduras, os nazistas e outros. De modo que tais sessões possam influenciar a memória coletiva e servi-lhe com “função educativa”. No mesmo sentido, Figueiredo (2017, p. 32) contesta o valor reconciliatório da lei de anistia, defendido por aqueles que se negam a expor os crimes, pois

evitar o dissenso em nome de uma unidade nacional imaginária só faz reforçar a ocultação da verdade [...]. Essa atitude apaga da memória oficial os crimes cometidos no passado e tende a ignorar as memórias divergentes, que ficam assim condenadas a uma realidade marginal, clandestina.

Sob a perspectiva do apagamento da memória individual e coletiva, como apontado acima, Ricoeur (2007, p. 360) considera a anistia sinônimo de amnésia, pois tal lei, “enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido”. Problemática, a anistia promove o esquecimento opondo-se ao trabalho da memória e do arquivamento (FIGUEIREDO, 2017, p. 26) e, sobretudo, na constituição da identidade individual e coletiva dos sujeitos que não reconhecem a história sociopolítica de seu país, cegando-os quanto aos efeitos culturais, políticos e sociais resultantes desse passado esquecido e proibido.

É preciso destacar que os processos de “perdão” previstos pela anistia, adotados por vários países, ocorreram de formas distintas. “No Chile, apesar da lei de anistia continuar em vigor”, após a prisão de Pinochet em 1998, mais de “mil casos estão em

processo [...] graças à quebra do acordo de silêncio de remanescentes das Forças Armadas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 25), e da mesma forma tem ocorrido na Argentina, onde muitos generais foram para prisão. No Brasil, portanto, nunca houve pretensão de punição aos culpados e “não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar o seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção” (FIGUEIREDO, 2017, p. 26). Já no caso do regime porfiriato, no México, a anistia teve sua importância mais significativa na insurgência da Revolução, por exemplo, com o objetivo de conter os insurgentes zapatistas por meio de acordos políticos. Mas como apontado anteriormente, as ações políticas de Porfirio Díaz enquanto a ditadura vigorava, ainda perpassa uma “transmutação do antigo ditador em um grande modernizador” (VASCONCELLOS, 2007, p. 194), sendo qualificado, por vezes, como “ditador, tirano, opressor” ou referenciado pela “estabilidade, pacificação e ordem que Díaz gerou ao país” (BARBOSA, 2014, p. 14). Embora a ideia de pacificador ainda influencie uma parcela significativa da população (BARBOSA, 2014, p. 45), foi a tirania de Porfírio, ponto de vista predominantemente assimilada para a não concessão de anistia para os restos mortais do autoexilado ditador mexicano.

Percebe-se, diante das diferentes perspectivas e das distintas ideias sobre as verdades ocorridas nos regimes ditatoriais, que a manipulação da memória individual e coletiva pelos discursos de pacificação e progresso dos governos opressores, marginaliza e deslegitima as vozes dos oprimidos, promovendo o apagamento da identidade do indivíduo e a manutenção da impunidade. Por isso a dificuldade das personagens desses romances em definir suas próprias identidades, a insistência em esquecer ou a impossibilidade de fixar lembranças sobre suas próprias ações, escolhas e experiências do passado, contidas em suas memórias transtornadas.

A literatura, nesse sentido, posiciona o oprimido em um lugar de referência, de modo que a história seja lembrada, contada ou transmitida a partir da narração de suas experiências enquanto vítima ou testemunha da opressão. De outra forma, revestindo-se com a qualidade de arquivo, como assinala Candau (2021) e Figueiredo (2017), a memória silenciada e esquecida tem na literatura uma possível protomemória. As memórias fragmentadas evocadas e encaixadas num todo que constitui o quebra-cabeça das identidades individuais e da história de cada país, contribuem com o trabalho de

“juntar e rearrumar os dados do passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29), compreendendo-se esta sobreposição de ideias e de informações como um palimpsesto a ser decifrado, recomposto e ressignificado. Assim,

a literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que, foi efetivamente vivido por homens e mulheres. (FIGUEIREDO, 2017, p. 29)

A literatura que se dedica a narrar a opressão e a violência da ditadura, com sua potência de construir caminhos de acesso à realidade por meio da ficção, promove uma aproximação do passado soterrado, fornecendo imagens dos fatos ocultados e/ou proibidos por interesses políticos. A ficção, nesse caso, se assemelha, segundo Benjamin (1978, p. 240), ao trabalho arqueológico de escavação e exposição das camadas mais profundas de uma história dissimulada e recortada pelo Estado. Em outras palavras, a ficção denuncia o abuso da memória (RICOEUR, 2007, p. 72) e possibilita a evocação de vozes marginalizadas e a representação de outras versões da história e de memórias manipuladas por ideologias dominantes (RICOEUR, 2007, p. 72).

Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor* (1996, p. 17) destaca que as narrativas de ficção sobre a ditadura “são documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente”. Para a estudiosa “os canalhas” sorriem diante do “nosso esquecimento [...] e celebram nossa indiferença, nossa curta memória” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15). Eles tentam alimentar através desse sorriso uma falsa segurança que, por sua vez, devido ao ciclo de impunidades não é capaz de existir, “que imensa ilusão pensarmos que estamos em segurança enquanto eles sorriem. Se ainda não podemos fazer alguma coisa [contra a impunidade], temos ao menos a obrigação de não esquecer” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

Desse modo vai se construindo uma tradição da narrativa que ficcionaliza o período da ditadura militar, no Brasil e em outros países por ela atravessados. Denúncia, resistência, testemunho contra o esquecimento, compreensão do presente por meio do passado, a construção da identidade dos sujeitos e da nação e, sobretudo, a evocação de

vozes de indivíduos comuns e suas histórias de sofrimento e dores ocultadas na história, que impõe o silêncio e nega o sofrimento do povo.

Sobre os recursos explorados pelos autores que tematizam a ditadura, Dalcastagnè (1996, p. 16-17) destaca o diálogo com o texto jornalístico, a alegoria, a carnavalização e a paródia, de modo que “o discurso de poder, as técnicas jornalísticas, a publicidade do governo, a autoridade histórica, tudo é parodiado, estilizado, reaproveitado no contexto ficcional”, durante o regime. Eurídice Figueiredo (2017, p. 30) declara, quanto ao contexto atual, as narrativas que “tentam hoje escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, de outro lado, em informações levantadas e já compiladas nos diferentes arquivos”.

Em relação a ficção hispano-americana, Omar Aquini em “La novela hispanoamericana de la dictadura: rasgos temáticos comunes” (2015, p. 01), apresenta os principais recortes temáticos utilizados por escritores durante e anos após a ditadura em países latino-americanos, tendo em comum: “a dicotomia entre história e ficção, violência e repressão como regras de governo, as relações amorosas do ditador e a presença de forças estrangeiras na política dos países hispano-americanos<sup>40</sup>”. Martha Paley Francescato em seu artigo “La novela de la dictadura: Nuevas estructuras narrativas” (1979, p. 99) reforça a predominância da figura do ditador como protagonista das narrativas latino-americanos sobre o domínio autoritarista militar, publicadas a partir da segunda metade do século XX, e afirma que além de um instrumento de exposição da tirania, essas narrativas promovem uma

luta [que] también se estende contra a linguagem e suas estruturas convencionais através de diversos recursos [...] paródias de retórica e linguagem política, no discurso do presidente [...] intercalação no discurso de slogans publicitários, nas palavras do narrador [...] deformações burlescas de sentenças filosóficas ou científicas (FRANCESCATO, 1979, p. 103)<sup>41</sup>.

---

40 la dicotomía entre historia y ficción, la violencia y la represión como normas de gobierno, las relaciones amorosas del dictador, y la presencia de las fuerzas extranjeras en la política de los países hispano-americanos.

41 lucha [que] se extende también contra el lenguaje e sus estructuras convencionales a través de diversos recursos [...] parodias de retórica y lenguaje políticos, en el discurso del presidente [...] intercalación en el discurso de slogans publicitarios, en palabras del locutor [...] deformaciones burlescas de sentencias filosóficas o científicas

É possível observar que durante a vigência das ditaduras latino-americanas, as literaturas que tematizam tal contexto sociopolítico tendem a utilizar recursos como a ironia, a paródia e outras categorias que dialogam entre si. Apesar das particularidades dos diferentes estilos dos autores e entre a tradição literária hispano-americana e um certo distanciamento da literatura brasileira, vê-se elementos, na ficção dos tempos de chumbo, que aproximam a narrativa latino-americana de um mesmo objetivo: narrar o horror, compreender o passado e resistir ao esquecimento instituído.

Em um estudo mais recente sobre a literatura contemporânea comprometida em narrar a ditadura, de acordo com Cécile Brochard, no ensaio “El grito del mundo: novelas contemporáneas de la dictadura” (2018, p. 22), na América latina e em países africanos, dois modos de estruturação da narrativa da ditadura se destacam: a memória coletiva dos povos oprimidos e a memória individual do tirano “concorrem assim para criar no espaço da ficção uma memória da tirania que vai além da simples sátira do poder autoritário: [...] [a] aliança da pluralidade narrativa e do guia ético do leitor”<sup>42</sup>. Assim, a memória na literatura segue atuando como meio para dizer sobre a opressão, fazê-la conhecida por meio da ficcionalização de testemunhos ou pela criação de enredos que retratam a arbitrariedade desses regimes autoritários do passado e sua influência na realidade presente. Sob a perspectiva da necessidade de lutar contra o esquecimento evitando a normalização da violência, Brochard aponta para um compromisso ético do escritor enquanto autor de romance da tirania, pois este

tenta lutar contra a propaganda do discurso ditatorial ou tirânico unívoco e manipulador, o romance deve integrar a pluralidade; daí uma narrativa profundamente polifônica e plural. Para lutar contra a tirania na história, o romancista comprometido com a modernidade pensa em sua autoridade no romance e opta por torná-lo o lugar da relatividade, mantendo sua carga satírica com força e intensidade<sup>43</sup>.

Sob a perspectiva de que os romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile*, e *Ciências morais*, rompem com as explicações

---

42 concurren así para crear en el espacio de la ficción una memoria de la tiranía que rebasa la simple sátira del poder autoritario: [...] [a] alianza de pluralidad narrativa y guía ética del lector.

43pretende luchar contra la propaganda del discurso dictatorial o tiránico unívoco y manipulador, la novela debe integrar la pluralidad; de ahí una narración profundamente polifónica, plural. Para luchar contra la tiranía en la historia, el novelista comprometido con la modernidad piensa su autoridad en la novela y elige hacer de ésta el lugar de la relatividad manteniendo con fuerza e intensidad su carga satírica.

totalizantes acerca da ditadura no Brasil, no México, no Chile e na Argentina e se revestem da qualidade de arquivo, pretende-se desenvolver uma análise da configuração das personagens silenciadas e marginalizadas, consideradas loucas diante do discurso de poder. A partir disso, entende-se que a partir da necessidade de expor a violência e o autoritarismo em tempos dominados pela tirania e a “responsabilidade dos autores frente à história e aos leitores” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41), nesses romances, a resistência ao discurso autoritário e a denúncia da opressão, da tortura, do enclausuramento, do abuso da memória e dos “sorrisos dos canalhas”, podem ser vistos por meio da experiência da loucura das personagens. Tal condição funcionaria como “sátira política [...] para atacar as ideologias [...] de dominação (HUTCHEON, 1991, p. 171), possibilitando a montagem do quebra-cabeça de lembranças e o registro das memórias ocultadas pelos discursos de poder (OLIVEIRA, 2020, p.149).

Se se pensar a loucura a partir de sua constituição histórica, como apresentada por Michel Foucault em *História da Loucura* (2017), pode ser observada uma exposição detalhada dessa manifestação, a partir da Idade média, como um modo de exclusão e controle dos corpos pela sociedade. Antes de ser concebida como uma doença mental, de acordo com Foucault, o isolamento e o silenciamento funcionavam como terapêuticas para lidar com os loucos. Além disso, o deslocamento do sujeito do meio social se dava mais por critérios morais do que clínicos, pois o caráter médico é atrelado à loucura somente no final do século XIX, após as interferências e ideias de Philippe Pinel.

No período descrito por Foucault, o corpo do louco é vitimado, moral e socialmente, com a exclusão tal qual os leprosos e os heréticos o foram em outras épocas. Privados de liberdade física dentro dos sanatórios, o discurso do louco também fora desqualificado enquanto linguagem carregada de algum sentido, isso porque vigorava a concepção de razão sendo o único recurso para as verdades no Ocidente. A partir dessa ideia, a linguagem da loucura era considerada falsa e incapaz de dizer a verdade, acreditando-se na impossibilidade da co-existência, no mesmo indivíduo, da razão e loucura. Numa mesma direção, a loucura torna-se, ao longo da Idade Clássica, linguagem interdita (FOUCAULT, 2017, p. 105). Nesses termos, a guinada histórica do Ocidente marcada pelo *Cogito* cartesiano, segundo Foucault, opera como “golpe de força” (2017, p. 46) que recusa a loucura, posicionando-a a margem da cultura e reduzindo-a ao silêncio.

Shoshana Felman em *A coisa literária: escrita, loucura e psicanálise* (2020, p. 63), entende o silenciamento da loucura a partir da concepção de que “toda história cultural do Ocidente [foi marcada por] uma progressiva conquista pela *ratio*, de um imperialismo da razão”. Mas, essa anulação do sentido do discurso da loucura, porém, é precedida por uma visão de experiência trágica da loucura, na Idade média. Tal visão conectava os loucos ao mundo como capazes de dizer a verdade de forma extravagante, sendo a experiência que dava a eles o lugar da revelação, isto é, mesmo com suas particularidades, o discurso proferido por aqueles que desembarcavam das naus ou retornavam das estradas por onde perambulavam tomavam seu lugar de expressão denunciadora no teatro, assim aceito pela sociedade. Foucault comenta:

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade [...]. (FOUCAULT, 2017, p. 14)

Entretanto, não somente a denúncia advinda da loucura foi excluída com a grande internação ocorrida a partir do século XVII, mas também, uma gama de linguagens é fechada em hospitais gerais, excluída do domínio da verdade e ligada à desrazão. De outra forma, a internação se realiza a toda manifestação de desatino estabelecido pela sociedade: pobreza, libertinagem, doença venérea (FOUCAULT, 2017, p. 425). Junto a essa designação para internação, condena-se a linguagem da magia, da alquimia, das práticas de profanação ou ainda certas formas de sexualidade (FOUCAULT, 2017, p. 84). Constituídos por discursos que caracterizam a fala interdita da desrazão, a loucura torna-se linguagem excluída pelas paredes dos manicômios e pela sociedade em geral.

No século XX, Sigmund Freud por meio da psicanálise e da psiquiatria, cria uma possibilidade de entendimento da fala da loucura. As formulações de Freud possibilitariam a inteligibilidade da fala do louco e o diálogo entre o louco e o especialista, apto a interpretar os mistérios da fala deste sujeito. Rompe-se o silêncio dos acorrentados mantido nos séculos anteriores. Assim, Foucault (1999, p. 195), em *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*, afirma que a situação se modificou realmente quando

a experiência da loucura foi deslocada para a última forma de interdito de linguagem [...]. Ela cessou, então de ser falta de linguagem, blasfêmia proferida, ou significação intolerável (e, nesse sentido, a psicanálise é de fato, o grande levantamento dos interditos, definido pelo próprio Freud). Ela apareceu como uma palavra que envolve a si própria, dizendo por baixo daquilo que diz outra coisa, da qual ela é, ao mesmo tempo o código único possível: linguagem esotérica, se quisermos, já que detém sua língua no interior de uma palavra que, finalmente, não diz outra coisa além dessa implicação.

A última forma de interdito para onde a experiência da loucura foi deslocada a partir de Freud, é a sempre transgressiva e perigosa região “das linguagens implicando-se nelas próprias, quer dizer, enunciando em seu enunciado a língua na qual elas o enunciam. Freud não descobriu a identidade perdida de um sentido: ele cingiu a figura irruptiva de um significante que não é absolutamente como os outros” (FOUCAULT, 1999, p. 195). A partir daí, segundo o filósofo a loucura aparece como uma “prodigiosa reserva de sentido” e não como a “astúcia de uma significação escondida”. A palavra *reserva* utilizada por Foucault, nesse caso, remeteria não somente a ideia de provisão, mas sobretudo, de “figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio”, *locus* onde aloja-se um tal sentido, “ou um outro, ou ainda um terceiro e isso ao infinito, talvez” (FOUCAULT, 1999, p. 196). Nesse movimento entre a possibilidade de sentido e a fala da loucura no que tange à relação com a linguagem e com a literatura, Foucault continua:

Daí a necessidade dessas linguagens segundas (o que, em suma, chamamos de crítica): elas não funcionam mais agora como adições exteriores a literatura (julgamento, mediações, conector que se pensava útil estabelecer entre uma obra remetida ao enigma psicológico de sua criação e o ato consumidor de sua leitura): doravante, elas fazem parte, no coração da literatura, do vazio que ela instaura em sua própria linguagem; elas são o movimento necessário, mas necessariamente inacabado através do que a palavra é reconduzida à sua língua, e através do que a língua é estabelecida sobre a palavra. (FOUCAULT, 1999, p. 197)

A literatura e a arte que trazem a representação da loucura funcionariam, ao longo dos tempos, tal qual um instrumento para romper com a imposição de uma experiência invalidada, uma linguagem interdita e a privação da liberdade do louco. A literatura seria, por sua vez, capaz de alojar sentidos nas lacunas deixadas pela “desrazão”. Desde as tragédias gregas, passando por Shakespeare à *Dom Quixote*, desde o surrealismo ao

contemporâneo, autores têm considerado relevante a representação da personagem louca ou da condição de loucura.

Assim, a característica que liga a literatura e a loucura, de acordo com as considerações de Soshana Felman (2020, p. 25), é que ambas se identificam por serem “irredutíveis à interpretação”. Ou seja, de modo semelhante ao observado por Foucault, na Idade média – quando os espetáculos e personagens como os bufões, errantes e outros, causavam fascinação e medo –, Felman acredita que a loucura não pode ser exclusivamente tratada como doença ou reduzida como objeto restrito ao campo da psiquiatria, mas, de maneira polimorfa e múltipla, ela pode ser revelada na própria linguagem dos sujeitos considerados anormais. De modo que, tais sujeitos retratados ficcionalmente veiculam quase invariavelmente uma capacidade de percepção dos “furos” da realidade, pois para os escritores que lidam com o tema, a verdade da loucura não está no discurso psiquiátrico, mas sim na própria linguagem (corporal, inclusive) dos portadores de perturbações mentais.

Limitar a loucura à um cenário apenas patológico, como fonte de comportamentos que extrapolam as regras ou condicionar o sujeito “transgressor” à um lugar de exclusão, diz menos acerca o louco do que sobre a sociedade e os valores por ela impostos. É como presença ameaçadora e causa de mal-estar que o louco, nos limites de sua ex-centricidade, tem sido encarcerado e silenciado, no decorrer da história. Contrariamente à sociedade, na literatura é justamente o caráter de resistência associado à loucura que se torna relevante pois: “em sua contralinguagem e contraconduta, o questionamento de leis e valores, fazendo emergir crises, frustrações e alienações que embora pareçam existenciais ou relativas ao caráter, remetem sempre a crises e a aporias na realidade sócio-histórica”, afirma Gislene Silva em *Olhando sobre o muro* (2008, p. 06). Segundo Silva:

Além disso, confrontada com o perigo da lucidez extrema e, às vezes, com ela se confundindo, a loucura é um fenômeno que adquiriu, com o advento da valorização da racionalidade moderna, grande força como motivo artístico e possui toda uma simbologia própria. Alcançou, entre outras, a condição de metáfora ou estratégia de denúncia social e ideológica. Por sua complexidade semântica, pela impossibilidade de se *fixar um sentido objetivo e uma interpretação consensual* para o fenômeno da loucura e por sua *inesgotabilidade intrínseca*, o conceito de louco torna-se maleável, manipulável e o próprio debate sobre o que é ser louco e o estatuto da loucura está sempre aberto à investigação (SILVA, 2008, p. 06, grifos nossos).

Essa irreducibilidade da loucura e da literatura à interpretação, como afirmam Felman e Silva, possibilita a abertura para significados múltiplos e inesgotáveis. A loucura como representação ficcional se faz em um campo de disputa de sentidos em dois movimentos. Primeiramente, quando a linguagem da loucura é rejeitada e excluída, ela atesta a pretensão da verdade que, manifestada por meio da coerção e de exclusão de discursos, se organiza em torno de conteúdos históricos sempre modificáveis (FOUCAULT, 1999). Essa referência foi validada por longo período na literatura, como atesta Foucault em *A ordem do discurso* (2014, p. 18) quando afirma: “penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro”. O outro movimento da representação da linguagem da loucura se depreende desse primeiro, pois a imposição da verdade e a consequente interdição do discurso do louco, subverte o silêncio e abre caminhos para sentidos que ultrapassam a superfície onde se localiza a verdade coercitiva e aceitável.

É justamente essa concepção de linguagem que, rompendo com os limites impostos e subvertendo o silêncio dos oprimidos, a poética da loucura se faz matéria de criação literária nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile*, e *Ciências morais*. Na narrativa de Bernardo Carvalho e Cristina Rivera Garza a loucura é um recurso manifestado através dos ambientes físicos (manicômios) e da condição patológica das personagens. Já em Roberto Bolaño e Martín Kohan a loucura é percebida por meio do delírio e da obsessão dos protagonistas. Dessa forma, utilizando a loucura como recurso estético, a linguagem elaborada pelos autores nesses romances possibilita a percepção de realidades alteradas e conduz o leitor a questionar os limites entre a identidade, a loucura e a razão.

A loucura em sua complexidade conceitual, embora considerada uma doença mental (HERRMANN, 1993), abarca alguns conceitos importantes para a compreensão da representação da loucura e da personagem louca nos romances em análise. Como visto, Foucault apresenta em sua arqueologia da loucura o compulsório isolamento do indivíduo com comportamento considerado incomum, diante das vigências sociais. Enfermos, doentes venéreos, prostitutas, considerados ameaçadores da ordem estabelecida, carregam o estereótipo da loucura restando-lhes o lugar de reclusão, isto é, são condenados pelos homens ditos racionais aos lugares de controle da desrazão, os

manicômios e casas de isolamento. Dessa forma, as ideias apresentadas por Foucault exemplificam a noção de estigma elaborado por Erving Goffman, em *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade* (2004). Goffman explica que

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias: Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontradas. As rotinas de relação social em ambientes estabelecidos nos permitem um relacionamento com "outras pessoas" previstas sem atenção ou reflexão particular. Então, quando um estranho nos é apresentado, os primeiros aspectos nos permitem prever a sua categoria e os seus atributos, a sua "identidade social" (2004, p. 5, grifos do autor)

Para Goffman (2004, p. 6), no contexto de percepção das características que permitem a integração do indivíduo com outras pessoas, "podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser [...] num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca". Ao longo desse processo o sujeito pode deixar de ser considerado como uma "criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída". Assim, quando o efeito dessa categorização social é o descrédito, considerado como um defeito, uma fraqueza ou uma desvantagem "constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real". O estigma originado de tal discrepância permite a manipulação da identidade social deteriorada, destinando-a ao lugar marginalizado, isso porque o indivíduo, nesse caso, é considerado pela maioria, inabilitado para a aceitação social plena.

### *3.1 A loucura e o esquecimento do sobrevivente em Os bêbados e os sonâmbulos*

As ideias acima descritas contribuem para a percepção da relação entre a ideia de loucura representada no romance de Bernardo Carvalho e a condição de identidade deteriorada das personagens que se veem como sujeitos não-pertencentes, Guilherme devido a perda da memória e o psiquiatra devido a perda de sua identidade, por exemplo. A primeira personagem, em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a ser descrita como louca é a mãe de Guilherme. Já na parte inicial da narrativa, o narrador-personagem, busca forçosamente em sua memória quem seria a terceira pessoa que o acompanhava, dentre

os amigos de sua mãe, em espera pelo término da cirurgia para retirada de um tumor na cabeça desta. Em seu exercício para alcançar as reminiscências memoriais, lembra-se de quando sua mãe “começou a sentir mal uma semana antes de entrar em coma, [ela] tinha enjoos e dores de cabeça, estava ficando *louca* mas eu não sabia” (CARVALHO, 1996, p. 11, grifo nosso). A loucura nesse caso, se refere a condição resultante da enfermidade da mulher, mas em um jogo de cenas, é possível remeter a enunciação da loucura à capacidade de memória, ou melhor a perda dela. Essa significação dupla do termo se torna perceptível devido a insistente necessidade do narrador de restituir suas memórias perdidas – pois o esquecimento causado pelo tumor, que também o aflige – pelo tempo ou pelo trauma, para o narrador, é a condição que desencadeia a deterioração de sua identidade e o remove de seu lugar no mundo.

Incapaz de guardar as lembranças ou resgatá-las diante do cotidiano e das relações sociais estabelecidas, o sujeito está preso em um não-lugar. Impedido de alimentar vínculos identitários, relacionais e históricos, ele habita um “mundo [...] prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 2012, p. 73). Embora Augé se refira aos espaços físicos, é pertinente atribuir seu conceito de não-lugar à condição daquele que perde suas memórias, pois é através delas que são guardadas as referências constituintes do sujeito e dos grupos sociais, sobretudo, é a memória que possibilita a esse mesmo sujeito integrar sua individualidade ao coletivo, ao lugar familiar, identitário. Sem memória e sem identidade, o sujeito encontra-se deslocado, perde seu enraizamento no mundo e, alheio à realidade, é afastado dela e transferido para um outro lugar, a loucura:

O neurologista me disse que o tumor não era tão grande [...], mas que, [...] ia mudar, primeiro de forma mais imperceptível e depois radical, o meu comportamento, a minha personalidade, sem que eu me desse conta: ia me transformar numa outra pessoa antes de me matar. [...] Aos poucos me tornaria um outro e o que eu era desapareceria – “por causa da lesão” (CARVALHO, 1996, p. 14, grifos do autor).

Como descrito na citação acima o que aterroriza Guilherme é tornar-se um outro, sem vínculos e memórias. O protagonista teme enlouquecer, perdendo o controle de seu comportamento e de sua personalidade. Aliás, esse medo assombra o narrador-personagem desde a infância, agora, devido ao tumor, prestes a acontecer, leva-o a buscar pistas que o ajude a manter sua lucidez. Nessa busca, ele visita a testemunha do acidente

de avião que sofrera e ao ser questionado por ela sobre sua profissão, responde ser psiquiatra, no entanto, em seguida reflete acerca de sua resposta, pois havia mentido, chegara a cursar medicina, mas abandonou com a justificativa: “acho que foram os cadáveres” (CARVALHO, 1996, p. 22), em seguida, ele recorda de sua infância, sobre os motivos que despertou-lhe o desejo de tornar-se psiquiatra:

Durante toda a infância, costumava passar, em ônibus entupidos de gente [...] na frente do Pinel, [...] e a imagem dos doentes em uniformes azuis me aterrorizava. Ficava enjoado. Tinha engulhos. Uma vez cheguei a vomitar de verdade, quando peguei o ônibus errado e tive que descer justamente em frente ao Pinel. Os loucos estavam nas sacadas [...]. Eu mal conseguia caminhar olhando para eles [...]. Optei pela psiquiatria mais por precaução. Teria a garantia de não ser enfiado a contragosto ali dentro também. Pensei em entrar por vontade própria, como médico, para evitar ser pego de surpresa, como paciente (CARVALHO, 1996, p. 22).

De acordo com Magri (2015, p. 186), a manifestação precoce do receio de ser confundido com um louco, desde a infância, indica, de alguma forma, a relação de Guilherme com a ideia de desestabilidade emocional ou racional, possivelmente porque, desde então, “ele já [se percebe] habitado pela ideia da loucura”. Agora, na vida adulta, o tumor posiciona-o no limiar entre razão e desrazão, memória e esquecimento, ele se vê submerso em uma atmosfera de tensão, desconfiança e medo, não desejava ser arrastado a contragosto para o Pinel, onde estavam internados os loucos. Nesse sentido, para Silva, a “identidade, relaciona-se ao plano do vínculo social” (SILVA, 2008, p. 21), no entanto, quando tal vínculo se perde, o sentimento de alteridade também é comprometido dando abertura aqueles que se consideram integrados para manipular a identidade do “não-pertencente”, posicionando-o à margem (GOFFMAN, 2004, p. 6). Como ocorre com a identidade do louco, visto que, “assim, convencionou-se tomar como louco aquele indivíduo que se comporta em dissonância com os princípios, normas, regras e valores da cultura em que se acha inserido” (SILVA, 2008, p. 21).

Tais sentimentos tornam-se ainda mais apurados quando, a Guilherme, como militar, é designada a missão de repatriamento sanitário do psiquiatra louco, como já visto, e então ele descobre “que os psiquiatras também enlouquecem” (CARVALHO, 1996, p. 22). A atmosfera desestabilizadora expressa pela narração de Guilherme quanto a perda de sua identidade se estende a labiríntica narração do repatriamento, mais uma

vez, ele não compreende o encadeamento dos acontecimentos, quando como ocorrera sobre o acidente de avião. Diante disso, Guilherme é tomado por questionamentos e dúvidas, sem chances de serem respondidas. Então ele inicia, por meio de vestígios, um trabalho de reflexão sobre sua condição de esquecimento e a situação do psiquiatra.

Inicialmente, o narrador-personagem imagina que Jorge, seu ex-namorado e superior na ordem militar, estaria omitindo informações sobre o repatriamento. Por exemplo, ele fica extremamente desconfiado sobre os motivos pelos quais não lhe fora apresentado o estudante de medicina, que o acompanharia nessa viagem, de modo que o tenente Jorge não lhe passou: “nenhuma informação sobre o acompanhante que viajaria comigo, nem se íamos no mesmo avião” (CARVALHO, 1996, p. 26). O narrador-personagem completa:

Me espantei. Não pelo acompanhante, mas por mim. Por que um militar? Não era nem um pouco usual. E depois, com que finalidade? Quis saber por quê. Ele [Jorge] disse que também não sabia e repetiu que eu não devia fazer perguntas. Perguntei de novo. Por que um aspirante? Devia haver alguma coisa para chamarem um militar (CARVALHO, 1996, p. 25)

A desconfiança acompanha toda a viagem de Guilherme. Desde o avião, ele cria expectativas e deduções sobre os passageiros, imaginando quem seria o médico acompanhante do qual desconhecia a identidade: “comecei a desconfiar de um rapaz com um terno cinza – o que me pareceu um sinal [...] – que lia um jornal sempre na mesma página havia quase uma hora. Não se mexia” (CARVALHO, 1996, p. 27). No entanto, quando Guilherme resolve perguntar: “se era o acompanhante? Se estava ali para me acompanhar na busca do psiquiatra louco pelo Sul do Chile?” (CARVALHO, 1996, p. 28), toca-lhe o ombro e com o susto do passageiro, percebe que ele estava “dormindo com o jornal na sua frente”, era apenas um passageiro comum.

Logo após este equívoco, ao retornar para seu acento, Guilherme faz a leitura do dossiê do psiquiatra e de um guia turístico do Sul do Chile. Informações sobre terremotos, casos clínicos, identidades confundidas e desaparecimentos atravessam a leitura de cartas e diagnósticos de quadros de paranoia, estado paranoide desenvolvido e loucura, “segundo os comentários do psiquiatra” (CARVALHO, 1996, p. 32), contidos no documento.

Já no Chile e junto com a “equipe” de repatriamento, o relato de Guilherme se torna mais confuso e atordoante, suas impressões e provocações direcionadas ao médico “acompanhante” e as conjecturas advindas do silêncio deste sujeito, tornam o momento ainda mais incompreensível. Ele insiste, tenta estabelecer comunicação com Cardozo e o acompanhante, mas é repreendido com rispidez e permanece sem conhecer os motivos para aquele repatriamento sanitário. Diante disso, ele se rende ao silêncio e passa a observar que não são seguidos protocolos médicos com o paciente louco, mas que este indivíduo provoca movimentos impassíveis em seus companheiros, deixando evidente a vulnerabilidade do protagonista quanto aos motivos, isto é, a “razão daquilo tudo” (CARVALHO, 1996, p, 49). O medo dos outros personagens, sempre alertas e tensos diante do louco: “revelando um misto de terror e desconfiança que os deixava com os nervos à flor da pele, prontos para o ataque como animais encurralados” (CARVALHO, 1996, p, 45).

Para Magri (2015), o modo como o narrador encara a viagem e relata os caminhos pelos quais percorre, além dos questionamentos e os silêncios que o atingem, pode ser visto como indício de sua condição enferma, pois “o neurologista tinha [...] avisado que, naquele processo lento e imperceptível, tudo era possível em termos de comportamento” (CARVALHO, 1996, p. 37). Além disso, para a estudiosa, a relação que o narrador-protagonista estabelece com o ambiente e sua ignorância sobre os acontecimentos, alcançam sentidos que podem ser encontrados por meio da dialética entre a ficção e a realidade do contexto sócio-político do Brasil e do Chile representado no romance. Magri afirma que,

Guilherme, como visto, descobre um tumor no cérebro, que desencadeará um processo de questionamento de sua própria identidade e o conseqüente apagamento de sua memória. O que não é possível é prever em que momento esse processo terá início. É possível que a narração de sua viagem ao Chile já seja influenciada em parte por esse processo. Assim, é possível que as imagens do Chile como um lugar “fora do lugar”, “claustrofóbico” e “desnorteante” já sejam projeções, no espaço físico, do modo como Guilherme encara a si mesmo e, em certa medida, o momento histórico em que vive. (MAGRI, 2015, p. 186)

Ao longo da narrativa, embora as respostas e confirmações permaneçam em suspenso, é possível observar a atmosfera político-repressiva que envolve o repatriamento

do psiquiatra. Como já visto, esta personagem é vítima de tortura, foi entregue aos militares por seus próprios amigos e acaba perdendo sua identidade, usurpando a identidade do algoz. Guilherme, por sua vez, como narrador dos eventos, também com instabilidade emocional, elabora paralelos entre a loucura do repatriado e os aspectos geográficos da paisagem do Chile. Para Magri (2015, p. 183), “a ideia do Chile como representação geográfica – e física – da loucura passará a tomar conta do modo como o protagonista se relaciona com o espaço”, reforçando a sensação de desestabilidade e expondo o “modo como Guilherme sente e compreende o mundo ao seu redor” (MAGRI, 2015, p. 187).

No mundo em caos em que o narrador vivencia suas experiências, ele se apropria da loucura como meio que lhe permite enxergar e dizer as “verdades” ocultadas e silenciadas naquele contexto. Enquanto tenta lidar com seus dilemas identitários e existenciais, Guilherme expõe com tom irônico, beirando o sarcástico, a violência e o medo que assombrava os sujeitos durante a ditadura no Brasil e no Chile. São os fenômenos geográficos citados – por exemplo: [Guilherme] “tinha comprado um guia turístico do Sul do Chile. [...] li que, ‘em 22 de maio de 1960, aconteceu, com epicentro em Valdivia, o terremoto que liberou a maior energia sísmica neste século’ [...]” (CARVALHO, 1996, p. 28) –, que situam a narrativa entre os anos de 1975 e 1980, no auge da Operação Condor, pois como o narrador afirma, somente vinte anos após esse terremoto, o psiquiatra louco aparece na pequena cidade de Los Angeles, no Chile.

A operação Condor, segundo John Dinges (2005), surgiu como uma aliança militar entre países latino-americanos preocupados com os grupos armados esquerdistas que planejavam ataques contra as ditaduras vigentes. No entanto, Dinges afirma que “na verdade, a capacidade militar dos grupos esquerdistas nunca representou uma ameaça séria às ditaduras, e numa visão retrospectiva a descrição feita pelos militares parece exagerada” (2005, p. 6), fator que deixa evidente as verdadeiras intenções da aliança: poder, dominação, manipulação e repressão.

Assassinatos, tortura e contravenções foram as ações realizadas por um Serviço de inteligência elaborado, inicialmente, pelo governo chileno do ditador Pinochet e integrado pela Argentina, Uruguai, Paraguai e, mais tarde, outros países da América Latina, incluindo o Brasil. Aliados e com o endosso “não-oficial” da CIA, esses países trocavam informações e planejavam ataques contra os opositores com o intuito de

eliminar qualquer tentativa de resistência, até mesmo fora das fronteiras de domínio nacionais. Diante disso, Dinges relata que

A princípio, as operações do Condor estavam limitadas aos países da América Latina. Cada país-membro permitia que as agências de Inteligência de outros países operassem dentro de suas fronteiras — capturando exilados, interrogando e torturando esses prisioneiros, e retornando com eles ao país de origem. As operações do Condor contra os alvos internacionais estavam entrelaçadas com a repressão maciça no interior desses países para derrotar os opositores domésticos de cada governo militar, e não raro era impossível distingui-las desse movimento. Quase invariavelmente, as vítimas do Condor desapareciam. Então, em meados de 1976 — coincidindo com o estabelecimento da ditadura militar na Argentina —, Pinochet e dois de seus aliados do Condor decidiram expandir as operações além das fronteiras da América Latina. O Chile, a Argentina e o Uruguai criaram equipes multinacionais, selecionaram alvos e começaram a realizar treinamentos operacionais especializados em instalações militares na Argentina. (DINGES, 2005, p. 17-18)

O Brasil “só ingressou formalmente na organização em 1976” (DINGES, 2005, p. 33). E a exemplo do que Dinges narra sobre uma ação de investigação e interrogatório da Operação Condor no qual o “Paraguai permitiu que o Chile transportasse o prisioneiro chileno para um centro de interrogatório clandestino no Chile. Ali ele foi mantido por mais quatro meses, e então desapareceu” (2005, p. 32), há semelhanças com o episódio da prisão do psiquiatra louco, narrado em *Os bêbados e os sonâmbulos*, além da relação entre as datas do ingresso do Brasil à Operação, em meados da década de 1970. Dito de outro modo, o romance de Bernardo Carvalho parece representar, ou melhor, expor um capítulo pouco conhecido na história das Alianças as quais o Brasil participou. Tal desconhecimento, por sua vez, garantiria ao imaginário coletivo brasileiro, o status de governo militar menos violento da América Latina. Assim, a Operação Condor

formalizaria e aprimoraria essa colaboração, expandindo-a para incluir a Bolívia, o Uruguai e o Brasil. Os Serviços de Inteligência trocariam informações, permitindo que cada um acompanhasse o paradeiro e os movimentos dos alvos inimigos presentes em outro país. Um dos países ou ambos se encarregariam de vigiar e capturar o subversivo; todos os países interessados participariam do interrogatório. Os relatórios baseados no interrogatório seriam partilhados, e, caso solicitado, o esquerdista apreendido seria transportado ao seu país natal para novos interrogatórios e eventual execução. A tortura era parte inevitável e integral do processo de interrogatório em todos os países. Sob o sistema,

os prisioneiros em países vizinhos podiam ser interrogados simultaneamente, com base em trocas rápidas de perguntas e dados entre os interrogadores. Os documentos capturados em ataques deviam ser copiados e trocados para serem analisados em cada país (DINGES, 2005, p. 32-33).

Encontrado no Chile, no romance, o psiquiatra louco é capturado pelas forças militares desse país e mantido sob vigilância até a chegada dos oficiais brasileiros, para transportá-lo de volta ao Brasil. Porém, sem compreender a situação, sem respostas quanto as atribuições da missão que lhe fora designada, Guilherme materializa suas percepções por meio do que enxerga na paisagem chilena, uma espécie de metáfora da violência protagonizada e financiada pela ditadura do Chile.

A Operação Condor em si foi responsável por uma proporção relativamente pequena do total de mortes e violência, mas representa o pior e definitivo afastamento do estado de direito e da sociedade civilizada. Os países, do seu mais alto nível de autoridade, entraram num acordo para cooperar no empreendimento do terrorismo de Estado. Desconsideraram a proteção dos direitos humanos de seus próprios cidadãos e conspiraram para violar as normas de proteção internacional: o direito de refúgio, asilo e proteção aos refugiados, o *habeas corpus* e os procedimentos cuidadosamente articulados para a extradição das pessoas acusadas de crimes num país e presas em outro (DINGES, 2005, p. 37).

O Chile, de 1960, como epicentro do terremoto que liberou “a maior energia sísmica neste século” (CARVALHO, 1996, p. 28), duas décadas mais tarde, é o epicentro da operação com maior amplitude de domínio e controle violento da América Latina. A loucura do psiquiatra e o ambiente hostil provocada pelo espaço físico aos olhos de Guilherme, faz com que essa personagem associe o Chile à insanidade: “de fato como um lugar desnorante, por sua própria configuração e disposição física, a representação geográfica da demência” (CARVALHO, 1996, p. 42). Sob esse viés, Magri comenta que a “forma geográfica do país – um estreito de terra fino e extenso, localizado entre o Oceano Pacífico e a Cordilheira dos Andes sugere ao mesmo tempo a imagem de opressão, aprisionamento, intensidade e limite” (MAGRI, 2015, p. 184). Situação reforçada pelo uso de palavras e expressões como: “fora do lugar”, “espremido”, “fim do mundo”, “onde tudo acaba” (CARVALHO, 1996, p. 41), contidas no trecho a seguir:

É isso que vocês chamam de Chile? Onde tudo está à beira do abismo? Tudo está à beira do nada. Tudo é sempre quase o fim do mundo. [...]”. Olhei para as montanhas ao longe e para os campos. Seguíamos pela Panamericana. A estrada acompanhava o relevo suave, entrecortado por rios tortuosos e de águas claras e pontilhado por bosques e pinheiros. Estávamos esmagados entre a cordilheira e o mar, que não víamos, a um passo do que não víamos (e sem perceber que estávamos esmagados – a claustrofobia era dissimulada pela vastidão das pradarias amarelas e verdes), seguindo pelo indefinido daquela auto-estrada, como qualquer outra, em qualquer lugar, intercambiante, desnordeante [...]” (CARVALHO, 1996, p. 47)

A narrativa acima é a imagem do medo e também da loucura que aproxima o leitor do modo como Guilherme sente e compreende os acontecimentos dos quais faz parte. O encadeamento dessas imagens em paralelo com a atmosfera causada pela loucura ou o temor dela, retratam o contexto desestabilizador, tomado pela sensação de desconforto e choque, isto é, a ditadura do espaço político e social que afeta o modo de ser e de ver dos indivíduos. Um espaço refletido nas paisagens que embora desconcertantes e ameaçadoras, ainda assim são percorridas pelo narrador, em seu louco esforço de se lembrar, de lutar contra o esquecimento de sua identidade e, ao mesmo tempo, recuperar e expor a história também esquecida das articulações e caminhos claustrofóbicos da ditadura.

A ameaça constante do apagamento do passado e a insistência para mantê-lo na memória tornam necessária a transmissão. Em um tempo presente em que a insanidade domina as esferas sociais em sua forma política e cultural, transmitir verdades é tornar-se louco. Assim, em *Os bêbados e os sonâmbulos* Guilherme caracteriza sua mãe como louca, porque ela decide revelar a verdade sobre o acidente que sofrera na infância: “era a *história oficial*, que eu ouvi [...] até ouvir minha mãe, na *loucura* logo antes de entrar em coma por causa do tumor, dizer [...] e insinuar que aquele não tinha sido um acidente, mas um suicídio e um assassinato [...]” (CARVALHO, 1996, p. 20, grifos nossos). Na sequência, o Estado classifica o psiquiatra como louco pois ele revela em seu corpo a opressão e a violência do governo. Nessa esteira, o protagonista, além de sua enfermidade, expressa sua loucura por exercer tanto o papel de vítima como de testemunha: do acidente e do relato do psiquiatra cujos segredos são relevados quando ambos se aproximam, durante a extradição do preso político.

É possível perceber que a loucura nesse romance se propõe a apresentar imagens, embora difusas, sugeridas (MAGRI, 2015, p. 190), mas capazes de recuperar elementos

fundamentais que remontam o período da ditadura militar, expondo verdades perceptíveis através da transmissão e do testemunho. Numa época em que “não podia passar pela cabeça de ninguém se tornar um militar [...] O que era contra tudo o que eu era, ou tinha sido” (CARVALHO, 1996, p. 23), Guilherme, torna-se um aspirante revelando a sombra da loucura e do esvaziamento de si: “eu já não era mais” (CARVALHO, 1996, p. 23). No entanto, é por meio da incompreensão do passado do protagonista que é revelada a incompreensão do passado recente da história do Brasil, a tortura, a morte, o assassinato, a atmosfera hostil, as alianças políticas, o silêncio e o risco do apagamento da memória, sobretudo, o esquecimento das vítimas do regime.

### 3.2 A loucura da modernização em *Ninguém me verá chorar*

A relação entre o espaço físico com a expressão da loucura se faz como matéria literária, também, no romance *Ninguém me verá chorar*. Como visto, em *Os bêbados e os sonâmbulos* a paisagem geográfica reflete as incompreensões de Guilherme quanto aos eventos que vivencia e a sua instabilidade emocional. No romance de Cristina Rivera Garza, por sua vez, ao posicionar o manicômio de La Castañeda como cenário principal da narrativa, seus espaços internos e os diálogos estabelecidos dentro da instituição tornam-se significativos, como expressão do funcionamento da sociedade mexicana, na virada do século XIX para o XX.

Símbolo do projeto de modernização e progresso, o sanatório inicialmente funciona como meio para banir da circulação social os indivíduos que não se encaixam nesse projeto, temendo o comprometimento do desenvolvimento do “buen ciudadano” (PARK, 2013, p. 58). Governado por Porfírio Dias por mais de três décadas, entre 1876 e 1911, o México, durante esse período, é um país imerso em uma estrutura social de desigualdade e repressão. Alguns desses episódios da história mexicana podem ser percebidos por meio da leitura do romance de Cristina Rivera Garza cujo enredo focaliza a história de indivíduos marginalizados, Joaquín e Matilda e ao mesmo tempo, possibilita a expressão de momentos decisivos que marcaram o projeto de uma nação moderna e o ideal de libertação do povo mexicano com a Revolução.

Sob a influência do positivismo, concepção largamente difundida na Europa e nos Estados Unidos como premissa para modernização e para desenvolvimento, o governo de

Porfirio é marcado por diversas contradições. Acompanhado de seu famoso ditado “Ordem e Progresso” o presidente Díaz implantara políticas econômicas que atraíram investidores internacionais obtendo avanços impressionantes nesse setor, por outro lado, a pobreza no México atingiu seu nível mais alto. Desse modo, não havendo possibilidade de inserção social e sem amparo de políticas contra as desigualdades, as classes populares mexicanas tornam-se, nesse contexto, símbolo do atraso e do primitivo, “enquanto isso, os habitantes ricos da cidade abraçaram ideologias da França, Grã-Bretanha e Alemanha, como o positivismo e o darwinismo social, e as usaram para justificar a desigualdade de riqueza e poder da época<sup>44</sup>” (GONZÁLEZ, 2014, p. 27).

Marcos Burgos, tio de Matilda e médico higienista, é um exemplo desse pensamento propagado entre as classes altas na Cidade do México. Segundo o narrador, Marcos e seus amigos doutores acreditavam que “uma série de atavismos culturais próprios das camadas mais baixas estava retardando o progresso e a eventual glória da nação” (GARZA, 2005, p. 128). Para esses homens da ciência a falta de higiene, o tipo de alimentação e o consumo de álcool faziam desse “grupo uma ameaça real para o país” (GARZA, 2005, p. 128). E, certos de sua autoridade científica, acreditavam na seguinte concepção: “mais que produto da evolução, cuja teoria geral Charles Darwin havia desenvolvido admiravelmente, eles [os alcoólatras, as prostitutas e os loucos] constituíam a prova da involução [...], colocam em perigo seus semelhantes e, portanto, a nação inteira” (GARZA, 2005, p. 128).

Declaradamente progressista, Marcos Burgos “desenvolveu uma fé cega nas possibilidades abertas do futuro, no progresso da nação” (GARZA, 2005, p. 127), ele empenha-se em fazer com Matilda, o que as instituições buscavam fazer com a população mexicana: sob a “influência civilizatória da higiene poderia transformar em bom cidadão até o mais primitivo dos seres humanos” (GARZA, 2005, p. 127). Dessa, maneira, no âmbito privado, Marcos impõe disciplina, rotina, higiene, silenciamento à Matilda e, no âmbito coletivo, o governo de Díaz dissemina técnicas de poder centradas no domínio dos corpos dos indivíduos “desajustados e primitivos”, constituindo, como concebe Foucault, a biopolítica (2021, p. 29) como meio que alimenta o poder do Estado na sociedade moderna.

---

44 meanwhile, the wealthy inhabitants of the city embraced ideologies from France, Britain, and Germany such as positivism and social Darwinism, and used them to justify the inequality of wealth and power of the time.

Nesse sentido, para Jungwon Park, em seu artigo “Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana em *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza (2013), a manutenção de Porfirio no poder durante esses longos anos se deu pela retirada dos direitos dos indivíduos considerados inaptos para a vida moderna e para as liberdades por ela estabelecidas. Sobre tal perspectiva Park completa:

Para adiantar a implementação da nova lógica civilizatória e tornar real o sonho modernizador, sem demora, o regime porfiriano levou os mexicanos a ceder a Porfirio Díaz e aos ‘científicos’ seus direitos políticos para que estes fossem devolvidos à medida que os mexicanos fossem saindo do passado pré-moderno e aprendessem a lição de como ser livres. Neste sentido, a formação do cidadão como sujeito de direito somente era possível dentro do marco das instituições disciplinares e dentro de um campo de identidades homogêneas e padronizadas<sup>45</sup> (PARK, 2013, p. 57)

A idealização de uma nação independente e moderna aos moldes europeus trouxe ao México, como em outros países latino-americanos, uma necessidade de apagamento do passado cultural do povo, considerado primitivo. Em *Ninguém me verá chorar*, esse processo se deu na tentativa de rompimento com o passado de Matilda, neta de indígenas, conduzidas pelas ações de seu tio, isto é, por meio da “educação e da disciplina [...], dominada [ela] adere aos hábitos domésticos dos Burgos com a *mente em branco* [...] (GARZA, 2005, p. 117, grifos nossos). A disciplina transformaria sua espontaneidade em maneiras correspondentes ao de “uma boa cidadã, uma moça decente, uma mulher de bons costumes (GARZA, 2005, p. 119). Após um longo período de lições de “boas maneiras e higiene [...] disciplina do trabalho” (GARZA, 2005, p. 133), responsabilidade com os horários, “Matilda esqueceu de Papantla, não por vontade, mas por distração” (GARZA, 2005, p. 135). De modo semelhante, antes, o próprio Marcos Burgos ao chegar à Cidade do México, deliberadamente, omite suas origens: ele atenua “o sotaque da costa em alguns meses”, observa os modos de seus professores e os imita no andar, falar e vestir-se, com o desejo de que as pessoas da capital nunca se lembrassem de sua pobreza,

---

45 Para adelantar la implementación de la nueva lógica civilizadora y hacer realidad el sueño modernizador, sin embargo, el régimen porfiriano empujó a los mexicanos a ceder a Porfirio Díaz y a los “científicos” sus derechos políticos para que estos se los devolvieran a medida que los mexicanos fueran saliendo del pasado premoderno y aprendieran la lección de cómo ser libres. En este sentido, la formación del ciudadano como “sujeto de derecho” sólo era posible dentro del marco de las instituciones disciplinarias y dentro de un campo de identidades homogéneas y estandarizadas.

atingindo seu objetivo, pois “rapidamente, todos se esqueceram que era de Veracruz” (GARZA, 2005, p. 126).

O apagamento do ser e de suas origens em prol de uma padronização identitária cultural e social, segundo o regime de Porfirio Díaz, parece ser uma consequência insignificante diante do sonho modernizador, como afirma Park (2013), pois os ideais civilizatórios não respondiam apenas aos interesses políticos do regime, mas sobretudo, às ciências positivistas para a evolução do homem e da nação. No entanto, longe da concretização de uma sociedade homogênea, haviam aqueles que se opunham ao regime de Díaz e, principalmente, aqueles que não se enquadravam às normas de higiene e aos dispositivos disciplinadores. De modo geral, as camadas populares do México sofriam violências em todas as frentes, isto é, durante o processo civilizatório e, também, quando não se enquadravam ao padrão de comportamento, sendo vistos como ameaça ao ditador e seu projeto.

A institucionalização do poder de Porfírio tem como suporte aparelhos estatais de controle. Por exemplo, Carolyn González em sua dissertação *Las Insomnidas de la Ciudad de México: The Novel of Prostitution in Antonia Mora, Sara Sefchovich and Cristina Rivera Garza* (2014, p. 27) cita a “criação de uma moderna força policial na Cidade do México conhecida como os gendamería”<sup>46</sup>, uma força policial, que ao final do governo de Díaz, possuía mais militares per capita do que Paris, Londres ou qualquer outra grande cidade dos Estados Unidos. No entanto, a proteção policial, os recursos e a garantia de direitos ainda se concentravam em estrangeiros e áreas habitadas pelos ricos, demarcando a vulnerabilidade da população pobre, predominantes nas áreas mais afastadas da capital. Assim, a Cidade do México teve uma das maiores taxas de homicídio do mundo, ou seja, em vez de se beneficiar desse sofisticado sistema policial, os pobres foram vítimas de criminosos urbanos e bandidos rurais e também sofreram corrupção e abuso policial, que começou nesse período e se estende até hoje.

Além disso, em 1900, Porfirio Díaz inaugura “La Penitenciaría de Lecumberri en la Ciudad de México” (VIRUEGA; LICEA, 2017, p. 98), projetada segundo os princípios de disciplina e formação cidadã como ocorria na reforma penitenciária da Europa e dos Estados Unidos, no entanto, logo foi se desenhando como lugar de violência, opressão e recurso de repressão política. Além dos criminosos, o Lecumberri “alojou bandidos e

---

46 created a modern police force in Mexico City known as the gendarmería.

inocentes, também presos políticos<sup>47</sup>”, assemelhando-se à outras penitenciárias já existentes antes da reforma, como afirma Viruega e Licea (2017, p. 98):

inspirados em esquemas que buscavam a expiação dos presos, integrando o trabalho à vida cotidiana, com o objetivo de conseguir a reintegração dos presos à sociedade uma vez terminada a pena. No entanto, a superpopulação e a corrupção frustraram esses ideais, resultando numa prisão que se tornou um local de purgação, terror e submissão.<sup>48</sup>

Supostamente, atendendo a aquela mesma proposta civilizatória objetivada com a implantação da penitenciária de Lecumberri, Díaz comemora o centenário de independência do México com a inauguração do manicômio La Castañeda, em 1910. Lugar destinado ao acompanhamento de pessoas com quadros de transtornos psiquiátricos, como mostra a história do sanatório<sup>49</sup>. No entanto, no romance *Ninguém me verá chorar* é possível ter uma outra visão deste ambiente, ou seja, La Castañeda se converte em espaço de confinamento de indivíduos que não apresentavam comportamentos determinados pelo modelo de sociedade desenhada para aquela época.

Prostitutas, como é o caso de Matilda, dependentes químicos, como o de Joaquín, viciado em morfina, são exemplos de sujeitos ali reclusos e dos diagnósticos, transcritos na narrativa, elaborados pelos médicos residentes para justificar a permanência dos pacientes no lugar. Eduardo Oligochea, jovem psiquiatra, que acompanha os internos em La Castañeda escreve em seus relatórios caracterizações de seus pacientes mais aproximadas de conceitos morais do que clínicos: “antecedentes familiares [...] existiu em sua família algum indivíduo nervoso, epilético, louco, histérico, alcoólatra, suicida ou viciado [...] seu pai era alcoólatra” (GARZA, 2005, p. 72). Ou ainda: “Santiago [...] encontra-se absolutamente alienado devido ao álcool e à maconha” (GARZA, 2005, p. 94). Diante disso, Park (2013, p. 59) afirma que

---

47 alojó a maleantes e inocentes, también presos políticos.

48 inspirada en esquemas que buscaban la expiación de los reos, integrando el trabajo con la vida cotidiana, con la finalidad de lograr la reinserción de los reclusos a la sociedad concluida la condena. Sin embargo, la sobrepoblación y corrupción al interior frustraron esos ideales, derivando en una prisión que se convirtió en sitio de purgación, terror y sometimiento.

49 C.f. RÍOS MOLINA, Andrés. Los pacientes del Manicomio La Castañeda y sus diagnósticos: una historia de la clínica psiquiátrica en México, 1910-1968. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas; Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2017. 452.

Como modelo de instituição moderna, com efeito, o asilo de La Castañeda não se relaciona com as supostas atividades médicas de cura de pacientes ou prevenção de doenças. Ao contrário, é um mecanismo de controle e disciplina em que pesa a função política e em que a falta de higiene é rebaixada à categoria de doença que, além disso, causa desordem e caos social<sup>50</sup>.

Como é possível observar, embora Eduardo Oligochea acredite guiar-se por uma concepção médico-científica, a visão foucaultiana da loucura baseada em concepções morais permanece como guia de avaliações clínicas em La Castañeda. Como espaço de isolamento e exclusão, segundo Foucault (2017), as casas de internação de loucos atendiam ao princípio de higienização urbana, garantindo a manutenção do princípio de ordem e proteção dos bons costumes. Essa foi a política de Porfirio Díaz para o México e o verdadeiro objetivo que guiava a rotina do manicômio de La Castañeda.

Antes da transferência dos “dementes” às novas instalações, estes sujeitos vagavam pelas cidades ou quando internados em casas menores fugiam, se instalando nas portas das igrejas para pedir esmolas “até que a morte os surpreendia nas calçadas, nos becos escuros do bairro [...] ou à entrada das tabernas” (GARZA, 2005, p. 95). No entanto, “quando os oitocentos e quarenta dementes cruzaram os confins da cidade e entraram pela primeira vez nos edifícios construídos na ex-fazenda de Mixcoac, a possibilidade de visitar o exterior tornou-se remota. A reclusão, dessa vez, era real” (GARZA, 2005, p. 95).

Entretanto, para Laura Kanost, Cristina Rivera Garza, em sua narrativa não somente sugere, mas subverte a estrutura de controle rígido previsto para La Castañeda por meio das personagens Matilda, Joaquín e Eduardo. Segundo Kanost, essas personagens improvisam seus próprios caminhos através da estrutura física do asilo e do espaço sociocultural da doença mental (2008, p. 299). A representação do manicômio não como um mecanismo monolítico de rígido controle e silêncio, torna possível ao leitor perceber nos discursos, pensamentos e escritos de Joaquín, Matilda e Eduardo a polissêmica captura da realidade. Nesse espaço onde as histórias desses três sujeitos se cruzam, é justamente a exposição dos relatos pessoais o modo pelo qual o leitor

---

50 Como modelo de institución moderna, en efecto, el manicomio La Castañeda no está relacionado con las supuestas actividades médicas de curar a los pacientes o de prevenir enfermedades. Más bien se trata de un mecanismo de control y disciplina en el que pesa la función política y en el que se degrada la falta de higiene a la categoría de una enfermedad que, además, causa desorden social y caos.

acompanha a história do México, vislumbrando como cada uma das personagens tiveram suas vidas e identidades afetadas pelos eventos daquele contexto.

Assim, em *Ninguém me verá chorar* os leitores podem ver e vivenciar o asilo e a vida de seus ocupantes por meio de táticas que desafiam a dinâmica sujeito/objeto inerente aos conceitos convencionais de loucura. Em outras palavras, as visões variadas dos personagens acerca do espaço de La Castañeda proporcionam aos leitores do romance um passeio multifacetado e aberto pelo asilo, representado como um recinto marginal e hermético, que também pode ser um refúgio, sobretudo, um espaço altamente estruturado, que, no entanto, é negociado pelos internos. Por exemplo, segundo a concepção foucaultiana, nas instituições psiquiátricas o trânsito de pacientes nas dependências do lugar seria inexistente, mantendo cada um em suas celas ou em isolamento, de acordo com a categoria de manifestação da doença mental. Porém, em La Castañeda, repetidamente, Joaquín e Matilda forjam seus próprios caminhos dentro do asilo, movendo-se por lugares supostamente proibidos.

Em um exemplo, Joaquín se aproxima de Matilda, que está nos jardins perto do portão: “ela não deveria estar ali; nenhum dos dois deveria estar. Os internos precisam de uma permissão especial para cruzar os pátios do recinto e os fotógrafos não têm pretexto nenhum para aproximar-se deles. De qualquer maneira, acontece: ele a encontra” (GARZA, 2005, p. 26). Do mesmo modo, Matilda conscientemente desafia as regras do lugar e “violando todas as normas da instituição, [ela] dorme no quarto de Joaquín” (GARZA, 2005, p. 120). Ou seja, há uma busca, por meio dessas experiências dentro dos muros do manicômio, por ações que funcionam como uma espécie de resistência contra a manipulação dos corpos em prol da (re) conquista da subjetividade dos indivíduos representados.

Indivíduos que não se subordinam as técnicas de controle, aos padrões da estrutura social estabelecida, excluídos como Matilda que “segue sendo uma estrangeira em seu próprio país<sup>51</sup>” (PARK, 2013, p. 65). Por outro lado, naquele espaço do Manicômio, com “vinte cinco blocos espalhados em 141.662 metros quadrados. Dentro, protegidos por altos muros e grades de ferro, os loucos e as castanheiras projetam suas sombras sobre os lugares afastados do tempo” (GARZA, 2005, p. 36), Matilda retoma sua liberdade, sente-se parte daquele ambiente. Semelhantemente, Joaquín tem a sensação de que a clausura

---

51 sigue siendo “forastera” en su propio país.

do lugar oferece segurança, como descrito no momento em que ele retorna de seus cinco dias de pesquisa na Biblioteca Nacional da cidade e percebe pela primeira vez que o manicômio “é seu santuário. A eterna guerra da cidade o cerca inteiro” (GARZA, 2005, p. 85). Indicando que o isolamento físico e social do manicômio é apresentado como empoderador para Matilda e terapêutico para Joaquín.

Ao descrever o espaço físico do manicômio para Joaquín, enquanto caminham pelo lugar, Eduardo Oligochea, ironicamente se refere às instalações como “uma cidade de brinquedo” e continua: “tem guaritas, ruas, enfermarias, cárceres, moradias. Há tumulto, rixas, tráfico de cigarros e narcóticos, tentativas de suicídio (GARZA, 2005, p. 86). O tom de Eduardo e as palavras escolhidas por ele para descrever a “cidade de brinquedo” reforçam a estrutura pensada para o lugar. Dito de outra forma, como monumento da modernidade, La Castañeda fora construído para os sujeitos que necessitariam de cuidados médicos (enfermarias), enclausuramento (cárceres) por serem causadores de tumultos nas ruas ou nas casas, razão pela qual deveriam viver sob constante vigilância (guaritas). Mais uma vez, em *Ninguém me verá chorar*, há aproximação das concepções de loucura defendida por Foucault, isto é, controle e poder, percebidas, ainda, no trecho que segue com a descrição:

Há oficinas onde os homens fabricam esquifes e tapetes sem ferir as mãos com pregos e sem cortar as veias. Não recebem salário. As mulheres lavam os uniformes azuis até deixá-los desbotados e, nas oficinas de costura fazem mantas e ponchos, remendam camisas e lençóis puídos. Há poetas escrevendo cartas a Deus; mecânicos, farmacêuticos, policiais, ladrões, anarquistas que renunciaram à violência. Acontecem histórias de amor. Melancolia calada. Classes sociais. Desespero que se expressa com gritos. A dor não acaba nunca. (GARZA, 2005, p. 36-37)

Vê-se acima o detalhamento de como La Castañeda está dividido e como seus moradores se especializam em várias atividades. Mais uma vez, a apresentação oscila entre uma visão foucaultiana do asilo como instrumento de disciplina socioeconômica e, alternadamente, uma concepção do asilo como um espaço dinâmico que é interpretado de diversas maneiras por seus ocupantes (KANOST, 2008). Assim, enquanto os internos e as detentas são obrigados a trabalhar sem remuneração em oficinas separadas, o asilo também apresenta outras estruturas que replicam a diversidade do espaço social, como poetas e os apaixonados, por exemplo.

Segundo a leitura proposta por Kanost (2008), embora o edifício imponente e simétrico tenha como objetivo dividir os pacientes nitidamente por sexo, classe e condição médica, as pessoas também interagem com essa estrutura de maneiras imprevisíveis apesar da rigidez de suas estruturas. Então, La Castañeda se apresenta como um sistema negociável que pode ser vivenciado ativamente de maneiras diversas e inventivas.

O que ao contrário, parece não ter espaço para negociações são os objetivos políticos em disputa no México, para além dos muros do manicômio. Como visto acima, Porfírio instaura uma política com bases positivistas com o intuito de alcançar o sonho modernizador para seu país. Para tal, exclusão, marginalização, violência e preconceitos foram ações e visões rapidamente naturalizadas pelas classes mais altas do país em detrimento das camadas populares, indígenas, mulheres e outros. Diante desse quadro, sindicatos e outros integrantes da sociedade se organizam com o objetivo de destituir Díaz e promover a Revolução Mexicana. Na narrativa, Cástulo é a representação desse movimento, “personagem que representa o povo oprimido sob o regime ditatorial e que, em última análise, encarna valores revolucionários<sup>52</sup>” (PARK, 2013, p. 63). O jovem sindicalista casualmente chega à casa de Marcos Burgos com “o corpo ferido” (GARZA, 2005, p. 135), então Matilda, ainda sob o domínio do tio, ajuda o rapaz. Mais tarde, após a jovem participar de reuniões anarquistas com Cástulo, começa a enxergar o movimento como um meio para se libertar: “se o tio de Matilda demonstra a nova forma de governo baseada no projeto científico, a outra dimensão do regime se manifesta na figura de Cástulo, que é um símbolo de resistência ativa contra a violência do poder estatal<sup>53</sup>” (PARK, 2013, p. 64).

Para além dos propósitos revolucionários, Cástulo e Matilda se envolvem afetivamente. Mas, paralela à frustração amorosa advinda dessa relação, a protagonista finalmente reconhece sua inadequação ao compromisso emancipatório proposto pelo movimento. Pois, apesar de apresentar-se como uma frente de oposição, não deixa de girar em torno da mesma crença no progresso, proposta pelo pensamento positivista: “Cástulo pronuncia a palavra futuro com a mesma veemência, com a mesma fé calada e

---

52 personaje que representa al pueblo oprimido bajo el régimen dictatorial y que encarna, en definitiva, los valores revolucionarios

53 Si el tío de Matilda demuestra la nueva forma de gobierno basada en el proyecto científico, la otra dimensión del régimen se manifiesta en la figura de Cástulo, quien es símbolo de la resistencia activa frente a la violencia del poder estatal

dura de tio Marcos” (GARZA, 2005, p. 157). Assim, segundo a análise de Park (2013, p. 64):

O romance põe em questão a trajetória utópica, cujo projeto revolucionário não reconhece em nenhuma medida a situação urgente de Matilda, marginalizada pelos aparatos disciplinares e pelos juízos morais comuns aos pólos opostos da paz porfiriana e da revolução. De fato, para ela, a ideologia progressista do grupo anarquista nada mais é do que um outro tipo de plano modernizador que, como seu homólogo Porfiriano, se chegasse ao poder, canonizaria um núcleo de um novo modelo de “ser cidadão” e, como resultado, reproduziria a lógica da exclusão e da marginalização<sup>54</sup>.

Marcada por conflitos armados, revolta, mortes: “cadáveres expostos” e “medidas drásticas empregadas pelo presidente Díaz para proteger o futuro, os bons costumes, a soberania da nação” (GARZA, 2005, p. 158), em 1910, a Revolução estoura, Díaz parte exilado rumo a Paris. Submersos em suas próprias vidas e expectativas, Joaquín e Matilda não se incomodam em se informar acerca dos acontecimentos da revolução, eles “perderam todos os grandes momentos históricos” (GARZA, 2005, p. 215). Já na pós-revolução, “as coisas não são muito diferentes para eles” (GARZA, 2005, p. 216), as palavras de ordem ainda são progresso, igualdade e justiça, mas o “desencanto está voga” (GARZA, 2005, p. 222). Matilda retorna ao La Castañeda, depois de viver com Joaquín na casa que ele herdara de seus pais, mas tudo parece estar igual, exceto a lucidez de uma loucura autodeclarada, consciente de que nunca poderá ser uma “buena ciudadana” e nem se conformar com o governo da revolução: Matilda escolhe o manicômio, retorna para o asilo e lá permanece até sua morte.

Jungwon Park (2013, p. 58), assegura que a loucura performativa de Matilda em *Ninguém me verá chorar*, não apenas se desenvolve na contramão do projeto moderno de reorganização da vida cidadã, mas também evidencia outra forma de revolução dentro da Revolução Mexicana. Dito de outro modo, Rivera Garza destaca a rejeição da normalidade social como uma agenda verdadeiramente revolucionária, embora silenciada

---

54 La novela pone en duda la trayectoria utópica, cuyo proyecto revolucionario no reconoce en ninguna medida la situación apremiante de Matilda, marginada por los aparatos disciplinarios y por juicios morales comunes a los polos opuestos de la pax porfiriana y de la revolución. En efecto, para ella la ideología progresista del grupo anarquista no es más que otro tipo de plan modernizador que, al igual que su contraparte porfiriana, en caso de llegar al poder canonizaría un núcleo de un nuevo modelo de “ser ciudadano” y, como resultado, reproduciría la lógica de exclusión y marginación. (tradução nossa).

pela história hegemônica da revolução. Se este romance redimensiona o caráter da transição fundamental que o México experimentou durante o Porfiriato, observa-se também, a interpretação heterodoxa da Revolução Mexicana. Embora na superfície do romance este último processo social tenha menor espaço narrativo, Rivera Garza não repete o imaginário coletivo construído sobre os cânones da “Literatura da Revolução”<sup>55</sup>. De fato, a inclusão narrativa do manicômio La Castañeda e dos “maus mexicanos” acrescenta outra forma de mobilização, que ocorre nesse mesmo período, mas depois é esquecida, ou melhor, silenciada, na mitificação da revolução como símbolo de identidade e significado dos valores culturais de todo esse período histórico.

O alheamento de Matilda e Joaquín quanto as ocorrências da revolução, a inaptidão de ambos para tornarem-se bons cidadãos, em *Ninguém me verá chorar*, parece traçar o mesmo alheamento vivido por Guilherme em *Os bêbados e os sonâmbulos*. Isso porque, nos dois romances, embora os fatos históricos condicionem e interfiram diretamente em suas trajetórias, essas personagens não percebem a relevância de seus papéis. Guilherme é testemunha de um sujeito que fora torturado, o qual ele conduz, provavelmente, à morte, Matilda é o corpo revolucionário e Joaquín investiga e (re) escreve a história do país a partir das experiências vivenciadas pelo povo esquecido e marginalizado pelo sistema.

Os significados da expressão da loucura constituídos por meio dos espaços físicos em *Ninguém me verá chorar* e *Os bêbados e sonâmbulos* possibilitam absorver páginas de uma História – ou histórias – marcada por dores, exclusão, instabilidade emocional e esquecimento. Sentimentos tais, também vivenciados e/ou simulados por Sebastián em *Noturno do Chile*, narrados a partir de memórias fragmentadas expressas em um discurso confuso e perturbador.

Para Shoshana Felman (2020), na literatura sua relação com a loucura se dá por meio do discurso, havendo assim, uma retórica da loucura ou uma loucura da retórica. Isto é, a estudiosa ao recusar-se a elaborar uma definição para o que é a loucura, destaca que há formas distintas de concebê-la, na literatura, dependendo da linguagem ou do modo como a narrativa foi elaborada por seu autor. Felman explica que ao analisar as

---

55 A Revolução foi a matéria-prima para a formação da literatura nacional mexicana, oferecendo a base de uma consciência mexicana própria e única como uma experiência compartilhada irrevogável no passado e decisiva para o futuro do país. Obras como *Madero, el otro* (1989) de Ignacio Solares, *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna e *México mutilado* (2004) de Martín Moreno, revisitam o processo mítico de formação da identidade nacional e da Revolução Mexicana.

manifestações ou as interpretações da loucura em narrativas de escritores como Stendhal, Flaubert, Nerval, Balzac, Henry James e outros, percebe que “a noção de loucura não é, de forma alguma, da mesma ordem nessa série de textos. Essa noção refere-se a coisas diferentes e não tem nem o mesmo sentido, nem o mesmo status, num e noutro texto, num e noutro autor” (FELMAN, 2020, p. 329).

Para corroborar com tais concepções, Felman aponta alguns significados depreendidos do significante “loucura”, em textos dos autores citados acima. Por exemplo, em Stendhal, ela percebe a repetição “quase obsessiva” da palavra loucura. Em Flaubert, como “o clichê romântico no trabalho de um escritor que terminou por precisamente subverter o romantismo”. Em Nerval, a loucura é “a compulsão à repetição na vida que toma o aspecto delirante”. Em Balzac “a loucura não é mais referencial, ou seja, ligada a função do poeta louco ou do poeta que secreta a loucura: é tematizada ficcionalmente, encarada por personagens loucos” (FELMAN, 2020, p. 329-339). Desse modo, tais perspectivas e exemplificações contribuem para a percepção da manifestação da loucura nos romances analisados, nesta pesquisa. Dito de outra maneira, reconhecer matizes distintos quanto a abordagem da loucura como matéria, tema ou estratégia narrativa constitui campo fértil para construção de sentidos, depreendidos no e por meio do texto.

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a loucura nomeia o psiquiatra louco e expõe o medo do esquecimento e da perda da identidade de Guilherme. Em paralelo, no romance *Ninguém me verá chorar* a loucura também caracteriza a personagem Matilda, a prostituta louca, e, mais precisamente, é o modo como Rivera Garza dispõe o manicômio que subverte a representação do indivíduo louco encarcerado. Já em *Noturno do Chile*, embora as palavras louco/loucura sejam citadas apenas duas vezes, o desenvolvimento do discurso do narrador, em primeira pessoa, o próprio Sebastián, apresenta elementos que demarcam seu comportamento obsessivo e delirante como personagem e/ou interlocutor do leitor e do “jovem envelhecido”.

### 3.3 Poder, dissimulação e loucura em *Noturno do Chile*

A tensão entre razão e delírio é apresentada no início da narrativa. Sebastián se refere ao jovem envelhecido como difamador e se prepara para justificar-se: “É preciso

esclarecer alguns pontos. Por isso, vou me apoiar no cotovelo e levantar a cabeça, minha nobre e trêmula cabeça” (BOLAÑO, 2004, p. 9). No entanto, algumas questões emergem: a quem a personagem tem muito a dizer? Seria uma confissão, quando todo o resto, e supostamente o leitor, é considerado “prescindível”? Assim, para Deus o enunciador se voltaria? Ou ainda, seria um enfrentamento direto aos insultos espalhados pelo jovem envelhecido? Questões essas que, além de não serem respondidas, são envoltas pela afirmação do narrador-personagem: “Não sei do que estou falando. Às vezes me surpreendo apoiado no cotovelo. Divago, sonho e procuro estar em paz comigo mesmo. Mas às vezes até meu próprio nome eu esqueço” (BOLAÑO, 2004, p. 9-10).

Ao longo da narrativa, é possível perceber que essa tensão se intensifica, principalmente quando o jovem envelhecido é entendido, pelo leitor, como uma projeção do pensamento de Sebastián, seu alterego, consequência de sua instabilidade emocional e de uma consciência atormentada. Não se pode afirmar que Sebastián é dominado pela desrazão, entendida como completa insanidade, perda dos sentidos ou da noção do tempo. Isso, porque após declarar sua divagação e o esquecimento de seu nome, o narrador-personagem inicia seu discurso apresentando-se desde sua origem até esse momento, quando se vê ante a morte. Porém, o modo como se segue a narração, marcada por repetições frequentes de palavras – como “disse”, repetida 245 vezes, em média –, torna o encadeamento do discurso próximo ao de uma fala convulsionada, urgente.

Além disso, como já dito anteriormente, o relato das memórias feitas por Sebastián, em 118 páginas que compõem o livro, não é demarcado por entradas de parágrafos, forma narrativa que indica a ininterrupção da fala da personagem. De modo mais claro, pensando numa estrutura textual convencional a falta de parágrafos pressupõe a não divisão lógica desse texto, pois em *Noturno do Chile*, simulando o processo mnemônico, as lembranças são lançadas conforme se tornam passíveis de verbalização. Por mais que Sebastián busque reprimir as memórias temendo expor seus atos indignos, o jovem envelhecido funciona como uma ponte de acesso a sua consciência expulsando os pensamentos, sentimentos ou desejos que ele acredita serem inadmissíveis, isto é, “desencadeia a tormenta de merda” (BOLAÑO, 2004, p. 118).

Sem pretensão de seguir reflexões de ordem clínica, o ponto de vista da psicopatologia e da psicanálise contribuem para o entendimento do estado emocional, ou melhor, mental de Sebastián expresso em seu discurso. Em *O que é loucura* (1984), João

Frayze-Pereira apresenta algumas concepções relacionadas a definição ou categorização da loucura. O autor perpassa as ideias de Foucault sobre marginalização e exclusão; discute a perspectiva da loucura como doença mental ou desvio social; traz exemplos a partir de uma visão antropológica da loucura: o que é considerado patológico em uma cultura, em outra é totalmente exaltada, citando o transe que é “uma anormalidade psiquiátrica em nossa cultura, entre povos primitivos é amplamente prezado (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 25). E em uma retomada geral, Frayze-Pereira (1984, p. 45), sintetiza no último capítulo de seu livro, “A determinação histórica da loucura” percorrendo visões sobre o indivíduo considerado louco, ao longo da história, desde os estereótipos morais até a consolidação do diagnóstico médico, na sociedade contemporânea.

Jacques Lacan em “*Escritos*” (1998), empreende fortes críticas ao eixo médico de conceituação de doença mental, principalmente, ao que se refere a medicalização da loucura, princípio resultante do posicionamento de poder da figura do médico. Tal procedimento é visto por Lacan como uma posição social ingênua que se resolveu no favorecimento da adaptação ao *status quo* social. Dessa forma, Lacan promove uma retomada ao caminho percorrido por Freud, pois considera que, ao minimizar a importância de suas contribuições, permitiu-se o desenvolvimento de uma “metapsicologia realista”, que se une à uma “ilusão organicista” da psiquiatria.

Contrapondo-se à redução positivista e organicista da noção de doença mental, para Lacan (1998, p. 155), “assim, longe de a loucura ser um fato contingente das fragilidades de seu organismo, ela é a virtualidade permanente de uma falha aberta em sua essência” (LACAN, 1998, p. 177). O psicanalista francês afirma então, que o risco da “loucura se mede pela própria atração das identificações em que o homem engaja, simultaneamente, sua verdade e seu ser” (1998, p. 177), um ser pertencente ao indivíduo, geralmente evocado a partir da fala e da linguagem. Tornando mais claro, o aforismo de Lichtenberg – “Um louco que se imagina príncipe só difere do príncipe que efetivamente o é pelo fato de aquele ser um príncipe negativo, enquanto este é um louco negativo. Considerados sem seu sinal, eles são semelhantes” (LACAN, 1998, p. 281) –, exemplifica a dualidade do ser e a verdade do eu, principalmente porque,

Na loucura, seja qual for sua natureza, convém reconhecemos, de um lado, a liberdade negativa de uma fala que renunciou a se fazer reconhecer, ou seja, aquilo que chamamos obstáculo à transferência, e, de outro lado, a formação singular de um delírio que – fabulatório,

fantástico ou cosmológico; interpretativo, reivindicatório ou idealista – objetiva o sujeito em uma linguagem sem dialética.

Entende-se, assim, que o sujeito lacaniano é um efeito de linguagem, uma linguagem que, por sua vez, não é nem expressão (de uma interioridade prévia) nem representação (dos objetos exteriores), mas carregada de historicidade. Por isso, sendo o sujeito produto da linguagem, ela não atua como expressão de alguma essência ou natureza prévia, isto é, como atividade livre ou autônoma da psique, mas como aquela que possibilita a existência do sujeito na relação com outros sujeitos. Em Lacan, a partir disso, percebe-se que as noções de realidade e de verdade estão muito mais próximas de uma trama simbólica do que de um princípio de adequação. O lugar da verdade, portanto, está nas formações do inconsciente; mais especificamente, nas operações da linguagem. Sobre o desconhecimento da verdade pelo sujeito louco, Lacan explica que

Esse desconhecimento revela-se na revolta com que o louco quer impor a lei de seu coração ao que se lhe afigura como a desordem do mundo, iniciativa “insensata” – mas não por ser uma falta de adaptação à vida, fórmula que se ouve correntemente em nosso meio, embora a mais ínfima reflexão sobre nossa experiência deva demonstrar-nos sua desonrosa futilidade – [...], basicamente porque o sujeito não reconhece nessa desordem do mundo a própria manifestação de seu ser atual, nem que o que ele sente como a lei de seu coração é apenas a imagem tão invertida quanto virtual desse mesmo ser. Ele desconhece duplamente, portanto, e precisamente por separar a atualidade da virtualidade. Ora, ele só pode escapar dessa atualidade através dessa virtualidade. Assim, seu ser está encerrado num círculo, a menos que ele o rompa por alguma violência, na qual, desferindo seu golpe contra o que lhe parece ser a desordem, atinge a si mesmo através do contragolpe social (LACAN, 1998, p. 173-174).

Retomando os pontos expostos por Frayze-Pereira (1984) concatenados aos pressupostos de Lacan (1998), em *Noturno do Chile*, é possível observar, no modo de narrar de Sebastián e em seus comportamentos rememorados “uma desordem que se manifesta pelas maneiras de agir e sentir” (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 88), até então situada como verdade escondida no interior de sua subjetividade. Sebastián desde o momento que vivência as experiências em meio à tensão político-social de seu país, tem consciência de que sua apatia e desprezo pelas camadas populares do Chile é amoral, diante de sua posição como sacerdote e “piedoso” servo cristão. Assim, após lançar críticas sobre os camponeses que trabalhavam para Farewell, pareceu-lhe “enxergar o

jovem envelhecido no vão da porta”, mas logo descarta essa impressão quando reflete: “eram só os nervos. Estávamos em fins da década de 50, e ele então devia ter somente uns cinco anos, talvez seis, e estava longe do terror, da invectiva, da perseguição” (BOLAÑO, 2004, p. 17). O narrador-personagem, dessa forma, sente-se perseguido, julgado e observado por um olhar exterior, que expõe a verdade, deliberadamente escondida em seu interior. Segundo Frayze-Pereira (1984, p. 89):

Isto significa que o louco encerra mais verdades do que a sua própria. São verdades do homem que a loucura revela: verdades elementares (p. ex.: seus desejos, suas determinações corporais primitivas, sua perversidade, seu sofrimento) e verdades terminais (p. ex.: sua queda mediante a corrupção pelas paixões e vida em sociedade). Mas, também, uma verdade subterrânea a todas as verdades: a revelação de que no homem interior e exterior jamais se separam, de que a extrema subjetividade é inseparável do mundo.

Tais são as verdades que a loucura de Sebastián revela: a condição insana do homem dito racional que forja razões, constrói justificativas com o objetivo de constituir a lógica de sua perversidade, de suas paixões e desejos em detrimento das necessidades e obrigações práticas da vida em sociedade. No decorrer do romance, o tom de naturalidade com o qual Sebastián narra suas atitudes e pensamentos, deixa a impressão, no leitor, de que realmente ele acredita estar contando a história de grandes homens, protagonistas de grandes feitos para a nação chilena. No entanto, vê-se um jogo irônico próprio ao estilo de Bolaño cuja linguagem ambígua e crítica, nesse romance, vai colocando em evidencia o caráter de indivíduos com poder, no Chile.

Um exemplo claro, é o próprio Sebastián que projeta sua *obsessão* em ser tornar personalidade artística notável em Farewell, sendo este o nome próprio mais citado no romance – aproximadamente, 199 vezes. Na fala do narrador-personagem, os elogios a ele direcionados e no modo como, cegamente, o acompanha, é possível notar desejos que inibem e ao mesmo tempo, impulsionam Sebastián a imitar o aristocrata, proprietário de terras e xenofóbico Farewell. Ambos, ou melhor, aqueles que pertenciam ao grupo seletivo de intelectuais e de personalidades ricas, ignoravam a conflituosa realidade chilena, criando uma outra, imaginária, de glória e soberba, enquanto os pobres e marginalizados, submersos em injustiças, desigualdade e violência, para esses notáveis homens – os heróis chilenos – como afirma Farewell, não passavam “de bárbaros” (BOLAÑO, 2004, p. 12).

Apesar de ser uma figura que representa a degradação moral, o *poder* emanado de Farewell torna-se objeto do desejo de Sebastián. Desejo conquistado, como indica o discurso narrativo. Ibacache – pseudônimo escolhido para a distinção entre o poeta e o crítico – se torna um crítico literário bem sucedido e, segundo sua fala, um homem notável:

estou dizendo, que nunca ninguém havia praticado no Chile, enquanto Ibacache lia e explicava em voz alta suas leituras, como antes Farewell tinha feito, num esforço elucidativo da nossa literatura, num esforço racional, num esforço civilizatório, num esforço de tom comedido e conciliador, como um humilde farol na costa da morte. [...] Ibacache era sem dúvida, nas entrelinhas ou observado em seu conjunto, um exercício vivo de despojamento e de racionalidade, isto é, de valor cívico, seria capaz de iluminar com uma força muito maior do que qualquer outro estratagema a obra de Urrutia Lacroix, que era gerada verso a verso, na diamantina pureza do seu duplo. (BOLAÑO, 2004, p. 29-30).

Na citação acima, é possível observar duas possibilidades de manifestação da loucura de Sebastián, seu narcisismo apurado e, conseqüentemente, sua *racionalidade obscura*. Para Freud o conceito de narcisismo está ligado a pulsão do eu e ao objeto de investimento libidinal, seria, então, um estágio do desenvolvimento da libido entre o autoerotismo e a escolha de objeto. Freud, no estudo sobre *O caso de Schreber: notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia*, publicado em 1911, aponta que

Pesquisas recentes chamaram nossa atenção para um estágio, no desenvolvimento da libido, pelo qual se passa no caminho do autoerotismo ao amor objetal. Ele foi chamado de *Narzissismus*; eu prefiro o termo *Narzißmus*, talvez menos correto, porém mais curto e que soa melhor. Ele consiste no fato de o indivíduo em desenvolvimento, que unificou seus instintos sexuais que agem de forma autoerótica, a fim de obter um objeto de amor, primeiramente toma a si mesmo, a seu próprio corpo, como objeto de amor, antes de passar à escolha de uma outra pessoa como objeto. (FREUD, 2010, p. 56).

A noção de narcisismo apresentada por Freud, no trecho acima, corresponde ao que o psicanalista aponta como escolha homossexual, visão há muito desvelada por outros estudos, não sendo necessário desenvolver tais concepções nesse trabalho. No entanto, de

modo geral, os elementos que sustentam a teoria do narcisismo, já podem ser observados nessa concepção, principalmente, ao que se refere a ideia do eu como objeto de amor, a premissa de uma identificação e a relação desta com as escolhas amorosas. Em “Introdução ao narcisismo” (1914/2010) e em trabalhos posteriores, Freud postula que as pulsões sexuais estariam ligadas à pulsão de autoconservação<sup>56</sup>, servindo-lhe de apoio. Disso, passa-se a entender o narcisismo não como uma fase evolutiva, mas uma estrutura permanente, em certa medida, atribuída a todo ser vivente. Entretanto, um possível quadro patológico seria manifestado com a fixação nesse estágio ou suas formas excessivas manifestadas.

Diante dessas ideias, pode-se observar um estado narcísico de Sebastián em que há o conflito entre as pulsões sexuais e a pulsão do eu. Destituído de um objeto externo para sua libido, para o qual pudesse direcionar seu amor, Sebastián toma a si mesmo como objeto privilegiado, talvez por seu voto de castidade clerical ou ainda, por reprimir sua sexualidade. Como visto acima, durante toda a narrativa, Sebastián direciona seu discurso para tornar evidente sua importância artística e intelectual para o país, sua glória, seu prestígio diante de “todos [os] escritores esplêndidos” (BOLAÑO, 2004, p. 29), “todos se mostraram interessados no meu trabalho de crítico de literatura, no meu trabalho de poeta e no meu trabalho de docente” (BOLAÑO, 2004, p. 69).

O jovem envelhecido seria a expressão da pulsão do eu, apontando os comportamentos hostis de Sebastián, do outro lado, a resistência a sedução de Farewell, contrastando com a intensa vontade de estar próximo a ele, imitando, admirando-o, representaria a pulsão sexual reprimida. Esses polos de tensão do conflito, sem solução (BOLAÑO, 2004, p. 117), encaminham a atividade psíquica à pulsão narcísica cujo sujeito toma a si próprio e o seu próprio corpo como objeto libidinal sem antes passar para a escolha de um objeto que seja outra pessoa. Há, inclusive, no enredo a narração do conflito psíquico vivenciado por Sebastián:

Outras vezes voltavam as imagens da minha infância e adolescência, e eu via a sombra do meu pai se esgueirando pelos corredores da casa como se fosse uma doninha ou um furão, ou mais apropriadamente, uma

---

56 C.f. Gomes, Gilberto. Os Dois Conceitos Freudianos de Trieb. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* [online]. 2001, v. 17, n. 3, pp. 249-255. "Uma parte [das pulsões sexuais] permanece ligada às pulsões [de autoconservação], dando-lhes componentes libidinais" (Freud, 1915/1982a, p. 89). Assim, quando uma pessoa come, devemos distinguir, conceitualmente, a pulsão alimentar (de autoconservação), cujo alvo é a ingestão de alimento, e a pulsão oral (sexual), cujo alvo é o prazer da zona erógena oral.

enguia encerrada num recipiente pouco adequado. Toda conversa, todo diálogo, dizia uma voz, está proibido. Às vezes eu me interrogava sobre a natureza dessa voz. Seria a voz de um anjo? Seria a voz do meu anjo da guarda? Seria a voz de um demônio? Não demorei muito a descobrir que era minha própria voz, a voz do meu superego que me guiava o sonho como um piloto de nervos de aço, era o superego que guiava um caminhão-frigorífico no meio de uma estrada em chamas, enquanto o id gemia e falava numa língua que parecia miceniano. Meu ego, claro, dormia. Dormia e trabalhava (BOLAÑO, 2004, p. 28).

Elabora-se, assim, um ideal de Eu (FREUD, 1914/2010), ligado ao aparelho psíquico – eu, isso e superego – quer dizer, há um esforço crescente do sujeito para interiorizar, individualizar e apreender de sua própria forma os ideais da época em que vive, então ele culturalmente precede e modela a visão de época das pulsões e capacidades do eu. Vê-se, que, desse modo, Sebastián corporifica em seu Eu, o ideal pertencente a um contexto em que o poder é o limite entre os que estão com a história e aqueles que não existem para ela, em sua visão, escolhe abandonar sua consciência e alimentar seu eu, pois “pouco pode você sozinho contra a história” (BOLAÑO, 2004, p. 116).

Ao deitar-se no divã, quer dizer, no leito de morte, Sebastián faz uso da linguagem para expor sua loucura e experiências, principalmente, o modo que elas foram conduzidas em resposta a idealização de um Eu sem autoconsciência, que encara de forma acrítica o entendimento da época como determinante da vida pulsional e/ou desejante e, da capacidade do eu. Enquanto louco, longe de racionalizar o que ocorria nos porões “durante as soirées” (BOLAÑO, 2004, p. 111), Sebastián apodera-se da fantasia de “um esplendor noturno e impune” (BOLAÑO, 2004, p. 112) e age em consonância com a lógica desse universo irreal que ele crê verdadeiro. No processo de intercurso, a linguagem não diz somente sobre Sebastián, mas narra, sobretudo, o Chile de Allende, de Pinochet, do poder, da DINA<sup>57</sup>, dos pobres, do golpe, da barbárie, dos intelectuais e sua inutilidade, da censura e do medo.

A comemoração pelo golpe militar, a visão atenuante quanto a voracidade das ações da DINA e do alcance dos generais, ao leitor crítico, parece absurda diante do controle exercido e da violência aplicada, durante a ditadura e o funcionamento do serviço secreto coordenado pela Operação Condor. Essa postura pode ser assinalada no trecho a

---

<sup>57</sup> Dirección de Inteligencia Nacional (Dinges, 2005, p. 23).

seguir, o ponto de exclamação e o tom incrédulo do narrador, demarcam seu alheamento quanto ao verdadeiro propósito cultivado pelos generais e pela Inteligência militar.

Então se ficou sabendo que Jimmy Thompson havia sido um dos principais agentes da DINA e que usava sua casa como centro de interrogatórios [...]. Mais tarde prenderam Jimmy nos Estados Unidos. Ele falou. Sua declaração incriminou vários generais do Chile. Tiraram-no da prisão e o puseram num programa de proteção especial a testemunhas. Como se os generais do Chile fossem chefões da Máfia! Como se os generais do Chile pudessem estender seus tentáculos até os pequenos povoados do Meio-Oeste americano para calar as testemunhas incômodas! (BOLAÑO, 2004, p. 112)

A operação Condor, assim como a crítica ao papel dos intelectuais chilenos, atravessa todo o romance *Noturno do Chile*. Esse tema também aparece em *Os bêbados e os sonâmbulos* em circunstâncias incompreensíveis para Guilherme, que projeta suas dúvidas em reflexões suscitadas por meio do aspecto geográfico dos lugares pelos quais passava. Em *Noturno do Chile*, não há compreensão dos fatos por Sebastián, ele parece ignorar a barbárie da violência estatal, no entanto, não há anseio por entender, nem curiosidade, diferentemente de Guilherme, mas somente desprezo e ceticismo.

Jimmy, marido de Maria Canales é a representação do “assassino da Dina [o] americano Michael Vernon Townley, [...] capturado pelo FBI em virtude de sua atuação no assassinato de Letelier” (DINGES, 2005, p. 122), como descreve o narrador-personagem: “Jimmy tinha viajado para Washington e matado um ex-ministro de Allende, e de passagem uma americana” (BOLAÑO, 2004, p. 111). Sebastián se refere ao ato de terrorismo orquestrado pela Operação Condor, para assassinar o exilado chileno, Orlando Letelier. Depois de passar um ano no campo de concentração de Pinochet para presos de altas posições no governo Allende, ao ser libertado, por intervenções internacionais, Letelier muda-se para Washington, D. C. (DINGES, 2005, p. 129) e, numa manhã de setembro de 1976, é encontrado morto e mutilado com o seu carro despedaçado por uma bomba acionada por controle remoto. Ataque realizado e confirmado por Townley em confissão.

Segundo depoimentos descritos por Dinges, sobre a Operação Condor e as “missões” da DINA, situações como a de Letelier se repetiram contra os principais opositores do governo Pinochet, em território nacional, em países vizinhos: Argentina, Paraguai e, até na Europa. No romance, Sebastián relata a extensão de tal organização: a

DINA “havia preparado atentados na Argentina contra exilados, chilenos e até um ou outro atentado na Europa, terra civilizada que Jimmy tinha sobrevoado com a timidez própria dos nascidos na América” (BOLAÑO, 2004, p. 111). Assim, Pinochet e seus generais financiavam

suas atividades terroristas com o Orçamento Nacional, e suas vítimas incluem espanhóis e dezenas de milhares de cidadãos de outros países, que foram assassinados, sequestrados ou “detidos e desaparecidos” em ações cometidas em muitos Estados da América e da Europa. A conspiração [...] recebeu o nome de Operação Condor. (DINGES, 2005, p. 49)

Outro momento da narrativa que remonta a trama da Operação Condor é a aparição das personagens Oidó e Odem. De acordo com Dinges (2005, p. 209), o Departamento exterior da DINA enviava equipes, pela Europa, para realizar missões de localização e assassinato de sujeitos políticos e civis exilados que poderiam ameaçar o governo de Pinochet ou expor uma imagem negativa do Chile. Nesse período, “essa equipe também viajava para Madri, Alemanha e Roma. Algumas das tarefas envolviam vendas de armas e operações de propaganda, além de espionagem e vigilância de dissidentes” (DINGES, 2005, p. 209). Sendo assim, no romance, Oidó e Odem pertencentes a uma empresa de exportadores de crustáceos para a França e a Alemanha, “recrutam” Sebastián “no meio da rua amarela” (BOLAÑO, 2004, p. 59), sob recomendação fervorosa, “sem reservas, para uma delicada missão na Europa” (BOLAÑO, 2004, p. 59), descrito como um trabalho de conservação e antideterioração de igrejas chilenas. A missão de Sebastián consistiria em “cotejar os distintos sistemas, escrever um relatório e voltar” (BOLAÑO, 2004, p. 63).

O padre, então, após visitar igrejas na Itália, na Espanha, França, certifica-se de que são as pombas que impregnam as igrejas com suas “cagadas”, tendo como solução para este problema, o uso de falcões treinados, prontos para caçar e eliminar as aves indesejadas. Há, também, uma carta enviada e escrita pelo sr. Odem, “uma carta ridícula que, porém, parecia encobrir outra carta, ilegível, mais séria, que despertou em mim grande preocupação, apesar de eu não saber o que dizia a carta criptografada nem ter plena segurança de que realmente existia (BOLAÑO, 2004, p. 70).

Dentre as ressonâncias apreendidas por meio da missão de Sebastián relacionadas a estrutura secreta das ações da Operação Condor, a ave de rapina usada como método

contra as “pombas impostoras” condiz, paralelamente, à ave de rapina que nomeia a Operação. As informações criptografadas da carta indicam o aspecto submerso num trabalho aparentemente inofensivo, na busca de técnicas de manutenção de uma ordem ameaçada. E, os países visitados, todos possuíam técnicas apreciadas pelo padre, exceto a Espanha, nação precursora nas investigações e condenação dos criminosos ditadores chilenos, inclusive, há época, fora lugar de destino de diversos exilados opositores do governo de Pinochet. Dinges (2005), postula que diante da acusação de crime contra a humanidade, mesmo após a lei de anistia: “o momento em que todos os chilenos deviam se reconciliar entre si” (BOLAÑO, 2004, p. 111), a Espanha seria a jurisprudência capaz de condenar os envolvidos no controle a atos realizados pela operação

Havia começado com uma questão hipotética discutida por um grupo de promotores públicos [...] concluíram que a lei espanhola, combinada com precedentes da lei internacional que remontavam aos julgamentos dos nazistas em Nuremberg, permitia que essas acusações fossem feitas na Espanha, desde que os crimes implicados pudessem ser considerados crimes contra a humanidade (DINGES, 2005, p. 46-47).

A louca sutileza do discurso de Sebastián, que em um primeiro momento parece dizer sobre o poder e sua grandiosidade, na verdade, explicita o poder e sua corrupção, as relações medíocres e, por meio de uma linguagem irônica, revela os “códigos criptografados” deixados no silêncio deliberado e carregado como fardo pelo narrador. À medida que revela a si, como indivíduo fragmentado, a loucura e os delírios de Sebastián, revelam aos leitores uma sociedade em ruínas, liderada por homens hipócritas e cruéis.

Essa crueldade, vista em *Os bêbados e os sonâmbulos* na representação do sequestro e da tortura, em *Ninguém me verá chorar*, por meio do aprisionamento e da exclusão, é novamente exposta em *Noturno do Chile* nas ações da Operação Condor: perseguição, tortura e assassinatos, apontando os verdadeiros loucos, aqueles confundidos na história das nações como heróis imortalizados. De modo semelhante, tais heróis, também são expostos em *Ciências morais*. Nesse romance, María Teresa em meio as manifestações de comportamentos paranoicos, deixa claro sua loucura e a louco jogo de poder exercido como forma de manter viva a história dos grandes homens, heróis argentinos.

### 3.4 Desejo reprimido, vigilância e loucura em *Ciências morais*

Enquanto a loucura de Sebastián é manifestada em seu discurso e no seu modo de narrar olhando para si como agente de poder, totalmente entregue ao ideal narcísico, em María Teresa, a loucura e a obsessão a torna refém, não de si própria, mas de uma imagem de inferioridade reafirmada pela superioridade dos homens que fizeram a história da Argentina. Assim, ela esvazia-se completamente para preencher-se de submissão, bom comportamento e atender eficientemente as expectativas que imagina despertar em seus superiores.

A atmosfera sufocante dos últimos anos da ditadura argentina e em pleno auge da guerra das Malvinas provoca um estado de alerta nas pessoas que arrastam o “peso de suas expressões perplexas” (KOHAN, 2008, p. 30). María Teresa não tem “uma expressão diferente, mas ela não se vê” (KOHAN, 2008, p. 31), não absorve, não compreende, não é capaz de saber a razão ou a origem de toda a tensão que paira sobre o país. Assim, o narrador descreve o alheamento de María Teresa:

Se tivesse de distinguir pelo menos um sinal proveniente do que está acontecendo, não poderia. E no entanto não há dúvida de que o céu da cidade escureceu e de que cai um acento espesso sobre a noite que se avizinha. Não é possível indicar com nitidez de onde surge essa espécie de angústia, mas dá para tocá-la tanto quanto ao ar. (KOHAN, 2008, p. 31).

Como visto no capítulo anterior, o Colégio Nacional figura como a representação da vigilância e dos mecanismos de controle vigentes na Argentina, lugar onde María Teresa trabalha, onde ela manifesta seus delírios, é oprimida e ao mesmo tempo, ela submete-se com uma disciplina cega, beirando a admiração, às ordens impostas numa instituição escolar que simula um claustro. Nesse ambiente sufocante, a protagonista obcecada pela vigilância cria em sua mente uma realidade sem fundamentos palpáveis, ela acredita que há alunos infratores no Colégio, fumando escondidos nos banheiros da instituição. Vigilância e controle, a partir daí, são os objetivos que norteiam as ações e pensamentos, inclusive, a imaginação desconcertada de María Teresa no decorrer da narrativa. Nesse sentido, para Lucía García Santana (2013, p. 423): “Na analogia que Kohan apresenta em sua narração com os mecanismos de controle social na época do Processo, por um lado, introduz-se a ideia de vigilância e disciplina relacionada aos

grupos humanos sujeitos a um espaço, de certa forma evocando a ideia do panóptico de Foucault”<sup>58</sup>.

Ao retomar a perspectiva de Foucault observada em *Ciências morais*, Santana aponta o mecanismo de controle gerado pelo encarceramento, que possibilitaria a vigilância ininterrupta das forças de poder sobre o indivíduo considerado louco. Como Foucault (2017) discute em sua genealogia da loucura, o encerramento dos sujeitos em hospícios teria por finalidade o controle de sua insanidade, ameaçadora à ordem, passível de ser reestabelecida na instituição por meio da disciplina e da punição. Sob essa perspectiva, o Colégio Nacional operaria como *lócus* de poder, gerando mecanismos de controle para aqueles que não possuem domínio da razão – adolescentes, mulheres, funcionários – pois, sem disciplina tornam-se vulneráveis aos efeitos da deszação.

Ideia sustentada pela teoria biopolítica de Foucault e pelas noções de verdade que são instituídas no período da ditadura cuja razão pertencia ao território do pensamento militar e seus mecanismos de ação sobre a sociedade. Isto é, obediência e submissão como formas de manter a sociedade organizada e longe de ameaças. Assim, todos aqueles que se negassem ou questionassem tal poder, eram considerados loucos, subversivos e ameaçadores da ordem, restando-lhes a perseguição e punição, como afirma Sr. Biasutto:

Senhor Biasutto conta como foram difíceis para o colégio e para o país. Uma etapa que felizmente parece ter sido superada, embora por fé nisso fosse o mais crasso erro. [...] O senhor Biasutto concedeu uma comparação: subversão [...] é como um câncer que primeiro toma um órgão, suponhamos a juventude, e a infecta de violência e de ideias estranhas [...] depois esse câncer faz ramificações [...] e essas ramificações [...] têm que ser combatidas de todas as maneiras possíveis [...] um câncer não acaba enquanto não for extirpado por completo. [...] A subversão é um corpo, mas também é um espírito. Porque espírito sobrevive e pode muito bem, às vezes, reencarnar num novo corpo. Fumar nos banheiros do colégio o que é? [...] Em outra época, e em outro colégio, responde ele próprio, é uma travessura: típica travessura da adolescência desencaminhada. Nesta época e neste colégio é outra coisa: é o espírito da subversão que nos ameaça. (KOHAN, 2008, p. 42-43).

---

58 En la analogía que Kohan presenta en su narración con los mecanismos de control social de la época del Proceso, por un lado, se introduce la idea de la vigilancia y la disciplina relacionada con grupos humanos sujetos a un espacio, de alguna forma evocando la idea del panóptico de Foucault.

Como se observa, o discurso do Sr. Biasutto revela, sob o ponto de vista dos gerais e militares, as dificuldades enfrentadas em relação aos movimentos de resistência à ditadura, afirmando ainda: “tínhamos que perseguir atividades ilegais e sequestrar materiais de alta periculosidade [...] que conservo num arquivo da infiltração ideológica” (KOHAN, 2008, p. 43). Naquele colégio, naquele contexto, desviar-se das normas instituídas abrangeria uma dimensão política, podendo resultar em subversão e ameaça a ordem imposta, dessa forma, o claustro ultrapassa seu caráter educacional e exerce a função de vigiar e controlar as mentes e corpos contra os desatinos da rebeldia ideológica. É a concepção de *ciência* com base na *moralidade*, como indica Foucault (2017), a razão para a reclusão em *Ciências Morais*, como o próprio título do romance indica.

A repressão institucional como fenômeno social e histórico afeta os indivíduos, sua visão de mundo, como ocorre com María Teresa. Essa personagem reproduz os mecanismos de vigilância e controle obstinadamente, de tal forma que suas ações se convertem em obsessão. Inicialmente María Teresa pretende apenas “pôr em prática sua intenção de vigiar os banheiros na hora dos intervalos [...] é o banheiro masculino que María Teresa escolhe” (KOHAN, 2008, p. 47), não para olhar e nem ver, mas para “captar por meio do olfato se no segredo dos banheiros se verifica uma violação do regulamento” (KOHAN, 2008, p. 48). No entanto, em consequência de sua vigilância, ideias, antes inexistentes em sua mente, começam a emergir deixando-a pensativa, curiosa.

Os pensamentos que o narrador declara nunca terem sido acessados pela mente de María Teresa estão relacionados aos meninos, em como se aliviam “de maneira tão expeditiva [...], os rapazes quando vão banheiro ao que parece não se comportam da mesma maneira que as moças [...] María Teresa os imagina numa singular combinação de intimidade e vida social” (KOHAN, 2008, p. 55). Há um certo incômodo, sentido por María Teresa no trato com os meninos, por exemplo, quando ela deve inspecionar as meias e o corte dos cabelos, segundo o regimento do Colégio, com o objetivo de checar qualquer infração, se aproxima dos rapazes, eles levantam a barra de suas calças para mostrar as meias “azuis e de náilon” (KOHAN, 2008, p. 57) e inclinam suas cabeças para que a inspetora meça, com toque na nuca, a distância de dois dedos entre o cabelo e a gola da camisa. Executando tais inspeções, conturbada, María Teresa tem pensamentos que lhe desestrutura. Diante dos alunos com

Sua perna de homem, seus pelos de homem [...] María Teresa ficou vermelha e sabe disso, se endireita com certa tontura que a perturba. [...] sofre uma tontura e por isso um zumbido ou um zumbido e por isso uma tontura, e não se sente nada bem. [...] Continua a inspeção conturbada. [...] Olha tudo sumariamente e gostaria de acabar logo com aquilo: não se sente bem. Não tem certeza, mas acha que por debaixo da sua blusa umedece-a um suor repentino e indesejado. [...] Aproxima-se da segunda parte da revista. Mal consegue se firmar em seu equilíbrio precário, recém recuperado, sem *conseguir entender* direito o que aconteceu consigo. [...] A inspeção geral vai recomeçar [...] e basta esse anúncio para que o mal-estar volte. [...] María Teresa não se sente muito disposta a tocar a nuca de nenhum dos rapazes. Não gostaria. Pensa nisso e não gostaria e observa cada corte secretamente amedrontada. [...] Fica mal o resto do dia. (KOHAN, 2008, p. 59-61, grifos nossos).

A agonia da protagonista, enquanto necessita ter contato com os rapazes, sua falta de entendimento quanto aos motivos de tal inquietação se aproximam aos efeitos causados pelo recalque, segundo a referência da psicanálise freudiana. Rejinaldo José Chiaradia, em sua dissertação intitulada *Repressão e recalque na psicanálise freudiana e a crítica de Foucault à hipótese repressiva da sexualidade* (2006) propõe uma discussão acerca da distinção entre os termos repressão e recalque concatenando a análise clínica de Freud e a visão genealógica de Foucault. Ao longo desse estudo, Chiaradia postula que o recalque está na ordem do funcionamento do aparelho psíquico e das pulsões, como visto acima no caso narcísico de Sebastián em *Noturno do Chile*. No ensaio “As Pulsões e Suas Vicissitudes” (1915/2010) Freud diferencia os “estímulos pulsionais de outros estímulos (fisiológicos) e afirma que o primeiro surge de dentro do próprio organismo e se caracteriza como um impacto constante” (CHIARADIA, 2006, p. 32), não havendo ação motora eficaz que funcione como fuga em relação a esses estímulos.

María Teresa busca resistir às perturbações que vem a sua mente, mas não as controla, ao se aproximar dos rapazes, no colégio. Após as inspeções sente-se sufocada, enojada com o jantar, já em sua casa, tomar banho lhe provoca rejeição, ela deseja “mesmo [...] mergulhar no sono [mas] não consegue dormir” e em vigília, a contragosto, imagens passam pela sua cabeça “talvez sejam uma maquinação da mente [...] misturam-se nessas imagens a perna de Baragli e a nuca de Valenzuela, uma coisa com outra se misturam e se confundem” (KOHAN, 2008, p. 62). As imagens de partes do corpo dos meninos imperam e dominam os pensamentos da protagonista, não há como resistir, pois,

são estímulos resultantes de uma disputa entre o inconsciente e o pré-consciente, não condicionados por fatores externos, físicos, mas psíquicos.

Esse é o efeito do recalque. Em Freud verifica-se que “o recalque não pode eliminar a fonte pulsional, que emite de forma constante estímulos que chegam à consciência e exigem satisfação” (CHIARADIA, 2006, p. 15). Para Luiz Hans, em seu “Dicionário comentado do alemão de Freud” (1996, p. 363), recalcar “trata-se de um ‘empurrar de lado’ (desalojar do centro da cena) e não realmente reprimir em definitivo”. Dessa forma, o mecanismo que mantém o estado de recalque exige do pré-consciente uma mobilização de energia que se opõe à força do material recalcado, “isto é, configura-se um jogo de forças no qual pressão e contrapressão se mantêm mutuamente em xeque” (HANS, 1996, p. 364).

A disputa entre consciente e inconsciente é ampliada quando María Teresa inicia sua investigação no banheiro masculino. Após o expediente, ela não vai embora, caminha pelos corredores do colégio, passa em frente aos banheiros, não há ninguém no ambiente, ela “apoia apenas uma das mãos no lugar certo das portas verdes. Com um leve impulso poderá movê-las. Sente-se estranhamente tranquila, quase feliz. Olha para sua mão apoiada na porta do banheiro masculino [...] vai abrir aquela porta e vai entrar” (KOHAN, 2008, p. 67). Dentro do espaço, nenhuma pista da infração dos alunos, não há cheiro do “tabaco negro seguramente não, nem predomina nem subjaz” (KOHAN, 2008, p. 69). Apesar de não encontrar evidências, é ali no banheiro masculino que ela se “sabe útil e se reconforta” (KOHAN, 2008, p. 92). A voz narrativa enuncia:

Às vezes está ocupada com outras coisas [...] e sente, enquanto faz isso, uma vaga ansiedade: que a aula por fim comece e chegue o momento da sua incursão no banheiro masculino. Espera esse momento desde a manhã, inclusive, quando ainda está em casa e tem que sair para o colégio a fim de encarar um novo dia de trabalho. Nesse dia vão acontecer muitas coisas [...] María Teresa espera cada vez mais a que lhe permite introduzir-se e permanecer, agachada poder-se-ia dizer, [...] no banheiro masculino. Esses minutos de espera e vigilância que passa escondida no banheiro logo se convertem no centro de gravidade dos seus dias no colégio. [...] no que resta do dia [...] nada vai acrescentar (KOHAN, 2008, p. 92).

A pulsão libidinal gerada pelo inconsciente de María Teresa a controla, ela se volta inteiramente para ações que possam satisfazê-las. Não obtendo o alívio esperado, a protagonista é tomada obsessivamente pelo desejo de estar no banheiro, observa os

rapazes quando urinam ou tocam “naquela coisa da frente” (KOHAN, 2008, p. 90), agachada no cubículo com portas, ela sente vontade de urinar, também, tira sua calcinha e ali, no escuro do buraco da privada, a urina começa a cair, “ao sair está satisfeita. Não sabe explicar muito bem essa satisfação. Afinal de contas, não conseguiu pegar nenhum dos fumantes clandestinos do colégio, que é seu único objetivo em toda essa iniciativa” (KOHAN, 2008, p. 96). O que se observa ao longo da vigilância de María Teresa é que em sua consciência o trabalho empreendido no banheiro, para ela, realmente condiz as suas atribuições de controle da ordem e manutenção do cumprimento das normas, no entanto, inconscientemente, seu impulso para estar naquele lugar está no campo de disputa do material recalçado. Hans explica que:

Nisto consiste basicamente o mecanismo do recalque: uma atividade do sistema pré-consciente no sentido de impedir que a atividade do sistema inconsciente resulte em desprazer. No entanto, o material recalçado persiste na procura de uma expressão consciente, e o faz exercendo uma atração constante sobre os conteúdos do pré-consciente com os quais ele possa estabelecer uma ligação a fim de escoar sua energia (HANS, 1996, p. 173).

A loucura de María Teresa, diante disso, equivale a criação de um objetivo consciente, moralmente justificável de vigilância, sem reconhecer, sem entender ou mesmo ter conhecimento das forças pulsionais de sua sexualidade recalçada. Ela sente prazer, sente alegria e satisfação ao ver os jovens em suas necessidades, tocando nos órgãos sexuais, no banheiro masculino. Ela não consegue chegar a uma descoberta como pretendia, sobre os fumantes, porque essa situação se constitui como criação de sua mente, forma encontrada pelo pré-consciente para escoar a energia pulsional libidinal.

A partir dos pontos de análise empreendidos acima, quanto a sexualidade recalçada de María Teresa, se faz importante trazer para a discussão dois pontos fulcrais quanto a interpretação do texto literário a partir dos fundamentos da psicanálise. Primeiramente, quanto ao tema da sexualidade, este não se impõe como uma condição simplificada, ou melhor, não está no âmbito popular de entendimento do sexo como ato ou sua falta como causa de patologias. Tornando mais claro, Shoshana Felman, ao propor a releitura do conto de Henry James, “A volta do parafuso”, a partir da crítica produzida por Edmund Wilson, em 1934, cuja interpretação das ações da protagonista da narrativa, para ele, são resultantes de sua sexualidade recalçada, incluindo o senso de autoridade,

sua visão e incumbência para vigiar as crianças em vias de mau comportamento, segundo a moral da época. Para Wilson, a visão crítica que elabora se situa sob a perspectiva de uma leitura freudiana, assim, sem concordar ou discordar do ponto de vista do crítico, Felman se questiona: “o que é uma leitura freudiana?” (2020, p. 191). Entendendo a irreduzibilidade da linguagem e da literatura, Felman ilustra um atendimento descrito por Freud, no qual ele apresenta a complexidade que deve ser considerado o estatuto da sexualidade. Felman comenta:

É assim que Wilson explica, com efeito, toda a história de *A volta do parafuso* pela frustração sexual da governanta apaixonada pelo mestre, a qual, incapaz de se confessar a si mesma seus próprios desejos sexuais, os projeta obsessivamente, histericamente sobre as crianças, percebe-os como exteriores a ela mesma, sob a forma alucinada de fantasmas. ‘A teoria é, então, que a governanta que conta a história é um caso neurótico de recalque sexual, e que os fantasmas não são fantasmas reais, mas alucinações da governanta’. Para consolidar essa teoria, Wilson insiste sobre o valor claramente erótico das metáforas e sublinha os símbolos fálicos. [...] Aí está um ponto capital que Wilson, com efeito, desconhece [...] considerando o que chama de frustração da governanta como puro acidente anormal que aponta para a patologia (FELMAN, 2020, p. 192; 198).

O ponto desconhecido por Wilson, por sua vez, se relaciona ao entendimento de que a “ausência de satisfação’, em outros termos, não é simplesmente um acidente sexual, mas antes, um traço essencial a ela” (FELMAN, 2020, p. 198). Entender que a sexualidade não aponta para a simplicidade num sentido literal, mas para a complexidade de fatores diversos e diferentes e, até contraditórios, contribui para compreensão da existência de uma pluralidade de forças em conflito. Como ocorre com María Teresa, embora algumas atribuições tenham sido designadas em semelhança para ambas as personagens, em “A volta do parafuso” e em *Ciências morais*, no romance o conflito vivenciado pela protagonista não está ocultado em símbolos visto por Wilson, na narrativa de James, mas são explicitamente expostos pelo narrador. Em outras palavras, a atenção de María Teresa se prende no objeto fálico, no toque dos rapazes no pênis ao urinar – o recalque de María Teresa é tão acentuado, que ela não nomeia o órgão, mas repetidas vezes evoca a denominação: “coisa da frente”, “coisa que os homens têm” (KOHAN, 2008, p. 90) –, na sua satisfação quando, escondida no banheiro, “ouve tudo, sente tudo: o aluno [...] solta o cinto, abaixa o zíper. Agora deve estar tirando com os dedos aquela coisa da frente, deve estar segurando agora [...]. As mãos e os joelhos de

María Teresa ficam trêmulos. Suou um pouco, apesar do tempo frio que está fazendo” (KOHAN, 2008, p. 90).

Surge então, a necessidade de pensar sobre as forças em conflito que atuam para além do aparelho psíquico, mas que lhe causam impacto. Retornando aos estudos de Chiaradia (2006), vê-se que após conceber a segunda tópica (id, ego e superego, antes consciente, subconsciente e inconsciente – definida como a primeira tópica), Freud compreende as influências internas e externas e seus efeitos recíprocos, a partir das investigações realizadas sobre a psicologia do ego, que o conduziu “às hipóteses sobre o superego e sua origem nas mais antigas relações objetais do indivíduo” (FREUD, 1930, p. 77). Para Chiaradia (2006, p. 61), nisso reside a operação do recalque e a relação que o exterior assume no processo, ou seja,

nos sugere que o exterior exerce uma influência na medida em que subsidia o aparecimento do superego e que a partir da instauração deste, o processo se torna independente do exterior e com caráter inconsciente. O primeiro processo está, portanto, relacionado com o que convencionamos chamar por repressão e o segundo, por recalque.

Isso quer dizer, segundo Freud traz no texto “O Mal-estar na Civilização” (1930), que as experiências constitutivas do sujeito não perecem, pois elas são de alguma maneira, preservadas. Diante disso, pode ocorrer que a realidade imponha, por exemplo, determinadas condições aos indivíduos contrárias ao propósito de felicidade intrínseca ao homem, conferindo a sensação de que a vida é “árdua demais para nós” (FREUD, 1930, p. 93), tal sentimento, por sua vez, produzindo sofrimento, “nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, [...]; do mundo externo [...]; e de nossos relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1930 p. 95). Freud postula que diante da condição de desprazer<sup>59</sup> depreendem-se várias técnicas para afastar o sofrimento e consecução da busca da felicidade como alguns “derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela” (FREUD, 1930, p. 93).

Com efeito, a obsessão de María Teresa em empreender uma investigação infundada, os pensamentos e sensações experimentadas no banheiro masculino, ao

---

<sup>59</sup> Chiaradia (2006, p. 62), explica que essa busca impelida pelo princípio do prazer não pode ser plenamente realizada, até mesmo porque, sendo a felicidade uma questão de investimento libidinal, não há uma regra que sirva para todos; trata-se de possibilidades individualmente forjadas.

espionar os garotos, são variações de ações sofridas por ela, refletidas em seu minúsculo campo de poder. De outra maneira, acuada no Colégio Nacional, um espaço amplificador da repressão exercida pelo Estado, a protagonista se refere ao pai quando traz à memória sua orientação dada ao irmão: “se lembra porque seu pai assim exigia do seu irmão nas tardes da infância, que os homens quando terminar [de urinar], sacodem com a mão aquela coisa da frente” (KOHAN, 2008, p. 90). Ela se mostra apática com o fato do irmão estar na guerra e sofre violência de Sr. Biasutto. Diante da insistente sensação de desprazer, silenciada por homens e acerca dos homens, em uma vida opaca, reprimida, ela absorve gradualmente a ideologia repressiva e encontra satisfação no que acredita estar apenas cumprindo seu dever, sem perceber ou entender que além de vítima, ela também passa a ser agente de violência.

A atmosfera repressiva da Argentina dos anos 1980 atravessa todo o romance *Ciências morais*. Desde as insistentes lembranças dos grandes homens que frequentaram o Colégio Nacional, quando ainda era “um colégio somente masculino” (KOHAN, 2008, p. 9), onde vigoravam normas que poderiam promover, segundo descreve a obra de Miguel Cané, *Juvelínia*, citada pelo narrador: “a convivência pacífica dos alunos portenhos com os alunos do interior do país. Não faltavam confusões por essa causa [...]. O fato de os portenhos brigarem com os provincianos não deixava de exprimir, afinal de contas, uma verdade profunda da história argentina” (KOHAN, 2008, p. 8). E o narrador segue citando alguns conflitos violentos da história do país, “período de sombras que afligiu longamente a Argentina” (KOHAN, 2008, p. 8). Há nesse comentário evocado pelo narrador uma desconstrução da imagem histórica alimentada no Colégio, com ritos comemorativos e rememorativos dos ilustres homens e de seus grandes feitos, ignorando a violência e a disputa pelo poder.

Maria Teresa, alienada pela narrativa histórica, insiste no prestígio do Colégio diante de seus destacados alunos e imagina: “o colégio em sua versão mais *homogênea e harmônica*, de outro século, a do outro tempo” (KOHAN, 2008, p. 9, grifos nossos), ignorando a situação também conflituosa de outrora. Assim, como o contexto sombrio do passado do país não faz sentido para María Teresa, a atmosfera de opressão em que ela está inserida, também, passa despercebida por ela. Inês Skrepetz (2013, p. 126), menciona o colégio como modelo de submissão imposta pela ditadura e questiona:

Entre as várias imagens perturbadoras, a narrativa também provoca, de imediato, algumas indagações: Será que María Teresa tinha realmente consciência do que estava se passando em seu país? Haveria nessa jovem uma consciência e/ou ideia política e crítica sobre o Proceso de Reorganización Nacional, que era como os agentes repressivos da ditadura denominavam seu sistema político? Se, a priori, María Teresa aparenta estar alheia à violência do estado, será que podemos dizer que ela é, por ignorância, conivente com o poder estabelecido, por não ter sequer ideia do que é a democracia?

A partir dessas questões, Skrepetz chega à conclusão de que a narrativa expõe o processo de captação da ideologia repressiva, construindo em María Teresa a necessidade da submissão, que “desenvolve, obscuramente, o ‘gosto pela obediência’, pela cumplicidade; ou seja, é inegável o gozo subjacente ao seu ‘olhar vigilante’, tanto nos claustros, como na presença do senhor Biasutto” (SKREPETZ, 2013, p. 128, grifos da autora). É justamente o comportamento cego, desprovido de um olhar crítico, distante da razão, que torna María Teresa algoz de sua própria história e, sobretudo, imagem dos homens de poder, que outrora fizeram e ainda fazem a história da Argentina sob o gozo da violência e do autoritarismo.

Com o ímpeto de consolidar a permanência do poder ditatorial no país, já em crise, “o governo de fato liderado por Leopoldo Galtieri iniciou um conflito bélico em 2 de abril de 1982, que culminaria, 74 dias depois, em 14 de junho, com um saldo de 649 argentinos mortos e 255 britânicos, e mais de mil feridos”<sup>60</sup> (FILMUS, 2015, p. 358), a Guerra das Malvinas. De outra forma, a ditadura cívico-militar acreditou, ou quis acreditar, que a guerra das Malvinas poderia ser um atestado de renovação de sua permanência no poder e até mesmo um meio para os planos políticos individuais de alguns de seus líderes, mas acabou sendo seu atestado de óbito que, a um custo muito alto, acelerou o retorno da democracia. Assim, com a derrota do exército argentino, segundo Daniel Filmus no ensaio “Brasil-Argentina y la Cuestión de las Islas Malvinas” (2015, p. 359) “o ano de 1983 significou para a Argentina a volta da democracia”<sup>61</sup>.

Em *Ciências morais*, a mãe de María Teresa parece saber o custo de uma guerra, especialmente, porque seu filho, irmão da protagonista é enviado para o campo de treinamento militar no sul do país, cumprindo o serviço militar obrigatório. Sem notícias

---

60 el gobierno de facto al mando de Leopoldo Galtieri dio inicio a un conflicto bélico, el 2 de abril de 1982, que culminaría, 74 días después, el 14 de junio, con un saldo de 649 muertos argentinos y 255 británicos, y más de un millar de heridos.

61 el año 1983 significó para la Argentina la vuelta a la democracia.

do filho, ela lamenta: “melhor que morresse, em vez de ir embora sem que se saiba para onde. Assim pelo menos teria um papel, e no papel um atestado, e com o atestado o pobre Francisco poderia ter evitado essa mortificação do frio [...]” (KOHAN, 2008, p. 19). Há duas alusões nesse desejo da mãe, primeiro no que diz respeito aos filhos desaparecidos na ditadura, e segundo, a aqueles assassinatos sem resolução, sem explicação oficial e sem atestado de óbito.

O choro da mãe traz reminiscências de uma violência atestada pela impunidade e pelo apagamento das páginas da história, explicitado, por exemplo, no alheamento de María Teresa quanto a incomunicabilidade imposta ao irmão e ao panorama repressivo na Argentina. O fato de o Colégio Nacional de Buenos Aires, principal cenário do romance, estar situado a poucos metros da Casa Rosada, ponto nevrálgico do poder estatal e da Praça de Maio (KOHAN, 2008, p. 21), importante ponto de concentração popular, constitui indicativo do campo de disputa que marca o final da ditadura no país. Sobretudo, ao citar o desaparecimento e a incerteza do óbito, a narrativa faz alusão ao movimento de “identificação de filhos e netos de pessoas desaparecidas, [...] aos projetos sociais das Avós da Plaza de Mayo<sup>62</sup>” (SANTANA, 2013, p. 419).

Outro ponto em destaque nesse período, que também pode ser visto no romance é a representação da importância política que os meios de comunicação exerceram durante a guerra das Malvinas e a ditadura no país. Em casa, María Teresa em meio aos seus conflitos emocionais e psíquicos, sempre acaba na sala, assistindo televisão ou observando a mãe com o aparelho ligado, mesmo com o volume desligado: “[...] encontra a mãe sentada na frente da televisão [...] – O que está vendo? – As notícias. [...] o volume reduzido a zero [...] uma legenda que diz: ‘Festival solidário’. Vistas de bandeirolas argentinas agitadas com o punho erguido se intercalam na transmissão” (KOHAN, 2008, p. 63). Além disso, a mãe, enquanto chora, ouve o rádio que “a toda hora, mas especialmente de manhã massacra os ouvintes com marchas rigorosas” (KOHAN, 2008, p. 44).

Ramón Garcés (2017) faz um estudo sobre a influência dos diversos meios de comunicação e o poder político vigente na Argentina e durante a guerra das Malvinas. Em seu trabalho intitulado *Dictadura Militar Argentina: La estrategia de comunicación*

---

62 identificación de hijos y nietos de desaparecidos, [...] a los proyectos sociales de las Abuelas de Plaza de Mayo

*durante la Guerra de Malvinas* propõe “aponta como funcionou esse outro fator de poder, entrando nas casas através da televisão, rádio, jornais e revistas nessa fase<sup>63</sup>” (GARCÉS, 2017, p. 6). Com esse objetivo no estudo desse autor, são apresentados trechos de comunicados oficiais que garantiam o domínio dos meios de comunicação dentro do território nacional e a sanção para a descumprimento da lei, tais como o Comunicado N° 19 de la Junta Militar del 24 de marzo de 1976<sup>64</sup>. Diante disso, sob o domínio da Junta militar, em 2 de abril de 1982, o governo argentino divulga uma fotografia por meio das mídias – um plágio da campanha dos EUA na guerra contra o Japão, segundo Garcés –, tirada nas Ilhas Malvinas, com soldados flamulando a bandeira argentina, semelhante a cena que María Teresa assiste na televisão. Garcés, então, postula que:

A mídia tinha uma intenção editorial favorável ao governo ditatorial, fazendo propaganda de guerra baseada na simplificação e construção do inimigo único, além do exagero e distorção da informação. [...] considerando que estavam sujeitos ao quadro existente de restrições à liberdade de imprensa, eram realmente leais emissores do discurso da Junta Militar no poder, ajudando a construir uma imagem da derrota do inimigo, para depois socializá-la e apresentá-lo simultaneamente com um triunfo heroico das tropas argentinas<sup>65</sup> (GARCÉS, 2017, p. 27).

Em meio a manipulação dos corpos, dos meios de comunicação, dos pensamentos e das subjetividades, a história narrada em cada um desses romances tem no louco, nas expressões da loucura ou em seus paradigmas, uma forma engenhosa de expor a verdades dos fatos que atravessaram as experiências e influenciaram a constituição das identidades de indivíduos comuns, distantes do círculo de poder dos célebres homens do passado (KOHAN, 2008, p. 9). Embora algumas das personagens não carreguem em seus

---

63 puntualiza cómo trabajó ese otro factor de poder, ingresando a los hogares a través de la televisión, la radio, los diarios y las revistas durante esa etapa.

64 Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales. (Diario "La Prensa", 24 de marzo de 1976)

65 los medios de comunicación tuvieron una intencionalidad editorial favorable al gobierno dictatorial, llevando adelante una propaganda de la guerra basada en la simplificación y construcción del enemigo único, así como también, de exageración y distorsión de la información. [...] considerando que se encontraban sujetos al marco de restricción existente sobre la libertad de prensa, fueron realmente emisores leales del discurso de la Junta Militar gobernante, ayudando a construir una imagen de derrota del enemigo, para luego socializarla y presentarla simultáneamente con un heroico triunfo de las tropas argentinas. (tradução nossa).

discursos uma intenção denunciativa ou revoltosa em relação a opressão exercida pelo poder militar em seus países, pois *todas* as personagens analisadas parecem estar alheias à situação sociopolítica e ideológica que influenciam e marcam suas vidas, a loucura emergida de seus corpos, pensamentos, linguagem e olhar, entendida, talvez, como consequência do momento histórico denso e cruel, subverte o discurso oficial expondo nuances ignoradas desses contextos.

A loucura, dessa forma, em *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile* e em *Ciências morais* apresenta-se como recurso para o desmascaramento, como causa de mal-estar, como ironia sobre a desrazão que impera em meio a violência e o autoritarismo do Estado, disfarçada sob a incontestável razão patriótica, pacificadora e modernizadora. Questiona-se diante disso: o que é razão e o que é loucura em tempos de guerra e opressão? Nesses romances, que tematizam contextos da ditadura, portanto, a loucura é um veículo que rompe com o silêncio, que impede a interdição de vozes consideradas insanas, permitindo ao leitor o acesso a fragmentos que denunciam os mecanismos de silenciamento, repressão e apagamento, meios desenvolvidos pelo poder para alienar os homens e a história de suas nações.

Esses modos de dominação são peças pontiagudas que perfuram as mentes e os corpos dos indivíduos. Caráter simbólico que se faz útil para pensar o impacto e a profundidade alcançada pelos aparelhos repressivos imputados aos corpos daqueles que foram torturados, sequestrados, marginalizados, presos e tiveram entes assassinados no mordaz contexto da ditadura e outros conflitos. Nessa direção encaminhar-se-á a análise proposta para o próximo capítulo: pensar o trauma inscrito nos corpos e nas mentes das personagens enfatizando a memória corporal e a potência da literatura enquanto documento, bem-cultural que desmonta o discurso de poder, evoca vozes inaudíveis e ilustra, por meio da ficção, as dores de indivíduos, que embora silenciados, escreveram com suas experiências e as marcas em seus corpos a verdadeira história de seu país. São essas marcas, esses corpos que registram o terror e explicitam a repugnância da violência como pretexto político e manutenção do poder nas mãos dos autointitulados “homens de bem”.

#### 4 OS TRAUMAS DO PASSADO NO PRESENTE: MARCAS DA CENSURA E DA VIOLÊNCIA

A concepção da figura do louco como porta-voz da memória pode ser observada como uma categoria recorrente na literatura latino-americana. O que significa, como apresentado acima nos romances em análise, que a personagem louca ou o discurso guiado pela desrazão são capazes de evidenciar a memória das violências, das dores e das perdas que marcaram a história de povos e nações, mas que foram esquecidas, deliberada ou compulsoriamente, ao longo do tempo. A loucura, a partir daí, possui o caráter de rompimento com o silêncio que paira sobre tais episódios, assunto velado possivelmente pelo trauma, mas sobretudo, pela política da modernização e da impunidade.

Nesse caso, a poética da loucura, afirma Michael Lazzara, em *Prismas de la memoria* (2007, p. 108), permite que as personagens coloquem em relevo, “metaforicamente, as dificuldades de dar testemunho do trauma de uma maneira racional, desafiando, por sua vez, a narrativa limpa, brilhante e enganosamente transparente<sup>66</sup>” elaborada pela História Oficial. Ou seja, diante da impossibilidade de narrar a barbárie sofrida ou testemunhada, incapaz de tornar dizível o indizível, as personagens loucas e seu discurso evocam, por meio da literatura, essa memória traumática, materializando o compromisso de manter vivas as lembranças de um tempo ocultado pela amnesia obrigatória. Ainda sob essa perspectiva, para Lazzara (2007, p. 209) o prisma narrativo da loucura apresenta-se não somente como a “poética do impossível” relacionada com a narração da memória do trauma, como destaca o autor, mas seu prisma está, também, na poética do possível quando tal loucura se coloca como desafiadora dos discursos e das verdades advindas do poder.

É, portanto, com valor de testemunho que as narrativas das personagens se apresentam. Um testemunho que torna-se possível somente com o trabalho de rememoração, da busca pelos rastros constituintes das identidades perdidas e atravessadas pelo horror. Em cada um desses romances, o movimento de (re)construção identitária das personagens parecem distanciá-las dos acontecimentos, física ou psicologicamente – a loucura, o esquecimento, a autocondenação, a obediência cega –, para assim, serem

---

66 Pone de relieve, metafóricamente, las dificultades de dar testimonio del trauma de una manera racional, desafiando a la vez la narrativa limpia, brillante, y enganosamente transparente. (texto original)

capazes de lembrar e, sobretudo, testemunhar, manter viva a memória das dores sofridas pelos indivíduos comuns, assim como eles, em tempos de opressão. Para Seligmann-Silva, em “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas” (2008): “A memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado” (2008, p. 75), reativando lembranças essenciais para o entendimento de como as engrenagens do poder funcionam e operam sobre os corpos dos indivíduos.

Em todo caso, é importante destacar a admoestação que acompanha o ato de testemunhar. Isso porque ele perpassa, como propõe Ricoeur (2007), o dever da memória, já citado anteriormente. Em outras palavras, a partir dos conflitos bélicos europeus, a partir do século XX, emerge um sentimento de justiça no soldado ferido, no judeu carregado de traumas, no sobrevivente assombrado pelas lembranças. Cada um deles possuem em seu cerne a necessidade de narrar, pois, embora conscientes de sua impossibilidade, ainda depositam em seus relatos a esperança daquela justiça negada aos mortos, às vítimas desaparecidas e apagadas pela história, esquecidas em meio aos abusos da memória resultante do culto ao discurso de poder.

Assim, percebe-se que o dever da memória está entrelaçado à uma necessidade de justiça e toma forma nos sujeitos humanos como um dever de não esquecer, de manter vivo o passado, a lembrança daqueles que não podem mais dizer por si a violência sofrida, daqueles que pereceram sob a barbárie. De tal modo, Ricoeur explica que diante do caráter imperativo do dever da memória prevalece “o duplo aspecto do dever, como que se impondo de fora ao desejo e exercendo uma coerção sentida subjetivamente como obrigação” (RICOEUR, 2007, p. 101). A necessidade de justiça, então, se divide em duas linhas tênues, que por vezes se confundem, a primeira está no imperativo dever de narrar, sentido como uma necessidade e a segunda, na impossibilidade de fazê-lo.

Sob tal perspectiva, é possível afirmar que testemunhar significa revitimizar os sujeitos, pois eles não desejam dizer, porém sentem a obrigação de fazê-lo, apesar de as pessoas não estarem aptas a ouvir. As personagens aqui analisadas, por exemplo, não querem ouvir, falar ou pensar sobre o ocorrido, reviver os acontecimentos que atravessaram suas vidas, então se esquivam. No entanto, diante da negação seus corpos revelam a experiência da dor, neles ainda estão vivas as marcas da violência, da opressão e do controle. Na impossibilidade de narrar, seus corpos dizem, neles está impressa a dor

do trauma que precisa ser transmitida e testemunhada, pois não há palavras que possam traduzir a experiência da dor, como afirma Gagnebin (2009, p. 110, grifo da autora) “o *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito”.

É nesse sentido que se direciona o trabalho de rememoração e sua relação com o trauma, embora a lembrança não seja passível de verbalização, ela pode se materializar de modos distintos. Como aponta Ferenczi (1990) em *Diário Clínico*, quando o autor discute a ambivalência das lembranças, explica que elas podem ocorrer sob duas direções, uma subjetivamente narcísica, ligada às sensações corporais, e outra objetiva atrelada às sensações projetadas ou despertadas pelo meio externo. Dessa forma, as lembranças resultariam de marcas psíquicas, de acordo com as observações ferenczianas, permanecendo no corpo, elas se “encenariam”, se presentificariam a partir da ação, constituindo uma memória de marcas, denominada como memória corporal. Memória imutável que irrompe fora do tempo da narrativa e apresenta uma forma de conservação das vivências mais dolorosas e catastróficas, as quais o sujeito não consegue “esquecer”.

Pensar a loucura das personagens e, como dito no capítulo anterior, o aparente alheamento de cada umas delas quanto as vias de fato dos acontecimentos sociopolíticos da ditadura, funcionariam como mecanismos de presentificação da memória traumática, materializada nos corpos dos indivíduos afetados pela extrema ruptura entre a dura realidade e a capacidade de introjeção/compreensão subjetiva desta. Dito de outra forma, baseando-se nos estudos de Ferenczi sobre trauma e memória corporal, Rosana Angelica Siqueira (2014, p. 12) destaca que “as memórias nunca se apagam, elas se sustentam sobre o véu da fantasia, se tornando passíveis de serem transformadas e esquecidas, ou permanecem como um presente absoluto, radical que reivindica a partir do corpo e da compulsão a sua presença”. Tal fantasia como prognóstico da loucura, da desrazão, subverte o silêncio imposto pela vivência traumática, o que impediria sua narração e possível esquecimento (GAGNEBIN, 2009) e impõe-se sobre o desmentido, o negacionismo e o abuso.

O testemunho do trauma, a partir de então, ocorre de modo intrínseco traduzido nos impulsos e nos comportamentos obsessivos de cada personagem. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, Guilherme e o psiquiatra louco perseguem e, ao mesmo tempo, fogem da

loucura, esquecem e buscam rastros de seu passado, que incompreendido pelas personagens, é projetado na imponência das imagens geográficas, pelo primeiro e, no silêncio do segundo. Em *Ninguém me verá chorar*, a morfina, o vício e a obsessão por Matilda são os meios que Joaquim encontra para se desligar de sua vida e da realidade circundante. Matilda, por sua vez, se esconde na loucura e ambos, Joaquim e a personagem louca, têm no manicômio o refúgio para escaparem dos “homens da razão”, mantenedores do poder e agenciadores da violência e do trauma.

No romance *Noturno no Chile*, ocorre a clivagem do eu, Sebastián e seu alterego desencadeiam um conflito de identidades, entre o indivíduo que justifica suas ações e, ao mesmo tempo, se julga culpado diante da banalização do testemunhado e vivido, durante a ditadura do Chile. María Tereza, personagem de *Ciências Morais*, silencia-se diante do estupro, imagina conspirações e manifesta seus desejos sexuais reprimidos. Em todas essas narrativas, os comportamentos e os impulsos das personagens estão diretamente ligados ao contexto de controle, repressão e violência, refletidos no aniquilamento das identidades de cada um desses indivíduos que, embora pareçam letárgicos diante da realidade instaurada pelas respectivas ditaduras, evidenciam de modo claro, em seus corpos, a memória traumática.

Na América Latina, os crimes perpetrados pelas forças de opressão das ditaduras: as torturas, os assassinatos, desaparecimentos, censuras e outras violências, causaram sofrimentos inimagináveis às vítimas, inscrevendo em seus corpos e em suas memórias a dor do trauma. Em alguns casos, a negação e o esquecimento funcionam como meios para sobreviver e, para outros, diante da história criminosa que atravessara suas vidas, embora busquem esquecer, os efeitos do trauma sobrepujavam o querer desses sujeitos. Diante desse quadro, as reminiscências e as recordações submetem a realidade psíquica à realidade externa, havendo um choque entre o que está inscrito na memória coletiva e na memória individual, da vítima. Isso ocorre, como desenvolvido em capítulos anteriores, porque o tecido memorial mantido e propagado como memória coletiva, geralmente, tem sua existência elaborada sob o olhar, não das vítimas, mas sim das instituições – principalmente daquelas que empreenderam a violência. Tais circunstâncias podem resultar em banalização e descrédito quanto a narrativa do trauma e, sobretudo, uma onda de negacionismo coletivo, que em alguns casos, deturbam a verdade substituindo-a pela

exaltação da barbárie, vista como necessária para manutenção da ordem e progresso em detrimento dos crimes cometidos.

Romper com o negacionismo e expor a substância traumática contida na memória de sujeitos submetidos aos contextos das ditaduras parece ser ponto fulcral das narrativas analisadas nesta pesquisa. Vê-se, assim, que confrontar a história criminosa das ditaduras cujos efeitos se fazem notar ainda no presente, por vezes ignorados, faz dos fragmentos memoriais perseguidos pelas personagens na busca identitária um caminho necessário para o trabalho moral da recordação. Isso, por seu turno, reforça o status da ficção como arquivo da ditadura militar, conforme afirma Figueiredo. Isto é, a literatura aparece, destarte, como um “elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (2017, p. 46). Entende-se então, segundo preleciona Figueiredo (2017), que a literatura é capaz de transformar o trauma em experiência estética compartilhada, cumprindo com aquele dever da memória, “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101), denunciando os abusos da memória contidos na história.

Por outro lado, esse compromisso ético contra o esquecimento das catástrofes humanas designado à literatura deve ser cauteloso. Gagnebin (2009) discute tal relação por meio das afirmações de Adorno sobre o fazer literário após Auschwitz. Para o filósofo, em sua célebre concepção de que “escrever um poema após Auschwitz [seria] um ato bárbaro” (ADORNO, 2012, p. 57), o fazer artístico não pode se limitar a mera contemplação ou a imitação do impacto da violência na humanidade, mas sim, deve posicionar-se criticamente contra a barbárie. Desta maneira, Gagnebin levanta alguns pontos em relação ao afirmado por Adorno, dentre eles está o paradoxo lançado aos artistas e intelectuais pós-Auschwitz: o imperativo ético de lutar pela rememoração das atrocidades, com o objetivo de não permitir que estas caiam no esquecimento e, menos ainda, que se repitam em outras circunstâncias; e da mesma forma, a necessidade de reconhecer que, por mais que se esteja empenhado em transmitir aqueles fatos para que não venham a ser esquecidos, estes na verdade são indizíveis e irrepresentáveis, de tal sorte que é condenável, em certa medida, qualquer tentativa de torná-los representáveis e palatáveis ao público. Seguindo essa premissa, Gagnebin (2009) continua:

Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que são dirigidas à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o

recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela lembrança; *mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido*; evitar, portanto, que “o princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, isto é, *com sentido, assimilável, digerível*, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso (como fazem sucesso, aliás, vários filmes sobre o Holocausto, para citar somente exemplos oriundos do cinema). A transformação de Auschwitz em “bem cultural” torna mais leve e mais fácil sua integração na cultura que o gerou, afirma Adorno algumas linhas abaixo. Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah (e também sobre o Gulag), perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, por sua impossibilidade linguística e narrativa (GAGNEBIN, 2006, p.79, grifos da autora).

Tomar a memória traumática como matéria estética nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile* e *Ciências morais*, possibilita a retomada de algumas reflexões destacadas por Gagnebin sobre o alerta de Adorno, quanto ao fazer estético pós barbárie. Primeiro, a existência da possibilidade de novos conflitos, que embora não sejam idênticos à Auschwitz ou às ditaduras, estão sempre à espreita ameaçando a ordem mundial e assombrando os indivíduos em diversas partes do globo. Enquanto isso, outros sujeitos consomem tais violências pelas mídias, e seguem suas jornadas cotidianas, categorizando como efêmeras a aniquilação dos povos e as consequências traumáticas desses conflitos para a sociedade e para história. Em outras palavras, o alheamento de Guilherme, de Joaquín, de Matilda, de Sebastián e de Maria Tereza evocam mais o trauma recalçado ou indizível do que a banalização da dor. Daí surge o segundo aspecto, o cuidado, nessas narrativas, em não apenas imitar ou representar os acontecimentos, mas de tomar o ponto de vista do indivíduo comum, da vítima, para relatar, testemunhar um tempo que para ele não é possível esquecer e, resistindo ao esquecimento, exerce-se o dever moral da memória.

A complexidade da organização narrativa, as lacunas, a fragmentação que constituem esses romances, sobretudo, a loucura e a memória traumática das personagens, podem conduzir o leitor a um trabalho de reflexão de modo que a lembrança do passado, transmitido e reelaborado ficcionalmente, é capaz de despertar uma consciência história tão necessária no presente. Sobre o valor do testemunho na literatura, seguindo a mesma linha de Adorno, Gagnebin e Seligmann-Silva, Renato Franco (2003, p. 351) no artigo “Literatura e catástrofes no Brasil: anos 70” diz que o fazer literário de nossa época:

exige dela dois aspectos fundamentais: a de lutar contra o esquecimento e contra o recalque, isto é, lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido. [...] auxiliar o homem a lembrar [...] para, desta maneira, poderem efetivamente evitar que a catástrofe possa ainda eclodir. A arte, nesse sentido, pode ser considerada uma forma de resistência e compreender uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror.

Sem correr o risco de compelir um caráter utópico a literatura no presente, Franco (2003, p. 352) alerta ainda que a arte “pode apenas resistir à lógica embrutecedora da sociedade, mas não eliminá-la”, havendo a possibilidade do surgimentos de novos conflitos, as guerras na Palestina e na Ucrânia são exemplos que têm atentado contra a vida dos sujeitos e despatriado milhares de pessoas. Assim, os apontamentos de Franco quanto as produções literárias que tematizam conflitos, em especial as ditaduras militares, na América latina, à sua maneira, têm combatido as atrocidades com seu *status* de arquivo ao tentar se opor aos ordenamentos históricos e suas versões oficiais dos acontecimentos, principalmente, aos ofuscamentos que a reveste.

#### *4.1 Corpo torturado e o trauma do sobrevivente em Os bêbados e os sonâmbulos*

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a memória traumática da personagem Guilherme, antes recalçada, é evidenciada a partir da descoberta do tumor e da progressiva ameaça da perda de sua identidade. Ao saber que o tumor não poderia ser operado, segundo o neurologista, pois causaria estragos ainda maiores do que os apresentados naquele estágio da enfermidade, o protagonista decide procurar a testemunha do acidente de avião, como também tornar-se aspirante militar para estar mais perto de um amigo de infância. Já visto anteriormente, tais medidas têm por finalidade a conservação da memória, cuja natureza corre o risco de entrar em colapso, assim que o processo de formação de outra identidade começa a realizar-se.

É no presente, motivado pelo medo da perda identitária e pelos espaços que Guilherme escolhe adentrar, que o passado esquecido começa a ser evocado pela personagem. Em outras palavras, a memória traumática, nesse caso, é despertada pelo presente (FREUD, 1930), pela atual condição da personagem, sendo o tumor e a eminente perda da identidade, o elemento disparador que sobrepuja o eu de Guilherme e desperta

a compulsão pela busca de seu passado, manifestando em seu corpo enfermo a memória reprimida. Durante o processo de busca pelo passado, o curso da narrativa vai delineando as manifestações compulsivas das experiências traumáticas vivenciadas por Guilherme em sua infância, refletidas na incompreensão dos processos sociopolíticos da ditadura. A compulsão de Guilherme e de outras personagens por investigar o passado, embora abrupta e excessiva, expressa uma forma do psiquismo tentar inscrever essas marcas num sistema de representações simbólicas a fim de lhes dar um sentido.

Com o “raciocínio confuso e inacabado” (CARVALHO, 1996, p. 12), Guilherme, nas primeiras páginas do romance, demonstra a incompreensão dos fatos, condição que se estende ao longo da narrativa. Por exemplo, o protagonista não reconhece Bob, antigo amor de sua mãe, com o qual teve contato na infância. É na infância, também, que ele começa a viver a culpa por sobreviver ao acidente, por não entender o ocorrido e, por isso, sente-se perseguido e até ouve os loucos do Hospício Pinel chamá-lo: “Vi que um deles também olhava fixo para mim. Comecei a vomitar logo depois de ele gritar o meu nome. Ouvi muito bem: Guilherme! [...]. Ninguém mais ouviu, porque os ônibus entravam a toda pela curva [...] e ninguém ouvia nada. Os loucos chamavam” (CARVALHO, 1996, p. 22).

Apesar de ninguém ser capaz de ouvir o chamamento dos loucos pelo nome de Guilherme, o trauma inscrito, mas recalcado em sua memória, ganha contornos de fantasia na cena acima descrita. Isso porque, o sentimento de culpa e a falta de sentido de tal sentimento é transferido para uma situação concreta. Dito de outro modo, incapaz de conceber os acontecimentos sob a luz do pensamento lúcido, as incertezas, “passei a vida com várias dúvidas martelando a minha cabeça [...], sempre que ouvia a história do avião que me irritava” (CARVALHO, 1996, p. 14), leva Guilherme a temer e a enxergar na loucura o convite à explicação do inexplicável, à busca de sentido da desrazão, paradoxos interiorizados e vividos pela vítima: “não é nada fácil. Sobre eu” (CARVALHO, 1996, p. 21) que toma para si o papel de algoz.

Para o corpo desta personagem que a memória traumática é transmitida, resposta aos eventos violentos inesperados ou arrebatadores que não foram inteiramente compreendidos quando aconteceram, mas que retornaram em *flashbacks*, confusão psíquica e outras compulsões. De acordo com o narrador-personagem, desde o terceiro aniversário, quando a mãe “trancava-se no quarto, soluçando” (CARVALHO, 1996, p.

20) e ele se lamentava: “todos cantam parabéns. Parabéns por ter nascido? Demoraram para entender que aquilo (toda aquela indignação de estar ali, entre eles, que já estava registrada nas fotografias nos jornais: a criança que berrava) ia durar” (CARVALHO, 1996, p. 20). Guilherme era a criança que berrava pós acidente, em seu aniversário, depois o adulto que berrava no hospital (CARVALHO, 1996, p. 12), indicações de que seu choro seria, talvez, o ensurdecido ruído do trauma, da dor por ter sobrevivido.

Anos depois, mais velho, porém ainda criança, o vômito e a confusão psíquica ao passar pelo Pinel demonstram que a indignação do sobrevivente durava. Ele ainda não é capaz de dar sentido a aquele sentimento e nem entendia sua atração pela loucura. No entanto, decide tornar-se psiquiatra, talvez para ser o médico que lida com a desrazão, ou talvez, encontrar na medicina a explicação que precisava. Desiste da psiquiatria, sem encontrar respostas e com medo dos cadáveres – o protagonista repete e reafirma seu medo dos cadáveres diversas vezes –, e decide procurar a testemunha do acidente, ele “queria tanto saber [...] sem entender bem a razão, [...] a testemunha do acidente talvez pudesse me dar uma explicação, uma pista” (CARVALHO, 1996, p. 15).

O corpo enfermo de Guilherme funcionaria como a metáfora do aniquilamento de si, da culpa pela existência. A perda da memória devido ao tumor e o esquecimento do que ele é ou fora, como trauma recalado, parece ser um meio de expurgo para o personagem, pois ao se tornar outro, ele deixaria de ser aquele que sobreviveu ao acidente em detrimento do desaparecimento do irmão e do pai, mortos naquela ocasião. Há um momento, na narrativa, que ele se transfere para Jorge “transformei-o na imagem do que eu tinha sido, fora de mim, para me preservar nele”. Jorge, por sua vez, um corpo reprimido em um período onde o homossexual não é tido como parte da sociedade: “soube que [Jorge] decidira entrar para escolas de cadetes porque não tinha chances. Ia ser militar” (CARVALHO, 1996, p. 23) une-se aos articuladores da atmosfera de terror e domínio da ditadura militar, pois contra eles e a lógica preconceituosa imposta Jorge não tinha chance.

De acordo com os estudos de Ferenczi o trauma silenciado e recalado tem na transferência a sonoridade para estender o processo de reordenação da memória traumática diante da ausência total de palavras. O silêncio, nesse caso, poderia ser considerado como resistência, se aproximando de um mecanismo de proteção narcísica. Daí surge o conceito de introjeção, formulado por Ferenczi em 1912, ressaltando o amor

objetal como um produto da introjeção do eu, os objetos passam a existir somente a partir do investimento do eu. Em artigos compilados na coletânea *Obras completas: psicanálise* (2011), segundo os apontamentos do psicanalista húngaro, a introjeção é um processo que cria, ao mesmo tempo, o eu e o objeto e é um processo inerente às relações, isto é, “o homem só pode amar-se a si mesmo e a mais ninguém; amar a outrem equivale a integrar esse outrem no seu próprio ego. É na união entre os objetos amados e nós mesmos, essa fusão desses objetos com o nosso ego, que designamos por introjeção” (FERENCZI, 2011, p. 209).

Teresa Pinheiro, em *Ferenczi: Do grito a palavra* (1995, p. 45), estudos sobre as concepções de Ferenczi ressalta que para este autor, “unicamente através da introjeção é que um sentido torna-se passível de ser apropriado (...) é a introjeção que, pela inclusão do objeto, começa a povoar de representações o aparato psíquico”. Tal processo pode ser feito tanto de forma imaginária, com representações e significações, quanto através do corpo, e é o corpo, conforme destaca Ferenczi, que oferece as vias pelas quais os objetos vão sendo encontrados e incluídos dentro da esfera do eu. A partir desse aspecto, é importante ressaltar que os processos de simbolização não se restringem à linguagem ou à capacidade de representar, mas se estendem a possibilidade de estabelecer semelhanças no plano da sensorialidade.

Embora Ferenczi descreva o processo de introjeção como um fator do desenvolvimento infantil e alargamento do eu, o psicanalista, a partir do conceito de introjeção, esboça uma compreensão meta-psicológica da constituição psíquica como algo originário de uma contínua integração com o mundo. Perspectiva que ressalta a *transferência* como um processo introjetivo e criador que não se limita a atualização de memórias infantis recalçadas, mas, sobretudo, expõe a constituição da memória corporal. Diante da incompreensão dos eventos acarretadores do trauma pelo sujeito, em seu caráter desestruturante (FERENCZI, 2011), este tipo de trauma vem perturbar e reforçar os operadores psíquicos mais precoces, tais como: a introjeção e a projeção, devido à falta de representação, de figuração e de simbolização que geram. Incapaz de materializar a dor do trauma com palavras, o indizível retorna através dos atos e do corpo por meio dos fenômenos histéricos, das materializações corporais e das somatizações.

Esses fenômenos corporais, elementos da transferência da memória traumática são vistos em Guilherme, no romance *Os bêbados e os sonâmbulos*. Sem respostas – para

questionamentos geralmente inaudíveis – sobre a experiência traumática, a personagem desenvolve a compulsão pela busca de significados, se vê inquieto diante do quadro d’*Os banhistas ao sol*, na casa da testemunha: “o quadro me incomodava também [...] puxava para dentro. Obrigava o espectador a querer viver num outro tempo, que nunca era o dele, eu achei” (CARVALHO, 1996, p. 21), o desejo de ser outro, de viver em outro tempo; a desconfiança e o medo dos loucos, inclusive a repulsa sinalizada pelo vômito; a culpa por ter sobrevivido ao acidente e a escolha de se tornar aspirante militar naquele contexto, contra tudo o que ele era, para estar ao lado de Jorge, podem ser vistos como traços da memória corporal do trauma sob o qual Guilherme fora submetido.

Além desses aspectos, por sinal, ainda insuficientes para a construção do sentido necessário ao entendimento da identidade e das somatizações memoriais que perturbam o protagonista, a subjetividade do narrador-personagem se coloca em processo de reflexão, sobre o presente e a relação do contexto com o eu e suas memórias, por meio do mergulho numa outra subjetividade, com a qual o narrador estabelece um jogo. “Por que um militar?” (CARVALHO, 1996, p. 25), porque um aspirante deveria ser designado ao repatriamento de um paciente psicossomático, o psiquiatra louco? Questionamentos não esclarecidos, mas que levam Guilherme a deixar em segundo plano, pelo menos enquanto estava naquela missão, a busca de sentido das experiências traumáticas que vivera, preocupando-se em dar sentido àquela situação, o repatriamento, carregada de silêncios e temores. A partir de sua designação para o repatriamento, Guilherme mais uma vez transfere a inquietude do trauma, as dúvidas e as paranoias que o envolvia, para o caso do psiquiatra louco, é na loucura e no trauma que as subjetividades se embaralham e ambas as personagens se identificam pela culpa de terem sobrevivido. Guilherme, então, diz:

Por um instante, senti todo meu corpo relaxar diante da constatação de que, de fato, aquele homem não estava em pleno domínio de suas faculdades mentais [...] mas foi só por um instante, porque em seguida as cartas voltaram a se embaralhar e fui novamente capturado pelo que ele tinha a me dizer, até a surpresa final, para mim pelo menos, por me incluir de certa maneira naquele delírio, tornando-me personagem virtual [...] senti que eu estava me afundando na minha confusão, que ele estava me enredando naquela loucura (CARVALHO, 1996, p. 58-59).

Duas subjetividades que se relacionam devido aos traumas da ditadura, as memórias de testemunhas que sobreviveram, a loucura e a iminência da morte: Guilherme devido ao tumor e o psiquiatra como represália do poder militar, “acordei nas mãos deles [...] vão me matar” (CARVALHO, 1996, p. 111). Eles, então, rompem com o silêncio e, por meio da identificação entre os dois indivíduos supostamente desconhecidos, vai surgindo na narrativa pistas que auxiliam o leitor a encaixar as peças do complexo quebra-cabeça desenhado pelo narrador-personagem nesse romance. Percebe-se, dessa forma, que as experiências traumáticas das personagens se configuram como uma máquina do tempo, que por sua vez, permite o retorno ao passado de Guilherme e do psiquiatra pela linha delimitadora dos acontecimentos da história nacional, expondo os impactos desses eventos causados em diversos sobreviventes. Elena, por exemplo, que mesmo depois de receber a carta de seu marido desaparecido, o psiquiatra, em sua loucura e culpa por sobreviver, ela perambula e morre, lançando-se ao mar: “durante dez anos, por razões desconhecidas, caminhou sozinha, com a roupa do corpo entre Los Angeles, Califórnia, e o extremo Sul do Chile [...] ninguém soube revelar a identidade da mulher” (CARVALHO, 1996, p. 112).

A confusão gerada pelas identidades perdidas, ou melhor, exatamente a perda dessas identidades são formas de materialização do trauma no corpo do sujeito. Incapazes de suportar a dor causada, além das compulsões, ocorre a clivagem do eu, isto é, o indivíduo deixa uma parte de si, aquela que o faz reviver a experiência traumática sem sentido concebível e a “corta” de si. Ferenczi compara a clivagem do eu com a *autotomia*, um termo das ciências biológicas que se refere a automutilação de uma parte do corpo de alguns animais. De modo mais claro, a autotomia é um comportamento essencialmente defensivo desempenhado por um animal que se expressa na capacidade de se desvencilhar ou se separar de partes do próprio corpo “que estiveram submetidos a uma irritação excessivamente intensa ou que, de algum modo, o façam sofrer” (FERENCZI, 2011, p. 334). Assim, sendo a culpa por existir, o trauma por sobreviver à catástrofe, o motivo que faz Guilherme, o psiquiatra e Elena sofrerem, os levam a romper com suas respectivas identidades, “cortar” o eu, perder a si mesmos. Tal mecanismo funcionaria, assim, como um processo de autodefesa da memória corporal causada pelo trauma.

A culpa que perturbava o psiquiatra estava inteiramente ligada aos eventos da ditadura militar no Brasil. Além da confusão mental e da troca de identidades com o

torturador, ele traz em seu corpo as marcas da experiência traumática. Após manter-se em inteiro silêncio (CARVALHO, 1996, p. 50) e concentrar-se na contemplação de sua própria loucura manifestada através da paisagem geográfica (CARVALHO, 1996, p. 47), o psiquiatra começa seu relato como se ele fosse o agressor. Ele quebra seu silêncio sob a perspectiva do algoz, “ele tomou a identidade de um outro” (CARVALHO, 1996, p. 110), para talvez conseguir alguma justificativa para a violência e crueldade que testemunhara, sofrera e cometeu: “matei um homem [...] muita gente morreu. Mas é diferente. Eu nunca tinha matado um homem” (CARVALHO, 1996, p. 56). E continua:

No começo [...] achava que estava ali para colocar limites, mas forjado pelo deles, eu era a lei, [...] a nova lei que era criada ali dentro, numa realidade totalmente extrema. Mesmo a barbárie tem suas regras e achei que eu era o representante delas [...]. Queriam que eu pensasse assim. E era fácil. Todo mundo pensava assim no começo. Depois a confusão vai se desfazendo, e talvez você até tenha um minuto de consciência, um lapso, mas aí já é tarde, você está dentro, não dá mais para sair. E quando percebe, quando quer sair, é porque já matou (CARVALHO, 1996, p. 59).

O psiquiatra sentia-se aterrorizado por ter matado aquele homem e declara: “carreguei aquela consciência por nove anos praticamente. Todo mundo enlouquece para poder viver” (CARVALHO, 1996, p. 56). Quando ele sai do estado de letargia, confessa sua culpa, se autojustifica e simula em seus relatos o possível funcionamento da mente do agressor, expondo a sequência de possíveis eventos que poderiam dar sentido a experiência da tortura vivida. Dentro do processo de busca para a construção de sentido do trauma, a falta de razão para explicar por que alguém estaria disposto a torturar um outro, martela nos pensamentos do psiquiatra, ele se questiona: “O que você ganha fazendo esse trabalho? [...] Nunca entendi o que pode levar uma pessoa àquilo” (CARVALHO, 1996, p. 56-57) e assim, imagina, cria possíveis justificativas, sob o olhar do verdadeiro psiquiatra, o agente da tortura.

Entende-se, que tal processo, configura um mecanismo de suporte para manter a introjeção, nesse caso, a vítima se identifica como o agressor e coloca-se no lugar de culpado pela agressão, já que não é capaz de constituir sentido para o ocorrido, causando insegurança e a impossibilidade de, por meio das palavras, tornar a experiência crível. Certo de que *não* encontrará alguém que irá escutá-lo, acreditar nele, compreendê-lo e ajudá-lo a entender o que aconteceu, diante do desmentido – por exemplo, Guilherme

duvida e se questiona sobre a lucidez da outra personagem, nomeando seus relatos como delírios (CARVALHO, 1996, p. 59) – diante da desautorização do seu relato, fator essencialmente traumático, a consequência é a identificação com o agressor, “a afirmação de que não aconteceu nada, de que não houve sofrimento [...] é isso o que torna o traumatismo patogênico” (FERENCZI, 2011, p. 92).

Em outras palavras, para a teoria do trauma de Ferenczi, o impacto do desmentido torna o sujeito confuso e leva-o a incorporar em si próprio o sentimento de culpa do agressor, tornando-se clivado: culpado e inocente ao mesmo tempo. Isso porque, diante do sentimento de abandono, de solidão, parece mais seguro aceitar (no sentido de incorporar) o sentimento de culpa do agressor do que abrir mão do objeto de introjeção. Esse momento, no entanto, equivaleria ao risco de aniquilamento, de despedaçamento psíquico representando tanto a morte física quanto psíquica.

Por nove anos, o psiquiatra abre mão do objeto de introjeção, ou seja, ele mesmo, e assume outra identidade, cliva-se, afunda-se na loucura e provoca a morte do seu eu, tentando sobreviver com o trauma. Mas, ao “acordar nas mãos dos inimigos” (CARVALHO, 1996, p. 111), ainda dominando pelo silêncio do desmentido, se identifica com Guilherme: “suponho que [ele] seja o único aqui de boa fé” (CARVALHO, 1996, p. 55) e inicia o relato que se configura, sobretudo, como um processo de reflexão e busca de sentido.

As marcas físicas ainda são notadas naquele corpo, “notei as cicatrizes na têmpora esquerda e do lado do nariz” (CARVALHO, 1996, p. 57), resquícios de pavor e medo, essas marcas dizem pelas palavras que não são possíveis de serem ditas. Daí desencadeiam reflexões sobre os motivos de a vítima, ou seja, de ele mesmo se “colocar” naquela situação, pois era apenas um simpatizante, depositara dinheiro por dois anos, ingênuo, “dava-lhe um pouco de emoção” (CARVALHO, 1996, p. 61), mas nada sabia ao certo sobre o movimento, principalmente, ele desconhecia completamente os motivos para o sequestro e a tortura a que fora submetido. A personagem continua narrando a cena da tortura:

Quando cheguei ele estava sozinho no cubículo frio e escuro. Conversei com ele. Disse que era melhor falar logo tudo, melhor para ele e para mim. Mas não abriu a boca. Por isso, resolveram começar as sessões naquela mesma noite. [...] ele não falava desde que tinha chegado. [...] ainda que tenha falado do advogado [...] exigia um advogado, até alguém rir e lhe dar um murro na cara. Quando cheguei parece que

estava com a cara arrebatada [...]. Não é que estivesse imbuído de uma coragem heroica ou de brios de consciência [...] estava apavorado. Não falava, simplesmente porque não tinha o que dizer (CARVALHO, 1996, p. 60).

Apavorado, enlouquece e tira a vida do verdadeiro psiquiatra e assim, embora sendo vítima, se identifica como o opressor, perde sua identidade e carrega consigo a culpa daquele que sobreviveu, pois para isso, precisou matar. Guilherme e o psiquiatra compartilham, além do sentimento de culpa, o conflito emocional gerado pelas histórias obscuras de seus pais, o primeiro vivia sob a dúvida da verdadeira finalidade ou razão do acidente de avião, especulando se o pai causara tudo por ciúmes, numa tentativa de matar ao descobrir que seu irmão era filho de Bob: “era a *história oficial* que eu ouvi. [...] ouvi minha mãe, na loucura, [...] insinuar que aquele não tinha sido um acidente, mas um suicídio e um assassinato (CARVALHO, 1996, p. 20, grifos nossos). Enquanto o segundo, se interessa pelo movimento contra a ditadura como meio de afrontar seu pai: ele teria “agido contra o pai, em represália ao pai? [...] estava mesmo em contradição com o que fazia, com seu papel, com os negócios de papel da família”, (CARVALHO, 1996, p. 61). Seu pai inclusive, após seu desaparecimento, tenta convencer Elena de que aquilo era passado e aconselha que ela deveria seguir sua vida e esquecer-lo: “você nunca o conheceu, ele nunca existiu. Eu também estou tentando, ele não vai voltar. Todos nós sabemos o que aconteceu” (CARVALHO, 1996, p. 105).

Observa-se, assim, que as subjetividades de ambas as personagens são constituídas por traumas que as silenciam diante das experiências passadas, mas que ainda determinam suas escolhas ou caminhos no presente. Guilherme e o psiquiatra nunca tiveram a oportunidade de obter as respostas que procuravam, elas se perderam no esquecimento como outras tantas histórias ficaram sem solução, sem explicação ou jazem juntamente com os corpos desaparecidos e ceifados, como ocorre com tais personagens, pelos crimes ou “acidentes” ocasionados pelo controle implantado naquele contexto de ódio, violência e opressão. Assim, a catástrofe sócio-histórica da ditadura brasileira, ocultada pela história e pelo discurso tendencioso da necropolítica ao longo do anos, ignorando a tortura, as mentiras, a censura e a violência desmedida, tem na arte, no caso de *Os bêbados e os sonâmbulos*, e outros registros literários seu valor de arquivo, trazendo ao leitor verdades intencionalmente desconstruídas e ignoradas na sociedade, mas

mantidas nas mentes assombradas pelo trauma e na memória corporal de diversos sujeitos, as testemunhas e as vítimas das agruras da barbárie.

#### 4.2 *Corpos controlados e trauma: o projeto modernizador em Ninguém me verá chorar*

Em *Ninguém me verá chorar*, de Garza, os conflitos desencadeados pelas figuras paternas das personagens Joaquín e Matilda também geram gatilhos traumáticos em tais personagens, semelhantemente ao que ocorre com os protagonistas de *Os bêbados e os sonâmbulos*. No caso de Joaquín, seu pai impõe ao filho uma projeção profissional, a medicina, na época, reconhecida como campo de autoridade e grande participação na propagação de comportamentos ditados pelo Estado e no controle dos corpos. Tal qual o tio de Matilda, o doutor Marcos Burgos, familiar responsável por torná-la civilizada, conforme as normas de modernização estabelecidas pelo poder vigente. Além disso, a reflexão sobre o corpo no romance de Cristina Rivera Garza também se relaciona ao fator do indizível e do imaginado, evidente em *Os bêbados e os sonâmbulos*. No romance de Bernardo Carvalho, Guilherme e o psiquiatra, em um processo de transferência do trauma, por meio da loucura, da memória corporal e da clivagem do eu recuperam nas paisagens e nos fragmentos memoriais o que não são capazes de dizer sobre o passado carregado de experiências traumáticas e esquecimentos.

Joaquín e Matilda, por sua vez, são duas personagens que deslocadas de si, silenciadas e empurradas para as margens da sociedade, se refugiam no manicômio de *La Castañeda*. Assim, ao se refugiarem nesse lugar, em um movimento contrário ao de Guilherme e do psiquiatra imersos na clivagem do eu, em *Os bêbados e os sonâmbulos*, os protagonistas de *Ninguém me verá chorar* buscam um lugar para viver a totalidade de sua própria corporeidade, destruída, ou pelo menos ameaçada. É o trauma e a (re)vitimização causados pela violência impressa no controle dos corpos que aniquilam suas identidades e insinuam um murmurante silêncio partilhado entre corpo, palavra e imagem. A partir daí, torna-se possível perceber a insistência na reconstrução da memória dentro da fronteira histórica do romance, como também, na experiência fotográfica em lugares socialmente subalternos que contribui para a exposição da imagem violenta dos mecanismos de poder.

Entende-se como corporeidade a compreensão da consciência e da existência do eu – seguindo a ideia apresentada por Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (1994): de ser um corpo, sentir-se enquanto corpo e não, de ter um corpo. Assim, é vivenciando sua corporeidade que o homem está no mundo, mergulhado numa complexa rede de inter-relações que possibilita a construção de sua vivência singular, resultante de sua unicidade. Ou seja, esta complexidade, que desconsidera a tentativa de definir os comportamentos, as atitudes com base em regras ou modelos pré-estabelecidos, proporciona a capacidade de, juntamente com o contexto em que o indivíduo está inserido, desenvolver-se enquanto ser humano, gerando a individualidade, a personalidade, isto é, a característica de ser único enquanto ser-no-mundo. Essa presença do corpo no mundo como unidade participativa e significativa possui a capacidade de estabelecer relações, que é a própria corporeidade, mutáveis e passíveis de transformar-se a cada nova vivência, influenciando na maneira de ser-no-mundo de cada indivíduo.

A partir disso, pode-se considerar dois pontos importantes em relação a corporeidade de Joaquín e Matilda. Primeiro, ambos não são capazes de se desenvolverem como seres humanos, no contexto em que estão inseridos, pois não lhes é possível estabelecer relações, vivenciar a corporeidade e, a partir dela, construir sua própria individualidade, percebendo-se como ser-no-mundo. O outro aspecto é a razão da impossibilidade da inserção daqueles corpos existentes e expressivos em um mundo significativo, isto é, a imposição de regras e normas, capazes de arrancar dos corpos sua complexidade e simplificá-los, estabelecem comportamentos e pensamentos tangíveis, submetidos ao controle, à padronização, de modo que a singularidade do indivíduo reprimida, controlada, resulte na anulação do eu.

Segundo Elba Sánchez Rolón, no artigo “Imágenes de la corporalidad y la locura: *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza” (2011, p. 338), a busca pela reconstrução contradiscursiva da história desenvolvida pela autora no romance possibilita o falar das margens nem sempre admissíveis: a loucura, a prostituição, o vício, o fracasso, sobretudo, nas palavras da autora: as vozes da dor. Segundo Rolón, em relação ao discurso histórico, Garza acredita na premissa de que “as estratégias narrativas que a ficção oferece e pressupõe facilitam aquela conjuração do corpo que persuade o leitor em geral, em particular o leitor de textos históricos, de que ‘ouvir vozes’ não somente é possível senão

também desejável”<sup>67</sup>. Dito de outro modo, para Garza trata-se de reescrever na corporeidade textualizada a voz em seu caráter fundador do eu: “ouvir vozes” implicaria poder voltar ao momento histórico, no momento em que essa voz tem um corpo.

Ainda nesse texto, Rolón (2011, p. 339) reafirma a relação da voz enunciada como meio para a construção da identidade do indivíduo e a concepção do eu enquanto percepção e, ao mesmo tempo, cisão do eu-tu, eu-ele, um-outro, corpo-mundo. Isso se dá, pois, a voz se inscreve no corpo do outro, deixa aí os seus estigmas, ou seja, em sua ocorrência a própria fala mantém sua inscrição sensível no corpo do outro. Tal relação, por sua vez, é potencializada na ficção, possibilitando a geração simultânea dessas presenças, mesmo em sua opacidade. Daí a possibilidade de que o caráter heterotópico do espaço literário se incorpore à suspensão dos códigos e tecnologias de poder, para dar voz àqueles que, por definição, historicamente não tiveram fala ou cuja voz foi relegada à margem.

Assim, como contradiscurso, *Ninguém me verá chorar* acrescenta-se à prática da literatura como espaço privilegiado da infâmia, a esse despojamento do fascínio do indizível, do secreto, do intolerável (FOUCAULT, 1999, p. 406). Por isso, o romance insiste: “Matilda Burgos e Joaquín Buitrago perderam todas as grandes ocasiões históricas” (GARZA, 2005, p. 215), sublinhando a margem das suas vidas, a desarmonia de suas histórias com o ritmo ou ritmos das ideias de nação nesse período. A partir dessas margens, Garza constrói o seu romance sobre a possibilidade de dar espaço literário a uma “história dos vencidos”, onde a dominação e a exclusão são uma questão com marca direta nos corpos (FOUCAULT, 2001, p. 390-391).

Exemplo disso é a questão, a pergunta enunciada por Matilda, no início da narrativa, uma voz ignorada pela instituição hospitalar, mas que faz efeito e move Joaquín. Ele, por sua vez, afetado pelas palavras da mulher-louca, se encaminha em direção a um insistente percurso para recuperação da história daquela que, por meio de seus gestos, suas poses e da sombra impressa em seu rosto, ou seja, por aquele silêncio enraizado no próprio corpo, questiona: “como alguém se torna um fotógrafo de loucos?” (GARZA, 2005, p. 11). Cena inicial onde pode-se observar uma tradução oscilante entre o apelo de um ao outro. As perguntas inquietantes de Matilda, assim como a presença de

---

67 Las estrategias narrativas que ofrece y presupone la ficción facilitan esa conjuración del cuerpo que persuade al lector en general, en particular al lector de textos históricos, de que “escuchar voces” no sólo es posible sino también deseable.

uma corporeidade enigmática, são um verdadeiro desafio para Joaquín, o início de uma busca por si mesmo. A voz que funda o eu de Matilda, com a qual ela adquire essa presença, é também o signo de sua distância, barreira da memória e do discurso de poder, estabelecimento de uma difícil relação entre esse eu-outro e o corpo-mundo.

Importante lembrar que a identidade de Matilda, dentre alguns fatores, também é negada devido ela ser interna do manicômio. Em outras palavras, a sua experiência corporal, o seu corpo como atividade perceptiva, é considerado pelos outros como distorcido, enquanto ela parece jogar de acordo com suas próprias regras, as outras personagens, como exemplo, o psiquiatra Eduardo Oligochea, as descreverão como irracionais. Assim, a docilidade ou resistência às práticas disciplinares em *Ninguém me verá chorar* funciona como um fator de tensão para a multiplicação dos contrastes, das alteridades e do heterotópico (FOUCAULT, 2013). Esse seria o ponto de partida para pensar o caráter explícito da prática política na escrita ficcional de Rivera Garza: o reconhecimento do romance como espaço privilegiado de reflexão sobre a voz-corpo que subverte os códigos culturais, isto é, a possibilidade de dar voz a quem a história silenciou.

Em *Microfísica do poder* (2021), Foucault levanta uma série de reflexões acerca das relações de poder e propõe entendê-las como tecnologia, como tática e estratégias que podem penetrar materialmente na própria espessura dos corpos, sem que eles de fato sejam tocados. Ocorre que, atendendo aos objetivos estabelecidos pelas classes dominantes, regras são elaboradas garantindo que grupos inferiores não descumpram o estabelecido, assim, lhes são tomados objetos materiais e simbólicos – como a liberdade – possivelmente, alcançados somente sob obediência. No entanto, para Foucault na relação de poder,

homens dominam outros homens e é assim que nasce a diferença dos valores; classes dominam classes e é assim que nasce a ideia de liberdade; homens se apoderam de coisas das quais eles têm necessidade para viver, eles lhes impõem uma duração que elas não têm, ou eles as assimilam pela força – e é o nascimento da lógica. Nem a relação de dominação é mais uma ‘relação’, nem o lugar onde ela se exerce é um lugar. E é por isto precisamente que em cada momento da história a dominação se fixa em um ritual; ela impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, *grava lembranças nas coisas e até nos corpos*; ela se torna responsável pelas dívidas. Universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência. [...] A regra é o prazer calculado da obstinação, é o sangue prometido. Ela permite reativar sem cessar o

jogo da dominação; ela põe em cena uma violência meticulosamente repetida. (FOUCAULT, 2021, p. 68-69, grifos nossos).

A insuportável realidade normativa e opressiva é, portanto, o que leva Matilda a deslocar-se do convívio social e ser encaminhada ao manicômio. Mulher, indígena, prostituta e louca, essa personagem é um corpo destinado às margens, não há lugar para ela em meio ao rápido e duro progresso. Por outro lado, dentro dos portões do *La Castañeda*, Matilda tem liberdade para escrever, para falar, para ser. Dentre os diagnósticos sobre tal personagem, embora ela apresente bom comportamento, dedicada ao trabalho de bom caráter, “a paciente fala muito, este é o seu distúrbio”, preleciona o estudo psicopatológico apresentado na epígrafe do romance. Enquanto no meio social, ela é silenciada pela cultura imposta, mantida pelos dominadores como um sinal da modernidade pretendida pelo país e por seu tio que, alegando esse mesmo propósito, se dedica a desfazer-se de qualquer traço de sua vida no interior do país ou de sua comunidade em Papantla, e de modo semelhante, obriga a sobrinha ao mesmo comportamento. De início, Matilda “depois de dominada pela ansiedade, adere aos hábitos domésticos dos Burgos com a *mente em branco*” (GARZA, 2005, p.117, grifos nossos), pois para Marcos Burgos,

Como todos os delinquentes, Matilda tinha contra ela seu legado genético, mas, no alvorecer do século, o doutor Burgos ainda estava convencido de que um ambiente adequado, regido pela disciplina, pela higiene e pela educação, poderia, se não mudar drasticamente, pelo menos polir as arestas mais pontiagudas de sua natureza maligna. Guiado pela sua própria experiência e colocando-se como exemplo para si mesmo, Marcos acreditava possuir o segredo para *dominar* o destino imposto pela biologia e pela realidade inteira. (GARZA, 2005, p.117, grifos nossos).

Dominar, cercear, silenciar e suprimir as identidades são ações decorrentes de tal pensamento, disseminado e reafirmado pela “ciência médica” da época. O discurso médico baseado no controle dos “atavismos culturais” (GARZA, 2005, p. 128) e físicos por meio de “certas manipulações do ambiente social” (GARZA, 2005, p. 129) foi a “estratégia econômica estabelecida pelo presidente Díaz [...] a seus olhos a mais adequada para limitar a perigosa influência das pessoas atávicas” (GARZA, 2005, p. 129). Assim, restrições deveriam ser impostas aos fracos e perigosos, higiene, isolamento e correção “depois de castigar, só assim conseguiremos transformar esse marasmo” (GARZA, 2005,

p. 130), afirmavam os amigos e cientistas médicos Julio Guerrero e Marcos Burgos, acreditando terem “nas mãos o método para criar um país forte e civilizado” (GARZA, 2005, p. 131).

O biopoder aplicado pela política de controle dos corpos tem como objetivo, assim como fica evidente no romance, a manipulação e o alienamento da população para o trabalho e para a exploração. Aceitar salários baixos em silêncio, tornar-se “bons cidadãos [...], bem como boas donas-de-casa, mulheres decentes” (GARZA, 2005, p. 129) segundo o modelo idealizado pelo governo, deveria ser a recompensa suficiente aos sujeitos. Burgos e Guerrero acreditam, então, que a criação de programas de higiene física e mental e a instrução para o trabalho deveriam ser os mecanismos adotados pelo regime para alcançar, verdadeiramente, a ordem e processo do país (GARZA, 2005, p. 127). Sob essa perspectiva, Foucault desenvolve estudos em que toma a medicina como instrumento de manipulação e controle social, conhecido como biopoder, desde seu nascimento em fins dos séculos XVIII, sendo esse o objetivo central de sua criação, de modo que:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investi a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. *A medicina é uma estratégia biopolítica.* (FOUCAULT, 2021, p. 144, grifos nossos)

Dessa forma, no caso da não sujeição ao regime, o indivíduo inapto a contribuir para o progresso e para a manutenção da ordem, deveria ser encaminhado para ambientes de reclusão e vigilância constante, usurpando-lhe a liberdade, bem-vital restituído apenas sob o bom comportamento e a obediência dos corpos. Esse aparato de controle, segundo Garza, em seu trabalho *The masters of the streets: bodies, power and modernity in Mexico, 1867-1930*, “abrangeu a crescente produção de conhecimento médico, a implementação de legislação de saúde pública e o estabelecimento de instituições de confinamento e assistência para o bem-estar do sistema público” (GARZA, 1995, p. 02), no entanto, a autora destaca que essas “instâncias de controle social rapidamente se tornaram cenários contestados, onde os pobres urbanos e o grupo de profissionais médicos se envolveram em um crescente conflito quanto as definições e relações de trabalho, demarcações de gênero e na criação de um nação” (GARZA, 1995, p. 02). Isso, porque, bem-estar se converte em violência e deslocamento, opressão e marginalização,

de modo que a prometida ordem e o progresso são sobrepostos pelo caos e por retrocessos quanto a princípios de igualdade e desenvolvimento humano do povo mexicano.

A serviço de uma sociedade estruturada a partir dos ideais capitalistas, o biopoder, a ciência médica, no contexto histórico de *Ninguém vai me ver chorar*, tomam como doença qualquer elemento que torne um indivíduo incapaz de ser um membro produtivo da sociedade, desde os comportamentos até as reais enfermidades do corpo e da mente. Garza, em sua pesquisa, argumenta que a sociedade mexicana rotulou como doente qualquer indivíduo que não conseguisse participar do processo de modernização do país e “administrou” esses indivíduos por meio de tratamento institucionalizado. O manicômio, os asilos, os abrigos criados e mantidos à época, não eram necessariamente um lugar para curar os doentes, mas mais ainda para contê-los e escondê-los da sociedade, de modo que “os loucos, especialmente o alcoólatra e a mulher imoral, serviram como representações primárias da falta de produtividade que ameaçava os fundamentos econômicos da sociedade” (GARZA, 1995, p. 22). Seguindo tal definição de doença, sendo a mente uma parte do corpo, na medida em que possa estar doente, as alterações no estado mental de um indivíduo teriam se enquadrado na definição de doença predominante na época<sup>68</sup>.

O México, sob o poder de Porfírio ou dos revolucionários, é uma nação doente, cega diante dos problemas que tais governantes pretendiam ignorar em prol de ideais de modernização, higiene pública, saúde econômica e estabilidade de classe. Essa, pois, é a visão contemplada pelas lentes de Joaquín, que em sua debilidade e, por isso, improdutivo para a história do país, revela a periferia sombria da sociedade mexicana aos seus companheiros e ao leitor. Incompreendido por seus colegas de profissão pois ele era um dos poucos “fotógrafos de sua geração que não havia batido fotografias de generais, Adelitas, presidentes ou massacres” (GARZA, 2005, p. 28), não entendiam e até escarneciam sua preferência por tirar retratos das prostitutas e loucos. No entanto, por vezes, Joaquín tenta abrir-lhes os olhos quanto ao contraste da cidade moderna que eles apreciavam e a verdade exposta pelas lentes de sua câmera, por trás do falso brilho do progresso e da suntuosidade daquele lugar:

Nas poucas vezes em que Joaquín se propôs a justificar suas ideias com passeios pela cidade, convidava-os a descobrir sua geografia própria.

---

68 C.f Garza. In: *Ninguém me verá chorar*, p. 109

Levava-os ao hospital Morelos onde as prostitutas [...] remoíam sozinhas os efeitos da sífilis e da gonorreia. [...] Lá, o cheiro da lenta decomposição dos corpos, misturado com a umidade dos séculos, fazia-lhes torcer o nariz. [...] passavam em frente aos dormitórios públicos, onde por três ou quatro centavos os índios e os desempregados estendiam uma esteira no chão. [...] Quando era possível, iam ao bairro de San Lázaro ver as obras do esgoto [...]. Atordoados, observavam [...] centenas de trabalhadores. Movendo-se como formigas na escuridão, úmidos de suor e urina, esses homens sem rosto cavavam o reto por onde a cidade expelia seu excremento (GARZA, 2005, p. 34-35).

Os corpos inadequados de Joaquín e de Matilda revelam o trauma da anulação, são esses corpos que representam o indivíduo extirpado pelo poder, pelos agentes do progresso, da modernidade. Abandono, vício, prostituição, exclusão e a loucura os posicionam, semelhantemente àqueles homens sem rosto, às margens não somente da sociedade, mas sobretudo, da história. No entanto, enquanto os “patrõesinhos” (GARZA, 2005, p. 34) bradavam do centro da cidade que: “esta cidade está destinada a não perecer [...] O futuro é uma escada sem fim” (GARZA, 2005, p. 35), no outro extremo, nas margens, no periférico, a linguagem da loucura elaborada por Matilda e as imagens capturadas por Joaquín tornam evidente a geografia real da modernidade, *locús* da narração do eu, da linguagem da dor, da imaginação que permite expor os efeitos duradouros do trauma no amor, nas relações e na vida.

Em *Ninguém me verá chorar*, as marcas do trauma que consomem e provocam o desespero a que Joaquín e Matilda se entregam surgem das constantes perdas e abandonos que foram submetidos. O primeiro abandono sofrido por Matilda ocorre aos seus quinze anos (GARZA, 2005, p. 61), quando ela é afastada de seus pais, indo morar na capital com o tio. Ali, dentro do trem, enquanto viaja em direção à cidade a jovem é dominada por um emaranhado de sentimentos, “decidiu esconder seu medo. Ninguém a veria chorar. Mordeu os lábios” e depois disso, “sua nova solidão brilhou num tom violáceo dentro de seus olhos” (GARZA, 2005, p. 62). No entanto, ao se recordar do cheiro de baunilha e de seu pai, a quem “amava [...] sem esperanças” (GARZA, 2005, p. 76), a personagem deixar rolar uma lágrima.

Matilda herda de Santiago, seu pai, a amargura, a indignação e a desesperança, a solidão. Inclusive, Santiago é a referência familiar descrita no relatório médico da personagem como antecedente para seu estado de loucura: “seu pai faleceu por causa do álcool e sua mãe foi assassinada” (GARZA, 2005, p. 72). Mais que isso, Santiago traz em

si as marcas do abandono e da perda. Ele tem seus pais mortos na rebelião de Totonaca (GARZA, 2005, p. 69), vende as terras de sua família, empregando-se a contragosto como “diarista no cultivo de Juventino Guerrero” (GARZA, 2005, p. 71) e, principalmente, perde sua filha, a baunilha e a lucidez do homem explorado, obrigado a permanecer em silêncio diante das injustiças: “Santiago Burgos dançava feito um louco e, a pleno pulmões, repetia as maldições [...]. O governo era o culpado de tudo. A ganância era a culpada de tudo. As companhias de petróleo eram as culpadas de tudo. ‘Todos vocês são culpados pela morte da baunilha!’” (GARZA, 2005, p. 79), bradou o homem em meio à multidão que participava da celebração do equinócio de primavera de 1900. Levado ao médico, Santiago é diagnosticado com *delirium tremens*, nada poderia tirá-lo daquele estado, restando-lhe apenas a “misericórdia de Deus” (GARZA, 2005, p. 81).

Com isso, observa-se no romance o desânimo existente em Matilda quanto ao amor. Primeiramente, o amor sentido pelo pai, aquele sem esperança. A personagem acreditava que um amor diferente deste, sentido por Santiago, não existiria em sua vida ou ela não saberia como percebê-lo. Columba Rivera, uma companheira do bordel *La Modernidad*, inclusive, avisa Matilda: ela deveria se cuidar, pois o amor não faz bem às mulheres. Somando esses alertas à leitura do romance *Santa* de Federico Gamboa, a jovem se mostra cética quanto a chegada de um homem que a ame e possa salvá-la da vida a que se entrega, carregada de adversidades e dores. Porém, em seu desejo de encontrar um amor seguro, Matilda deixa-se levar pela aparente esperança de concretizá-lo, quando o fã das “causas perdidas” (GARZA, 2005, p. 191), Paul Kamáck, consegue tirá-la deste mundo, da prostituição, da clandestinidade e da solidão em que ela se acostumou a viver, levando-a para deserto com ele. No entanto, depois de um tempo, Kamáck a abandona à própria sorte.

Matilda sente o abandono afetivo dos pais, do tio, de Castúlo, de Diamantina, refugiando-se no La Castañeda, seu lugar seguro. Naquele espaço ela tem a liberdade de ser-eu em sua totalidade, deseja não ser vista e, sobretudo, não ser moldada. No manicômio, no entanto, a luz de Matilda chama a atenção de Joaquín: “por onde quer que ande, [ela] carrega toda a luz do manicômio sobre a cabeça. Uma coroa. Nisso Joaquín fixa seu olhar” (GARZA, 2005, p. 25), ele deseja protegê-la do mundo:

Joaquín quer que Matilda descanse. [...] Quer que Matilda torne-se dócil e flexível como um cipó. ‘Eu cuidarei de você todos os dias. Vou

protegê-la do mundo'. Joaquín quer se transformar num tutor, numa gliricídia, para que o broto de Matilda se enrosque em seu tronco e não murche. 'Eu velarei seu sono. Te ajudarei a escapar'. Joaquín quer ser o marido da baunilha. (GARZA, 2005, p. 84).

Flexível como um cipó, Matilda parece ceder aos planos de Joaquín. Com a ajuda de Oligochea, ela sai do La Castañeda e vai morar com o fotógrafo. Depois de dias inconstantes, embora Joaquín esteja se tornando o marido da baunilha, os olhares inquisidores do homem e de seu advogado, faz Matilda desejar viver em um mundo sem olhos, em meio ao silêncio (GARZA, 2005, p. 84). Emerge, então, a memória traumática da personagem. Diante de uma ebulição de sentimentos Matilda recordar-se: “Os olhares masculinos a perseguiram por toda vida” (GARZA, 2005, p. 241), fora sempre examinada, cobiçada, os homens avaliavam, até o esgotamento, seu corpo e sua mente. Sua paz e sua corporeidade seriam possíveis somente tornando-se invisível e por isso, novamente, entende a desesperança do amor e “diz em voz alta o que está pensando: ‘Eu não sou esposa de ninguém, Joaquín’ (GARZA, 2005, p. 241), escolhe o La Castañeda.

Por sua vez, Joaquín Buitrago conhece o abandono a partir de três posições: o abandono do qual ele é vítima, o abandono ao qual se submete e o abandono de si mesmo. Ao contrário de Matilda, o fotógrafo perde-se no amor, entrega-se a ele apesar de tudo o que isso implica. A vida do fotógrafo é marcada e dividida por três figuras femininas: a primeira Diamantina, a segunda Alberta Mascardelli e por sua companheira assídua, a morfina. Depois dessas mulheres a arte e a vida de Joaquín Buitrago consistiam em capturar a dor, o abandono e a desesperança. Envolve-se com Diamantina, mesmo sabendo que ela só pertencia a si mesma, por ela o fotógrafo abandona sua família e as convenções burguesas que a guiava, no entanto, logo “se despediram [...] [ela] levava uma mala retangular cheia de anotações e panfletos [...], a convicção de que o mundo de Joaquín estava para chegar ao fim [...] a confiança da mulher era do tamanho exato da sua solidão de homem” (GARZA, 2005, p. 50).

Joaquín, então, “passou a esperar a segunda mulher” (GARZA, 2005, p. 51), eis que Alberta aparece e por um breve período embriaga o jovem Joaquín com tamanha paixão. Mas, novamente ocorre o abandono e, desta vez, o fotógrafo é quem parte, deixa Alberta com toda sua luz em Roma, ele retorna para o México: “Joaquín a está abandonando [...] não pode botar tudo a perder por causa de uma mulher” (GARZA, 2005, p. 228). Motivado pela ausência Alberta, Joaquín abandona a si mesmo e se entrega ao

uso de morfina: “Sim, já estou sentindo sua falta. Está contente? Quando acaba tudo isso?” Tudo isso se acaba somente nos parênteses da morfina” (GARZA, 2005, p. 234). Matilda Burgos vem lançar um pouco de luz sobre a vida do viciado em morfina, ajudando-o a se livrar de um pouco do peso que carregava nas costas.

Uma mistura de agruras pessoais, familiares, decepções e a opressão sociopolítica da época, este último fator essencialmente determinante das primeiras. Entre Matilda e Joaquín há o encontro de duas vidas totalmente distintas socialmente, mas inteiramente semelhantes quanto aos traumas deixados por suas trajetórias marcadas pelo abandono e o não-pertencimento, ambos os corpos existentes com suas próprias histórias, não se adequam ao modelo de indivíduo correspondente ao progresso. A morfina, a prostituição, a loucura, dentre outras razões, os desqualificam. Seus corpos não são e não podem ser dóceis, moldados, eles resistem. Tais personagens vivem cada um de seus traumas e os revivem nas lembranças do passado, por meio da memória traumática, enquanto na cidade se discutem a possibilidade de uma recessão mundial, o advento de uma nova era, eles, então, escolhem abandonar a história, essa história incapaz de reconhecer a dor do sujeito empurrado para fora de suas linhas, e se reconhecem através da imagem, do olhar e conseguem registrar “o reflexo da dor, a dele, a sua própria, a de todos” (GARZA, 2005, p. 189). Diante disso, o narrador destaca que “se Joaquín aprendeu algo, foi que as grandes catástrofes acontecem sempre, sempre nos *corpos*. Sobreviverá” (GARZA, 2005, p. 86). E desses corpos que sobrevivem se faz possível o cumprimento do dever da memória, da perpetuação de vozes pertencentes aos corpos que dizem, não somente com palavras, mas sobretudo, por suas histórias, existências que testemunharam *in lócus* uma estrutura social injusta e opressora.

#### 4.3 *A tormenta de merda: trauma e corpo enfermo em Noturno do Chile*

Em *Noturno do Chile*, a memória traumática de Sebastián, diferente do que ocorre em *Os bêbados e os sonâmbulos* e em *Ninguém me verá chorar*, não é delineada por dilemas familiares. Construído como testemunho melancólico, o romance de Bolaño explora as ruínas da memória nacional dos anos de Allende e Pinochet, articulando uma reflexão sobre os horrores da ditadura e suas repercussões. Guilherme e o psiquiatra, Joaquín e Matilda têm suas vidas determinadas pelos conflitos sociopolíticos que fazem

parte de seus contextos, mas não atuam diretamente no cerne do fenômeno, por outro lado, Sebastián é agente do movimento opressor, constrói suas lembranças e é consumido por elas, a partir de um lugar de poder, unido aos homens que endossam a violência e justificam a dor em prol de benefícios individuais, em detrimento do coletivo, dos indivíduos humildes, dos marginalizados e dos explorados.

Assim como as demais personagens são inclinadas a comportamentos obsessivos: a busca de informações sobre o acidente de Guilherme, a manutenção de outra identidade do psiquiatra; a investigação de Joaquín sobre o passado de Matilda e a loucura dessa personagem, respectivamente em *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Ninguém me verá chorar*, Sebastián, em *Noturno do Chile*, também vivencia tal comportamento. Ele é obcecado pelo reconhecimento, pela popularidade e, atormentado, por seu alterego, entidade produzida pela obsessão em manter-se como inocente, mas reconhecer-se inteiramente como culpado por suas escolhas no passado.

A narrativa em primeira pessoa, de modo compulsiva, sem intervalos, faz um retorno aos acontecimentos da vida pessoal do protagonista e, ao mesmo tempo, expõe as imagens traumáticas da ditadura de Pinochet, no Chile. Enquanto persegue seu objetivo de se tornar um crítico literário de destaque, Sebastián, juntamente com o grupo de artistas a que pertence, não sente e até presume estar acima de qualquer dano que o poder ditatorial poderia oferecer. No entanto, a aparição de seu alterego, o jovem envelhecido, demonstra a condição decadente de Sebastián e as configurações traumáticas deixadas em sua memória como testemunha e agente da opressão. Assim, “desencadeia a tormenta de merda” (BOLAÑO, 2004, p. 118), isto é, a disputa entre o silêncio doloso e a consciência da culpa imposta pelo jovem envelhecido, conduz o sacerdote do *Opus Dei* a um retorno tortuoso ao seu passado e às cenas traumáticas causadas pela ditadura chilena.

A melancolia que envolve o relato de Sebastián possibilita uma retomada às concepções de Ferenczi sobre o trauma. Para esse autor, somente é possível perceber os movimentos corporais e psíquicos resultantes do trauma – como a dor, a intensidade do que se passou e a incompreensão do fenômeno vivido – pelo abatimento do sujeito, *a posteriori*. No momento em que ocorre a experiência traumática, tal vivencia exige do corpo, como defesa, o apagamento do acontecimento, cavando um buraco na história do sujeito, ocorrendo o afastamento das trocas psíquicas, uma parte do próprio ego. Dessa forma, em sua ausência, na impossibilidade de representação, o traumatismo

desestruturante, presente no corpo, apresenta-se nos sonhos de angústia, nos sintomas das neuroses traumáticas, nos traços de caráter como hábitos irredutíveis, no agir compulsivo, na repetição das neuroses, dentre outras respostas subjetivas diante do trauma.

Em relação a Sebastián, a expressão do trauma que ocorre *a posteriori*, em seu leito de morte anos depois do término do poder militar, se dá por duas vias entrelaçadas entre si. A primeira é a cisão do eu, projetando-se para fora de si mesmo, a personagem entra em estado de negação e de não aceitação da verdade, embora reconheça a violência por ele endossada juntamente com seus pares. Essa cisão o separa de sua consciência, transformando-a no jovem envelhecido, seu alterego. A segunda via de expressão, ou seja, o relato atormentado e melancólico do protagonista, feito não por desejo ou dever de justiça, mas de modo compulsório, imposto pelas acusações de sua consciência, configurada como o alterego. Assim, a existência do jovem envelhecido, um devaneio provocado por um corpo febril, possibilita ao leitor a retomada de cenas traumáticas recalçadas na memória de Urrutia, rompendo com o silêncio “imaculado” (BOLAÑO, 2004, p. 9) que mascara e intencionalmente objetiva amenizar e negar a dor perpetrada sobre sujeitos torturados e violentados durante a ditadura chilena.

Às vezes eu me interrogava sobre a natureza dessa voz. Seria a voz de um anjo? Seria a voz do meu anjo da guarda? Seria a voz de um demônio? Não demorei muito a descobrir que era minha própria voz, a voz do meu superego que me guiava o sonho como um piloto de nervos de aço, era o superego que guiava um caminhão-frigorífico no meio de uma estrada em chamas, enquanto o id gemia e falava numa língua que parecia miceniano. Meu ego, claro, dormia. Dormia e trabalhava. (BOLAÑO, 2004, p. 28)

O próprio narrador-personagem, como pode-se perceber no trecho acima, destaca o relutante dilema, de ordem psíquica, travado enquanto a necessidade de lembrar e o desejo de esquecer, o dever de falar e o abandono da dissimulada paz trazida pelo silêncio. Sobre a condição de Sebastián, é importante destacar: de modo recorrente as personagens de Bolaño se constroem como categorias metafóricas que trazem à tona, ironicamente, as contradições do poder. Por isso, a tormenta traduzida em testemunho do sacerdote se mostra como uma rota de fuga do próprio narrador da pressão do contexto e dos fatos que seu alterego lhe imputa. Portanto, Lacroix não é uma personagem desprezível do romance, é antes um ser frágil e miserável, um sujeito alienado acreditando em uma

realidade distorcida e cruel, percebida como tal somente em seu leito de morte. Clara Bomfim dos Santos destaca que

Sebastián Lacroix encarna a figura principal de um relato sobre os equívocos do amor à pátria [...]. Nele se faz presente o sentimento de melancolia mais profundo. Ao fim de sua vida, o sacerdote rememora os anos em que atuou a serviço da ditadura de Augusto Pinochet, inclusive chegando a dar-lhe aulas de marxismo. E, ainda, relata como foi testemunha de torturas que aconteciam na mesma casa onde se realizavam reuniões literárias. Já em seus últimos dias de vida, o padre se sente uma vítima de um pesadelo que lhe parece muito real. (SANTOS, 2015, p. 77)

Clara Santos (2015, p. 68), observa que o estado melancólico de Sebastián, sintoma do trauma, é provocado pela “estadia límbica do sujeito exílico na transformação de sua experiência”. Tal condição, por sua vez, transparece o papel nulo exercido pelo protagonista: torna-se um grande homem em sua nação. Suas ações, pelo contrário, empurraram-lhe para as margens dos acontecimentos, isto é, contribuiu muito pouco com a arte e a literatura de sua época, foi cúmplice de outros cúmplices da tortura e da violência, deixou-se ser arrastado pelas ideias daqueles que poderiam colocá-lo num lugar por ele idealizado. Dessa forma, o silêncio torna-lhe algoz e sua derrota histórica faz-lhe vítima de um sistema cruel, levando a personagem a guardar em si um luto não resolvido.

A partir disso, nota-se que em *Noturno do Chile* é possível entrever no discurso do narrador-personagem a recriação de uma cerimônia do luto. Como afirma Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (2003, p. 236), a busca pela restituição do objeto perdido, causa do sentimento de luto, pulsa no indivíduo enlutado através do processo de transferência, em outras palavras, incapaz de colocar em cena a verdade contida no inconsciente, o sujeito elabora mediadores, a escrita, por exemplo – no caso de Sebastián, o relato – como meio para “preencher a ausência deixada pela derrota”, pela perda. Ocorre, então, a expiação de Sebastián. O vazio causado pelos objetivos frustrados, a ausência deixada pelo reconhecimento de sua derrota é preenchida por meio da confissão transtornada envolvendo a *Opus Dei*, Pinochet e sórdidas conexões entre a Igreja e o Estado.

Em “Ficções do excesso e do sacrifício: Roberto Bolaño, Marcelo Mirisola e William Burroughso”, Ângela Maria Dias (2010, p. 133) afirma que o “estilo do narrador encena um esforço desesperado para evitar, na eminência da morte, reminiscências e

memórias inoportunas e ou intempestivas”, de modo que Urrutia, entre melancolia, raiva e culpa, tenta de todas formas, escapar do lutuoso reconhecimento de sua “corrupção moral e da convivência política que sempre manteve com a brutalidade da ditadura chilena”. Entretanto, apesar de todo esforço, como efeito da clivagem do eu, o alterego impede que a mudez permaneça: o narrador repete que estava “mudo e em paz. Mas de repente surgiram as coisas” (BOLAÑO, 2004, p. 9). Desse modo, devido a dolorosa imposição de sua consciência o solilóquio da personagem termina com a alusão ao “dejeito indizível” (DIAS, 2010, p. 133), quando ele refere-se às lembranças do passado como uma tormenta de merda. Tais concepções, por seu turno, dialogam com a perspectiva de Clara Santos (2015). Embora a autora tenha focado na escrita como forma de enfrentamento do trauma, pode-se pensar a mesma relação atribuída ao relato da personagem protagonista em *Noturno do Chile*, já que:

O Chile conforma cenários em que tiveram lugar acontecimentos que interferem diretamente na concepção de mundo de uma geração de personagens protagonistas. Há uma série de exilados ideológicos cujos relatos baseiam-se no desamparo e desespero daqueles que reconhecem a derrota de seus projetos utópicos. Assim, a escrita pode ser entendida como uma tentativa de manter viva a memória daqueles anos e o fracasso se compreende como a incapacidade da memória de superar a lembrança do horror. Assim, tanto os cenários quanto o tempo em que se desenvolvem as histórias são contados a partir da memória de seus narradores. (SANTOS, 2015, p. 73)

Sebastián, portanto, contar a história que insurge em meio às políticas de esquecimento, normalização e banalização da violência, principalmente, pelo contingente de criminosos que se pretendem inocentes com justificativas infundadas para o terror, torturas e assassinatos. A elaboração irônica contida no romance de Bolaño, o horror narrado pela voz de um suposto componente do poder, designa ao ato de narrar um caráter de enfrentamento do trauma, não somente da personagem, mas sobretudo, de toda uma geração e das gerações subsequentes, vítimas de similar derrota histórica. Idelber Avelar completa:

Estas recordações são testamentos do regresso *unheimlich* [assustador] do passado, no preciso sentido freudiano: o familiar, já vivido e processado pela consciência, mas só traduzível em reminiscência através da ativação de uma dimensão perturbadora e traumática que escaparia a essa mesma consciência. (AVELAR, 2003, p. 247).

O jovem envelhecido, assim, figura como a dimensão perturbadora, o responsável por não deixar a memória traumática fugir a consciência do sacerdote. Ao longo de sua narrativa, diversas vezes, a personagem se vê em um lugar privilegiado, superior, julgando-se digno daquela posição pelo simples motivo de fazer parte dos intelectuais chilenos. Ele intenta, quase que naturalmente, lançar um olhar de desprezo sobre os sujeitos simples, por exemplo, quando: “Puseram diante de mim uma lasca de pão. Duro como o pão dos camponeses, assado em forno de barro. Levei um pedaço aos lábios” (BOLAÑO, 2004, p. 17), nesse momento Sebastián imaginar ver seu alterego, mas conclui não ser real. Nesse sentido, percebe-se a presença do olhar acusador do jovem envelhecido nos momentos em que o narrador-personagem perde o foco de sua rememoração, isto é, quando sua confissão toma traços de soberba e desprezo. O jogo de provocações entre o sujeito que testemunha, confessa, rememora e sua consciência é constante:

Lá estava Neruda, alguns metros atrás estava eu, e, entre os dois, a noite, a lua, a estátua equestre, as plantas, as madeiras do Chile, a escura dignidade da pátria. Uma história como essa, garanto que o *jovem envelhecido* não tem para contar. Ele não conheceu Neruda. Não conheceu nenhum grande escritor da nossa república em condições tão essenciais como a que acabo de recordar. Que importava o que aconteceu antes e o que aconteceu depois. (BOLAÑO, 2004, p. 19, grifos nossos)

Em outros momentos na narrativa, Urrutia questiona a participação de sua consciência, personificada no jovem envelhecido, no decurso da história. Tais provocações exibem, mais uma vez, a clivagem do eu realizada pelo protagonista. Em sua busca obsessiva pela fama, reconhecendo a barbárie e a corrupção nos lugares em que escolhera inserir-se, acontece a separação, metaforicamente o corte que separa a consciência de seu corpo, tornando-se, voluntariamente, insensível ao testemunhado. O processo de autotomia (FERENCZI, 2011) ocorre quando entram em cena as personagens Oidó e Odem. Eles intermediam a integração de Sebastián na trama do poder em vigência, depois que o padre abandona, metaforicamente enterra, por completo sua consciência, há um intenso e, em certo sentido, deleitoso envolvimento com as ações do Estado, ele viaja

pela Europa a seu serviço, é professor de Pinochet, silencia-se diante das injustiças e da violência. O narrador-personagem descreve a angústia sentida por ele, naqueles dias:

E esse estado de perplexidade e comoção coexistia com um estado de tédio e abatimento. O tédio e o abatimento eram grandes. A perplexidade e a comoção eram pequenas e viviam incrustadas em algum canto do estado geral de tédio e abatimento. Como uma ferida dentro de outra ferida. Então parei de dar aulas. Parei de rezar missa. [...]. Parei de escrever com clareza minhas resenhas literárias. [...]. Alguns poetas se aproximaram de mim e perguntaram o que estava acontecendo comigo. Alguns sacerdotes se aproximaram de mim e perguntaram o que perturbava meu espírito. Confessei-me e rezei. [...]. O tédio que sentia era feroz. O abatimento não ficava atrás. [...] O tédio não diminuía, pelo contrário, em certos meios-dias ficava insuportável e me enchia a cabeça de ideias disparatadas. [...] e as risadas em surdina que chegavam de toda parte se convertiam no comentário mais certo da minha derrota. [...] Foi por aqueles dias que conheci o sr. Odem e mais tarde o sr. Oidó. (BOLAÑO, 2004, p. 57-58)

O abatimento se desfaz no momento em que a personagem é convidada para a missão na Europa, inclusive comenta: “uma viagem prolongada pelo Velho Continente era a coisa mais indicada para me restituir um pouco da alegria e da energia que eu havia perdido e a olhos cistos continuava perdendo, como uma ferida que não quer cicatrizar e acaba causando a morte, pelo menos a morte moral, de quem a tem” (BOLAÑO, 2004, p. 59). Assim, o espectro da morte moral que ameaça o alcance de seus objetivos, o crítico literário e padre não escreve mais, não lê, para de rezar paralisado pelas feridas incrustadas em sua consciência diante da percepção perplexa da situação do Chile. Naqueles anos, quando Sebastián decide sucumbir sua consciência moral, “cavando um buraco” na sua história, ele não imagina que, como mostra a narrativa, aquele vazio “presente no corpo e ausente nas representações” se constitui como uma memória corporal latente, mais tarde tornada palavras e reminiscências, no leito de morte. Rosana Angelica Siqueira (2014, p. 55) baseando-se nos estudos de Ferenczi e Freud, entende que o processo de clivagem ocorre sob a ameaça

de colapso do psiquismo e sem esperança de respostas, o sujeito se decompõe e, nessa medida, ‘divide-se num ser psíquico de puro saber que observa os eventos a partir de fora, e num corpo totalmente insensível’ (FERENCZI, 1932/2011, p. 142). O sentir desprovido de sentido não pode se expressar a não ser por alterações orgânicas, sensações, gestos e atos repetitivos e por outro lado, o saber não tem

colorido, nem sentido afetivo permanecendo numa esfera de abstração e de esvaziamento do eu.

Nesse sentido, o esvaziamento do eu de Sebastián busca na reparação moral, na confissão, mais precisamente no trabalho de luto por sua derrota histórica, preencher o vazio. Sobretudo, ele pretende restituir o objeto perdido: sua consciência, mais do que justificar-se, como de fato não ocorre, pois ao final do romance sua passividade reafirma ao leitor a apatia e indiferença da personagem diante do narrado.

Outro elemento condicionante funcionando como força persistente da experiência traumática em *Noturno do Chile* é a dominação dos corpos. Em outras palavras, a biopolítica entendida como poder disciplinador e normalizador (FOUCAULT, 1988), tipicamente exercido pelos regimes militares para garantir a obediência ameaçadora e incondicional dos indivíduos. O biopoder, nesse caso, encontra-se como base da estrutura dos governos militares representados em cada um dos romances deste estudo. Dentre as variadas formas de aplicação, são exemplos: Guilherme obedece sem conhecer a razão e qual papel exerceria na missão a que fora designado, o psiquiatra questiona as razões da tortura, mas faz o que deve fazer; embora tenham resistido, Joaquín e Matilda são protótipos da experiência da formação de bons cidadãos e em *Noturno do Chile*, a tortura, o assassinato e o toque de recolher exemplificam a atuação do poder sobre o corpo social e individual.

Retomando as ideias de Foucault, para se compreender a esfera de atuação do biopoder, o autor destaca que diferentemente do que ocorria no âmbito do poder da soberania, o poder disciplinar não se corporifica na figura do rei, mas nos corpos dos sujeitos individualizados, por uma rede de técnicas disciplinares. Ocorre que o poder da soberania se apropriava e vigiava as propriedades e riquezas do povo sobre o qual reinavam, diferente do poder disciplinar que não se materializa como uma coisa ou como algo que possa ser transferido como propriedade, dito de outro modo, “o poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e retirar, tem como função maior *adestrar*; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2001, p. 143). No romance de Bolaño, tal poder é vislumbrado e até mesmo vivenciado por Sebastián:

Havia o toque de recolher. Os restaurantes, os bares, fechavam cedo. As pessoas se recolhiam em horas prudentes. Não havia muitos lugares

onde os escritores e os artistas pudessem se reunir para beber e conversar o quanto quisessem. Essa é a verdade. Assim foi, havia uma mulher. Chamava-se Maria Canales (BOLAÑO, 2004, p. 98)

É possível observar que, apesar de lamentar o fechamento dos lugares onde poderia conversar com seus amigos, Urrutia e o grupo de intelectuais se reuniam em encontros clandestinos, as *soirées*, os saraus em luxuosas casas, como a que ocorreu na mansão de Maria Canales. Como dito, anteriormente, Canales foi uma grande *socialite* chilena, casada com o estadunidense James Thompson, em sua luxuosa mansão, promovia encontros com a intelectualidade cultural do país. Essas festas, no entanto, não revelaram somente a soberba daqueles que dela participavam, mas expuseram a arbitrariedade do Estado, a violência utilizada como recurso do poder e da dominação. A mansão de Canales, segundo o relato de Sebastián, guardava em seu interior, mais do que a suntuosidade digna dos titãs da literatura chilena, naquele lugar haviam segredos submersos, sob a aparência de normalidade e do prestígio singular que representava estar ali. O narrador-personagem toma conhecimento da cena violenta por meio de um amigo que lhe contou: quando estava nesses encontros, ficou bêbado e, ao procurar o banheiro, abriu uma porta e deparou-se com

uma espécie de cama metálica. Acendeu a luz. Sobre a cama havia um homem nu, amarrado pelos pulsos e tornozelos. Parecia dormir, mas essa observação é difícil de verificar, pois uma venda lhe cobria os olhos. O extraviado ou extraviada, sumida instantaneamente a bebedeira, fechou a porta e tornou em silêncio sobre seus passos. Quando chegou à sala, pediu um uísque, depois outro, e não disse nada. (BOLAÑO, 2004, p. 109).

São três as versões dessa cena descritas por Sebastián. Em essência pouco se muda a cada versão, nomeia-se diferentes personalidades como aquele que vira o horror, fala-se da normalidade dada ao fato testemunhado e até menciona-se a consciência mortificadora de um deles (BOLAÑO, 2004, p. 110-111). Nas sombras, no porão da casa de Canales, sob o tapete da alegria, das bebidas e das discussões sobre poemas e artes, funcionava uma sala de tortura e esse era o seu grande segredo. O relato sobre a tortura torna-se mais impactante quando o narrador-personagem insinua que os filhos de Canales, possivelmente, também tenham testemunhado aquelas cenas. Assim, depois de citar que os olhos são as janelas do terror, descreve seu encontro com o filho pequeno da *socialite*:

Prestava atenção, por exemplo, no menino Sebastián, meu pequeno xará, e em sua carinha magra. Uma vez a empregada desceu com ele, eu o tirei dos seus braços e perguntei ao menino o que estava acontecendo. A empregada, uma mapuche de pura cepa, encarou-me fixamente e fez menção de tomá-lo de mim. Não deixei. Que foi, Sebastián? perguntei, com uma ternura que eu desconhecía até então. O menino me contemplou com seus grandes olhos azuis. Pus a mão no rosto dele. Que carinha fria. *Logo senti meus olhos se encherem de lágrimas [...]*. Quando voltou a subir a escada, o menino olhou para mim por cima do ombro da empregada que o carregava nos braços e tive a impressão de que aqueles *olhos grandes viam o que não queriam ver* (BOLAÑO, 2004, p.111, grifos nossos).

Em 1990 a democracia é restaurada no Chile. Lacroix visita Canales e a encontrou solitária na luxuosa mansão, vazia e abandonada. Após a redemocratização muitos intelectuais, artistas, poetas, entre outros, que frequentaram esse local, passaram a ignorar a sua existência. Sebastián lamenta o abandono que Canales sofreu: “fitei-a com tristeza” (BOLAÑO, 2004, p.114), pergunta-lhe sobre os acontecimentos no porão: “a senhora sabia tudo o que Jimmy fazia? Sim, padre. E se arrepende? Como todos, padre” (BOLAÑO, 2004, p.114). Sentindo-se mais confiante, Maria Canales recorda e narra ao padre as mortes de um funcionário espanhol da Unesco e de Cecília Sánchez Poblete: Às vezes eu estava vendo televisão com os meninos, e faltava luz um instante. Não ouvíamos nenhum grito, só faltava eletricidade de repente e depois voltava” (BOLAÑO, 2004, p. 115).

A convivência de Maria Canales com o sistema mostra o quanto seu corpo disciplinado serviu ao poder até os últimos limites da humanidade, ela sabia do porão, da tortura e das mortes, calou-se, seguiu com a vida mesmo enterrada em um lamaçal de sangue. Chega o fim da ditadura e nada resta para aquele corpo, agora descartado, abandonado por todos, ela estava preste a perder, inclusive, sua casa: “Da minha casa, disse Maria Canales, não restará nenhuma lembrança” (BOLAÑO, 2004, p. 114). No texto “Colonialidade do poder e classificação social” (2009), Anibal Quijano discute a relação entre corpo e poder, apontando para reflexões que concebem a dominação dos corpos como ação decisiva para o controle e a naturalização das relações de poder impostas:

Na exploração, é o “corpo” que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença.

É o “corpo” o implicado no castigo, na *repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. Pinochet* é um nome do que ocorre aos exploradores no seu “corpo” quando são derrotados nessas lutas. Nas relações de gênero, trata-se do “corpo”. Na “raça”, a referência é ao “corpo”, a “cor” presume o “corpo” (QUIJANO, 2009, p. 113, grifos nossos)

Sob essa perspectiva, Quijano levanta hipóteses sobre a razão do corpo ser instrumento de dominação. O autor explica que “a ‘corporalidade’ é o nível decisivo das relações de poder” (QUIJANO, 2009, p. 113) e isso se dá porque o corpo humano implica algo muito material. Dito de outro modo, porque o corpo implica a pessoa em sua totalidade sensorial e existencial, mas sobretudo, material, de produção e criação, “se se libertar o conceito de ‘corpo’ das implicações mistificadoras do antigo ‘dualismo’ eurocêntrico, especialmente judaico-cristão (alma-corpo, psique-corpo, etc.). E isso é o que torna possível a ‘naturalização’ de tais relações sociais” (QUIJANO, 2009, p. 113). Ao citar a figura de Pinochet no trecho acima, é possível observar que Quijano toma tal general como símbolo, como exemplo de um dos maiores agentes de destruição dos corpos enquanto governo ditador do Chile. A estrutura violenta de repressão organizada por Pinochet e sua junta militar atendia o Chile e outros países aliados, citado no romance por meio de Jimmy, integrante da DINA, casado com Maria Canales. Quanto mais violento, o domínio seria inquestionável, ao utilizar os instrumentos institucionais do terror contra as vozes dissonantes, lançou-se a crueldade e o terror sobre as incontáveis vítimas das ditaduras latino-americanas. Em *Noturno do Chile*, o narrador-personagem exemplifica tal contexto ao expor o segredo de Canales: “os subversivos passavam pelos porões de Jimmy, onde este os interrogava e extraía deles toda a informação possível, depois os mandava para outros centros de detenção. Na sua casa, em regra, não se matava ninguém. [...] se bem que alguns tenham morrido” (BOLAÑO, 2004, p. 114).

Desse modo, o biopoder, as relações de dominação e as políticas de silenciamento a serviço do discurso de uma modernidade capitalista foram impostas aos indivíduos em diferentes partes do América latina resultando em mortes, impunidade e sobretudo, lamentavelmente a um imaginário de progresso e desenvolvimento como justificativas para tais arbitrariedades. Para Sebastián recordar se assemelha a uma tormenta, pois confessa a si e expõe a barbárie que ocorria enquanto ele celebrava. O sacerdote busca redenção, mas condena-se mais ainda, não há modos existentes que possa reconcilia-lo com sua própria consciência, ela se vai mais uma vez, antes do fim do romance: “Onde

está o jovem envelhecido? Não lhe faz rir ouvir a história das minhas gafes? Não se ri às bandeiras despregadas dos meus disparates, dos meus erros veniais ou mortais? Ou ter-se-á entediado e já não está junto da minha cama de bronze” (BOLAÑO, 2004, p. 104).

#### 4.4 *Biopoder, corpos violentados e trauma em Ciências morais*

O biopoder e os corpos disciplinados também se fazem como meios para a naturalização das relações de poder do governo ditatorial na Argentina. Tal sistema é representado no romance *Ciências morais*, de Kohan, por meio do cotidiano hierárquico do Colégio Nacional. A ideia de panótipo prelecionada por Foucault, ou seja, a ideia de vigilância e disciplina relativa aos grupos humanos sujeitos a um espaço, se aplica naquele ambiente submetendo ao controle tanto aqueles que o exercem como aqueles que potencialmente podem simbolizar qualquer tipo de resistência, por exemplo, Maria Teresa e os alunos, respectivamente.

O espaço escolar, nesse caso, favorece-se a perpetuação dos valores nacionais baseados na tradição, na religião e na pátria como duplicação dos mecanismos de controle social da época. Aos alunos cabe obedecer às regras que controlam todos os aspectos de suas roupas e comportamento, participar e rituais associados à visão de mundo militar, para que deles se tornem um reflexo. Vislumbra-se, no espaço da instituição escolar o modo com a sociedade está sujeita aos mecanismos que implementam o terror de Estado. Lucía García Santana (2013, p. 423), reforça que em *Ciências morais*,

O espaço da escola e sua estruturação se afastam de sua função educativa dentro dos parâmetros modernos de progresso para adquirir uma dupla característica de prisão e centro de formação de recrutas. Sugere-se que esta dinâmica dentro-fora está relacionada com a necessidade do regime repressivo, nos seus diferentes níveis, controlar as novas gerações para sufocar o desenvolvimento de mentalidades de subversão política<sup>69</sup>.

---

69 El espacio del colegio y su estructuración se alejan de su función formativa dentro de los parámetros modernos de progreso para adquirir una doble característica de prisión y centro de entrenamiento de reclutas. Se sugiere que esta dinámica dentro-fuera se relaciona con la necesidad del régimen represor en sus diferentes niveles de controlar a las nuevas generaciones para sofocar el desarrollo de mentalidades de subversión política. (texto original)

O imaginário disseminado dentro da esfera do Colégio nacional condiz com a declaração do diretor da instituição: “a história da Pátria e a história do colégio são uma só e mesma coisa. Decorre dessa comprovação a conclusão incontestada de que cada aluno do colégio, pelo simples fato de sê-lo, assume um compromisso patriótico sem igual, superior” (KOHAN, 2008, p. 34). Ao proferir tal pensamento e estruturar a rotina do lugar com solenidades a bandeira, formação militar e declarações históricas encenadas pelos alunos, além do controle do comportamento, das roupas, do falar e do pensar, todas essas ações estão impregnando nos corpos e mentes um discurso a serviço do poder, para dominar as ações e controlar as ideias extinguindo qualquer intenção de resistência que possa surgir.

Maria Teresa, preceptora do colégio, dentre suas funções ela exerce com bastante afinco a atividade de controle e inspeção. Esta atividade assume a forma de controlar o corpo dos alunos e o espaço natural que ocupam: não se apoiar nas paredes, não estar em determinado local durante o recreio, não fumar, a indumentária necessária à sua imagem pessoal e regular ou proibir o contacto físico entre eles: “Maria Teresa notou, ou acreditou notar, que a mão direita de Capelán repousa *excessivamente* no ombro de Marré. [...], tome distancia como convém (KOHAN, 2008, p. 12, grifo do autor), adverte a preceptora. Incentivada pelas ordens de Biasutto, a jovem acredita que a ação fiscalizadora deve ser desenvolvida com o maior rigor possível, de forma a criar um ambiente onde a disciplina e o cumprimento das regras não abram espaço para individualidade dos sujeitos. A repressão ali exercida espelha a situação vivida fora dos muros do colégio, isso fica evidente quando o Vice-reitor convoca os inspetores para alertá-los sobre uma “certa desordem” (KOHAN, 2008, p. 26) que ocorria nas proximidades do lugar, orientando ações preventivas ele ressalta: “O que os senhores têm de lhes transmitir não é curiosidade, mas medo” (KOHAN, 2008, p. 27), marcando o compasso instaurado para conter tanto as manifestações na Plaza de Mayo (KOHAN, 2008, p. 27) como a conduta dos alunos.

É importante destacar que Maria Teresa não tem somente a função de perpetuadora do poder em sua atuação com obediência cega, mas ela ocupa um lugar intermediário entre os alunos que orienta e o preceptor responsável, Biasutto, que a orienta, ou seja, ela situa-se num lugar limiar, numa posição de submissão e vulnerabilidade. No romance, Maria Teresa é um corpo, como tantos outros, submetido

ao abuso institucional, psicológico e físico os quais ela reproduz sobre os alunos. Tais mecanismos, por sua vez, demonstram o ciclo infinito do sistema repressivo e da materialidade da memória nos corpos e nos objetos, da naturalização da sujeição aos dominadores inscrita nos sujeitos pelo Estado e pela política nacional, sobretudo pela história. A força persistente em movimento nos discursos e nos rituais impostos se incrustam no corpo e no cotidiano dos sujeitos, na vida prática, alterando seus comportamentos, crenças, a sensibilidade das pessoas comuns, convertendo-as em corpos doces, “voluntariamente” dispostos a servir os repressores.

Para Santana (2013, p. 426), no contexto apresentado no romance a propagação do medo como modo de dominação dos corpos se materializa pela construção do medo. A autora reforça como ponto de partida para tal sentimento o estabelecimento de um “inimigo que ameace a ordem nacional, o que equivale, num outro nível, ao medo da dor física”. Coloca-se, portanto, as forças estrangeiras como inimigo externo e a subversão como ameaça interna, assim

O medo de grupos subversivos difíceis de identificar do visível mergulhou a sociedade num silêncio dominador que impediu qualquer oposição. Diante do número de desaparecidos em plena luz do dia, contrapôs-se o medo *do outro e a racionalização desse medo na ideia de criminalização e culpa*, na justificativa da repressão como dever patriótico (SANTANA, 2013, p. 425, grifos nossos)

Eles utilizam esses mecanismos de medo para controlar os alunos, pois acreditam que: “o adolescente é um ser humano curioso por natureza e rebelde por natureza” (KOHAN, 2008, p. 27), mecanismos que inevitavelmente causam efeito semelhante na preceptora. Dessa forma, María Teresa afetada por esse medo o assume como se fosse dirigido a ela, o narrador acrescenta: “María Teresa entende que as instruções que o senhor Vice-Reitor dera e que eles transmitiram fielmente aos alunos afetam e incluem a eles também [os preceptores]” (KOHAN, 2008, p. 30), o que também prepara o terreno para o desamparo que ela demonstra diante da abordagem sexual de seu superior, Biasutto. As primeiras impressões que se observa no romance é que a jovem possui grande admiração por seu superior, inclusive, se dedica a realizar seu trabalho de modo eficaz para chamar a atenção de Biasutto. Isso ocorre, por exemplo, quando ela desconfia ser o banheiro o local para os alunos fumar às escondidas, e então ela reflete que examinar o local seria “mais simples para um inspector, porque teria a possibilidade de entrar ele

próprio no banheiro” (KOHAN, 2008, p. 48). No entanto, María Teresa decide não compartilhar suas desconfianças com nenhum colega pois “quer ser ela a descobrir o infrator e poder por fim apresentar o caso resolvido à consideração, seguramente, admirativa, do senhor Biasutto” (KOHAN, 2008, p. 48).

Como já apontado em capítulos anteriores, María Teresa parece não entender o contexto de repressão instaurado na Argentina, em fins do período ditatorial, (SKREPETZ, 2013) assim ela obedece, cumpre o regulamento com aparente satisfação e garante, com sua intensa vigilância, o cumprimento pelos alunos. Na narrativa, após as uma reunião para repassar ao corpo de instrutores as normas contidas no regulamento, destaca-se a mudança de comportamento da jovem preceptora:

Todas essas convocações induzem María Teresa [...] a revisar, se não corrigir, uma qualidade muito sua, que ela teve desde sempre [...] que é a de ficar absorta, deixando-se ganhar pela mais completa distração. Agora está aprendendo [...] a se manter bem atenta, e pratica diversas técnicas, físicas ou mentais, que lhe possibilitem suprimir o velho hábito (KOHAN, 2008, p. 22)

Vê-se que a personagem vai internalizando intensamente as instruções que lhe são passadas em seu trabalho, ela já não pensa e nem age com autonomia, está totalmente dominada pela atmosfera do colégio e pelas normas ali praticadas. Não questiona, demonstra obsessiva admiração por Biasutto, sente-se uma autoridade diante dos alunos (KOHAN, 2008, p. 91), imita ou pensar imitar os componentes do poder. Depois do encontro entre ela e Biasutto, a jovem, inclusive, imaginando ter intimidade, “a confiança” de seu chefe, decide redobrar seus esforços para descobrir os alunos que fumam no banheiro, pois nada mais importava, “importa descobri-los, importa denunciá-los” (KOHAN, 2008, p. 137), importa ter o reconhecimento de Biasutto “que a felicitará cerimoniosamente no âmbito do colégio” (KOHAN, 2008, p. 137), sentindo-se orgulhosa por ter sido chamada de Marita e ter tido as mãos beijadas por ele. Em jogo de sedução, no uso do poder como atrativo para os indivíduos comuns, estabelecer uma “proximidade” com María Teresa viabiliza a submissão inquestionável da jovem. Ela sente-se intimidada, paralisada pela imponência e importância daquele homem (KOHAN, 2008, p. 129), mas segue admirando ou melhor temendo-o. Para Santana,

O medo *espetacular* espalha-se pelos corpos e desativa a reação à violência real. Por outro lado, e paralelamente aos mecanismos de

controle do Estado, incentiva-se o medo do outro para encorajar denúncias e evitar um corpo subversivo coeso. É por isso que os preceptores são treinados em técnicas de interrogatório características dos militares (2013, p. 426, grifos da autora)

Não somente a mudança de comportamento de María Teresa se mostra como consequência da dominação dos corpos exercida no colégio. O narrador menciona mais de uma vez o quanto os acontecimentos daquele lugar tomam conta dos pensamentos da personagem, ela sonha cotidianamente com o colégio, com os alunos, tem alucinações, expõe inquietudes sobre o que ali acontece: “o que mais mortifica, [...] é reconhecer-se suscetível, ver que um simples incidente do colégio perturba seu estado de espírito e até a machuca, [...] persiste: [...] ela não consegue se evadir desse mundo” (KOHAN, 2008, p. 40). Percebe-se, assim, que as experiências traumáticas vividas por María Teresa começam a perturbá-la, para além do cotidiano daquele trabalho, daquele mundo de repressivo do qual não consegue se desvincular, pois está impregnado “na roupa [...] ou na lembrança” (KOHAN, 2008, p. 40).

O trauma da personagem torna-se mais evidente quando, após dias de vigilância dentro do banheiro masculino, ela é descoberta por Biassuto. A primeira reação do chefe dos inspetores é áspera, ao adentrar o banheiro, ele empurra a porta com violência, quebra o trinco e abrindo-se revela quem lá está: María Teresa. Após isso, Biasutto demonstra surpresa, reprovação e desconfiança: “não há expressão de espanto na cara tensa do senhor Biasutto [...] mais que espanto, [...] consternação” (KOHAN, 2008, p. 154). A jovem se explica, o homem demonstra tranquilidade, mas permanece calado, o narrador reforça: “O silêncio do senhor Biasutto parece se dever a uma concentrada reflexão interior; o de María Teresa, porém, ao amedrontamento” (KOHAN, 2008, p. 157). Tal atitude de Biasutto leva a María Teresa a entender como um sinal de incentivo: “é a autorização para que continue sua averiguação no banheiro masculino do colégio; e até o incentivo” (KOHAN, 2008, p. 163), sem imaginar o que estava por vir, ela volta “a ocupar sua posição no cubículo” (KOHAN, 2008, p. 164). Após alguns dias, María Teresa é surpreendida por Biassuto, no banheiro masculino. Agora, em uma narração tensa, as imagens da violência sofrida pela jovem são expostas ao leitor. O homem usa seus dedos para violar María Teresa, ela não pode gritar e nem chorar, pois ele “se trata do chefe de inspectores do colégio” (KOHAN, 2008, p. 169).

Diante da barbárie exercida sobre María Teresa, ela sabe, precisa permanecer em silêncio: “o senhor Biasutto franze a cara, numa careta [...] ri protegido sob uma sombra de idiotice. Essa idiotice, fingida ou verdadeira, é o salvo-conduto que apresenta em sua ambição de impunidade” (KOHAN, 2008, p. 175). A alternativa que lhe resta é tentar esquecer a experiência traumática: “sua ambição inconfessa é transformar o passado, conseguir que o que aconteceu jamais tenha acontecido. Não se conforma [...] que não torne a acontecer; é preciso que não tenha acontecido” (KOHAN, 2008, p. 176). Negação e clivagem são as categorias possíveis para compreender as sequelas deixadas na protagonista de *Ciências morais*. Assim, consciente de seu ínfimo poder, María Teresa, após o trauma, volta para sua rotina, não sem medo, porém aparentando normalidade, isso porque, a personagem compreende o lugar de submissão que ocupa, sendo alvo de descrédito e punições caso decida denunciar o ocorrido, principalmente, porque na lógica do controle dos corpos própria daquele ambiente, a sua transgressão, beirando um *voyerismo*, de expiar dentro do banheiro masculino, já a condenaria. Há assim, a confusão desencadeada pelo trauma conduz a jovem preceptora a tomar para si o sentimento de culpa (FERENCZI, 2011, p. 84), pois o desmentido, ou seja, o entendimento de que sua experiência não passa de uma fantasia, pois não teria ocorrido verdadeiramente, desenvolve no indivíduo a noção de que se torna mais seguro aceitar a culpa e, posto em resolução a questão, o objeto do trauma pode ser esquecido, apagado da memória da vítima.

Diante disso, a negação do ocorrido e a busca pelo esquecimento, a necessidade de retornar ao passado e transformá-lo ou apagá-lo como mecanismo de defesa, precede o aniquilamento sujeito traumatizado. No entanto, para Ferenczi (2011), o esquecimento total da experiência traumática não é possível, já que as marcas psíquicas permanecem no corpo e partir da ação são possíveis de serem manifestas, constituindo uma memória de marcas. O olhar de Biasutto, as tentativas dele em se aproximar de María Teresa faz a moça mudar seu comportamento, mais uma vez, nesse jogo de dominação: “renuncia a tudo” (KOHAN, 2008, p. 176); “nos intervalos trata de não ficar sozinha” pois, “o senhor Biasutto anda sempre por lá. É quase evidente que quer se aproximar dela” (KOHAN, 2008, p. 181). No entanto, pela segunda vez, a violência ocorre e María Teresa sente “a mesma consternação de antes, o mesmo aturdimento, o mesmo medo” (KOHAN, 2008,

p. 183), o trauma se repete e os sonhos constantes e inclementes se mantêm como indícios de sua memória corporal.

No último capítulo, apresenta-se o fim da guerra pelos territórios das Malvinas: “14 de junho de 1982 [...] encerra-se [...] o conflito armado, setenta e quatro dias depois de realizada a invasão argentina” (KOHAN, 2008, p. 188), muda-se o corpo gestor do Colégio nacional e as autoridades “que precederam [...] mesmos cargos simplesmente não estão mais. Não estão mais. Não vêm mais, nunca mais serão vistos no colégio” (KOHAN, 2008, p. 189). Não fica claro no romance se essas autoridades sumiram porque receberiam as sanções por suas condutas ou porque sairiam pela tangente, impunes, sem prestar maiores esclarecimentos. O certo é que, a estrutura violenta de dominação dos corpos daquele colégio chegou ao fim paralelamente ao fim da ditadura. María Teresa permaneceu em silêncio, como muitas testemunhas dos anos de chumbo permaneceram, carregando em si e para si os traumas deste contexto sombrio e desconcertante. Em *Ciências morais*, a personagem muda-se para a cidade de Córdoba, com sua mãe e irmão, “ocupam uma típica casinha da região [...], com um pequeno jardim na frente que lhes permite realizar o velho sonho de ter um cachorro” (KOHAN, 2008, p. 189).

Observa-se, dessa forma, mais uma vez, como corpo e trauma se configuram nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar*, de Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile*, de Roberto Bolaño e *Ciências morais*, nesse último, assim como nos demais, o trauma inscrito nos corpos das personagens se constituem como rastros de um passado, marcado pelo desejo do esquecimento, ou pela falta de uma perspectiva de resolução reserva-se um lugar distante para tais lembranças, como tentativa de sobrevivência. Essas memórias negligenciadas pela história, tem seu papel indispensável para a compreensão do alcance da dominação e do poder, da violência e da violação dos corpos. María Teresa e sua família seguem a vida, a sociedade segue seu ritmo, mas é inegável que os traumas daquela página obscura das histórias dos países latino-americanos ainda têm suas marcas no presente, talvez pelo negacionismo de tantos ou na busca de justiça de outros. Dessa forma, destaca-se, sobretudo, que o registro dessas representações na ficção contribui para um movimento de resistência possível nas artes, na literatura, na produção humana em sua diversidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se iniciou desde a Introdução levantando uma diversidade de elementos relacionados a produção literária contemporânea. A partir das ideias, então, apresentadas, observou-se a multiplicidade na literatura, de modo que, a ficção contemporânea tem designado espaço para a diversidade de temas, estilos, formas, mas principalmente para as vozes, que em outros períodos culturais não possuíam espaço de representação ou representatividade, talvez. É a partir de Beatriz Resende (2008) que se torna mais evidente tal concepção, possibilitando o entendimento de que nos últimos tempos, esse fenômeno permite o rompimento das forças de homogeneizadoras e massificadoras de modelos pré-estabelecidos, carregados de visões parciais da sociedade, excludentes e estigmatizadoras.

Além disso, ainda na Introdução, houve um direcionamento quanto a importância de compreender, dentro dessa multiplicidade própria da literatura contemporânea o viés político contido das rupturas, também, em diversas direções, mas sobretudo, campo artístico e temático. Isso porque, a proposta desta tese buscou analisar os significados possíveis das vozes audíveis nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, do brasileiro Bernardo Carvalho; *Ninguém me verá chorar*, da mexicana Cristina Rivera Garza; *Noturno no Chile*, do chileno Roberto Bolaño e *Ciências morais*, do argentino Martín Kohan. Por sua vez, as vozes de Guilherme, do psiquiatra louco; de Joaquín, de Matilda; de Sebastián e de María Teresa não carregam sentidos únicos, individuais, mas sim, diversos e coletivos. Concepção apreendida por meio dos vários matizes correspondentes a relação de seus discursos, da voz narrativa e da noção de realidade onde cada um deles se encontram inseridos.

Apresentou-se um panorama geral dos contextos de ditadura militar ocorridos em governos brasileiro, mexicano, chileno e argentino, tomando tais realidades como pano de fundo para os acontecimentos vivenciados por cada uma das personagens. Logo após, houve uma discussão acerca da perspectiva de realidade ao longo do tempo e como a representação da realidade se introduz na literatura contemporânea como categoria de criação ficcional. Assim, foi feito um levantamento do acervo crítico de cada romance, destacando aqueles que exemplificavam como o estilo de cada autor contribui para a construção de significados em suas narrativas.

A partir daí, segue-se para a apresentação de ideias condizentes ao aspecto da memória. Essa direção permitiu entender a memória como elemento pelo qual é possível a construção da identidade dos indivíduos, de modo que a memória individual determina a memória coletiva e vice-versa. Nos romances, a busca memorial acontece devido a fragmentação ou a perda da identidade dos sujeitos e, sobretudo, com valor documental, como forma de resistir ao esquecimento tanto da história do marginalizado que sobrevive e testemunha, quanto dos desaparecidos que jaz no esquecimento.

A loucura, discutida em seguida, funciona como instrumento resistência. Ou seja, em cada um dos romances, de modos diversos, a personagem louca ou o discurso do indivíduo louco revela as arbitrariedades dos governos ditatoriais em seus respectivos países. No Brasil, a relação das agências de vigilância com as ações de tortura, sequestro e repressão. No México, a falência de um projeto de modernização resultante em precariedade e miséria a maioria da população. No Chile, a corrupção da elite do país, da Igreja e o desprezo por eles alimentado quanto aos crimes do governo militar. Na Argentina, a disciplina dos corpos, a submissão dos indivíduos ao sistema e o abuso das autoridades. Todos esses aspectos revelados pelas experiências das personagens “loucas”, narradas nos romances analisados.

Logo adiante, as marcas nos corpos, simbólicas ou físicas, nas cicatrizes ou na memória, trazem à tona os traumas deixados por esses contextos. Todas as personagens passaram por fenômeno da clivagem do eu, decidiram deixar uma parte de si, para seguir suas vidas. No entanto, embora o esquecimento tenha sido o meio para esse rompimento com o passado ou com as dores vividas, a memória traumática, percebida em seus gestos, escolhas, submissão e seus silêncios impõe a lembrança da barbárie e leva o leitor a refletir sobre a necessidade de justiça. Principalmente, quando as Instituições manipulam as memórias da sociedade e levam a banalização tantos crimes, sobretudo, possibilitando o surgimento de negacionistas e extremistas clamando pelo retorno do poder militar, em vários países da América Latina, como no Brasil e na Argentina, nos últimos anos.

Diante disso, foram dispostos os seguintes questionamentos: seria a loucura das personagens representadas na ficção latino-americana uma tendência da literatura contemporânea? Essa loucura funcionaria como estratégia de evasão utilizada pelas personagens para fugir das realidades opressoras de governos totalitários, manifestas em seus respectivos países, sendo um resultado traumático constatado na pós-violência

desses mesmos regimes? Na literatura latino-americana, a representação das situações sociopolíticas, como os regimes ditatoriais, estaria atrelada à necessidade de dizer, por meio da ficção e da subjetividade dos pontos de vista representados pelas personagens, o que os discursos oficiais e históricos omitiram ou esqueceram? Por fim, como se configuram os elementos da memória, da identidade em personagens representadas nos romances analisados?

Respostas que não se pretendem soberanas, mas que podem ser levantadas através dos conhecimentos construídos no decorrer desta análise, nesta tese. A loucura apresenta-se como uma tendência da literatura moderna e contemporânea desde Lima Barreto, no Brasil, por exemplo. Se acentuando como categoria literária, subterfúgio para denúncia das atrocidades da loucura dos “homens de bem”. Assim, na ficção contemporânea latino-americana, a loucura rompe com a censura, com a lógica de uma razão imposta e constrói sentidos múltiplos quanto a constituição dos indivíduos e das verdades existentes.

Por outro lado, a loucura enquanto sintoma característico de uma sociedade surgida e construída por meio de conflitos violentos e traumáticos, revela a precariedade dos valores difundidos, dos objetivos almejados e da necessidade de rompimento com as mordças da história deste continente. Tais vozes loucas, beirando a expressão do grito de dor das vítimas das ditaduras latino-americanas e de tantos outros países precisam ser ouvidas e investigadas, de modo sério e competente, pois a anistia convertida em silêncio, não contribui para a cura dos traumas que ainda perseguem as famílias de desaparecidos, torturados e mortos pelas ordens dos governos militares, como visto nos capítulos acima.

Assim, representação da memória traumática revela identidades fragmentadas e a loucura em romances latino-americanos, publicados na virada do século XX para o XXI, revela uma necessidade de reflexão acerca do quanto a literatura é possuidora de um caráter documental, registros de um tempo de dor e violência narrado sob o olhar ou a experiência de personagens comuns, marginalizados, visto com uma importância quase inexistente. No entanto, são essas histórias, as histórias de Guilherme, de Matilda, de Sebastián, María Teresa e das outras personagens que revelam, por meio da ficção, páginas de narrativas de sujeitos reais, aos quais não foi dada a oportunidade e nem o direito de falar.

Ressalta-se, dessa forma, a contribuição desta pesquisa no que concerne aos temas da memória, da loucura, do trauma e, principalmente quanto à fortuna crítica dos

romances analisados e de seus respectivos autores. Além disso, esta tese possibilita o vislumbre, embora tortuoso, de imagens relacionadas a imposição do poder ditatorial em países da América Latina, oportunizando ao leitor atento espaço de reflexões e levantamentos de outras discussões acerca da identidade, não somente das personagens, mas dos povos por eles representados em *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Ninguém me verá chorar*, *Noturno no Chile* e *Ciências morais*.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo, 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Flávio; CHIAPPINI, Lígia. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, Centro Ángel Rama, 1993.

AGUILAR, Paula. Ciudad letrada y dictadura los espacios en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. **Revista Escrita**. Gávea/RJ, 2010. Número 11 ISSN 1679-6888.

ALMONACID, Carmen Cecilia Rodríguez. **História, memória e violência em Nocturno de Chile, Estrella distante e Amuleto de Roberto Bolaño**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Francisco Foot Hardman, 2012.

AQUINI, Omar. La novela hispanoamericana de la dictadura: rasgos temáticos comunes **HISPANISTA**. Vol XVI – nº 61 – Abril – Mayo – Junio de 2015.

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. **Nocturno de Chile: literatura em tempos sombrios**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papius, 2012.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Tradução: Clarisse Meireles e Leneide Duarte Paris: Bertrand Brasil, 1997.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pos-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes. p. 261-306, 2014.

BARBOSA, Fernanda Bastos. **De herói a tirano: as interpretações do porfiriato entre os anos de 1902 e 1920**. 2014. 123 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2014.

BARTHES, Roland. **Literatura e realidade**. Lisboa: D. Quixote, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar na pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: \_\_\_\_\_ **Magia e Técnica, Arte e Política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução S.P. Rouanet. São Paulo, 1978.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BOLAÑO, Roberto. **Noturno no Chile**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROCHARD, Cécile. El grito del mundo. Novelas contemporáneas de la dictadura. **La Palabra Y El Hombre**. Revista De La Universidad Veracruzana, 2018.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In.: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989

CARVALHO, Bernardo. **Os bêbados e sonâmbulos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Pierre. **Introduction aux grandes théories du roman**. Paris: Armand Colin, 2005.

CHIARADIA, Rejinaldo José. **Repressão e recalque na psicanálise freudiana e a crítica de Foucault à hipótese repressiva da sexualidade**. Orientação: Inês Lacerda Araújo. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da PUC: Paraná, 2006.

COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na Latina**. São Paulo: Contexto, 2001.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O pós-modernismo e a ficção latino-americana Contemporânea: Riscos e Limites. In: 3o. Congresso ABRALIC., 1995, Niterói, RJ. **Limites. 3o. Congresso ABRALIC-Anais.** São Paulo: EDUSP, 1995.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005

DALCASTAGNÈ, Regina. MATA, Anderson Luís Nunes da. (organizadores). **Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro.** Brasília: Editora UnB, 1996.

DIAS, Ângela Maria. Roberto Bolaño, Marcelo Mirisola e William Burroughso. **Gragoatá.** Niterói, n. 28, p. 129-139, 1. sem. 2010.

DINGES, John. **Os Anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul.** Tradução: Rosaura Eichenberg. São. Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **D.E.L.T.A.** v. 31-especial, p. 377-390, 2015.

ERBER, Pedro. A moda e o medo do contemporâneo. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Cenários contemporâneos da escrita.** Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio: FAPERJ:CNPq, 2014.

FELMAN, Shoshana. Escrita e loucura: por que este livro. In: BRANCO, Lucia Castello (Org). **Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise.** Belo Horizonte: Letramento, 2020

FERENCZI, Sándor. (1990). **Diário Clínico.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERENCZI, Sándor. **Obras completas: Psicanálise (I, II, III, IV).** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERRO, Roberto. *Ciencias morales* de Martín Kohan una pedagogía de la vigilancia. **Contra Corrente: Revista de Estudos Literários e da Cultura.** n. 2, p. 159-171, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FILMUS, Daniel Fernando. Brasil-Argentina y la Cuestión de las Islas Malvinas: Del histórico apoyo a una política común. **Revista Landa,** v. 4, n. 1. 2015.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michael. **Ditos e escritos**. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11.ed. São Paulo: Edições Paz & Terra, 2021

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições N1, 2013.

FRANCESCATO, Martha Paley. La novela de la dictadura: Nuevas estructuras narrativas. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Año 5, No. 9. 1979.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FREUD, Sigmund. (1915/1976). Pulsões e suas vicissitudes. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago, 2010.

FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros textos (1914-1916) – Obras Completas Vol 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O Caso de Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XII). Rio de Janeiro: Imago, 2010.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos**. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol XXI). Rio de Janeiro: Imago, 1930.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho. **Magma** (USP), v. 11, p. 43-54, 2015.

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

GALINDO, Eliseo Moreno. **Las dictaduras militares en América del Sur y la doctrina de seguridad nacional en los años 1960 a 1980**. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém: Programa de Pós-Graduação História Social da Amazônia, 2016.

GARCÉS, Ramón. **Dictadura Militar Argentina : la estrategia de comunicación durante la Guerra de Malvinas**. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de San Martín. Repositorio Institucional UNSAM, 2017.

GARNER, Paul. **Porfirio Díaz: del héroe al dictador, una biografía política**. Cidade do México: Planeta, 2003

GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real. In: **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GARZA, Cristina Rivera. *Ninguém me verá chorar*. Trad. Ledusha B. A. Spinardi. São Paulo: Francis, 2005.

GARZA, Cristina Rivera. **The masters of the streets: bodies, power, and modernity in Mexico, 1867–1930**. Dissertation. Faculty of the Department of History. Doctor of Philosophy. University of Houston, 1995.

GINZBURG, Jaime. Memória e ritual em “O Velório”, de Bernardo Kucinski. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (org.) **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

GINZBURG, Jaime. O passado das Américas e seus vestígios. In: BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. Alea: **Estudos Neolatinos**, v. 5, n. 1, p. 61–69, jan. 2003.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. Trad. Dante Moreira Leite. 7ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GONZALEZ, Carolyn. *Las Insomnidas de la Ciudad de México: The Novel of Prostitution in Antonia Mora, Sara Sefchovich and Cristina Rivera Garza*. UCLA: Los Angeles – University of California, 2014.

GOOD, Carolina Leigh. **Trampas de género: disrupting gender in the novels of Cristina Rivera Garza**. Tesis doctoral. Tulane University, 2014.

GUZMÁN, Nora. La transgresión en distintos niveles temáticos: *Nadie me verá llorar*. **Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, Beatriz Mariscal María teresa Miaja, Fondo de cultura económica, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HANNS, Alberto Luiz. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 505 p. (Série Analytica).

HERRMANN, Fabio. **Clínica psicanalítica: a arte da interpretação**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

HOROWICZ, Alejandro. **Las dictaduras argentinas: historia de una frustración nacional**- 1a ed. – Buenos Aires: Edhasa, 2013.

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

JACOBY, Russel. **Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBY, Russel. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: TOLEDO, D.O. (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970

JAKOBSON, Roman. Du Réalisme en Art. In: **Questions de Poétique**. Paris: Seuil, 1921.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JIMÉNEZ, Encarnación Cruz. **El arte de novelar de Cristina Rivera Garza**. Dissertartion. Chapel Hill, 2010.

KANOST, Laura. Pasillos sin luz: reading the asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza. **Hispanic Review**. Philadelphia Vol. 76, Ed. 3, 2008. 299-316

KOHAN, Martin. **Ciências Morais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAZZARA, Michael J. **Prismas de la memoria**: narración y trauma en la transición chilena. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2013.

LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida?. In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAGRI, Milena Mulatti. **Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MAUPASSANT, Guy. **Pierre et Jean**. La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 356: version 1.01, 1887.

MELLO, Jefferson Agostini. Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular. **Revista Faac**, v. 2, p. 131-144, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Experiência ditatorial e ficção democrática em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (org.) **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

PARK, Jungwon. Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. **Anclajes**, XVII(1), 55-72. 2013.  
PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70, Campinas/São Carlos, Mercado de Letras/Edufscar, 1996

PELLEGRINI. **Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil**. Rio de Janeiro: Alameda, 2018

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

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: **Formas breves**. Tradução João Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Teresa. **Ferenczi**: do grito A palavra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora: UFRJ, 1995.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos**: CEBRAP. São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- REZENDE, Maria José de. **Ditadura militar no Brasil**. Londrina: Editora UEL, 2001
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROCCA, Pablo. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- RODRÍGUEZ, Claudia Macías. *Nadie me verá llorar*. Huellas de la historia en la ficción. **Revista Iberoamericana**. (Universidad Nacional de Seúl) ISSN 1598-7779, núm. 17, p. 193-213, 2006.
- ROLÓN, Elba Sánchez. Imágenes de la corporalidad y la locura. *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza. In: FALCONÍ, Diego; ACEDO, Noemí. **El cuerpo del significante**: La literatura contemporánea desde las teorías corporales. Barcelona, Ediuoc, 2011.
- ROMERO, Luis Alberto. **Breve Historia Contemporánea de la Argentina 1916-2010**. 3 ed. Buenos Aires, 2012.
- RUFFINELLI, Jorge. Cristina Rivera Garza: Matamoros, México. **Nuevo Texto Crítico**. Volume 21, Numbers 21-32, 2008
- SANDOVAL, Julia Érika Negrete. Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. **Lit. mex [online]**. vol.24, n.1, pp.91-110. ISSN 2448-8216, 2013.
- SANTANA, Lucía García. Cuerpos, espacios, cosas: memoria tangible en *Ciencias morales* de Martín Kohan. **INTI, Revista de literatura hispánica**, 419-438, 2013.
- SANTOS, Clara Bomfim dos. **Narrativas da violência**: *Estrella distante*, *Amuleto* e *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. 2015. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do realismo ao pós-realismo. **Scripta**, 20 (39), 14-21. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2016v20n39p14>. 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCRAMIN, Suzana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65–82, 2008.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. **Olhando sobre o muro**: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea. Tese (doutorado). Universidade de Brasília – UNB, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Orientador: Regina Dalcastagnè, 2008.

SIQUEIRA, Rosana Angelica de Freitas Santos. **Trauma e memória corporal em Ferenczi**. Dissertação (Mestrado) – UFRJ/IP/Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica. Orientadora: Regina Herzog. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2014

SKREPETZ, Inês. Uma Imagem Mórbida da Nação Argentina em Ciencias Morales de Martín Kohan. Millenium – **Journal of Education, Technologies, and Health**, (45), 2013.

SOUZA, Jáder Vanderlei Muniz de. *Roberto Bolaño e o noturno de Pinochet*. Dissertação (Mestrado em Letras; Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) Orientador: Laura Janina Hosiasson. Universidade de São Paulo, 2011.

STEINKE, Sabrina. A ditadura e a transição para a democracia na Argentina recente: Desaparecimento de cidadãos e cidadania. In: II Semana Procad PUC-GO/UnB, 2011, Goiânia. **Anais II Semana Procad PUC-GO/UnB**, 2001.

UCHITEL, Myriam. **Neurose traumática**: uma crítica do conceito de trauma (Coleção Clínica psicanalítica). São Paulo: Casa do psicólogo, 2001.

VASCONCELLOS, Camilo de Melo. **Imagens da Revolução Mexicana**: O Museu Nacional de História do México. São Paulo: Alameda, 2007.

VIDAL, Paloma. “Viagem e experiência comum: O filho da mãe, de Bernardo Carvalho”. In: DALCASTAGNÈ, Regina. MATA, Anderson Luís Nunes da. (organizadores). **Fora do retrato**: estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. p. 81-92.

VIEIRA, Elisa. *Noturno do Chile*: labirinto em exceção. **Revista DeSlimites–Revista de Linguagens do Colégio Pedro II** 1 (1), 2018.

VIRUEGA, Edmundo Arturo Figueroa; LICEA, Minerva Rodríguez. La Penitenciaría de Lecumberri en la Ciudad de México. **Revista de Historia de las Prisiones** nº5 (Julio-Diciembre 2017), pp. 98-119. INIHLEP – ISSN: 2451-6473, 2017.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.