



2017

LETRAS DE UMA RESISTÊNCIA: FANTASMAS TRANSGENERACIONAIS E DITADURA. BRASIL, ARGENTINA E CUBA 1964-2002

Fabrício Silva

University of Kentucky, fabriciodasilva25@gmail.com

Digital Object Identifier: <https://doi.org/10.13023/ETD.2017.261>

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Silva, Fabrício, "LETRAS DE UMA RESISTÊNCIA: FANTASMAS TRANSGENERACIONAIS E DITADURA. BRASIL, ARGENTINA E CUBA 1964-2002" (2017). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 32.
https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/32

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Fabício Silva, Student

Dr. Enrico Mario Santí, Major Professor

Dr. Carmen Moreno Nuño, Director of Graduate Studies

LETRAS DE UMA RESISTÊNCIA: FANTASMAS TRANSGENERACIONAIS E
DITADURA. BRASIL, ARGENTINA E CUBA 1964-2002

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy
in the College of Arts and Sciences at the University of
Kentucky.

By Fabrício Silva
Lexington, KY

Director: Enrico Mario Santí, William T. Bryan Professor of Hispanic Studies

Lexington,

KY 2017

Copyright © Fabrício Silva 2017

ABSTRACT OF DISSERTATION

LETRAS DE UMA RESISTÊNCIA: FANTASMAS TRANSGENERACIONAIS E DITADURA. BRASIL, ARGENTINA E CUBA 1964-2002

During the period of military government in Argentina, Brazil (1964 –1982) and the present day communist Cuban regime, a machinery of cultural repression was established in these countries, these states had a systematic plan of cultural repression of any kind of opposition, dictatorships had an organized and sophisticated operating control over the press and all publications. The dissident writers examined in this dissertation developed strategies of resistance that depended largely on allegory to carry their messages against their respective oppressive regimes. By means of a detailed rhetorical analysis, our study examines the lookings of allegory and cultural resistance under the constraints of repression. Our corpus includes six novels written by dissident writers during the period studied in this dissertation. The fictional narratives selected in this study are divided into novels from Brazil, Argentina and Cuba. The Brazilian novels: of Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) and Érico Veríssimo, *Incidente en Antares* (1971); two Argentine novels: Ricardo Piglia's, *Respiración artificial* (1980) and Martín Kohan's, *Dos veces junio* (2002); and by two Cubans: Jesús Díaz, *Las iniciales de la tierra* (1987) and Zoé Valdés, *La nada cotidiana* (1995). This dissertation demonstrates that allegory and ghosts, as literary figures, can evolve and assume new functions of resisting oppressive governments through confronting, denouncing, identifying and conjuring national traumas as well as adapting themselves to the different political circumstances in which they are used.

Key Words: Resistance Literature, Allegory, Ghosts, Dictatorship, Comparative

Literature

Fabício Silva
April 05, 2017

LETRAS DE UMA RESISTÊNCIA: FANTASMAS TRANSGENERACIONAIS E
DITADURA. BRASIL, ARGENTINA E CUBA 1964-2002

By

Fabício Silva

Enrico Mario Santí, Ph.D.
Director of Dissertation

Carmen Moreno Nuño, Ph.D.
Director of Graduate Studies

April 16, 2017

Índice

Capítulo I (Introdução)	7
1.1 Conceitos de ditadura	8
1.2 Literatura de resistência	20
1.3 Literatura de Ditadura	27
1.4 Româncas de ditaduras no século XX latinoamericano	30
Capítulo II	33
Brasil: Mataram a propria morte. Fantasmas e denuncia: <i>Dona flor e seus dois maridos e Incidente em antares</i>	33
2.1 Golpe militar de 1964.....	34
2.2 Dona Flor e seus dois maridos	38
2.3 Do alegórico ao espectral	40
2.4 Brasil: o fantasma das ditaduras.....	43
2.5 O fantasma na literatura brasileira	53
2.6 Incidente em Antares.....	55
2.7 Conclusão	71
Capítulo III.....	74
Argentina: Resistencia pela pluma. <i>Respiración artificial, Dos veces junio</i> de Ricardo Piglia.	74
3.1 Argentina.....	76
3.2 Dos veces junio	82
3.3 Alegorias da opressão.....	99
3.4 Marcas de uma denúncia.....	103
3.5 Fantasmas transgeracionais	109
3.6 Respiración artificial	110
3.7 Conclusão	133
Capítulo IV.....	137
Literatura, resistencia e denuncia: <i>Las iniciales de la tierra, La nada cotidiana</i>	137
4.1 La nada cotidiana	144
4.2 Trauma e Exilio.....	165
4.3 Las iniciales de la tierra.....	170

Conclusão	194
Conclusões	196
Obras Citadas	207
Vita.....	219

*“Primero mataremos a todos os subversivos, logo mataremos a seus colaboradores,
despois a seus simpatizantes, enseguida aqueles que permanecen indiferentes e,
finalmente, mataremos aos timidos”.*

General Saint Jean.

“En junio murió Gardel, en junio bombardearon la Plaza de Mayo.

Junio es un mes trágico para los que vivimos en este país.”

Luis Gusmán

"La libertad no puede ser fecunda para los pueblos que tienen la frente manchada
de sangre"

José Martí

Capítulo I (Introdução)

Esta dissertação e toda a pesquisa realizada para escrita da mesma se enfocou em uma premissa que serviu como fundamento para todas as leituras e análises a qual é: durante as décadas de 1960 e 1970, se desenvolve uma literatura de resistência no Brasil, Argentina e Cuba com características comuns. Em outras palavras, as três nações sofreram processos ditatoriais que levaram ao surgimento de um gênero literário comum: a literatura de resistência. O fato de que em Cuba existe ainda este tipo de literatura reforça minha abordagem que a literatura da resistência está intrinsecamente ligada com o fenômeno da ditadura. Para confirmar esta hipótese, analisamos ao decorrer da escrita deste trabalho, duas novelas brasileiras de Jorge Amado: *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e Érico Veríssimo, *Incidente en Antares* (1971); duas novelas argentinas: Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980) e Martín Kohan, *Dos veces junio* (2002); e duas cubanas: Jesús Díaz, *Las iniciales de la tierra* (1987) e Zoé Valdés, *La nada cotidiana* (1995).

A análise dessas obras foi realizada através da identificação das características técnicas comuns, narrativa, estética, conteúdo político social. O objetivo desta dissertação é analisar a existência de uma literatura que surge unicamente como resultado das mudanças políticas na América Latina, entre 1964 e 1994. Estudamos como esta literatura se transforma, muda e exerce uma importante função social de luta contra a ditadura. Além disso, como estes textos denunciam o *status quo* de suas nações e tornam-se um instrumento-chave para a luta contra a ditadura. Trata-se de uma leitura sob um elemento comum, a resistência contra as ditaduras que estes romances sugerem.

Analizamos os personagens que representam e articulam as críticas ao governo ditatorial, quem eles são, como esta crítica-denúncia se articula através dos personagens, e porque são importantes como elementos de crítica. Desta forma, fizemos uma leitura em comum do *corpus* escolhido que articula o mesmo objectivo: denunciar e atacar os governos ditatoriais de suas respectivas nações.

Antes de tudo, é importante definir alguns dos conceitos e o *etat présent* do estudo em questão.

1.1 Conceitos de ditadura

A ditadura e a maneira em que se manifesta na literatura tem sido objeto de estudo não só de crítica literária, mas também de estudiosos da ciência política e sociologia. Este fenómeno tem sido particularmente refletido no romance e poesia, impactando de uma maneira ou outra, desde a sua criação, todo o continente latino-americano.

De acordo com Erica Frantz, a ditadura não é um modelo homogêneo. Embora todas possuam alguns pontos em comum, cada uma também tem suas características específicas, determinadas por fatores históricos e políticos: “The first is that dictatorships are not one and the same. Dictatorships differ from one another in important ways” (xv). A afirmação de Frantz resulta certa em relação as diferentes variáveis que determinam o curso e características de um determinado governo ditatorial, diferenças que podemos ver tanto nos regimes militares do Brasil e Argentina como no atual regime cubano, os tres países que estudaremos nesta dissertação. Em Cuba existe un discurso de esquerda que

chega ao poder depóis de uma revolução¹, traindo posteriormente os ideais da democracia que à fizeram possível. No Brasil e na Argentina estes eventos foram determinados, a seu tempo, por golpes militares de direita apoiados pela classe governante e o poder económico. Apesar de suas diferenças ideológicas² os tres países intauraram governos opressivos e apesar das variáveis que empurrou certas forças da sociedade a estabelecer mudanças políticas em segundo plano, as ditaduras sempre estabelecem governos opressivos, visando beneficiar grupos específicos com determinados interesses políticos e ideológicos³. Aparte do fator ideológico-político que configura o teatro ditatorial, as ditaduras alimentam, ou justificam, suas ações igualmente fundamentadas em variáveis sociais e culturais.

Na América Latina durante a ditaduras militare que oprimiram o continente entre 1964 e 1982, apesar de populismo e nacionalismo que caracterizou e a legitimou, se abriu uma brecha entre ricos e pobres, pela qual a classe política dominante pôde consolidar o seu poder económico. A classe política, o catolicismo e incluso a obra de muitos intelectuais principalmente na Argentina e Brasil alimentaram a ideologia dos governos de fato, o produto de revoluções falidas, e beneficiaram a governos ditatoriais. Daron Acemoglu e James Robson, entre outros estudaram a pratica de governos opressores. Eles estimam que, em todas as ditaduras o sistema de governo representa apenas o que eles definem como : “Preference of a sub-group of leaders with either no party or a weak

¹ Movimento armado e de guerrilha no qual culminou na destituição do presidente Fulgencio Batista em 1º de Janeiro de 1959 pelo movimento 26 de julio liderado por Fidel Castro (Hugh: 691).

² A justificação dos militares para o golpe militar no Brasil e Argentina era a proteção do país da ameaça comunista. Em Cuba era a implantação do socialismo soviético e a destituição de Fulgencio Batista que governava através de uma ditadura.

³ Refiro-me aqui as ditaduras militares no Brasil de 1964, até 1981, e a Argentina de 1976 até 1982 respectivamente.

party...”; sendo que estas ditaduras são exclusivamente “for the elite and the privileged” (17). No entanto, além da variável histórico-política, também, como dito acima, somamos a estas duas características uma variável social. A instauração de um governo autoritário, afirmam, emana sempre de manobras políticas que beneficiam a classes mais ricas. Este fenômeno podemos observar nas ditaduras que foram instauradas na América Latina, principalmente na década de 60 até a de 80. Podemos afirmar que uma das características que permitem o avançar de uma ditadura é, sem dúvida, a pobreza. Um povo sem recursos não pode opôr-se eficazmente contra a maquinária do Estado, acontecendo o que Brooker define como: “Theft of public office and powers” (3). Em Cuba, por exemplo, vemos não só a vitória da revolução em 1959 mas também quando a mesma é institucionalizada, evento que abre o caminho para o estabelecimento de um regime totalitário que altera drasticamente a realidade da ilha. Estas mudanças ocorrem em várias esferas da sociedade cubana e partem desde o campo cultural, social e económico. A teorização socialista de Ernesto “Che” Guevara sobre o "Homem novo", a extinção da propriedade privada e, finalmente, a privação da liberdade de expressão e a falência económica cerca de 1989.

A conceitualização da ditadura que nos oferecem Frantz, Daron Acemoglu e James Robson nos mostra variáveis importantes pois suas declarações e análise se complementam. Os fatores políticos, históricos e sociais são vitais para a conceitualização e a identificação de uma ditadura. Na gênese dos governos opressores essas variáveis sempre estão presentes e possuem um determinante de peso se queremos entendê-las e dissecá-las em todas as suas manifestações. Por outro lado, Przeworski contrasta a ditadura com a democracia: “democracies are regimes in which those who govern are

selected through contested elections and dictatorships are not democracies” (15). Os governos ditatoriais não chegam ao poder participando de um processo político aberto, mas pelo aproveitar do poder através da força, tal como ocorreu no Uruguai e no caso do Paraguai, em pleno século 20, com a ditadura de Alfredo Stroessner⁴. No entanto, existem ditaduras que são estabelecidas e consolidadas através de processos democráticos. A Venezuela de Chávez/Maduro seria um bom exemplo de um novo tipo de ditadura populista porque um grande segmento da população identifica-se com eles. É um tipo de ditadura disfarçada como uma democracia e com os programas sociais aparentemente democráticos servem para enganar a população, tornando-se difícil de identificar e analisar as variáveis que os definem e a legitimam. Desta forma, podemos dizer que as ditaduras não são apenas produtos de determinados momentos históricos e políticos, com características específicas e a curto prazo que permitem que as forças de fato usurpem o poder. São produtos de governos aparentemente democráticos que se transformam em ditaduras, sempre mantendo uma roupagem democrática e adaptando-se à realidades que mais lhes favorecem e garantem privilégios e continuidade, muitas vezes apoiados pelo nacionalismo, populismo ou geopolítica. Frantz compreende bem quando afirma que: “... many of the world’s people live under some form of authoritarian rule, and dictatorships are by no means a thing of the past” (xv). Para que o sistema político de uma nação se caracterize como ditadura não é necessário que o poder venha de um golpe de estado, senão que tenha presentes os fatores históricos, políticos e sociais discutidos anteriormente.

⁴ Uruguai cria o Conselho de Seguridade Nacional com objetivo de “ajudar ao presidente Bordaberry colocar a casa em ordem e implantar o que se chamava de “política de seguridade nacional”. No caso do Paraguai o terror foi instaurado através do ditador Stroessner / entre 1954 até 1989

Juan Linz adiciona outra variável importante na conceituação do fenômeno ditatorial. Para ele: “Authoritarian regimes are political systems with limited, no responsible political pluralism, without intensive nor extensive political mobilization, and in which a leader or a small group exercises power within formally ill-defined limits but actually quite predictable ones” (255). Linz contrasta o autoritarismo e o totalitarismo e nos ajuda a compreender que a ditadura é um sistema político em que não há lugar para a pluralidade ou espaços para a mobilização política. As regras impostas pelo ditador e seus capangas não são, por qualquer motivo, discutíveis e tornam-se, portanto, na única constituição existente e imutável que determina o futuro do país. A contribuição de Linz, que complementa as variáveis discutidas anteriormente, nos faz pensar não só no sistema político que alimenta o subsolo das ditaduras, mas enfatiza a importância do caráter do líder que representa esse sistema. Se retomamos a abordagem conceitual de Frantz sobre o autoritarismo, que afirma que todas as ditaduras são diferentes entre si, e complementamos, apenas com as afirmações de Acemoglu y Robson, que destacam a importância do fator social na gênese de toda ditadura, e a proposta de Przeworski, que nos permite ver o contraste entre ditadura e democracia, contamos então com uma série de conceitos para uma análise do contexto sociopolítico dos governos ditatoriais que estão representados nas obras que analizo. Ditaduras não são simplesmente governos produto de um golpe de estado, mas um fenômeno com vários problemas, um sistema político que vai se ajustando às novas realidades, camuflando, adaptando, transformando e reciclando tudo que serve para prolongar a sua razão de ser. Por outro lado, é importante o papel da ideologia na constituição e consolidação de uma ditadura. A

contribuição de Hannah Arendt é talvez o melhor para o seu estudo. Para ela: “es automatizada y deviene de individuos aislados” (323).

É sabido que há um pesado fardo ideológico nas entranhas dos regimes ditatoriais e governos antidemocráticos, que se nutrem de ideias nacional-socialistas e comunistas. De acordo com Arendt, regimes totalitários se valem de qualquer tipo de ideologia para controlar a sociedade, de uma ou outra maneira, usando, além disso, o terror e os serviços secretos da "inteligência", autónoma e onipresente, que ajudam o ditador atingir os seus objectivos a curto e longo prazo. Além destes exemplos, existem fatores importantes que definem uma ditadura, fatores que têm a ver com a ideologia e a personalidade do ditador e seu círculo. Não é apenas uma rede política com ramificações ideológicas, sempre em mudança, mas de toda a estrutura de controle do Estado, incluindo arte e religião. Friedrich acrescentou que as ditaduras não só possuem um sistema de governo centrado na vontade e aos caprichos de um ditador, mas também que o regime exerce e manipula o seu poder através de : “an official ideology; a single political party control over mass communications, party control over the military, a central economy, and a secret police...” (3). A vontade do ditador permear todas as esferas da sociedade. Nada se move sem seu consentimento e estado de animo. Indivíduos, grupos, associações, sem exceção, estão sob a supervisão das circunscrições que alimentam o seu desejo de poder. E é precisamente este tipo de ditaduras personalista que surgiram e se reproduzem na América Latina, usando o pretexto da democracia, valores nacionais e a defesa da integridade territorial para justificar seus crimes e a repressão⁵.

⁵ Estas ditaduras personalistas se inserem na complexa tradição do caudilhismo que têm sido propria da historia da América Latina. Hugh M. Hamill define caudilhismo : “ as the basic variants of dictator and dictatorships in the Spanish world”. (6) Enquanto que José Francisco Moreno, o entende como:

Na Argentina, por exemplo, o caso da "Guerra Suja" (1974-1983), que terminou com as instituições democráticas, atomizou a confiança social e desestabilizou a economia. Foi uma ditadura de natureza militar, que fez da repressão e de seus crimes uma tarefa exclusiva do exército nacional e suas células de "inteligência", contando com uma ideologia de extrema-direita, necessária de acordo com eles, para salvar o país de forças comunistas em expansão e a salvaguarda dos valores democráticos que estavam sendo ameaçados pelas ideologias extremistas de esquerda. A mesma coisa aconteceu no Brasil durante a ditadura militar na década de 1960. Não só foi feito com o poder político mas assumiu todos os níveis do Estado, e especialmente os meios de comunicação, para evitar que as pessoas tivessem conhecimento do que realmente acontecia no país.

Alcançaram, da mesma forma, como os ditadores argentinos, e depois os cubanos um: "over mass communications control". A censura se estendeu e tornou-se cada vez mais radical não só para diferentes ideias políticas, mas também à arte em geral (cinema e literatura), jornalismo, televisão, ou seja, tudo que colocava em perigo a estabilidade política e econômica do país.

Além disso, em todas as ditaduras, como bem expressa a mesma Frantz, há também uma necessidade quase patológica de aterrorizar a população de alguma forma com o objetivo de alcançar uma: "total unity and politicization of the populace via political organizations. These means are achieved through propaganda and terror" (3). Como já foi dito, uma ditadura pretende manipular a nação através de organizações que justificam as ações do governo para proteger os interesses nacionais e a integridade do país contra inimigos internos e externos. O terror então adquire proporções monstruosas

"Caudillismo is an attempt, based upon charisma, to keep political forces under control by promoting allegiance to the person of the leader". (38-39)

se multiplica e é aperfeiçoado como hidra de mil cabeças, degeneradas em prisão injustificada, sequestros em massa, assassinatos, desaparecimentos e ameaças. A mensagem por trás do terror de Estado: aqueles que não são a favor do regime terão de respeitar as consequências de qualquer oposição. Era o lema da ditadura no Brasil durante a década de 1980 “Brasil ame-o - ou ou deixe-o”⁶. Este tipo de propaganda, além de aterrorizar e silenciar as forças oposição, buscava que os mais proeminentes líderes e intelectuais do país abandonassem a nação.

Mas há algo a mais que transcende o campo ideológico e dos mecanismos que o Estado usa para assegurar o controle das instituições e dos cidadãos e que é substancial para entender a “razão de ser” das ditaduras, algo que transcende o espectro das ideias desenvolvidas por Arendt e Frantz. É uma diferença de tipo terminológica ou semântica quando colocamos nossa atenção para entender os atributos que definem uma tirania. Existem ditaduras de tipo autoritário e outras do tipo totalitário. Elas têm pontos em comum, emprestam bens e dinheiro entre si e o fazem para garantir sua sobrevivência. Mas igualmente possuem diferentes estratégias de implementação, táticas de repressão, e às vezes se opõem substancialmente. Juan Linz é o teórico que mais analisa esta diferença. Aparte de estudar e estruturar de maneira consistente como muitos influem na consolidação e permanência de uma ditadura (coisa que ademais é óbvia), marca as diferenças mais que suas similaridades. Trata de entender o mecanismo, a forma em que funcionam as ditaduras mais pelo que falta, o que não aparece na superfície e se mantém na sombra como poder invisível. Existem tópicos secretos ou invisíveis de poder que os ditadores e seus asseclas, consciente ou inconscientemente, mantêm ocultos, até mesmo

⁶ Para mais sobre essa política de coerção e o eslogão citado/ ver Skidmore especialmente capítulos 2 e 3.

deles mesmos, para que o temor que se origina de suas praticas de repressão sejam ainda mais eficazes. São praticas que se assemelham ao que Michel Foucault utiliza em seu estudo sobre o poder. Todo poder, como o poder de Deus, entre menos visível resulta mais eficaz, já que o individuo internaliza mecanismos de dominação e vigilância que ele mesmo ativa inconscientemente cada vez que surge a necessidade de agir contra a opressão. Linz também, afirma, que “the key factor which distinguish totalitarian and authoritarian regimes are the degree of social pluralism and level of political mobilization” (48). As ditaduras autoritárias que têm uma mentalidade de progresso econômico e não patrocinada por qualquer ideologia em particular, permitem alguma "liberdade" na produção de material e bens intelectuais, mas são reservadas para elas o controle político e da mídia, defendendo de qualquer ponto de vista ou perspectiva que um país com um unico partido garante a estabilidade, ordem e progresso. O Estado controla parte de la produção de bens materiais, mas igualmente abre espaços para o investimento privado, sempre e quando os investidores aceitem que o político e o econômico são realidades justapostas e que nada têm em común cuando se trata de entidades estrangeiras. O Brasil dos anos 30 sob o mandato do “presidente” Getúlio Vargas⁷ seria um exemplo deste tipo de ditadura autoritária. Seu mandato não se caracterizou por difundir e defender uma ideologia específica, senão por implementar em todo o país políticas econômicas que favoreciam os intereses econômicos dos estados de São Paulo e Minas Gerais.

⁷ O presidente Getúlio Vargas chega ao poder em 1932 através de um golpe de Estado instaurado pelos militares fomentado por intereses políticos de São Paulo e Minas Gerais. O presidente Vargas foi conhecido no Brasil por suas políticas econômicas em relação ao pobres. Utilizava isso como cortina para ganhar credibilidade com o povo e, por outro lado, não ter oposição.

Por outro lado, os regimes totalitários, de acordo com Linz, seguem uma rota oposta. Eles procuram a mobilização política sob uma ideologia própria que muda de acordo com as necessidades do sistema e os caprichos do ditador, assim, na coluna vertebral do governo e suas políticas de repressão se encontram a censura e a exclusão. Ambos modelos, tanto no passado como no presente, às vezes existem desvinculados entre si e algumas vezes possuem pontos em comum. Linz diz que a ditadura militar Argentina, que governou o país de 1976 a 1983 tinha um perfil mais totalitário do que autoritário, porque a ação política de homogeneização da sociedade lhes garantia continuidade, estabilidade e controle absoluto de todos os segmentos da sociedade. O terror⁸ foi a arma estratégica que permitiu governar durante quase oito anos, já que controlar e unificar sob um mesmo critério toda a diversidade social e cultural fez que o governo militar fosse perdendo apóio, inclusive dentro dos substratos sociais mais favorecidos economicamente, assim como de certos segmentos do clero e da burguesia. A ditadura argentina usou a geopolítica para despertar, como os governos populistas, um sentimento nacionalista, mas a defesa da integridade territorial e orgulho nacional determinou seu descrédito e queda final.

Cuba, por outro lado, tem todas as características de um regime totalitário. Fidel Castro, a partir do momento em que aliou-se a antiga União Soviética de 1972 se coloca ao serviço da ideologia comunista. O que, aparentemente, nasceu como uma revolução popular que procurou consolidar a democracia tornou-se uma das tiranias duradouras e mais repressivas da nossa história. Desde o estabelecimento do comunismo em Cuba, um

⁸ A junta militar na Argentina tinha uma política de organização nacional que buscava eliminar ideologias contrárias ao regime através de sequestros e assassinatos.

sistema autocrático e despótico que têm sido utilizado para o mesmo se perpetue no poder, ganhe popularidade e faça que a ideia de que o regime de Castro é o governo legítimo do povo em outras e todas as ditaduras comunistas. Não somente se protegem em velhos conceitos de igualdade, justiça social e fraternidade, mas manipulam dados e cifras para mostrar ao mundo os grandes triunfos da “revolução em marcha” no campo da educação, cultura e saúde. Na Venezuela de Hugo Chávez de 1999, também vemos as mesmas características totalitárias que com o passar dos anos transformou o governo de Cuba em uma tirania sem escrúpulos ou respeito pelos direitos humanos. No entanto, parte da sociedade venezuelana impediu até agora a tirania de Nicolás Maduro de fechar todos os canais de expressão democrática, evitando assim que a Venezuela se torne um clone perfeito de Cuba ou uma extensão de suas políticas.

A ideia de Linz para categorizar as ditaduras em autoritárias e totalitárias, apesar de nos facilitar com um material valioso, lentamente vem dando forma a novas abordagens que não estabelecem diferenças absolutas, ou pontos de encontro entre as ditaduras, entender como se encontram estabelecidas, se articulam e funcionam. Não se trata de prescindir das ideologias, mas entender que toda ideologia é uma máscara a mais de uma verdade ou realidade pontual, e que permitem que o ditador esconda o que subjaz nos bastidores do poder. Surge então outra bipolaridade: ditaduras que se instituem amparándose em um partido único, o que se gestam no seio de organizações militares, sejam de esquerda ou direita. Partindo desta nova premissa trabalham principalmente o que eles chamam de “one-party dictatorship”. Huntington e Moore teorizam que este tipo de ditadura é a que se dá em sua “principal modern form” (4). Huntington e Moore não prescindem dos estudos de Linz, mas expandem sua visão e acrescentam um novo

elemento para a definição deste último, com destaque para o que eles chamam, como dito acima, a ditadura de um partido único. Para eles e para outros estudiosos de governos ditatoriais, tanto o autoritarismo e o totalitarismo são férteis em países que possuem um partido único, não importa substancialmente sua ideologia. Em geral, diferem na maneira na qual exercem esse poder tanto na superestruturas como nas infra-estruturas da sociedade. Além disso, é importante esclarecer qual segmento da sociedade exerce poder se queremos entender as diferenças e possíveis pontos de contato desses dois tipos de governo. Geralmente, as ditaduras que se originam em países sem forças políticas ou oposição de vários partidos tendem a ser exercidas ou maquinadas pelos militares, polícia ou um único ditador. Portanto, Huntington e Moore propõem não uma crítica de exclusão ou negação do modelo de Linz, mas uma reestruturação de certos elementos conceituais que dão valor primário para a política de gestão, definições partidárias e variáveis em que se apoiam o partido do ditador.

Por outro lado, importa enfatizar que as ditaduras que tenham sua gênese em nações de um partido único e forte, tanto político como economicamente (geralmente o partido controla meios e relações de produção), a entidade “partido” está acima do indivíduo que a representa e a lidera e deve submeter-se como exemplo seu secretário geral presidente, ou líder, o que Huntington e Moore denominam: “The revolutionary one-party system”, geralmente é regido por um “social dynamism, autocratic and charismatic leadership, disciplined party, highly developed ideology, stress on propaganda and mass mobilization combined with correction and terror” (23). Por exemplo, o tipo de ditadura da Venezuela atual possui todas estas características. Possuem um líder carismático, ou ao menos o tinha; se ampara na ideologia bolivariana

que aparentemente o legitima pela importância que tem Simón Bolívar (1783-1830) na história da América Latina; propaganda da qual se alimenta dita ideologia é garantia de uma permanente mobilização de massas cujo propósito é mostrar à oposição, que em dez anos de chavismo não puderam e nem souberam organizar o poder da coesão e da reação quase espontânea de seus adeptos. Demon chama a este tipo de ditadura moderna “pseudo-democracies” (10). Segundo, o que foi dito e desenvolvido anteriormente, elas determinam e marcam um espaço muito particular: giram entre democracia e ditadura, ou melhor dito, são ditaduras que carregam a cada dia um disfarce democrático que lhes permitem beneficiar tanto dos interesses do partido quanto de particulares e entidades privadas em detrimento dos interesses do povo.

1.2 Literatura de resistência

É importante entender a relação entre a ditadura e a literatura de resistência. Por exemplo, de acordo com *Literature of Resistance in Occupied Palestine* (2013) de Kanafani, a “literatura de resistencia” tem características específicas e se articula seguindo coordenadas que obedecem a um momento histórico específico e uma inevitável necessidade de sobrevivência. Para ele, tudo o que configura este tipo de produção literária, incluindo estilo e estrutura, depende do lugar e das circunstâncias que se originam ou matizam a obra. Barbara Harlow, além disso, ecoando as ideias de Ghassan Kanafani e buscando esclarecer as fontes deste tipo de literatura, considera essencial para diferenciar entre o que chamamos de “literatura de resistência” e “literatura do exílio”, já que existe “an important distinction between literature which has been written under occupation and exile literature” (2). Kanafani e Harlow concordam que resistência aos níveis culturais articulada contra um governo de facto e especialmente a

resistência que se manifesta através da literatura, estreitamente dependem da localidade onde se origina e ocorre este tipo de literatura. No entanto, Bosi, proeminente crítico brasileiro deste tipo de literatura, acredita que: “Resistência é um conceito originalmente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (5). Para Bosi, ao contrário de Harlow, e amparado neste matiz ético, não existe e nem se pode estabelecer uma distinção entre literatura produzida no exílio e a escrita dentro de um determinado território. O que realmente conta é o simples fato de que esta literatura têm como propósito opor-se a um poder dominante e opressor. Uma necessidade moral é o que move a escrever este tipo de literatura. Sem dúvida, localidade e momento histórico também possuem seu valor para Bosi, mas não são determinantes no processo criativo. No entanto, temos que entender que uma não exclui a outra e que podem se encontrar, apesar das possíveis justaposições, pontos de contato ou de convergência. Tanto a literatura de resistência produzida no exílio como a que surge em um determinado espaço onde forças democráticas lutam contra o poder absoluto e omnímodo, compartilham atributos que caracterizam as obras de resistência. No entanto, não existem nem elementos teóricos nem processos narrativos e únicos que permitam etiquetar uma obra como literatura de resistência ou outra coisa. Na minha opinião, a geografia onde um trabalho de resistência se origina não é o bastante como argumento para caracterizar tal obra como resistência, já que existem fatores narrativos de estrutura e de linguagem que transcendem a ideia de localidade como ideia dominante.

Retornando ao ambiente teórico que nos permite investigar a fundo as ressonâncias pragmáticas do conceito de literatura de resistência, as ideias de Kanafani,

Harlow e Bosi, tentando entender este tipo de literatura e sua transcendência, se complementam e não se opõem. Preferimos uma leitura onde as ideias desses três teóricos se complementam, claro respeitando nuances antagônicas e irreconciliáveis. Igualmente importante, queremos enfatizar que contexto, o espaço temporário onde se desenvolve a narrativa é vital para a compreensão de certos aspectos específicos da sociedade que reflete ou narra; por outro lado, acima do local, nacional ou pontual está o propósito do autor, que geralmente procura através do texto literário alcançar um grande segmento da população que precisa de incentivos para a revoltar-se, sensibilizar-se e organizar-se contra o poder ditatorial.

Pensando no século 21 e nas tiranias que existem hoje em dia, sejam de esquerda ou direita e apesar das grandes mudanças políticas e culturais que ocorreram na América Latina, o crítico Duncombe em seu livro *Cultural Resistance Reader* (2002) oferece um olhar mais amplo e mais consistente do que hoje chamamos literatura de resistência. Para ele se trata de “Cultural Resistance” a qual define como: “used, consciously or unconsciously, effectively or not, to resist and/or change the dominant political, economic and/or social structure” (5). Toda manifestação que tende a ir contra o poder estabelecido, que legitima ou forças que lhe legitimaram ou lhe permitiram legitimarse pensando em seus próprios interesses, resulta resistência cultural substancialmente e apesar de que possam apresentar modelos opostos. Não importa, pelo menos para Duncombe, se esta resistência cultural é consciente ou inconsciente, direta ou indireta, objetiva ou subjetiva. Simplesmente, opor-se através da escrita, seja lá o que possa ser (poesia, romance, teatro...) converte ao texto literário em resistência cultural. Nem é necessário, afirma Duncombe, que a obra seja escrita sob a influência de uma ideologia

ou visão política, muito menos que atribua a um determinado território ou a nacionalidade, para ser definida como uma obra de resistência. O simples fato de que se articule contra o poder totalitário a converte em literatura de resistência e de denúncia. Por outro lado, Nelly Richard adiciona novas nuances para a conceituação deste tipo de texto dado ao valor que expressa e na capacidade que possui de intervir na sociedade, incentivá-la, transformá-la, que na possibilidade de estruturar e promover uma ideologia em particular. (Richard 100). Mais especificamente, falando sobre a diferença entre compromisso político versus compromisso ideológico, tal como esta "antítese" é refletida na literatura de resistência, Duncombe acredita que: "The political strategy of a work or text does not depend on its adhesion to a repertoire of values or options predefined by an ideological matrix; it depends on its capacity to intervene in the web of codifications of meaning which reproduce affiliations of power and then mobilize against chains of redundancies and persuasions" (8).

As ideias de Duncombe e Richard nos esclarece, portanto, que a ideologia é importante e que, de uma maneira ou de outra, a estrutura narrativa do texto reflete isto. No entanto, isto não é o fator-chave da literatura de resistência. Se a ideologia, seja o que for, não aparecer por qualquer motivo, no texto, sua ausência não evitaria que este tipo de produção literária como existisse como resposta à uma opressão espontânea ou articulada. Duncombe e Richard não são os únicos a apontar na direção que localize este tipo de literatura no contexto da sociedade moderna. Walter Benjamin, em seu ensaio "El autor como productor" (1934), já havia articulado ideias nesta direção, especialmente quando discute o papel do escritor como "operante" ou sujeito ativo de un processo, cuja: "...misión no es dar cuenta sino combatir; no hacerse espectador, sino intervenir

activamente. Los datos que (el escritor) nos da de su actividad precisan el sentido de esta misión” (4). Benjamin refletiu em profundidade sobre a integração da literatura política-de-resistência no contexto social. Para ele, a ideia de que a produção artística possui um poder que transforma seus leitores em cooperadores, é de vital importância, assim como se o escritor “operante” convertesse também o leitor em um agente operante. A literatura de resistência, então, não seria mais do que uma intervenção direta e instrumento contra os regimes ditatoriais, a fim de provocar ao leitor, ou fazer que reaja e, assim, não tenha outro caminho a não ser tornar-se em agente de transformação.

No Brasil este fenômeno ocorre não somente na narrativa (romance e conto) mas também na poesia. O movimento poético do *desbunde*⁹, que existiu nos anos 70 e 80, reflete esta mesma situação. Ou seja, a poesia também, embora em uma forma mais marginal e isolada, desenvolveu e implementou sua própria forma de denúncia e resistência. Os poetas brasileiros a criaram, juntamente com os editores, para fazer chegar estes textos aos seus leitores, apesar do firme controle exercido da ditadura sobre a mídia, incluindo as casas editoriais. Poetas como Antonio Paiva, Torcato Neto, José Carlos Carpinan, 1964-1982 entre outros, produziram durante estes anos uma poesia com uma mensagem abertamente política que buscava confrontar ao governo de fato e enfraquecer seu controle sobre a cultura. Holanda, um dos críticos mais conhecidos desta poesia dentro do movimento do *desbunde*, afirma que: “esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao

⁹ O movimento poético do “Desbunde” foi conhecido como uma manifestação poética marginal em que se levanta com o objetivo de protesto contra as políticas de casas editoriais do governo.

sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial” (7).

Não é muito diferente no caso da Argentina ou Cuba. A maioria da poesia escrita nestes países entre os anos 70 e 80, tem características semelhantes à poesia escrita no Brasil durante o mesmo período. Só que há uma diferença substancial, e que nos ajuda a ver mais claramente as semelhanças e, no mesmo tempo, as diferenças em seu ambiente de produção e sua temática. Na Argentina, ao contrário do Brasil e Cuba, a maioria destes tipo de textos e poesia de denúncia e resistência foram escritos por presos políticos. Falando do papel que este tipo de poesia desempenhou na Argentina no contexto da sociedade, Pertort estima que: “la ficción, en sus diversas formas, constituyó precisamente una línea de fuga y, por lo tanto, de resistencia” (132). Um claro exemplo deste tipo de poesia de resistência é o relato poético infantil titulado *Desde la cárcel* (1981) de Ibero Gutiérrez, onde podemos notar de forma precisa todas as variáveis que manejamos: a literatura comprometida, com a situação do país. Em tempos difíceis, a poesia se põe a serviço da resistência. Não é mais uma alternativa moral e, portanto, torna-se instrumento de conscientização e denúncia.¹⁰

Por outra parte, Hugo Achugar, ampliando o conceito de poesia como outra forma de resistência literária, estima que: “All poetry is basically political because it implies the constitution of social subjectivity. What we call political poetry is marked by the fact that is constituted by a language which by its nature is itself socially motivated and the fact that the aesthetic effect of poetic discourse is also an ideological effect” (315). É fácil concluir, então, se nos apoiamos em Achugar, a poesia de resistência está

¹⁰ Podemos ver esse tipo de poesia no poema de Heberto Padilla intitulado “En tiempos difíciles” em seu livro *Fuera del juego* (1971).

intimamente ligada, direta ou indiretamente, a uma ideologia que exige um determinado momento político e portanto, não tem outra alternativa, mas a de se envolver na situação social; política e cultural que demarca o seu contexto e suas formas de produção. No caso de Cuba, a poesia cubana pós-1959 se divide em as publicadas dentro e as do exílio. Alguns dos poetas em pleno exercício de sua escrita em 1959, após a vitória da revolução ainda estão em plena produção e colocam suas canetas a favor da ideologia socialista. No entanto, há outros que decidem resistir a ideologia e produzir uma poesia de resistência. Entre os que apoiam a revolução e os que não à aceita estão: Heberto Padilla (1932-2000) com seu livro de poesia *Fuera del juego* (1971), Raúl Rivero, os poetas do grupo PAIDEA, entre os que podemos mencionar Omar Pérez, Raúl Dopico, Rolando Prats e Radamés Molila. Muitos deles até optaram deixar a Ilha devido a política cultural repressiva que a revolução submete aos intelectuais.

Este tipo de literatura (romance, conto, poesia) tem, naturalmente, um valor estético discutível. Acima da estética, também primam valores ideológicos do momento. Do que se trata é denunciar e lutar contra um governo opressivo, e não defender conceitos literários. Muita literatura latinoamericana, incluindo a poesia, possui e continua possuindo, sem dúvidas, um papel preponderante na articulação de uma crítica de resistência e de denúncia contra governos ditatoriais, sejam estes de extrema direita ou esquerda. Harlow, entretanto, vê diferenças substanciais no papel que tanto a narrativa como a poesia têm desempenhado no contexto de governos ditatoriais. Ela afirma que: “Narrative works of resistance literature directly confront the critic and the artist with the responsibilities of involvement in the historical process... Narrative, unlike poetry

perhaps, provides a more developed historical analysis of circumstances of economic, political and cultural domination...” (80). Para Harlow, então, a narrativa é completa quando cria espaços que podem influenciar mais diretamente e efetivamente na articulação de uma resistência que, a curto ou médio prazo, pode tornar-se um instrumento definitivo na luta contra os governos de fato. O qual não significa, no entanto, que a poesia não seja tão importante quanto a narrativa quando se trata de motivar e alimentar ideologicamente a resistência. Sem dúvida que diferem em forma: articulam sua mensagem de forma diferente, mas substancialmente compartilham os mesmos objetivos, mesmo quando a poesia é mais subjetiva e sugestiva e o romance mais objetivo e comprometido com os fatos específicos da realidade.

1.3 Literatura de Ditadura

Importante observar como, no final do século 19, houve uma conjuntura política particular cuja análise facilita a compressão dos acontecimentos que tornaram possível o surgimento de uma literatura de ditadura na América Latina. Com a emancipação da coroa espanhola em 1811, os governos das repúblicas Latino-Americanas se formaram através das ambições pelo poder de setores da elite crioula. Como resultado, o sonho de Simón Bolívar da criação dos Estados Unidos da América do Sul não passou de uma utopia. Uma América Latina poscolonial nacia, assim, em meio de muitos problemas de ordem social, estrutural e industrial que impediam as recém estabelecidas nações competir comercialmente com as metrópoles europeias. A luta pelo poder nas regiões durante este período abre caminho ao surgimento de governos caudilhistas, os antecedentes das ditaduras do século XX.

Um dos primeiros ditadores após a independência das colônias foi José Gaspar Rodríguez de Francia (1776-1840) no Paraguai, que impôs sua política despótica no período entre 1814 e 1840. Suas medidas mais controversas incluem a nacionalização da igreja e a eliminação do ensino universitário. Já na Argentina, emerge o caudilho Juan Manuel de Rosas (1793-1877), conhecido como o protagonista de "O ano do terror" na história Argentina, que durou de 4 de maio até 5 de outubro de 1840, quando Rosas ferozmente persegue os adversários de seu governo, consubstanciado na famosa *Associação de Maio*.

Com estes fatos, podemos entender como a política e a literatura são importantes pontos de convergência na história da América Latina. E como uma reação à política ditatorial surge uma literatura que dá tratamento ao tema da ditadura, que se opõe a ela e que se levanta como seu adversário intelectual. Esse tratamento literário inaugura uma literatura denominada "de ditadura" que ocupa um vasto âmbito da história da literatura Latino-Americana. Falando deste processo literário pós-colonial Jean Franco alega que: “...desde el siglo 19 se estructura [la literatura] como discurso político tanto por el vacío subsiguiente y el proceso descolonizador como por el constante cuestionamiento [...] que genera una nueva situación productiva a partir de una nueva situación social y política” (9). Este novo cenário político de que fala Franco é o controle opressivo que vem de caudilhos e ditadores dos séculos 19 e 20.

As primeiras obras literárias que tratam o tema da ditadura no continente são: “El matadero” (1838), de Esteban Echeverría; *Amalia* (1850), de José Mármol y *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, textos que abordam de maneira direta a ditadura de Juan Manuel Rosas na Argentina. Mármol usa o próprio nome de Rosas em

sua obra e é o único române onde o nome do personagem ditador é o mesmo que o verdadeiro ditador. *Amália* possui uma carga muito forte de denúncia e resistência em seu argumento. Juan García, ao referir-se a esta característica, estima que *Amalia*: “... se enmarca, pues, dentro de una literatura que se propone difundir los hechos de la dictadura para mostrar la tragedia que sufre el pueblo argentino” (97). É também um române que incriminou a acusação contra a ditadura de Juan Manuel Rosas na Argentina no século 19¹¹ e que começa a ser publicada no exílio em 1851¹² e em 1855 se publica como libro. Por tanto, Mármol narra a historia da ditadura de Rosas utilizando datas e nomes históricos. Se trata de um române totalmente político que, segundo Laera: “...se configura así como la primera novela política, el primer texto que hace un *uso político de la ficción*. En *Amalia* no hay antagonismo: la conjunción de la ficción y la política garantiza una doble función que apuesta a potenciar la eficacia de la propaganda” (52). A mesma representação dessas características políticas também ocorrerá em outro române icônico das primeiras décadas do século 20: *Tirano Banderas* (1926), do espanhol Ramón del Valle-Inclán. Este autor peninsular se transporta à América Latina com seu române inspirado pela ditadura de Porfirio Díaz no México que começou em 1876 e termina em 1911 e atua como um exemplo deste tipo de narrativa, que simbolicamente representa a estrutura de transição da literatura da ditadura do século XIX à literatura da mesma tematica do século 20.

¹¹ Mais sobre Jose Manuel de Rosas, ver em Iglesia.

¹² O general José Manuel de Rosas foi um dictador argentino do século XIX que governou de 1829 até 1852.

1.4 Românces de ditaduras no século XX latinoamericano

Após a segunda guerra mundial, a narrativa da ditadura continua sua ascensão na América Latina. Já neste segundo momento da narrativa da ditadura são editados as seguintes obras: Do guatemalteco Miguel Asturias: *El señor presidente* (1946); do peruano Mario Vargas Llosa: *Conversación en la catedral* (1969); do cubano Alejo Carpentier, *El recurso del método* (1974); do paraguaio, Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (1974); do colombiano: Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (1975); do venezolano, Arturo Uslar Pietri, *Oficio de difuntos* (1976). Posteriormente, Mario Vargas Llosa contribuiria também com outra, *La fiesta del chivo* (2000) baseada na ditadura dominicana de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961). Esses românces embora abordam temas antiditatoriais, possuem uma aproximação diferente dos românces fundacionais do século XIX. Ou seja, a narrativa da ditadura é mais pessoal e de acordo com Ángel Rama: “Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran al palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje... se trata de una drástica inversión del visión” (16). Os românces de ditador, diferentes dos românces de ditadura cumprem um papel integrador que são misturados ficção com fatos históricos, de forma a que o resultado inclui não só uma nação, mas várias. Nessa mesma linha, e articulando esta característica singular deste tipo de române Durán afirma: “La reacción concreta entre lo concreto y lo general, implícita en el referente histórico que ha sido evocado y el secretismo de la figura que se presenta en estas novelas tienen una doble función...” E falando deste duplo ofício que se apresenta nesta narrativa continua Durán: “... por un lado se dirige al individuo y su comunidad

nacional; por otro, extiende su proyección a una comunidad transnacional con la cual comparte una memoria” (25). Além disso, estas são obras que assumem as mesmas experiências sociais, políticas e históricas como uma construção de sua própria identidade, no qual para Duran é: “... colectiva supraestatal uno de cuyos referentes es la figura del dictador” (25). São essas obras que mudam o foco e definitivamente se aproximam em direção à uma crítica mais direta ao tiranos latinoamericanos.

É importante notar que, após a famosa Tríade de românces de ditador: *Yo el Supremo* (1974), *El recurso del método* (1974), e *El otoño del Patriarca* (1975), publicadas durante o exílio de seus autores, começa ao mesmo tempo, uma mudança na abordagem deste tipo de literatura o qual o ditador não é mais o personagem principal. Seus escritos se movem à outra estratégia, em que a "literatura da ditadura" se move para um novo tipo de escrita. Ou seja, move-se a atenção da figura do ditador para a complexa estrutura social da ditadura. As obras cumprem seu papel político de oposição à ditadura: resistir, atacando e criticando o regime. Além disso, reivindicam sua proposta real: resistir. Distinto dos românces fundacionais anteriores e das do início do século 20, possuem uma forma de resistência secreta representada alegoricamente em sua narrativa, resistência que e publicada, em sua grande parte, em plena ditadura, opostas as românces publicados no exílio. Estes novos autores não criticam ao ditador diretamente. Se nos românces de ditador vimos uma crítica direta à figura do caudilho, os românces editados nos mesmos países submetidos a regimes ditatoriais no fim do século 20, se articulam em relação a este fenômeno com uma crítica ampla do sistema político. Posteriormente, nos anos oitenta, e devido em parte a esta mudança, alguns críticos da literatura de ditadura oferecem uma nova mirada ao termo que estava servindo para descrever o conjunto

deestes textos. Há, a mudança terminológica da literatura da ditadura à literatura de resistência e ocorre por meio dos criticos literarios Barbara Harlow e Alfredo Bossi. Com base nessa mudança, podemos dizer que a denominação de literatura resistência é uma mudança terminológica, que não somente serve para acomodar a reivindicação e posicionamento ideológico, mas também uma produção literaria com a qual os romancistas latinoamericanos que publicam suas obras dentro dos países vitimas de ditaduras entre os anos 60 e 80.

Capítulo II

Brasil: Mataram a própria morte. Fantasmas e denuncia: *Dona flor e seus dois maridos* e *Incidente em antares*

Neste capítulo em um primeiro momento faremos um corrido da situação histórico-política brasileira para que através dela localizar ambas obras tanto em seu contexto histórico e político. A análise dessas obras será feita através da identificação das características técnicas comuns: narrativa, estética e conteúdo político social. O objetivo desse capítulo é analisar a existência de uma literatura que surge unicamente como resultado das mudanças políticas no Brasil, entre 1964 e 1982, período este que constitui o governo da ditadura militar. Estudaremos como essa literatura exerce um importante papel social na luta contra a ditadura. Além disso, como estes dois textos: *Dona flor e seus dois maridos* (1966) e *Incidente em antares* (1964), denunciam o *status quo* da nação e tornam-se em instrumento chave para a luta contra a ditadura. Proponho uma leitura sob o elemento comum entre as duas obras, ou seja, a resistência às ditaduras que estes romances propoem. Falaremos sobre os personagens que representam e articulam as críticas em ao governo ditatorial em ambos romances, quem eles são, como estas críticas-denúncias são articuladas através dos personagens e por que são importantes como elementos de crítica.

Para tal análise partiremos de uma releitura dos romances *Dona flor e seus dois maridos* (1966) de Jorge Amado e *Incidentes em Antares* (1964) de Erico Verissimo. Nesta revisitação à estes dois textos a faremos sob os holofotes da teoria espectral elemento que permite a articulação da crítica a ditadura brasileira dos anos sesenta. Por um lado, indagaremos a produção do elemento espectral propriamente dito, o elemento que produz

o fantasma. Por outro lado, discutiremos o conceito de alegoria nacional e sua relação com o romance. A justificativa desta análise em particular refere-se a que a crítica apenas tratou de forma secundária a importância do fantasma de Vadinho no caso de *Dona flor e seus dois maridos* e dos personagens defuntos no caso de *Incidente em antares* e seu caráter articulador na novela. Portanto é sobre os olufotes da teoria espectral que iremos pouco a pouco permear até o núcleo da análise que proponho neste capítulo.

2.1 Golpe militar de 1964

Na metade do século XX em 1 de abril de 1964, o Brasil sofre um golpe militar onde o Presidente da República é forçado a fugir para o Uruguai para sobreviver à violência com a qual ocorre o golpe de estado. Este evento foi completamente organizado pelos militares e encorajado pelos Estados Unidos através sua política de guerra fria e luta contra o comunismo, em que, de acordo com Davila: “On March 31, 1961, General Olympio Mourão Filho, an army commander in Minas Gerais, unleashed the operation to depose [president] João Goulart by sending a column of tanks to neighboring Rio de Janeiro to seize the old presidential place” (29).

Para os militares brasileiros, o presidente João Goulart (1918-1976) durante seu governo (1961-1964) foi considerado um extremista, esquerdista e comunista. Sendo em sua maioria um dos elementos que justificaria o golpe de Estado de 1 de Abril de 1964. Neste sentido Needler diz: " the Generals became convinced that the continuation of Goulart regime would lead Brazil to chaos and a sharp shift possible to the left” (69). Após o golpe militar, o Brasil vive um regime repressivo e severo que proíbe todas as formas de expressão que pode ser considerado uma manifestação contra o governo. A revolução militar foi articulada por antigos tenentes do exército nacional, que havia participado da

campanha brasileira na Itália durante a segunda guerra mundial, os mesmos oficiais que também havia participado da revolução dos tenentes entre 1940 e 1950. Estes soldados lutaram contra a ditadura de Getúlio Vargas na década de 1930. Pós-golpe de estado a política no Brasil torna-se muito complicada e problemática.

Tão logo o exército consolida o golpe, estabelece um conselho de administração e é nomeado um candidato à presidência. No entanto, as eleições presidenciais após o golpe de estado, não incluíram a participação do voto popular. Em vez disso, o direito de voto é somente permitido aos militares das forças armadas membros da junta e parlamentares aliados. Com esta manobra política, lhes dá uma forte vantagem nas eleições e em conexão com o que Davila afirma que: “The Junta’s candidate, General Humberto Castelo Branco one of the architects of the coup, was elected with 361 votes and 72 abstentions” (32).

O novo comandante governou o país entre 1964 e 1967. Como presidente, a principal medida de Castelo Branco (1900-1967) foi colocar o Brasil rendido aos interesses dos Estados Unidos. A idéia de Castelo Branco foi dar a presidência a um civil e não a outro militar. Este pensamento não foi apoiado por muitos generais, incluindo os membros do conselho. Além disso, alguns desses oficiais já tinham em mente o próximo candidato à presidência, ou seja, o General Costa e Silva (1899-1969). O mandato de Castelo Branco seria temporário, até que um civil pudesse ser eleito presidente. Depois de três anos no poder, as eleições são convocadas e o Almirante Costa e Silva torna-se o segundo presidente do regime militar em 1967. Esta mudança transforma o país em uma arena de repressão ainda mais sangrenta que os militares não só são os detentores da presidência, mas também de vários Ministerios da República; e é o que acontece de

acordo com Phillip: “ When Costa e Silva took office in March 1967, he sharply increased military presence in his Cabinet” (222).

Como em outros governos militares na América Latina, Costa e Silva começa a reformar a constituição nacional de 1946 implementando medidas institucionais a favor de que foi chamado a revolução de 1964, ou seja, o golpe militar. As alterações eram necessárias para acomodar o novo regime e permitir a implantação de sua política opressiva. Com o culminar do temido AI-5¹³, um dos seus pontos mais controversos, deu direitos absolutos ao presidente da república, o recém-eleito Almirante Arthur da Costa e Silva. O mesmo ato institucional também deu ao presidente o poder de dissolução do Congresso Nacional: “**Art. 2º** - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sitio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.”

Assim, usando suas prerrogativas, Costa e Silva declara na noite de 13 de dezembro de 1968 o fechamento do Congresso Nacional. A democracia é, portanto, delimitada e abre caminho para um governo ditatorial. Como parte desses fatos também ordenou a suspensão dos direitos políticos de vários membros do Parlamento, a expulsão de centenas de militares não amigos da revolução, em seguida, legitimou a tortura e a censura em território nacional. Foi durante a posse de Costa e Silva que se funda o Sistema Nacional de Inteligencia (SNI). Costa e Silva libera uma quantidade enorme de dinheiro para a SNI e isso proporcionou o desenvolvimento rápido das operações de

¹³ AI-5 fue uno de las diversas leyes institucionales creadas por el gobierno militar para legitimar su poder. Fue conocido como uno de las más duras leyes dictatoriales.

inteligência dentro do Brasil. Essas manobras foram realizadas especificamente com o objetivo de capturar os adversários do governo. Em outras palavras, cada manifestação cultural, social ou política contra o regime militar foi punida com extrema violência e os famosos desidentes capturados com ajuda das informações acariadas pela SNI.

Costa e Silva adoece e os militares são obrigados a convocar novas eleições presidenciais. Ao contrário da votação em 1967, desta vez apenas militares poderiam participar. Como resultado, outro General e não um civil, assume a cadeira presidencial. Médici, foi quem recebeu a nomeação para o governo nacional. Seu mandato foi bastante diferente da Costa e Silva. Deu mais poder para órgãos internos da repressão e ação político-militar em relação isso, Flynn afirma: “ it is not fully possible to understand the nature of Brazilian politics and the control exercised by the regime, especially from 1969 onwards, without appreciating the terrorizing impact of the wide spread and systematic use of torture for political purposes” (435).

Durante a ditadura militar no Brasil havia três principais instituições repressivas: SNI, DOPS e OBAN, Estas agências foram responsáveis de reunir uma vasta quantidade de informações para o regime repressivo. Neste sentido, o uso de técnicas modernas de processamento de dados e de espionagem foram incorporados pelo SNI tanto em áreas públicas como privadas. De acordo com Schmitter, o DOPS foi o órgão responsável pelo combate a dissidência contra o governo e, também, de investigar e captura para os membros deste movimento. Não menos repressivo, os agentes da OBAN trabalharam mais independentemente do governo, mas era grande o volume de tortura e desaparecimentos forçados provenientes desta agência. Estas três agências de governo foram responsáveis por investigar, identificar, torturar e executar ativistas, fossem estes

estudantes, comunistas ou sindicalistas. Seguindo a mesma atmosfera de repressão, havia esquadrões da morte, que eram organizações que funcionavam paralelamente aos militares. Esses grupos eram conhecidos por sua crueldade. Durante o tempo do General Médici como presidente foi conhecido como do boom econômico brasileiro. No entanto, repressão e massacres de maneira terrível aumentada durante o seu mandato por haver dado muito poder as agências governamentais, principalmente aquelas que tinham o papel de reprimir os opositores do regime. A reação não poderia ser outra ante a "linha dura" do governo e, em seguida, as forças intelectuais da nação, já maltratadas com medidas antes do AI-5, começam a bombardear o país com manifestações literárias contra o governo. Como resultado, surgem romances de resistência que trataram de denunciar os crimes da ditadura e indiretamente, incentivar a população a lutar contra o governo.

Essas obras merecem a atenção da comunidade acadêmica no contexto latino-americano. Dado o fato de que elas fazem parte de uma história recente e que suas vítimas ainda estão vivas, sendo que as consequências de tal evento ainda persistem nas vidas de muitos. Em outras palavras, que alguns foram escritos a menos de 40 anos. A literatura da ditadura no Brasil, para efeitos de estudos, situa-se no segundo período do regime opressor (1964-1985).

2.2 Dona Flor e seus dois maridos

Malard explica o erotismo em relação ao triângulo amoroso entre a Flor, Teodoro e Vadinho em *Dona flor e seus dois maridos*. E também sugere que, sem ser um texto explicitamente político, *Dona flor e seus dois maridos* é um romance de costumes que apela para o alegórico e o fantástico para aludir à realidade do Brasil após a ditadura de

1964” (127). Para este autor: “ou Ágora, reorganiza, que está em uma fantasia moral moralizante ou função linhas mestras picaresco, explorando o romance nas ou sincretismo religioso e ou eterno maniqueísmo metaforizado na luta entre espírito e matéria” (128). A fuga para o alegórico e o fantástico, foi a estratégia utilizada pelos escritores brasileiros durante a ditadura para evadir-se da censura. Neste sentido *Dona flor e seus dois maridos*, tendo sua história contada durante período da ditadura de Getúlio Vargas, é utilizado por Amado para alegoricamente aludir à ditadura militar que começou em 1964 a qual realmente o escritor critica.

Desde esta perspectiva, o triângulo alegórico constituído por Dona Flor, Vadinho e Teodoro constitui uma representação da realidade nacional do Brasil da década de 1940. Dona Flor, como elemento central deste triângulo, proporcionaria uma alegoria feminizada de um Brasil mestiço e popular, que reorganiza-se mediante as mudanças políticas que são impostas a ele pela ditadura de Getúlio Vargas¹⁴. Teodoro, como representante da ordem patriarcal e repressiva das ditaduras situa-se no ângulo extremo deste triângulo. Vadinho constitui o terceiro vértice para representar a atitude libertária que viola os códigos morais de uma sociedade repressiva que se interpõe entre o caráter tradicional e supostamente passivo de Dona Flor e a ordem repressiva de Teodoro. Dona Flor, como a protagonista do romance e elemento que recebe as alterações acima mencionadas, situa-se no eixo central da história. No entanto, Vadinho representa o elemento central que interrompe o eixo anterior a sua dupla condição de devaço e fantasma, que retorna para reconstruir a ordem social.

¹⁴ A ditadura de Getúlio Vargas foi durante o primeiro governo ditatorial experimentado pelo Brasil depois de sua independência em 1889. Seu governo caracterizou-se por praticar atrocidades contra seus oponentes

2.3 Do alegórico ao espectral

Tanto a alegoria e o fantasma são representações imateriais de entidades mais ou menos abstratas, que têm sido usadas por várias escolas críticas para explicar objetos literários e culturais que caracterizam-se por diferentes graus de espiritualidade; um termo que se refere abertamente a oposição dogmática entre corpo e espírito. A este respeito, me interessa em particular como a alegoria desde a figuração literária e o fantasma desde uma perspectiva espectral, coincidem em sua abstração, sua imaterialidade e em seu caráter oblíquo como formas de representação.

O crítico cultural brasileiro Idelber Avelar, em seu livro *Alegorias de la derrota* (2000), analisa a alegoria nacional na literatura latino-americana em relação aos romances de pos-ditadura nas décadas de 1980 e início dos anos noventa, para afirmar que eles são na verdade "alegorias da derrota", especificamente uma derrota ideológica desde o triunfo do capitalismo sobre a ideologia comunista. Avelar cita Samuel Taylor Coleridge quando se refere que: "An Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language, which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses; the principal being more worthless even than its phantom proxy, both alike unsubstantial, and the former shapeless to boot" (6, n. 10). A precisão de Coleridge coloca-nos diante de uma similar insubstancialidade da alegoria e representações "fantasmicas" ou fantasmaticas, como as chamamos hoje. Essas abordagens são particularmente relevantes para a nossa análise, em que elas se conectam a alegoria com uma representação abstrata com a noção de fantasma. Isto indica que muitas das representações que foram as identidades das nações da América Latina são contaminadas de um caráter fantasmático, surreal, que lhes subtrai a análise histórica, permitindo a sua análise desde uma perspectiva espectral.

Fredric Jameson, discutindo o conceito de alegoria nacional sobre a produção literária da América Latina, afirmou que: “All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel” (69). Para Jameson, a literatura pós-colonial da América Latina constitui uma produção alegórica que reflete a realidade da nação, seja política ou social, onde não há nenhuma separação entre o poético-libidinal, no sentido pessoal das Escrituras, ou seja, como uma reflexão do indivíduo que escreve e o político-econômico: “the history of the private and individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society” (142). Através desta teorização, Jameson considera que, nas metrópoles, há uma separação entre política e libido e que tal separação é impossível no terceiro mundo.

Ao contrário de Jameson, o paquistanês Aijaz Ahmad critica a ideia de que na periferia não se pode separar o íntimo da política e que tal separação é possível no terceiro mundo. Ahmad realiza essa abordagem em seu ensaio “Jameson’s Rhetoric of the Otherness and the National Allegory”, que rejeita a noção da existência do terceiro mundo e a incapacidade de separar o nacional do pessoal: “I shall argue, therefore, that there is no such thing as a 'third-world literature' which can be constructed as an internally coherent object of theoretical knowledge” (4). Segundo Ahmad, não há nenhuma literatura de terceiro mundo que pode ser consistente internamente como um objeto teórico do conhecimento, ou seja, não há tal separação. Para ele, a relação entre público e privado também está presente na metrópole, e que essa relação é evidente através dos romances: de Ellison, *The Invisible Man* y Adrienne Rich, *Your Native*

Land (qdt. Santí 118). Santí, em seu livro *Ciphers of History* (2005), reflete sobre essa separação político-libidinal na literatura do terceiro mundo para afirmar que “Jameson’s ideas were, clearly, both old and new. That certain texts within national literatures can and often become privileged representations of national values and is an unstated cliché of literary history, as shown most often in realist narratives whose mimetic language easily represents collective values” (117).

Nesse sentido, *Dona Flor e seus dois maridos* têm um papel alegórico: seus personagens representam a realidade coletiva e opressiva do Brasil durante a ditadura militar. De uma maneira ou de outra, há uma separação clara do pessoal na escritura que ele chama de terceiro mundo, e o romance produzido fora da metrópole sofre influência direta do Estado em que está situado a nação, que é o estado político brasileiro no caso de *Dona Flor e seus dois maridos*. É para dizer que consciente ou inconscientemente o escritor reflete em seus escritos a realidade em que vive, que por sua vez submete sua produção literária ao âmbito da alegoria nacional. Quando falamos de alegoria nacional, enfrentamos o dilema da construção do sujeito na literatura pós-colonial. Ou a construção de sua identidade não só através dos romances fundacionais do século XIX, mas nos romances de pós-guerra. Não é uma representação alegórica homogênea mas heterogênea no sentido que muda de acordo com o desenvolvimento do texto. No entanto, Santí, argumenta a heterogeneidade da representação alegórica moderna no romance e diz que o que faz Jameson é: “...review of traditional allegory ” (117). Sendo que a alegoria tradicional em sua representação, foi estruturada por meio de equivalências e que Jameson “...chose to cast it [alegoría clássica] as a profoundly discontinuous, a matter of

breaks and heterogeneities” that are “themselves in constant change and transformation at each perpetual present of the text” (qdt. In Santí 118).

Além disso, de acordo com Santí, essa isenção é importante não só porque ele descreve a diferença fundamental entre a alegoria clássica e a moderna, mas também permite uma interpretação mais flexível, uma vez que a hermenêutica não limita a uma decifração figurativa baseada na alegoria clássica (118). Ou seja, mesmo sendo marxista Jameson opta por não ver a alegoria como uma simples equivalência estática sem progresso em textos literários. Nossa intenção neste capítulo não é discutir o conceito de alegoria nacional proposto por Jameson, mas oferecer uma perspectiva geral a fim de aplicá-la a minha leitura, uma vez que proponho que *Dona flor e seus dois maridos* é um romance em que a representação alegórica moderna funciona como o condutor que carrega a resistência como elemento principal articulada e um de seus personagens.

2.4 Brasil: o fantasma das ditaduras

Uma vez revisada a conceitualização de alegoria nacional, podemos sugerir que a possibilidade de tal leitura de *Dona flor e seus dois maridos* é viável, no sentido de que o trabalho de luto que dona Flor resultou na perda de Vadinho pode ser lido como uma representação de dolo do Brasil, dado o trauma coletivo da ditadura militar de 1964 , a partir da ditadura de Getúlio Vargas entre 1937 e 1945, eventos que resultaram na perda da liberdade, do ideal da "Ordem e Progresso"¹⁵. O romance *Dona Flor e seus dois maridos* reescreve a situação histórica do Brasil durante a ditadura liderada por Getúlio Vargas. Jorge Amado constrói seu romance através de uma narrativa que abrange tanto a

¹⁵ “Orden e Progresso” é a frase escrita na bandeira nacional brasileira que significa que somente é possível o progresso através da ordem da nação.

realidade histórica contemporânea ao tempo da sua escrita e publicação em 1966 e a realidade da ditadura de Getúlio Vargas 1937-1945. É acima de todas as coisas, um romance de conteúdo político e social. Elementos da culinária brasileira, a música, cultura e costumes populares são expostos por meio de *Dona Flor e seus dois maridos*. Também faz uma crítica a sociedade brasileira, mergulhou por então em estereótipos morais enquadrando-la no âmbito da "moralidade", para produzir mais do que uma obra de literatura mas sim um retrato do estado neurótico dos brasileiros naquela época da história nacional. Desta forma, o personagem de Dona Flor refere-se a uma identificação alegórica do Brasil no meio da sombra política da ditadura.

Florípedes Paiva Guimarães, Dona Flor, é uma mulher mestiça, incapaz de ter descendência, que ganha a vida ensinando aulas da cozinha tradicional baiana. O ideal da miscigenação como projeto nacional brasileiro e latinoamericano, em geral é algo já aceito, é fácil tomar a Dona Flor como uma alegoria de um Brasil que se vê como mestiço : "...quando ela [Flor] se acusava de estéril e inútil" (Amado 82), que interpretamos como uma impossibilidade de futuro, a falta de possibilidade de desenvolvimento e reprodução sob o regime militar. Em relação a profissão de Dona Flor, podemos conectar sua condição mista com sua vocação como defensora da tradição culinária baiana. Defender esta tradição implicaria alegoricamente um convite para a preservação da cultura nordestina, erigido como metáfora da cultura brasileira como um todo.

O descontentamento nacional com as políticas de opressão é representado através do luto da protagonista: a liberdade tinha morrido no país. *Dona flor e seus dois maridos* é dividido em cinco partes, cada uma delas começa com uma aula de culinária na qual

Dona Flor ensina a preparação dos pratos famosos da culinária do nordeste. Esta intenção reiterativa para ensinar a tradição culinária desempenham uma resistência cultural que permite Dona Flor sobreviver a devastação econômica e exclusão gerada pelos mecanismos de poder que aflingiam a nação. Bobby Chamberlain, em seu livro *Jorge Amado* (1990), discutiu a questão da comida e identificação social com a classe pobre Baiana: “Ultimately, they [dishes] also seek to invalidate middle- class inhibitions and to enhance the reader’s gusto for the free, hedonistic lifestyle that the autor associates with the Bahian poor” (66).

O romance começa com a morte de Vadinho em noite de carnaval e memórias de Dona Flor, sua memória de felicidade, infortúnios, traições e mentiras que viveu com seu marido. Mais tarde, dona Flor mostra-se mais feliz, mas ainda se comportando como uma viúva e mantendo o luto de seu amado. Seu sono é perturbador e torna-se cada vez mais agitado, incluindo pesadelos constantes. Desejos insatisfeitos crescem devido a sua atitude de permanecer em estado de luto contínuo. Flor se recusa a deixar o seu objeto de desejo, Vadinho, abandoná-lo completamente e substituído por outro homem. Uma vez casada com seu segundo esposo, Dona Flor não consegue adaptar-se à vida de casada devido uma parede libidinal entre ela e Teodoro no sentido da satisfação de seus desejos sexuais:

Dona Flor de novo constatou como igualmente a ele faltava intrepidez para ser bruto e louco, para romper o muro a separá-los. Tamanho homem de saber tamanho e não sabia como toma-la e possuí-la. Quanto a ela, Ah! Teodoro, por mais deseje, não lhe compete a mínima iniciativa. Já quase ultrapassara os limites do devido, pois de direito não pode a esposa oferecer-se à excitação de seu esposo

sem passar por sem-vergonha, por concorrente de mulher da vida por descarada. Compete ao marido, meu Teodoro. (157).

Dada essa frustração sexual, dona Flor começa a conjurar Vadinho e este exorcismo é a chave que produz o fantasma. Sobre o conjuro, Jacques Derrida, em *Spectres of Marx* (1993), afirma: “Conjuration signifies, on the other hand, the magical incantation destined to evoke, to bring forth with the voice, to convoke a charm or a spirit. Conjuration says in sum the appeal that causes to come forth with the voice and thus it makes come, by definition, what is not there at the present moment of the appeal” (50). No romance, a morte de Vadinho é o detonador que dispara o conjurar de Flor. A morte de Vadinho não constitui uma perda de grandes proporções que a única alternativa para a restauração da sua felicidade é o retorno de Vadinho. O romance contém um componente de sátira da realidade brasileira que é usada como um elemento desestabilizador da ordem social, alegoricamente, que representa o caráter de Teodoro. Este personagem sugere uma representação do governo ditatorial e da ordem estabelecida, os códigos morais que a ditadura controlava os cidadãos. Amado abre as cortinas do mundo doméstico baiano para permitir uma forma de escape do estado opressor em que se vive durante o período da ditadura Vargas e, por extensão, sob a ditadura militar. O caráter opressivo da ordem social é evidente na disciplina de Teodoro: “Doutor Teodoro surgiu na hora exata, com a precisão do seu cronômetro suíço, com uma elegância castillista que só vendo: flor à botoeira, um figurão esplêndido, a estremecer todas as comadres” (Amado 173). Castillismo foi o nome dado para o poder político do oligarca Gaúcho Júlio Prates de Castilhos, no início da República velha ou primeira República. Foi um movimento político muito conservador que foi regulado pelo princípio

da eleição de Governadores. E era baseada na pureza moral e não na representação popular (Freitas).

O surgimento de Teodoro na vida de Flor também leva a uma interrupção no ritmo das aulas de culinária que ela oferece. Isto é dado na quarta parte da novela, no capítulo número-um que começa com um concerto de música clássica em que participa Teodoro. Há uma mudança da música da culinária popular à música de elite. Teodoro encabeça essa transformação que traz para a flor desde o âmbito do doméstico para a inserir em um mundo desconhecido para ela das elites econômicas e culturais bahianas. A substituição da cozinha pela música significa não só uma transformação dos costumes, mas também da ordem econômica e, portanto, a transformação na hierarquia de valores culturais. Este tipo de substituição abrupta da culinária pelo concerto representa uma tentativa de apagar o elemento cultural da resistência que representa a cozinha baiana e substituí-lo pela elite da música. A representação alegórica do poder ditatorial é também evidente em Teodoro quando despede a empregada durante a ausência de Flor, alegando que ela não o respeitava e era ineficiente. Dona Flor aceita as alterações disciplinares na ordem doméstica estabelecida por Teodoro sem consultá-la:

Doutor Teodoro explicou, com sua voz segura mas gentil, ter sido obrigado a despedir Sofia: além de péssima empregada, não lhe obedecera, respondendo com um muxoxo de pouco caso e com resmungos insolentes às suas ordens categóricas para efetuar uma limpeza séria na casa sempre mal varrida. Não consultara Dona Flor, por não querer incomodá-la com tal nonada, quando ela se consumia aflita ao pé da enferma, e, ao demais, por dever expulsar incontinentemente a mal-agraçada, não se dispondia a ouvir abuso ou desaforo de doméstica. Quando lhe dera ordens

de varrer a casa, a presepeira saía pelo corredor a debicar, a apelidá-lo de Doutor Purgante (161).

As medidas tomadas por Teodoro, sem falar com Flor demonstra uma ordem antidemocrática que impõe suas decisões a sua esposa da qual ela não participa. Da mesma forma, nas palavras de Teodoro, estas medidas foram tomadas para o bem da ordem da casa. Se mudamos a ordem doméstica à ordem social podemos assumir que as mudanças em casa são erigidas como uma alegoria de transformação antidemocrática da sociedade, que ocorre fora do sufrágio e a opinião popular. Teodoro torna-se então uma representação da ditadura. Apesar de que está sujeito ao poder de Teodoro, Flor continua sentindo falta do retorno dessa liberdade representada por Vadinho. Ele usa um traje de mulher bahiana. As pessoas a seu redor o ignora porque eles não acreditavam que ele estava realmente morto, mas apenas desmaiado pelo efeito da bebida forte, que ele tinha tomado por toda a parte do dia. Clark, em sua análise de outras versões da história, neste caso do filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), baseado no romance de Amado, examina essa cena do seguinte modo: “He dies early in the film, a victim of his own revelry, and in the opening scene we see him surrounded by friends cavorting about the streets in a sexually ambiguous manner; he is dressed as a woman but sports an enormous rag penis beneath his skirt” (15). Poderíamos tentar uma interpretação do desfarce de Vadinho em consonância com a leitura alegórico- espectral que disfarçar-se de algo implica que a pessoa não é o que está vestindo. Seguindo essa lógica e supondo que Flor sim representa no romance, aquela mulher baiana que momentaneamente Vadinho pretende suplantar, podem deduzir-se que o desfarce de Vadinho fala de sua impossibilidade neste momento romance de identificar-se com a problemática brasileira,

com a causa popular, de alguma forma protagonizada por Flor. A adição da roupa de baiana e de um pênis grotesco indica uma vontade contraditória, burlesca, que reforça o divórcio entre o ser e seu disfarce, um desejo de negar o que é representado, uma reafirmação da sua individualidade libertina de que se recusa a ser enquadrada pela representatividade da mulher baiana. Uma vez confirmada sua morte é realizado o velório em que os amigos de Vadinho se lembram dele e ao mesmo tempo, começam a criar sua lenda:

Os importantes recordaram Vadinho entre risos, suas histórias cheias de picardia e de malícia, seus golpes divertidos, suas trampolinagens atrevidas, suas atrapalhões e confusões, e seu bom coração, sua gentileza, sua graça inconseqüente. Também os vizinhos assim o lembravam: boêmio sem horário e sem limites. Uns e outros ampliavam a realidade, inventavam detalhes, atribuíam-lhe casos e aventuras, a lenda de Vadinho começava a nascer ali junto de seu corpo, quase na hora mesmo de sua morte (12).

A vida dissipada em que se vive Vadinho também representa de alguma forma sua insatisfação com o governo de Getúlio Vargas. Jorge Amado critica ambas as ditaduras e o fantasma de Vadinho é articulado como um elemento central desta crítica. Vadinho retorna para fazer o que não havia realizado durante sua vida: promover a felicidade de sua esposa e sua comunidade. Ou seja, o fantasma retorna para terminar algo que não tinha concluído, falta, algo que estava perdido. Vadinho retorna não só para acompanhar sua esposa, mas também para ajudar os seus amigos nos jogos de azar:

O negro Arigof andava aperreado, urucubaca assim era demais. Montara em seu cangote há quase um mês, desde quando, ao descer desprevenido as escadas do

sobrado onde tinha seu quarto de solteiro, dera um chute no embrulho com o ebó. Mandinga brava, coisa feita posta em seu caminho para lhe atrasar a vida (216).

... Há muitos anos, uma noite, após semanas de azar absurdo, quando já sem vintém e sem ter onde busca-lo, entrava Arigof no Tabaris e dera com Vadinho soberbo de altivez e fichas apostando alto. Tomou-lhe o negro uma ficha e o exemplo de vitória: ganhou noventa e seis contos em minutos, nunca se vira igual. Fora uma noite de alucinações: Arigof mandara fazer meia dúzia de ternos de uma vez, atirando pelejas de quinhentos na cara do alfaiate. Noite fantástica e descomunal no Castelo de Carla, ele pagando todas as despesas, noite lendária nas memórias do jogo na Bahia. Engraçado: recordava Vadinho e sua padulagem e não era que lhe parecia ouvir distintamente aquela voz de insolência?

- Então negro fujão, onde enfiou sua valentia? No cú da branca? Quem persegue a sorte não merece ganhar, tu sabe disso. Desde quando tu é aluno de Waldomiro Lins? Tu já não era professor quando ele veio jogar pela primeira vez? Arigof chegou a parar em meio a rua Chile, como um pateta, tão viva e próxima lhe parecia a voz de Vadinho em seu ouvido. Nascendo do mar, a lua começava a cobrir de ouro e prata a cidade da Bahia. (Amado 217).

Ele retorna à sua esposa (Brasil) para proporcionar-lhe a verdadeira felicidade e o faz através do confronto da ordem estabelecida, não respeitando os costumes e a moral: “...um fantasma lhe tocara os peitos e lhe fizera cócegas. Não contente, que horror, meu Deus! por suas saias se meteu e lhe beliscou a bunda ” (261) . O retorno do fantasma não é apenas necessário como articulador de crítica, mas também como atuação principal na restauração das coisas perdidas e da desestabilização da ordem. Jorge Amado critica o

apego aos códigos morais impostos pelo governo que ainda seguiam atormentado as pessoas. A crítica do conceito de moralismo no Brasil na década de 1950 é evidente através do personagem de Vadinho, que representa a transgressão de valores sociais daquele momento histórico que viviam os brasileiros: “ Gabava-se Vadinho de jamais ter estado doente e de ser capaz de atravessar oito dias e oito noites sem dormir, jogando e bebendo ou na farra com mulheres. E por vezes não passava realmente oito dias sem aparecer em casa, deixando Dona Flor em desespero, como maluca? ” (8). Apesar da vida desorganizada que vive Vadinho, contraditoriamente parecia estar em boa saúde física que permite assumir metaforicamente como a ostentação de uma boa saúde moral.

Ou seja, Vadinho retorna em circunstâncias em que sua viúva não se adapta a seu novo marido. Essa dificuldade é representada alegoricamente através da frustração sexual de dona Flor. Dona Flor/Brasil insatisfeita sob o governo de Teodoro/ditadura militar exige o retorno do antigo "sem vergonha" e libertino Vadinho, agora mudado a indivíduo solidário em sua comunidade e marido amoroso, mediador de uma felicidade anteriormente negada e uma liberdade impossível sob o comando de Teodoro. Portanto, Vadinho retorna para cumprir o papel que tinha deixado de exercer: fazer feliz à sua esposa.

A crítica de Amado ao governo de Getúlio Vargas não implica na aceitação do governo anterior, de Washington Luís¹⁶ mas sim a constitui uma alegoria da vida da

¹⁶ 4 Washington Luís Pereira de Sousa (Macaé, 26 de outubro de 1869 — São Paulo, 4 de agosto de 1957) foi um historiador, político brasileiro, que exerceu a presidência do Brasil de 15 de Novembro de 1926 até sua deposição em 24 de Outubro de 1930, 21 dias antes do término de seu mandato, por forças político-militares comandadas por Getúlio Vargas, na chamada Revolução de 1930.

nação antes de Getúlio Vargas. O governo de Washington Luís foi marcado na história do Brasil por seu caráter oligárquico e proteção de produtores de café os agricultores. Sua administração favoreceu os Estados de São Paulo e Minas Gerais, que estavam beneficiando-se da famosa política do café com leite 5. Também para tentar enganar as pessoas através de fraude eleitoral. Contudo, a oposição ao governo, conhecida como a Aliança Liberal, não aceita o resultado das eleições e desencadeia a revolução que iria retirá-lo do poder. Esta política fraudulenta, juntamente com a sua política oligarca é o que justifica a revolução de 1930 evento em que deixa o poder sob o golpe de Estado liderado pelos militares e Getúlio Vargas. Quando Washington Luís anunciou seu sucessor presidencial Carlos Prestes, Getúlio Vargas escreve um documento público a nação intitulado: *Manifesto*, em que ele denuncia a fraude e a intimidação praticadas por funcionários que trabalhavam nas eleições e para Skydmore: "...whose tricks and stratagems are stimulated and encouraged by the electoral legislation itself" (4). Esses agentes, eram apoiados pelo próprio governo para praticar essa fraude eleitoral e beneficiar o candidato do governo à Presidência. Outro evento que também catalisou a rebelião e o golpe foi o assassinato do "former vice presidential candidate, Joao Pessoa of the northeastern state of Paraíba" (5). Esta desestabilização da ordem e a natureza fraudulenta do governo são que Amado também critica através de Vadinho.

Vadinho vivo representa libertinagem, uma liberdade anti-social e individualista de um rebelde sem causa. Após sua morte e com o estabelecimento na casa do trato repressivo de Teodoro, produz o retorno de Vadinho, na qual sua prodigalidade antiga adquire um canal social que se manifesta sob a forma de economia solidária para com seus companheiros antigos. Tudo isso subverte a ordem econômica injusta e, também, na

ordem doméstica e tornando-se uma alternativa ante o poder teocrático de Teodoro: ou seja, uma fonte alternativa de prazer sexual, o que impede que Doña Flor/Brasil se submeta a uma ordem despótica do marido. Esta mudança de Vadinho, de elemento desestabilizador à agente principal da restauração da liberdade perdida, só é viável devido a natureza não-estática da representação alegórica referida pelo conceito da alegoria moderna anteriormente discutida.

2.5 O fantasma na literatura brasileira

É impossível falar de spectralidade como elemento que permite a resistência ao governo militar em *Dona flor e seus dois maridos* sem discutir a influência do fantasma e sua representação na literatura brasileira. Digo, a relação profunda do povo brasileiro, com a morte e o fantasma. A representação do espírito está presente nos romances brasileiros desde o século XIX. Machado de Assis em *Memórias póstumas* (1880), articula seu romance através de Brás Cubas, seu personagem fantasma que conta sua própria história. O próprio Jorge Amado em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), no qual seu personagem principal: Quincas, mesmo após sua morte, continua a viver uma vida de festas e aventuras que rompe a ordem social. Veríssimo em *Incidente em Antares* (1971), no qual também são fantasmas os agentes desestabilizadores da chamada ordem sócio-política, o fazem através da denúncia dos crimes da ditadura. Robert H. Moser, em seu livro intitulado *The Carnavalesque Defunto* (2008), discutindo a questão fantasma na sociedade brasileira e a credibilidade de suas mensagens já no século XIX afirma: “It is worth noting here that even within the Brazilian intelligentsia of Machado’s time, the dead were routinely summoned, and their messages seems to possess considerably credibility” (5). Tal credibilidade é ainda forte no Brasil desde a

década de 1960 até os dias atuais. Os mortos e suas mensagens ainda são muito valorizados na cultura brasileira, principalmente pelo desenvolvimento do Cardecismo, religião espírita em que entra em contato com os mortos e transmite suas mensagens ao povo. Há um anacronismo cultural, dos valores do passado que insistem em continuar dentro da prática cultural do povo brasileiro. Falando nesta insistência anacrônica destes valores culturais que no caso de minha análise é o fantasma, Moser afirma o seguinte: “By cultural anachronism I mean any cultural expression, value, custom, institution, object, and so forth that continues to reinsert itself in contemporary society long after its form and function are determined to be at least from a modern perspective, not only regressive but historically erroneous” (4). Tanto os escritores brasileiros do século XIX como do XX usou o difunto-fantasma como pilastra principal de sua crítica política-social. O fantasma é o que Moser denomina de “device for social-political commentary”, e ainda mais “rhetorical strategy” utilizadas pelos escritores brasileiros (6).

O tema do fantasma, portanto, articula, a crítica social do romance brasileiro. É importante acrescentar também, que a crítica de Jorge Amado em *Dona flor e seus dois maridos*, abrange não apenas o passado, representado nas duas administrações eteve submetido Brasil no período de 1926 até 1954, mas também no presente da década de 1960. *Dona Flor e seus dois maridos* foi publicado em 1966, dois anos após o golpe militar de 1 de abril de 1964, que estabelece a segunda ditadura na história do Brasil. A ditadura de 1964 constitui então um *revenant* do espírito ditatorial de Getúlio Vargas, já dado como dissipado da vida política do país. Nesse sentido, o fantasma é essencial para a crítica, não limitando o personagem em relação ao tempo e espaço. Falando dessa expansão em relação ao fantasma com o elemento temporário, Derrida afirma “What is

the time and what is the history of a specter? Is there a present of the specter? Are its comings and goings ordered according to the linear succession of a before and an after, between a present-past, a present-present, and a present-future, between a real time and a deferred time” (47). Para Derrida, o fantasma não está preso em um momento específico, mas está acima dele. Nesse sentido, Amado usa o fantasma de Vadinho para estender sua crítica para os três Brasis: de Washington Luís, e de Getulio Vargas e do Almirante Arthur da Costa e Silva. Esta totalidade só é possível pelo proprio fantasma porque ele tem a capacidade de destruir a oposição temporária discutida por Derrida : “Before knowing whether one can differentiate between the specter of the past and the specter of the future, of the past present and the future present, one must perhaps ask oneself whether the spectrality effect does not consist in undoing this opposition, or even this dialectic, between actual, effective presence and its other ” (48). A aparição do fantasma desde o mundo dos mortos é um fenômeno que não somente Flor visualiza. Uma vez que retorna o fantasma ele se dedica à resolução de conflitos de ordem social e econômica que se econtra seus amigos. Se originalmente Vadinho representa a desagregação da ordem, em seu retorno se torna um fantasma libertado e amortigador de cargas sociais.

2.6 Incidente em Antares

Não fugindo da realidade historico-política brasileira dos anos sessenta, *Incidente em Antares* (1971) também possui características semelhantes ao române *Dona flor e seus dois maridos*, principalmente em seu papel de resistência e denuncia à ordem política-social do Brasil nos anos sessenta. O române está dividido em duas partes, mescla historia com ficção onde Verissimo aborda a historia de ascensão de Getulio Vargas ao poder narrado durante a primeira parte do romance, sua ditadura e também o

golpe de primeiro de Abril de 1964 onde os militares assumem o poder destituindo o então presidente Joao Goulart (1918-1976). *Incidente em Antares* possui a mesma característica de *revenant* analisada anteriormente em *Dona flor e seus dois maridos*. Pois em ambas obras vemos o poder que os fantasmas possuem de criticar eventos ou momentos históricos sem respeitar o limite espaço-temporal. Portanto, como elemento principal de nossa leitura, seguiremos nossa mirada sob o foco da teoria espectral já discutida anteriormente durante a análise de *Dona flor e seus dois maridos*. Também, como esta teoria se converte em instrumento de articulação da crítica de Verissimo não somente a ditadura de Getulio Vargas mas também ao governo militar de 1964. Nossa leitura de *Incidente em Antares* se distancia um pouco da hermenêutica tradicional que a crítica brasileira tem realizado da narrativa do escritor Erico Verissimo passando desde a do fantástico e do real maravilhoso. É importante salientar que estas aproximações deste texto literário através do foco da literatura fantástica são relevantes e traz muito mais para o estudo do romance em si.

No entanto, ao meu ver, e considerando a importância do fantasma como elemento importante à crítica de Verissimo, é imprescindível discutir *Incidente em Antares* sem tratar dois elementos importantes que por suas características abstratas transcendem o território do fantástico e que são de uma forma ou outra pilares que sustentam a articulação de sua crítica à ambos governos. Portanto, continuaremos com uma análise que explora a espectralidade como elemento que viabiliza a crítica a repressão militar e o espaço. Este último é um personagem viabilizador para o surgimento dos fantasmas, elementos principais utilizados pelo romancista para desconstruir o discurso moral, a

políticas de repressão praticadas pelo governo ditador que oprimia o Brasil no início do anos sessenta.

O tema resistência e a sua conjuntura é dado em *Incidente em Antares* através de um espaço geográfico alternativo criado pelo autor. Dito de outra forma, Verissimo inverte os espaços físicos ou pelo menos o seu uso inserindo fantasmas em seu discurso narrativo. Ambos funcionam como elementos que permitem a configuração de uma representação de uma realidade carregada de críticas entre os vivos e os mortos. Além disso, este espaço é configurado como elemento central que constrói sua narrativa e permite articular sua mensagem crítica. Em seu romance, a crítica da realidade política emana do além pois são os mortos que denunciam as práticas corruptas e antidemocráticas dos vivos na cidade de Antares. Estas técnicas narrativas fornecem o surgimento do que segundo nossa leitura denominamos como terceiro espaço. Ou seja, um espaço alternativo não convencional: o qual, se torna elemento que permite uma narração crítica servindo de palco representativo no qual a vida e morte são explorados e colocados em contraste. Neste caso, são os mortos, deslocados de seu ambiente natural – o cemitério- aqueles que são os agentes reivindicadores da ordem e reestruturação social e o fazem indo ao coreto da cidade:

Escutem com a maior atenção. Você aí, Joãozinho, aproxime-se e escute também. A idéia é simples. Amanhã pela manhã marcharemos todos sobre a cidade para protestar... Uma greve contra os grevistas! entusiasma-se Dona Quitéria. Se o fim da marcha é esse - intervém Barcelona -, não contem com este defunto. Espere diz o advogado, tocando o braço do sapateiro. Usemos de todas as nossas armas. Primeiro, a nossa condição de mortos. Sejamos mais vivos que os vivos. Como?

Impondo à população de Antares a nossa presença macabra. Se não nos enterrarem dentro do prazo que vamos impor, empestaremos com a nossa podridão o ar da cidade. (Verissimo 174)

Os mortos são aqueles que reivindicam a ordem e a normalidade. São os que denunciam a corrupção e a amoralidade da população antarense que metaforicamente representa a nação como um todo. Uma vez que os problemas enfrentados pela cidade eram fatores comuns no âmbito nacional, Verissimo descentraliza sua crítica deslocando-a à um espaço imaginário, fictício ou melhor dito, um espaço espectral. Através desta manobra despista os olhos da censura ante a sua obra. Mesmo tratando temas históricos, em ambas partes de *Incidente em Antares*, o escritor trata de criar um mundo próprio e personagens com nomes pitorescos como Pudim de Cachaça, Erotildes e Inocência Pigarço fazendo alusão a temas importantes que critica através de seu romance os quais analisaremos mais adiante. Sendo estes três dos sete personagens que se tornarão os difuntos que serão elementos chave e que darão voz às críticas do romancista.

Entre os mortos estão o jovem João Paz, subversivo que foi torturado e morto pelo delegado Inocência; o advogado Cícero Branco que morre de derrame cerebral, o professor Menandro, que se suicidou. Estes personagens em particular fazem referência a três níveis da sociedade que mais sofreram durante as duas ditaduras que o romance em questão critica no Brasil. A denúncia é mimetizada através da perseguição de João Paz o jovem torturado. A falta de respeito pelas leis democráticas é personificada pela censura cultural através dos personagens do professor Menandro e advogado Cícero Branco. Se analisarmos os nomes destes três personagens podemos ver até que ponto a alusão a realidade social brasileira dos anos sessenta é articulada pelo romancista. João Paz o

joven torturado, morre pelas mãos do delegado Inocêncio que o mata “Ele foi torturado barbaramente. Seu rosto está quase irreconhecível. Um braço e uma perna partidos. Rita, pense em Deus e tenha coragem. O que vou lhe dizer é terrível, mas é melhor que você saiba de tudo. O corpo do seu marido está em decomposição. Prepare-se para o pior.”

(Verissimo 206) Ou seja, se metafóricamente usamos o delegado como representação da repressão ditatorial, podemos afirmar então, que a Paz é assassinada pelo Inocêncio que etimologicamente refere-se a palavra e conceito de inocência. Portanto, a paz é sacrificada na figura do jovem que é o delegado Inocêncio-Inocente aludindo a impunidade dos agentes públicos que cometiam assassinatos a mando do governo, realidade que era praticada todos os dias nos calabouços do governo repressivo. Dentro desta mesma perspectiva etimológica, o sobrenome do advogado Cicero Branco, metafóricamente representa a luta de muitos advogados brasileiros pela transparência e o cumprimento das leis constitucionais que os militares se gabavam de cumprir. Dr. Cicero Branco, alude a um grito por justiça contra o desrespeito aos direitos humanos praticados pelos agentes do Estado. E finalmente o professor Menandro que morre de suicídio também representando o desespero da classe pensante brasileira naquela década. Neste sentido, os personagens difuntos de Verissimo são os que fornecem a idéia de liberdade onde se pode transgredir e estar livre de qualquer lei ou censura.

Os falecidos são aqueles que veem as atitudes dos vivos e as denuncia ao leitor. Quem pode censurar os mortos? Como matar alguém que já está morto? Há uma inversão de espaços no romance. Os mortos já não estão no cemitério, mas na cidade:

Vivaldino Brazão, que havia terminado de tomar o seu café matinal, estava no seu orquidário, ainda de pijama, examinando uma *habenaria*, quando o telefone

tilintou. Encaminhou-se para a sala onde estava o aparelho, ergueu o fone e ouviu a voz excitadíssima de seu secretário: Prefeito! Uma coisa inacreditável, horrorosa, aconteceu! Os sete mortos que ficaram sem sepultura, levantaram-se esta manhã de seus caixões e desceram sobre a cidade! (Verissimo 193).

Maria da Gloria em seu artigo “Literatura em tempos difíceis” falando sobre a importância da crítica dos mortos em *Incidente em Antares* e a denúncia que os mesmos fazem dos diversos comportamentos anti-democráticos dos vivos, afirma o seguinte:

“...o impacto de *Incidente* se torna maior, uma vez que sugere o advento do ininteligível gatilho para a derrocada da democracia no país. Cumpre não esquecer que o juízo dos mortos sobre os vivos no coreto da praça de Antares é tão insuportável para a platéia antarense, que, voltando os mortos a seus túmulos, mais que depressa as autoridades acionam a Operação Borracha, que nada aconteceu” (276-77). É a tentativa de acobertar a realidade de Antares através do encobertamento do evento em que todos os pobres da sociedade veem a tona por meio das denúncias dos sete defuntos. A denúncia das arbitrariedades cometidas em Antares alude diretamente a realidade em que o Brasil vivia na década de sessenta sob o governo militar, a tentativa de manter a aparência de normalidade obtida através do silenciamento dos meios de comunicação. Tal medida escondida de certa forma também por meio dos esportes e outras atrações para desviar a atenção da população brasileira do verdadeiro estado em que se encontrava o Brasil.

Podemos aplicar a teorização de Lefebvre que descreve o espaço de representação como o espaço dos habitantes e usuários, como: “O espaço passivamente experimentado, no qual o objetivo é a imaginação para mudar e adequado. Teorias, ideologias e grande parte de Lefebvre anteriormente o conceito de 'pensar' dominam este espaço” (135),

espaço representacional que justapõe o espaço físico usando objetos simbólicos. Protesto, cartazes, slogans e murais que como exemplo os que tomaram as ruas de Paris em maio de 1968, eram de fato manifestações simbólicas deste espaço. Se partirmos desta perspectiva representacional do espaço e aplicarmos esta leitura no caso de *Incidente em Antares*, podemos então afirmar que este espaço no romance, nada mais é que a própria espectralidade em si. Ou seja, os fantasmas são protagonistas da criação deste espaço de resistência. No que se refere a justaposição que argumenta Lefebvre, em termos de nossa análise, podemos usar como exemplo textual a invasão dos defuntos à cidade: “Ao meio-dia em ponto os sete mortos estarão sentados no coreto da praça à espera dum despacho favorável ao requerimento verbal que acabo de lhe apresentar” (Verissimo 195). O coreto então torna-se a materialização de tal justaposição. Espaços representativos têm sua origem na história. Portanto, o estudo da história do pensamento é crucial para a compreensão da formação de um espaço representativo em um determinado contexto. No entanto, de acordo com Lefebvre, existem regras de coerência ou coesão neste espaço, o qual para modo de análise o classifico espaço de resistência. Este é o espaço onde os ideais da forma aos movimentos sociais. Lefebvre também afirma: “...that his aim is to develop a theory that would grasp the unity between three fields of space: physical, mental, and social” (11). Neste sentido, pode-se dizer que as práticas espaciais são relevantes na análise de *Incidente em Antares* e se aplicam como agentes físicos, mentais e sociais abrangentes. Esta abordagem em certa medida, esclarece o que Shimid configura “the material dimension of social activity and interaction. The classification spatial means focusing on the aspect of simultaneity of activities” (36).

É importante salientar que partir da análise do discurso de ficção romântica, *Incidente em Antares* lida com questões não só da representação de um espaço de resistencia, mas também de sua reorganização e com isso a metáfora de uma reorganização política nacional. Na ficção em prosa, o autor constrói, através da linguagem, um universo cujas características que toma emprestadas do mundo real, para que seu texto apresente a verdade necessariamente retrabalhada como as intenções e os paradigmas do autor. Entendendo este espaço de resistencia no române em questão como o conjunto de relações entre os lugares, personagens, ações e tempo, o leitor percebe ou aprende este elemento através do discurso do narrador, portanto, do ponto de vista da perspectiva ou narrativa interfere com a representação do espaço. Além disso, podemos ver que confusão espacial na invasão dos mortos na cidade:

Afora os defuntos no coreto e os guardas de Pigarço nas calçadas, o largo da praça está completamente deserto de humanidade. Sente-se, porém, que nas casas em derredor, por trás de venezianas e postigos cerrados ou entrecerrados, vultos humanos esquivos espiam para fora (Verissimo, 323).

Neste sentido, Tomachevski em *Tematica*, falando da configuração do espaço na narrativa de Veríssimo e como a mesma se erige como elemento articulador de resistência, estima “Hay dos casos característicos existentes con respecto a la elección del lugar de la acción: el caso estático, todos los personajes se reunieron en un solo lugar; y la cinética, los personajes se mueven por varios otros espacios” (12). Isso é o que acontece em *Incidente em Antares*. Os mortos são quem se move do cemitério para reivindicar seu funeral. Ou seja, há o conflito entre dois espaços diferentes e separados. Por um lado, temos os finados que não foram enterrados devido a greve dos coveiros do

cemitério; por outro os vivos que fogem da cidade com a chegada dos mortos. E é justo em meio esta confusão que se erige a representação do que anteriormente mas já não tentativamente defino como terceiro espaço a saber o espaço de resistencia. É dentro deste espaço de resistencia em Antares que fomenta e se erigem como zona de conflito entre ricos, pobres e mortos. E com isso é através da morte sendo o agente produtor do elemento espectral que denuncia os algozes desta comunidade. O narrador onisciente, além de ensinar as desigualdades sociais, a lista de raças "brancos, negros, mulatos, caboclos, curibocas, mamelucos" apresenta a complexidade das sociedades multi-étnicas formada no Brasil. Podemos também dizer que o modelo de representação do espaço de Lefebvre se encaixa na narrativa e configurações de *Incidente em Antares* como um espaço social comum que para Shimid é um: "Space can be analyzed in relation to these dimensions. In the first, social space appears in the dimension of spatial practice as an interlinking chain or network of activities or interactions which on their part rest upon a determinate material basis" (37). Antares, como muitas outras cidades, é atrativa para pessoas em busca de trabalho, não a constatação estará vivendo nas proximidades, como o narrador diz "aceito como parte de uma ordem natural". A cidade de Antares é representada como uma caixa de luta de classes, onde o conflito é determinado pelas contradições inerentes às diferentes necessidades e pontos de vista de uma sociedade de classes. Naquela época, todos os trabalhadores de Antares eram solidários com a causa da greve:

Bancários, empregados de hotéis, cafés, bares e restaurantes, bem como os caixeiros de casas comerciais, recusaram-se a retornar ao trabalho, solidarizando-se com os industriários, embora eles próprios não tivessem no momento

reivindicações salariais específicas (...). Desde havia três dias as donas de casa tinham acorrido aos super-mercados, aos mercadinhos, às mercearias, às padarias e às friamberias para comprar mantimentos, prevenindo-se contra a carência de alimentos que fatalmente viria com a greve geral. (Verissimo,194).

Verissimo implanta a greve em seu romance como metáfora do arroxó salarial que a população brasileira enfrentava sob o jugoso governo militar. Enquanto isso, os fabricantes estrangeiros franceses, chineses-americanos, se recusam a responder às demandas. Os grevistas fecham o cemitério, o que acaba causando o "incidente". Os mortos retornam ressuscitados pelas ruas voluntários da pátria, impondo suas presenças e reivindicando seu enterro. Na mesma cena, contrastando com a greve dos trabalhadores, donas de casa antarenses "rebanho" para mercados e alimentos em geral centros de comércio para atender suas necessidades. A partir da análise do discurso de ficção romântica, lida com questões relacionadas com a representação do espaço como elemento articulador de resistência no romance de Erico Verissimo. O autor constrói, através da linguagem, um universo cujas características foram emprestadas do mundo real para que os textos ficcionais reflitam uma verdade necessariamente reformulada com as intenções e os paradigmas do autor Bourneuf Ouellet em *El universo de la novela* (1976), para discutir o espaço. De acordo com os dois autores, o romancista, dramaturgo, sempre oferece um "mínimo de indicações geográficas", são simples pontos de referência ou explorações metódicas, para iniciar a imaginação do leitor a onde a ação acontece. Aguiar e Silva, em *Teoría de la literatura* (1995), considera o espaço como "elemento de la narrativa, pero no se desarrolla el tema de forma similar como lo hace con los personajes" (5). Por uma parte, Carlos Reis, em *El conocimiento de la literatura* (1995) e em *El*

diccionario de narratología (1987), entende o espaço como todos os componentes físicos que servem como pano de fundo para o desenvolvimento da ação e o movimento dos personagens. Na França, Georges Poulet, em *El espacio proustiano* (1992), considera que a narrativa de Proust em busca do tempo perdido, desde o primeiro momento nessa história também acorda o narrador e leva em é no espaço-tempo de diéresis, é configurada como uma busca pelo espaço perdido.

No caso do Brasil, Osman Lins procura o espaço através da análise das obras de Lima Barreto, em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). A fortuna crítica das obras de Érico Veríssimo é extensa, mas alguns autores dedicam-se exclusivamente ao estudo da representação do espaço em si. Didier Gonzalez, falando sobre *Incidente em Antares*, trata do espaço em que “además de ser una novela histórica, es también geográficamente”(12). Para o autor, os personagens desta obra são definidos por seu lugar no espaço e também pela transgressão dos mesmos dentro dele; que é uma combinação de diferentes tipos de segmentação para ativar conta de todos os personagens na totalidade das relações que constituem e na maximização da crítica e denúncia e que quase sempre no romance está ligado com a resistência como um todo.

Souza também trabalha o tema do espaço no romance de Veríssimo, mas seu interesse centra-se na arquitetura. A autora pretende realizar, na arte literária, como trabalho arquitetônico ou urbano tenha um significado, e como é a portadora de uma representação, porque, de acordo com ela, “pueden expresar el sentido de la sociedad que lo construyó” (24). Hoje vemos uma nova tendência de estudar literatura ligada à geografia, como tem feito com a história. No caso de minha análise, não só busco a interseccionalidade entre estes dois elementos, mas também como o espaço viabiliza uma

escritura de resistencia em que o espectral no caso de *Incidente em Antares*, representado pelos personagens difuntos, são inseridos nele para articulação da crítica ao governo ditatorial.

Em *Incidente em Antares*, no sentido da dicotomia espaço-temporal, perspectiva temporal em termos de espaço-tempo, basicamente está conectada à especificação da posição do narrador, que permite definir, através de coordenadas espacial ou temporal, a perspectiva da qual toma lugar a narração. No que diz respeito as coordenadas espaciais, um pode registrar correspondência ou não combinando as posições do narrador com um determinado caractere. No primeiro caso, o narrador pode aparecer "conectado" ao personagem, temporariamente ou através de narração, confundindo-se com o personagem e assumindo seus termos ideológicos e psicológicos derivado do sistema antigo. Neste caso, é mais freqüente na narração do române a localização espacial do narrador pode ser determinada com precisão, porque toma sua posição.

Há também a possibilidade de coincidência quando o narrador apenas segue o personagem, mas isso não deve ser confundido com ele, dando uma visão "super pessoal". Há a equivalência entre o planejamento de espaço, mas a divergência em sistemas ideológicos, psicológicos e termos derivados de sistemas mais antigos. No segundo caso, o plano do espaço-tempo refere-se aos planos dos outros, especialmente com o psicológico, porque a descrição do ponto de vista do espaço-tempo pode depender a consciência ou a percepção individual de um determinado caractere. Baseado na idéia de que o narrador, para construir seu texto, que neste caso é *Incidente em Antares*, pode escolher a estrutura de seus eventos e personagens a partir do ponto de vista subjetivo, ou pode descrever os fatos objetivamente, há a possibilidade de combinar as duas técnicas,

quando o ponto de vista do narrador depende de uma consciência individual. Portanto, há esta individualidade da consciência que se destaca como articuladora de um processo narrativo de resistência. A descrição subjetiva é internamente e utiliza dados de percepções de uma ou várias consciências. A descrição objetiva é externa e trabalha com fatos, porque resulta do ponto de vista particular e retrospectivo do narrador, em contraste à primeira, apresentando uma posição síncrona do narrador. Estes dois princípios narrativos permitem o narrador jogar, no plano das idéias e críticas, desde dois pontos de vista: interno e externo. Ou seja, criticou a realidade através da criação de uma fictícia e paralela ao mundo real. Com que então cria o que na página dez denomino o "terceiro espaço", configurado como espaço de resistência que só o leitor pode perceber.

Publicado pela primeira vez em 1971, *Incidente em Antares* é narrado em uma cidade de província, localizada no Rio Grande do Sul, às margens do Rio Uruguai. O mapa mostrando a Praça Antares foi desenhado por Erico Verissimo, e é o primeiro material desenvolvido para o romance. Ivana esclarece que há informações anteriores, exploradas na composição do texto que fazia parte também para o projeto anterior de Veríssimo. A crítica afirma que o mapa de Antares foi “ un marco concreto de las coordenadas espaciales del lugar donde se narra el episodio y lo más importante de la novela y también configura el mismo punto geográfico que Verissimo usa para la organización de la historia de su novela” (65), coincidindo, neste caso, a gênese do romance com a cidade.

Nesta obra, de acordo com Chaves, parece “el universo micro- cósmicamente dibujado en la vida de la ciudad imaginaria, la historia de su pueblo y una farsa en el kiosco de la Plaza” (85). Na pequena cidade se entrelaçavam várias histórias, dando uma

visão de vários setores sociais, porque ali, numa narrativa, a sátira dos romances urbanos, a revisão da história a partir da perspectiva de dominantes e dominados e a nitidez da visão política de dois romances anteriores de Verissimo. Um espaço de resistência, anteriormente desenhado pelo autor da novela.

O próprio Veríssimo disse que neste romãnce ele disse tudo ou quase tudo que eu queria dizer e talvez depois disso, nunca imaginou uma recepção favorável do público e crítica de seu romãnce. O livro é dividido em duas partes intituladas "Antares" e "O incidente". Na primeira parte, o narrador reconstrói a formação da cidade, desde as origens coloniais para o ano de 1963, pano da fundo a história política do país. A segunda parte, como o título diz relata o incidente em si, quando os mortos se reúnem na praça para reivindicar seu túmulo. Existem várias vozes narrativas no texto: dar voz aos outros, na verdade, é a chave para a estrutura do romance inteiro. Mais tarde, o narrador onisciente, localizado desde os tempos pré-históricos as pessoas de caveiras, as primeiras notícias históricas torna-se o curso do Gaston Gontram d'Auberville, naturalista, que fica na casa de Francisco Vacariano e que dá o nome da futura cidade ensinando o estrela Antares na constelação de Escorpião. Outro documento é do jesuíta Juan Bautista Otero em uma carta ao seu provincial em Buenos Aires, que vem para ser batizado e casar com os promíscuos habitantes da região¹⁷. Um pouco mais tarde no romance, vem mais pesquisa por meio do Martim Francisco Earth e seu diário pessoal, Lucas Beech histórias sobre "o incidente", bem como o diário do pai Peter-Paul. Falando dessa diversidade de vozes narrativas Bordine diz que "En ninguna otra novela del autor se multiplicaron las voces narrativas como en esta" (11). Estas vozes são responsáveis pela configuração da

¹⁷ O povo de Antares era anteriormente conhecido como O povinho de caveira.

cidade, no seu diário, diz Maquino, poderia ser um personagem (Verissimo, 153). No romance segundo o Professor de Sociologia, a cidade possui duas praças, residências e edifícios, palácios, hospitais, num mesmo local bom para tirar fotos e inúmeros “personagens fictícios” (155).

Não diferente o terceiro espaço também faz parte da expressão de Antares e de igual forma se estabelece através de seus edifícios que estão em frente a Praça, janelas abertas ou perto, no bairro e seus visitantes. Por esta razão, os mortos que regressavam aos túmulos, ajudam a moldar a imagem da cidade, porque não há nenhuma diferenciação entre eles. Podemos ver que quando o personagem Doña Quitéria sugere para abrir outros caixões e seu advogado alerta que não são da mesma classe, ela responde: "morto não tem classe" (Verissimo, 231). Neste sentido, todo mundo tem o direito de falar livremente: “nesta nossa pequena tanatocracia existe a mais absoluta liberdade de pensamento e palavra, coisa hoje em dia rara na chamada América Latina” (Verissimo, 346). A comunidade existe quando há a possibilidade de dizer 'nós'. Os aspectos culturais das realidades de classe são essenciais para entender como algumas pessoas se tornam conscientes do que os une e o que os distingue.

Neste caso, o que os une é precisamente a ausência. Se não há vida, já não existe nenhuma classe e a possibilidade de total liberdade de expressão “Descemos juntos pela Rua Voluntários da Pátria rumo da Praça da República. Lá nos dispensaremos, cada qual poderá voltar à sua casa... Para isso teremos algumas horas. O essencial é que quando o sino da Matriz começar a dar as doze badaladas do meio-dia, haja o que houver, todos devem encaminhar-se para o coreto da praça, sentar-se nos bancos em silêncio e ficar à minha espera” (Verissimo, 247). Há nesta descrição do plano de ação dos mortos e, ao

mesmo tempo, o mapa de deslocamento espacial: rua, casa, quadrado. O espaço morto é subterrâneo, que foi negado, em seguida, pisam no espaço público da rua e eles retornam ao privado que é suposto para ser o espaço dos vivos, suas casas antigas que já não pertence a eles legalmente, então ocupando a praça, onde de lá voltariam para o cemitério. O ponto de encontro é o coreto, o deslocamento dos mortos tem seu objetivo final de enfatizar a falta de túmulo e se destaca como uma representação da resistência a falta de uma tumba representa a falta de paz e descanso. Neste sentido, foi o que a sociedade brasileira vivia na ditadura militar na década de 1960¹⁸. A vista fora do comum dos cidadãos bem conhecidos e, em alguns casos reconhecidos, andando em grupos e sua completa decomposição provoca reações diferentes nos habitantes. Metaforicamente, esse é o objetivo da escrita de resistência. É a de provocar reação e com esta atitude causar mudança.

Benjamín Walter em seu ensaio “El autor como productor”, discute sobre o papel do escritor como um operante, cujo a : “...misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente. Los datos que nos da de su actividad precisan el sentido de esta misión” (4). Benjamín desenvolveu uma reflexão sobre a integração da literatura política-resistência desenvolvida no contexto social. Para o autor, a idéia de que a produção artística possui um poder que transforma seus leitores em cooperadores é a de um escritor operante. Em outras palavras, a literatura de

¹⁸Foi durante o período do governo do presidente Emílio Garrastazu Médici (1964-1969), que se dá mais poder aos organismos repressivos internos e a ação político-militar e a respeito disso Flynn, afirma que " it is not fully possible to understand the nature of Brazilian politics and the control exercised by the regime, especially from 1969 onwards, without appreciating the terrorizing impact of the wide spread and systematic use of torture for political purposes"(435).

resistência é dada como uma ferramenta direta para intervenção contra regimes ditatoriais.

Além disso, essa intervenção ocorre no mundo das letras, a fim de provocar a reação de leitores mediante a situação política da nação. Esse poder de persuasão invisível só é possível através deste terceiro espaço alternativo que simbolicamente representa um poder alternativo. Pierre Bourdieu, ao falar da manifestação do poder ligado ao espaço, diz que: “Space is one of the sites where power is consolidated and realized, and indeed in its surely most subtle form: the unperceived force of symbolic power. Architectonic spaces whose silent dictates are directly addressed to the body are undoubtedly among the most important components of the symbolism of power; precisely because of their invisibility” (113). No caso de *Incidente em Antares* é o coreto, o elemento simbólico do poder em Antares. Esse simbolismo é dado como um elemento importante para a consolidação de um poder desarrumado que metaforicamente, destaca-se como resistência e crítica a realidade brasileira da década de 1960.

2.7 Conclusão

A alusão ao poder opressivo torna-se uma metáfora rico versus pobre na história do romance. Além disso, com a opressão dos ricos, os pobres em Antares são quem exige melhores condições de sobrevivência. Mas os mortos são quem causam todo o deslocamento e a exposição das falcatruas da cidade. Metaforicamente, Verissimo procura através do espaço morto e alternativo que eles representam para construir uma crítica direta a situação nacional. Desta forma, o espaço urbano, descrito pelo narrador, é configurado como espaço social de resistência, onde os personagens interagem de forma diferente com a cidade, de acordo com fatores como classe social, etnia, período do ciclo

de vida. Portanto, alguns aspectos comuns merecem ser tratados, porque eles influenciam a relação com este espaço de resistência percebido, conhecido e vivido. Além disso, *Incidente em Antares* abrange três polaridades espaciais que, de acordo com Jean Weisgerber, são “pares paralelos do mundo físico, social e moral: interior/exterior público/privado e ser / parecer” (30). Os mortos foram os primeiros a ganhar endereço permanente e seus túmulos eram estruturas que veio à vida que retornar vivos, portanto, a cidade dos mortos foi o precursor da cidade dos vivos. Em *Incidente em Antares* o terceiro espaço é configurado na dialética da vida e da morte, entre o deslocamento e a transgressão, a sátira e a crítica. E é justo nessa representação espacial analisadas neste capítulo que podemos afirmar o surgimento do terceiro espaço como alternativo e essencial para a articulação de Veríssimo e sua mensagem crítica ao governo brasileiro da década de 1960. Da mesma forma também é importante mencionar que este capítulo, em meio as diferentes interpretações que foram feitas tanto do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, quanto de *Incidente em Antares*, e os inúmeras leituras que tais romances permitem ser feitas, minha aproximação a estes dois textos focaram em uma desde desde dois pontos teóricos que eram necessários para sustentar minha leitura e análise, ou seja: o conceito de alegoria nacional explorados por Amhad, Franco, Santí, Avelar e Jameson respectivamente, e a teoria espectral desde as propostas de Moser e Derrida. Também o conceito representacional do espaço de Lefebvre, Tomachevski e Schmid na literatura explorados neste capítulo. De igual modo, é importante afirmar que uma releitura da obra de Jorge Amado e de Erico Verissimo, sem dúvida, não só dos romances discutidos neste presente capítulo, mas de suas obras desde a premissa espectral, é um novo campo de interpretação que certamente irá acrescentar muito a crítica já trabalhada em ambas obras.

Daí a idéia de que o fantasma é a pedra angular que se conecta com o triângulo de amor alegórico do Brasil ditatorial, para refletir sobre isso como o todo no caso de *Dona flor e seus dois maridos* e *Incidente em Antares*.

Outras interpretações de ambos romances têm sido articulados em relação com a condição sócio-política que o Brasil viveu entre os anos de 1930-1985. Ou seja, o retorno do fantasma da ditadura Vargas, na ditadura militar de 1964, espectro que foi possível detectar sob os holofotes da teoria espectral e seus respectivos teóricos. Entendemos que a alegoria nacional e o espectral tornam-se elementos essenciais para compreender os romances analisados neste capítulo, dado a importância que a temática do fantasma é articulada na literatura e sua representação na cultura brasileira.

Capítulo III

Argentina: Resistencia pela pluma. *Respiración artificial*, *Dos veces junio* de Ricardo Piglia.

Neste capítulo analizaremos como duas obras, *Respiración artificial* (1982), e *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, mesmo publicadas em décadas diferentes, ambos romances articulam uma crítica importante a ditadura militar argentina de 1976-1982. Começaremos com a mais recente *Dos veces junio* (2002), publicada justo vinte anos após o fim do regime militar que assolou o país no famoso processo de “reorganização”, nome dado pela junta militar governativa durante os anos de chumbo argentino. Neste romance trataremos de focar nossa leitura em dois aspectos principais da construção da crítica ao regime ditatorial. Primeiro, o elemento alegórico, e como esta alegoria serve como um dos eixos centrais da construção da crítica do autor ao regime militar. Segundo, discutiremos os efeitos da reconstrução de uma memória traumática através da escritura histórica-fictícia. Ou seja, como *Dos veces junio* serve ao mesmo tempo como uma obra de crítica e resgate desta memória a gerações mais jovens da nação argentina. E também como instrumento de um *working through* generacional da geração que viveu e experimentou as atrocidades do regime ditatorial argentino de 1976 a 1982. Por um lado, analisaremos temas como o da tortura, o sequestro e como estas mazelas são expostas na obra. Ou seja, para que servem, que utilidade possuem dentro da narração de Martín Kohan. Por outro lado, que o tema do fantasma tem a ver com *Dos veces junio*. Também, como *Dos veces junio* se erige como um romance que além de proporcionar estes processos de igual forma resiste o eco de uma fantasma que persiste

em invadir o consciente coletivo nacional argentino. Para isso, analisaremos teorias que partem desde o inconsciente coletivo, e a teoria espectral acunhadas por Carl Jung, Goodman, Dabrovsky e Punter. Relacionaremos a questão do trauma com o fantasma e a resistência que o romance em questão produz contra tal fenômeno.

Já em *Respiración artificial* (1982) de Ricardo Piglia, aproximaremos por meio de uma leitura que também busca elementos críticos e como tais são articulados dentro da obra como um todo. Como o tempo e a alusão entre duas ditaduras se encaixam para produzir uma crítica ao regime militar de 1976. Quais os elementos alegóricos que Piglia utiliza para não somente vencer a censura quanto para transmitir sua mensagem a nação argentina. Como Piglia em seu próprio romance falando sobre a importância histórica: “Hay que evitar la introspección, les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado la mirada histórica. Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (Piglia, 18). Para tal, passaremos pela própria mirada crítica do autor Ricardo Piglia de seu romance, seus comentários e como os mesmos se conectam com minha leitura. No que se refere ao apartado teórico articulado nesta parte do capítulo, utilizaremos o conceito de polifonia e intertextualidade de Ugarte e Massaman, e a colaboração teórica do filósofo e sociólogo Grego Castoriades. Analizaremos a ocorrência do fenômeno heterotópico e a teorização de Michel Foucault sobre o tema em questão. Antes de tudo é de suma importância compreender o contexto histórico em que se dá a escritura ou que no caso de *Dos veces junio* serve como eco ao autor para que produza seu romance.

3.1 Argentina

Em 1976 um golpe de Estado orquestrado pelos militares em 24 de março do mesmo ano convertendo-se em um dos períodos mais sangrentos que afetou esta nação. A chamada “reorganização” era na verdade uma reestruturação política no país que mudou profundamente a vida dos argentinos. Dávila descreve este período como o mais violento na história da Argentina: “ The reorganization resulted in the deaths of at least 14000 Argentines” (59). A ideia dos militares argentinos foi o fim de uma vez por todas com o peronismo e a reestruturação das políticas econômicas da nação. De acordo com Snow: “The leaders of the army forces announced the beginning of the Process of National Organization, which would fundamentally restructure the nation’s economic, social and political systems, and put an end to the need for coups. The new president, Army Commander-in-Chief General Jorge Videla, said this coup “Signifies the final closing of an historic cycle” (36). Uma vez, assume a forma do golpe militar de 1976, os generais depõem em 24 de março a Isabel Perón, esposa e viúva do presidente Juan Domingo Perón, (1946-1952) e (1973-1974), devido à situação econômica caótica de que a Argentina sofria houve apoio popular aos militares. Dávila relata : “ Between March 1975 and March 1976, inflation surpassed 900% (77). O que não sabia a população Argentina era o que aconteceria após a chegada dos militares ao poder. Os militares se recusaram a realizar o golpe de Estado até que eles estivessem certos do apoio dos diferentes setores da Sociedade Argentina. É o que Davila segue explicando: “ These Military coups had the approval, or at least the acquiescence, of the most sectors of Argentine public [e ainda mais], in each case there appears to have a consensus that something had to be done” (37). Os militares, esperaram até que o país estivesse em

situação económica de extrema fraqueza para realizar o golpe. Sobre o assunto económico argentino durante o governo de Isabel Perón, Snow também afirma que: “...agricultural production declined precipitously, further aggravating the already unfavorable balance of trade; massive wage increases led to a net disinvestment in industry and contributed to a staggering level of inflation” (37). Sequestro, tortura e assassinato foram parte da política da Junta militar. Os opositores ao regime eram presos todos os dias, muitos estudantes, mortos por suas manifestações contra o governo. Os militares acreditavam que combatiam a IIIª Guerra Mundial, e que seu inimigo era a União Soviética e o marxismo. Buscavam como isso evitar a influência do comunismo no país e ainda mais, acabar com qualquer representante político de esquerda. A repressão na Argentina se deu de forma dispersada, mas a descentralização não resultou em menos violência contra os disidentes. Cerca de 20.000 argentinos foram presos em detenções localizadas em Buenos Aires e Córdoba. E que segundo Davila: “The most intense repression took place during the first year, at the hands of the task forces of the Army, Navy and Air Force, as well as city, provincial and federal police” (118).

Está violência aos argentinos também manifestou-se em desaparecimentos por meio de sequestros tornando-se o novo fantasma que assombrava a Argentina. Qualquer oposição ao governo era motivo legítimo para investigar, capturar e matar pessoas. O historiador segue e diz que “Each waged its own war, with its own targets, detention facilities, and practices of torture and disappearance” (117). Qualquer indivíduo contra o regime opressor logo se converteria em desaparecido. Argentina de 1976-1982, sofre uma onda de sequestros que assola cada família na nação. Havia um discurso completamente autoritário que tentava justificar o golpe como um mal necessário para salvar a nação.

Andrés Avellaneda estuda o discurso autoritário usado pelo poder ditador argentino durante os anos de chumbo utilizado para justificar suas ações. Neste sentido o crítico explica que: “En el caso argentino el discurso se centraba en el establecimiento del gobierno como salvador de un pueblo que debe ser rescatado de la polución y abyección que representa la postura de izquierda. Se establece así al gobierno como el organismo que vela por la moral, las costumbres sanas, la religión y la seguridad nacional” (19-22). Esta era a grande justificativa utilizada como propaganda nacional para de uma forma ou outra tentar desviar à atenção não somente nacional mas internacional dos crimes cometidos pelo Estado contra aqueles que ousavam se opor ao regime. Tratava-se de uma limpeza política, uma eliminação da esquerda na nação, uma cirurgia que em muitos momentos tinha que ser efetuada sem anestesia no corpo nacional. Tudo se resumia em uma só conduta de determinar a ordem social através da prática mais brutal utilizada em períodos de opressão militar. A tortura e para isso criaram uma nova classificação de cidadãos de terceira categoria “subversivos”, isso é o que o historiador Taylor explica que a Junta militar utilizava: “...estrategia de manipulación del pueblo por medio del discurso, como también la justificación con la que el régimen excusa sus propias acciones. Aquí también se pone en evidencia el uso de la tortura como forma de inscribir el orden oficial en el cuerpo del subversivo. Primero el gobierno pone nuevos nombres a las cosas, los que tienen una postura política diferente a la oficial son denominados subversivos y ellos tienen el derecho de matarlos por amenazar al orden. Para las Madres, sin embargo, no se trata de subversivos sino de hijos desaparecidos” (150).

O processo de deshumanizar os indivíduos tornado-os semelhantes a objetos ajudava no cumprimento das ordens de execução sumária que ocorriam nas prisões dos

subversivos, os famosos “paquetes”, nome dado aos presos políticos durante sua estada nas prisões do governo. Uma vez deshumanizados, intitulados como pacotes, os mesmos sofriam todo tipo de adversidades físicas e psicológicas. Seus filhos eram sequestrados, as presas que davam a luz dentro das penitenciárias logo após o processo de parto nunca mais voltariam a ver seus bebês. Este mesmo tratamento era dispensado aos desidentes políticos do campo cultural. O governo militar com seu braço de ferro castigava duramente os intelectuais e artistas que ousavam a confrontar o processo de reorganização nacional. A vigilância aos meios de comunicação e as atividades culturais durante a ditadura era diária e juntas de censores eram formadas para análise das produções culturais e principalmente das escritas. Este tipo de política opressora e coerciva produziu no campo da cultura o que para Avellaneda foi “ una crisis editorial que modificó en profundidad la industria del libro en Argentina. Disminuyó el número de autores argentinos en los catálogos de las editoriales más importantes, que, además, pusieron en hibernación los títulos considerados peligrosos” (144). Foi uma verdadeira caça as bruxas onde escritores eram presos e interrogados. Com isso, os intelectuais, artistas e escritores se apropriaram de uma forma alternativa de estratégias culturais: o regresso ao passado para falar sobre o presente, a recomposição da identidade intelectual e política no contexto da ditadura, e, a recuperação de espaços de mídia e materiais de produção intelectual, assim como a lenta meticolosa sutura entre o exterior e o interior. Apropriando-se assim de uma narrativa alegórica a qual Avelar descreve como o uso da alegoría como camino narrativo durante os anos de chumbo e explica: “La alegoría sería entonces una forma desesperada, la expresión estética misma de la desesperanza. El florecimiento de la alegoría en tiempos de reacción política nada tendría que ver con la

difundida explicación de que para escapar a la censura la literatura construiría formas "alegóricas" de decir cosas que en otras condiciones se podrían expresar directamente" (58). Dentro deste ambiente hostile a produção cultural, o florecimento de uma forma alternativa de narrar, surge como resposta a própria repressão cultural. É através dela que autores como Ricardo Piglia, Jorge Amado no Brasil, José Donoso no Chile, entre outros, que publicaram seus românces durante periodos de ditadura militar articulam suas criticas ao sistema opressor. Isso é o que acontece em muitos dos românces argentinos daquela época os quais criticam o passado para aludir ao presente. Beatriz Sarlo explica este processo de escritura e de montagem do argumento onde os escritores durante as ditaduras desenvolvem para criticar onde:

La crítica del presente, aún en los casos en que su referente se sitúe en el pasado, y como un intento de descifrar el enigma argentino mediante recursos que, para narrar la realidad, deben operar por desplazamiento (el uso de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia), dio voz a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una comunidad profundamente afectada por barreras también discursivas: las de la voz totalizante del autoritarismo y, más específicamente, las de la censura y el sistema internalizado de policía de las significaciones (34).

Tratata-se de uma critica que situe o passado dentro do presente. Uma inversão temporal que no final resulta em revelar a situação atual da nação, tema que discutiremos mais adiante neste capítulo. São em efeito formas de criar uma literatura que resiste o governo e que logra passar o crivo da censura atingindo seu objetivo de revelar e criticar as mazelas do regime ditador. Opera através de um deslocamento não somente temporal,

mas também no discurso, levando a realidade das atrocidades e crimes do governo ao núcleo representacional familiar, onde, desde o seio familiar, se estrutura toda uma rede narrativa que pouco a pouco vai incorporando temas e alusões ao governo. No caso da incorporação da alegoria como elemento estrutural deste processo, a perseguição do Estado aos escritores dos anos setenta, Leo Strauss explica esta dinâmica deste processo de escritura e afirma: “Persecution ... gives rise to a peculiar technique of writing, and therewith to a peculiar type of literature, in which the truth about all crucial things is presented exclusively between the lines. That literature is addressed, not to all readers, but to trustworthy and intelligent readers only” (25). Vemos este tipo de prática dentro das obras produzidas durante o PRN¹⁹ as quais exigiam e ainda exigem de seus leitores, mesmo nos dias atuais, uma habilidade de desciframento das mensagens escondidas e codificadas dentro de cada obra. Trata-se de um tipo peculiar de escritura que, segundo Strauss, “include[s] obscurity of the plan, contradictions, and omission of important links of the argument” (31), elaborada de forma indireta ao leitor desidente, aquele que não está em sintonia e concordância com o governo. Uma escritura por tanto que exige um entendimento mais profundo da decodificação entrelinhas das mensagens que cada autor quer transmitir. Ou seja, somente este tipo de leitura que vê o e analisa cada parte destas obras permitem uma interpretação mais próxima das mensagens escondidas. Isso é o que Strauss segue posteriormente dizendo: “Only such reading between the lines as starts from an exact consideration of the explicit statements of the author is legitimate. The context in which a statement occurs, and the literary character of the whole work as

¹⁹ Proceso de reorganización nacional: Nome utilizado pelos militares durante a ditadura argentina de 1976-1982.

well as its plan, must be perfectly understood before an interpretation of the statement can reasonably claim to be adequate or even correct” (30). Apenas este tipo de leitura considerando o contexto e o caráter literário da obra como um todo é definitivamente importante no processo de entendimento de dita forma de escritura. Trata-se da necessidade de sintonizar todos os pontos importantes as quais quase sempre obras publicadas em ditaduras militares possuem. Codificação, alegoria, figuras metafóricas e narração anacrônica.

3.2 Dos veces junio

No contexto da Argentina, o romance *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, desenvolve uma narração fria e neutra sobre as atrocidades cometidas pela junta militar de 1976. Kohan conta as crueldades cometidas pelo governo argentino mas o faz de forma neutra onde o próprio integrante do exército é quem emite juízos sobre os procedimentos que são praticados nos quartéis e fora deles. Um exemplo de tal neutralidade emocional fica bem clara com a pergunta feita por um soldado para seus superiores.: “¿A qué edad se puede empesar²⁰ a torturar un niño?” (1). Tortura e morte estão presentes explicitamente no romance, a ambigüidade também é notável. Mas é através do conscrito narrador que pouco a pouco vai abandonando a neutralidade e vai narrando os e emitindo suas opiniões sobre eventos que acontecem em determinados momentos que vai permitindo pouco a pouco a armar a crítica de Kohan ao regime militar. O fato de que o romance está cheio de códigos e automações serve para criticar a frieza calculada de procedimentos militares contra os desidentes políticos. Importa

²⁰ Erro ortográfico deliberado para dramatizar a falta de educação do exército argentino.

resaltar que *Dos veces junio* surge como resultado da necessidade de enfrentar um trauma e reconstruir a própria história da ditadura militar de 1976. Kohan o faz através de um resgate do incosciente coletivo nacional, temas que discutiremos nesta seção do capítulo.

Dos veces Junio é uma obra que é não diferente de outras publicadas dentro das ditaduras na América Latina, o qual, promove um ambiente de denuncia aos crimes cometidos pelo governo ditatorial argentino nos anos de 1976-1982. Kohan desmascara o silêncio histórico a partir de uma estrutura fragmentada e metódica narrando eventos paralelos que servem como um eixo de transição entre o terror e a vida diária do argentino baixo o jugo do governo opressor. Não diferente, também podemos afirmar que mesmo sendo uma obra escrita vinte anos após o fim da ditadura militar argentina, não deixa em hipótese alguma de servir como instrumento de denuncia, mesmo que histórica, aos diversos crimes praticados pelo governo militar de setenta e seis. A obseção de seu personagem cosncrito, os detalhes sordidos das sessões de tortura e a frieza dos militares funcionam como elementos articuladores da construção da crítica de Kohan. Portanto, *Dos veces junio* surge como uma proposta muito mais ousada de recontar a ditadura. Trata-se de um romãnce que reinventa a forma de narrar o golpe militar argentino de 1976.

Sem necessidade de adaptação de tecnicas que possam ludibriar uma suposta censura, Kohan narra sua historia em primeira pessoa desde dentro do sistema opressor. O autor escolhe uma forma de contar e denunciar o governo militar desde dentro de suas estruturas mais pifias. Os gritos, os recém nascidos retirados de suas mães logo após o parto, a guerra das Malvinas e a derrota da seleção argentina no mundial de 1978, todos

eventos que de uma forma ou outra servem como cimento na construção de uma crítica profunda não só da ditadura militar de 1976; também, do fantasma da impunidade que ainda segue assombrando a nação argentina até mesmo nos dias de hoje em pleno século XXI. De fato, se trata de uma obra cuja a função mais importante é a do conjuro através da literatura de fantasmas que ainda estão presentes na realidade argentina. A tortura, a impunidade e os filhos desaparecidos são o conjunto fantasmático invocado através do projeto narrativo que nos oferece Khoan.

Dentro deste foco espectral podemos então utilizar como base de argumentação e análise as aproximações teóricas de David Punter e Dabrovisky. Trata-se de fantasmas generacionais que persistem dentro de territórios específicos. Dabrovisky, em seu artigo “The Call of Spectral Criticism”, falando sobre a visão de Punter sobre a crítica espectral em textos literários, afirma: “Spectral criticism is for Punter a way of considering literature as a particular anthropological place for encounters between the dead and the living. Its reflections represent a continuous awareness of the unconditional impossibility of the task which it has undertaken and in pointing to the paradoxically impossible nature of literature as a peculiar kind of medium for this encounter” (3). Ou seja, a própria literatura em si mesma se erige como local de encontro entre os fantasmas e os vivos. Não somente o lugar de encontro se não também o viabilizador do mesmo. É o instrumento que permite a confrontação do real e do espectral dentro de um mesmo plano.

Uma das obras que permitem este encontro entre o fantasma da ditadura e suas ex-vítimas na literatura de resistência a ditadura militar argentina é o romance *Dos veces junio*. Uma vez que o ponto de encontro e confrontação desta entidade fantasmática, que no caso da novela em análise o identificamos como a ditadura militar de 1976, podemos

então complementar está aproximação interpretativa utilizando a forma de interpretação deste fenômeno através de Punter. Dobrovisky segue em sua discussão das ideias de Punter sobre o poder de invocação do *phantom* que a leitura de determinados textos possuem e segue em seu artigo: “By reading we come into contact with something that sends us relentlessly to an absence and a void, while opening us up to a peculiar kind of experience... “is the opening of a particular kind of space, an area marked by a retreat from being and close to death, described as literary space, while at the same time, in the act of reading, we become witnesses to the impact of a form of presence of whose survival and resurrection we take note” (6).

A literatura em si mesma não só é o ponto de contato com os fantasmas do passado; ela também se presta a função de constatação da sobrevivência do espectro juntamente com a invocação do mesmo. A partir deste acercamento interpretativo podemos afirmar então a importância que *Dos veces junio* têm no exercício de resistir a ditadura. Diferente de seus compatriotas escritores, Khoan produz uma obra que dá continuidade ao processo iniciado por diversos escritores argentinos durante a ditadura militar de 1976. Ou seja, dentro da perspectiva teórica espectral, os romances de reconstrução histórica se erigem como uma nova vanguarda literária do gênero de resistência. Elas exercem o papel de resistir não mais no mundo físico, mas agora no mundo da memória e dos traumas. Se prestam como agentes que resistem os fantasmas gerados pelo regime repressivo que no caso desta análise é o período da ditadura militar argentina de 1976-1982. Assumir que o fim de uma ditadura no mundo físico significa o fim definitivo dela, resulta no mínimo equivocar-se no sentido da abrangência e nas esferas sociais e psicológicas que tal evento político produz em uma sociedade. Portanto,

quando proponho a ideia de que *Dos veces junio* trata-se de uma obra de resistência a ditadura militar de 1976, o faço apoiado não somente na teoria espectral, mas também da teoria do trauma visto desde as perspectivas de Parson e Goodman e também na teorização de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo. Ou seja, para entendermos a abrangência que uma ditadura produz é de suma importância atentar a estes conceitos e criticos. Uma vez que assumimos a aproximação interpretativa de que *Dos veces junio* é uma novela de resistência, também seu caráter dicotômico no sentido de resitir os fantasmas, podemos então entrar em acordo com a teorização do psicoanalista Parson que escrevendo sobre a abrangência do trauma-fantasma e conceitualizando-o refere-se: “...a physical disruption that creates discontinuities between the mind and the body, between the psychological and the social, and between the past and the present” (70). Podemos ver a genesis desta interferência geradora de uma descontinuidade entre mente e corpo que Parson explica em *Dos veces junio* quando os militares torturam a pobre mulher que no romance nem sequer têm nome:

Bastaba un solo revólver, puesto en medio de la nuca del que tenía que morir. Sintió el olor de la pólvora, y sintió el olor de la pólvora ya quemada, aunque no le hubiesen disparado todavía. Oyó que el percutor se movía y llegaba al tope. En la nuca percibió la presión del dedo sobre el gatillo, ya disparando. Esperó que sonara un estampido, pero sonó un mero golpe del metal contra el metal. En un instante de pura irrealidad, pensó que así sonaba un disparo si se lo oía desde la muerte. Después entendió que no, que no le habían disparado (Kohan 37).

Além de denunciar um evento no passado, Kohan também o confronta no presente. Podemos de uma forma alegórica inferir que a mulher torturada representa a

nação argentina sob o jugo da ditadura militar. Não diferente que o bêbe sequestrado, simboliza a liberdade, a pureza, o futuro de uma nação baixo o jugo ditatorial. Esta interrupção geradora de trauma social que explica Parson pode ser vista nesta passagem do române. A torturada sentindo o dedo no gatilho, esperando que o barulho do estampido da arma sonasse para que a morte certa lhe encontraria. Até pensou que já estava morta depois do dispáro, tudo parte de um jogo de tortura psicologica que enfrentou a desidente. Se entendemos que de forma alegórica a mulher torturada representa Argentina, podemos então sem duvida afirmar que o trauma evidente de tal atrocidade praticada contra a Mulher-nação está interiorizado no inconsciente coletivo argentino. Trataremos de entender portanto como a critica de Khoan permite desde o ponto alegórico a articulação de sua critica.

Carl Gustav Jung, falando sobre o incosciente coletivo, explica: "...collective unconscious does not develop individually but is inherited. It consists of pre-existent forms, the archetypes, which can only become conscious secondarily and which give definite form to certain psychic contents" (99). Ou seja, o inconsciente coletivo não se desenvolve por si só. Ele e herdado, passa de geração a geração através da sociedade. *Dos veces junio* resiste esta transferencia traumattica- fantasmagorica transmitida á geração pos-ditadura militar de 1972. Jung continua sua explicação sobre o processo de herança de eventos ocorridos dentro de uma sociedade e a transmissão destes através do inconsciente coletivo: "The collective unconscious is a part of the psyche which can be negatively distinguished from a personal unconscious by the fact that it does not, like the latter, owe its existence to personal experience [Ou seja, o inconsciente coletivo não emana de experiencias pessoais de um só individuo e] consequently is not a personal

acquisition. While the personal unconscious is made up essentially of contents which have at one time been conscious but which have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed [Sendo assim, diferenciando-se totalmente do inconsciente coletivo pois] the contents of the collective unconscious have never been in consciousness, and therefore have never been individually acquired, but owe their existence exclusively to heredity” (99). Portanto, uma vez que este inconsciente coletivo herdado nunca foi evento consciente dentro da psiqué de um indivíduo, e que não há forma viável que ele venha de experiências vividas individualmente, a afirmação de Jung permite uma leitura da obra em análise, no sentido de que a herança generacional transmitida à geração pós ditadura militar possui o que chamo de fantasma dentro de seu inconsciente coletivo. A literatura de resistência, seja ela publicada durante ou depois dos regimes opressores, funciona como confirmação deste fenômeno de transmissão. No caso de *Dos veces junio*, podemos perceber que mesmo escrita vinte anos após a ditadura militar de 1972, demonstra o efeito traumático que o regime opressor deixou no consciente coletivo de duas gerações. De acordo com Goodman, as vítimas de traumas “often find that their trauma continues to wound with a pain that separates, isolates and exhausts their resources to remain awake to the other” (120). No caso argentino, no que se refere a transmissão transgeracional do trauma-fantasma, as vítimas compartilham o mesmo trauma, ou melhor, o mesmo mecanismo de transmissão o qual podemos afirmar como o inconsciente coletivo.

Outro elemento importante na construção dos eventos históricos em *Dos veces junio* é alguns eventos ao longo da narração que dentro desta leitura que proponho resultam importantes para minha argumentação. Ou seja, se afirmamos que o trauma-

fantasma é transmitido através do inconsciente coletivo e que este processo se evidencia dentro do romance, podemos considerar outra coisa. Uma vez que este trauma-fantasma revelado e criticado em *Dos veces junio* demarca sua presença no inconsciente coletivo e se arraiga de tal forma interiorizando-se em uma: "enclosure... [que segundo Godman trata-se de] a tomb"(165). Vemos a representação alegórica desta tumba, que no romance o identifiquei como sendo o carro Ford Falcon utilizado pelo personagem soldado quando sentia frio e buscando ao doutor Mesias entrar dentro do mesmo: "Como mi intención no era todavía la de circular, sino la de escuchar lo que quedase del partido y hacer tiempo, me metí en el auto estacionado y puse Rivadavia" (Kohan 50). Uma vez dentro do carro, o personagem começa um monólogo interior:

De cualquier forma, los vidrios del coche cerrado no tardaron en empañarse. Me resistí a pasar un dedo y escribir cualquier cosa sobre el vapor, que es un hábito de infancia que nunca se pierde del todo, y también a frotar con una franela el lado de adentro del parabrisas para despejar la visión. A través del vidrio empañado, la calle era, todavía más, una mezcla de sombras indiscernibles. Mirando así, de pronto se tenía la impresión de que una sombra se movía, que pasaba con sigilo de un lugar a otro; cosa imposible, porque en esa calle, al igual que en las otras, no había nadie y todo estaba quieto, y la apariencia de algún movimiento se debía sin duda a mi sugestión, alentada por la indefinición del vidrio que se esmerilaba con el choque del calor de adentro y el frío de afuera (Kohan 50).

Considerando de forma alegórica que o veículo Ford Falcon é de uma forma ou outra uma representação do que Godman define como tumba, então podemos entender

que através do diálogo do personagem dentro do carro, Kohan expõe de forma indireta processos que ocorrem dentro da tumba psíquica durante o processo de interiorização deste trauma-fantasma coletivo nacional. Cada elemento não são utilizados nesta passagem por simples acaso. Tudo possui um propósito se considerarmos um acercamento alegórico interpretativo desta passagem do texto em análise. Na Argentina da ditadura militar de 1976, o carro Ford Falcon era símbolo de morte, sequestro e desaparecimento. Este tipo de veículo era utilizado pelos militares em suas operações de inteligência e caça aos desidentes. Quando os famosos Fords Falcons paravam em frente a residências já se sabia que o destino daquela pobre família já estava selado. Pois os que entravam nos ditos carros nunca voltavam. Descrevendo como estes eventos aconteciam, De los Santos Rojas expõe: "...durante los años 1976 y 1978 se sucedieron una gran cantidad de desapariciones. Estas eran llevadas a cabo la mayoría de veces por el conocido Grupo de Tareas, vulgarmente llamado por el pueblo Los Milicos. Este grupo se encargaba de las ejecuciones de los sospechosos. Para ello, se seguía una serie de cuatro pasos distintos. El primero consistía en el secuestro de la víctima. [sendo assim a tática cruel em que militares argentinos executavam a mando de seus superiores e neste sentido Rojas segue sua exposição] la mayoría de veces los secuestros ocurrían durante la noche, de madrugada, y las víctimas eran llevadas a los centros clandestinos en coches del modelo Ford Falcon que se volvieron famosos durante la dictadura y sembraron el terror en las calles, pues eran augurio de que algo malo iba a pasar. O próprio veículo, cujo o nome é Falcon representa a morte pois trata-se de uma ave de rapina. Há uma dicotomia macabra: tumba-morte (representada pela ave de rapina que em espanhol é halcón). Portanto se seguimos a entender o Ford Falcon como a representação alegórica

da "tumba", podemos então interpretar a experiência e como o soldado à descreve dentro do veículo como uma alusão aos processos que esta interiorização do fantasma-trauma exerce. “De cualquier forma, los vidrios del coche cerrado no tardaron en empañarse”. Neste mesmo sentido, Abraham e Torok definem que esse espaço, o espaço da cripta: “...It is a kind of “false unconscious”, an “artificial” unconscious lodge like a prosthesis, a graft in the heart of an organ, within the divided self. A very specific and peculiar place, highly circumscribed, to which access can nevertheless only be gained by following the routes of a different topography” (xiii). Esta cripta e falso incosciente, que o processo de interiorização do trauma-fantasma que Abraham e Torok explicam como um lugar específico, está dentro do incosciente coletivo de um individuo que, no caso de nossa análise explicamos anteriormente, é representado como a sociedade argentina pós regime militar de 1976.

Se o carro é a tumba, os vidros embassados são consequencia deste processo de interiorização. O vidro embassado impede uma visão ampla e objetiva do que se vê de fora, o efeito de visão que produz o que Derrida em *Spectres of Marx* (1994), define como: “the visor effect”, jogo de poder onde o processo de interiorização em si provoca esta visão distorcida. sendo assim uma representação do que Abraham e Torok definem como o “false unconscious”. Esta visão não clara da realidade traumática interiorizada dentro da tumba-cripta, podemos ver através da descrição do personagem soldado narrando a experiência e a percepção que tinha das coisas desde dentro do carro: “A través del vidrio empañado, la calle era, todavía más, una mezcla de sombras indiscernibles. Mirando así, de pronto se tenía la impresión de que una sombra se movía, que pasaba con sigilo de un lugar a otro” (50). Ou seja, dentro deste proceso de

interiorização, não só ocorre a inserção do fantasma-trauma dentro da tumba-cripta, mas a reprodução do mesmo fora da cripta. Vemos esta reprodução no texto em análise no momento em que o personagem em questão vê sombras através do vidro do Ford Falcon. O símbolo da sombra geralmente dentro da literatura brinda vários significados. Mas desde uma perspectiva psíquico-analítica, Van der Post explicando a interpretação da sombra no inconsciente vista, desde a percepção Jungueana explica: "... "shadow" -- a pattern that had at its disposal all the energies of what man had consciously despised, rejected, or ignored in himself. An image of what happens when the human being stands between himself and his own light. The dark, rejected forces massing in the shadow of the unconscious... (9).

Portanto, segundo o próprio Jung, a sombra representa no inconsciente um outro arquétipo daquilo que o homem conscientemente ignora dentro do seu "real-self". Neste sentido, a sombra é a imagem do que acontece quando o indivíduo fica entre ele mesmo e sua própria luz-consciente. A sombra então pode se reproduzir em outros arquétipos em si mesmo. Se o personagem soldado via sombras de dentro do carro-cripta podemos de forma alegórica afirmar que a reprodução destes arquétipos fantasmáticos acontece.

Esta topografia diferente que vemos anteriormente na explicação de Abraham e Torok se completa conceitualmente através do fenômeno da reprodução deste diferentes caminhos. Ou seja, o que Abraham e Torok definem como "an artificial unconscioness", Jung nomina como "shadows". Essas sombras se reproduzem e saem de dentro da cripta em forma de fantasmas. Justamente esses fantasmas-sombras que via o personagem soldado: "... cosa imposible, porque en esa calle, al igual que en las otras, no había nadie y todo estaba quieto, y la apariencia de algún movimiento se debía sin duda a mi

sugestión” (Kohan 50). A importância desta representação alegórica em *Dos veces Junio* serve como fundamento de minha argumentação: esta obra literária serve como elemento identificador da cripta. Também demonstra que dentro dela há a reprodução dos fantasmas, e que o processo de identificação destes elementos que montam o arquétipo do trauma-fantasma herdado através do inconsciente coletivo transgeracional argentino de pós ditadura militar, se prestam como processo conjurador de tal/tais fantasmas-traumas na sociedade argentina. Portanto, quando Jung declara que “ The dark, rejected forces massing in the shadow of the unconscious...” (9), ele firma que esta sombra (trauma) se organiza dentro do inconsciente. E por entrar dentro deste inconsciente ocorre a reprodução e transmissão do fantasma. *Dos veces junio* não somente reconta a história, mas identifica a transmissão do fantasma e o conjura.

Outro elemento importante dentro do romance é como Kohan articula sua crítica as estratégias do exército argentino em suas operações de eliminação dos dissidentes, através de fragmentos que suportamente intercalam entre si. Ou seja, por um lado, temos a narração sobre os eventos e principalmente da busca do personagem conscrito pelo Dr. Mesias para receber a resposta da pergunta tão aterrorizante “¿ a que edad se puede empezar a torturar un niño?”. Já por outro, vemos elementos de estratégia futebolística que servem como crítica e alusão aos atos de terrorismo praticados pelo governo argentino durante os anos de chumbo: “La marcación personal constituye, por cierto, un sistema defensivo de mayor eficacia. Pero también supone un reconocimiento de hecho de la peligrosidad de los contrarios, lo que afecta negativamente la disposición anímica del bando defensor. La marcación zonal, en cambio, aunque ofrece mayores brechas defensivas, se basa ante todo en el control espacial del propio terreno. [a descrição tática

segue ainda mais detalhada sendo que] la defensa se afirma así en un sector del campo que está bajo su dominio y que el contrario tiene todavía que conquistar” (Kohan 51).

Vemos esta relação encriptada neste fragmento da obra. Palavras como “sistema defensivo”, “maior eficácia”, “controle espacial” e “conquistar”, relacionam-se diretamente com o governo, e não literalmente como a partida de futebol durante o mundial. Quem mais que o próprio exército nacional era quem tinha a responsabilidade de controlar espacialmente e de definir as estratégias de contenção da desidenciam política. Implementar políticas de repressão cada dia mais eficazes a fim de ganhar território dentro da batalha contra o comunismo marxista-leninista. Vemos em *Dos veces junio* vários fragmentos deste tipo ao longo da obra: “Cuando se va en persecución de un contrario, no es conveniente ponerse justo detrás de él. Su propio cuerpo se convierte así en un obstáculo que dificulta la visión y nos impide darle alcance. Lo más adecuado, si se cuenta con la fuerza suficiente, es abrirse de la línea de carrera y sobrepasarlo por un costado, adelantar un buen tramo y ganarle metros, y recién entonces girar para ofrecerle un punto de choque desde una posición frontal” (Kohan 48). Palavras como “perseguição”, “corpo”, “choque em posição frontal” denotam nitidamente, mesmo que de forma indireta, críticas aos militares e suas ações sanguinárias. Alusões ao corpo, alcance o que é ou o que não é adequando durante uma perseguição. Figuras como a de um cachorro pastor alemão que levava dentro de sua boca um anel de matrimônio.

Dos veces junio possui uma carga alegórica muito forte em determinados trechos de sua história. Algumas vezes são alegorias específicas dentro de um determinado momento; já em outros, surge uma sucessão de elementos alegóricos com significados históricos e críticos à realidade nacional argentina sob a ditadura militar. Seguindo uma

leitura alegórica, podemos ver neste fragmento a seguir, tres representações alegóricas bem específicas que estão conectados a temas comuns que se tratam dentro da história argentina. Estes elementos alegóricos surgem no momento em que o soldado conscrito na busca pelo Dr. Mesias se depara como um cachorro pastor alemão:

Había quedado tan cerca, que el perro notó mi presencia. Me miró sin expresión. Estaba a punto de alejarme, cuando el perro se me adelantó y se alejó antes de que yo lo hiciera. Entonces fui a levantar la moneda para quedarme con ella: encontrar plata tirada es signo de buena suerte, y es también, al mismo tiempo, el primer efecto de esa buena suerte. Pero cuando me agaché a recogerla, vi que no se trataba de una moneda, sino de un anillo. Un anillo dorado con una letra “R” tallada en el anverso. Y en el borde interior, en una letra tan pequeña que apenas si alcancé a leerla bajo la pobre luz de la calle, decía: “Raúl y Susana”, y un año: “1973”. Si ese anillo era, como parecía ser, de oro, valía mucho más que la moneda que me pareció ver en un principio. Sin embargo, la moneda me la hubiese metido en el bolsillo y me la hubiese llevado conmigo.” (Kohan 44).

Nesta passagem do texto vemos uma representação alegórica muito clara. Por um lado temos o soldado, nada mais que a representação do governo militar opressor andando pelas ruas. Por outro, um cachorro que não por acaso da raça pastor alemão. E em terceiro e último, um anel de matrimônio de ouro. O fato do cachorro ser da raça pastor alemão nos leva a uma alusão da Alemanha facista-nazista, representação alegórica que através de *Dos veces junio* conecta diretamente como o regime ditador que esta representado pelo soldado nesta e em outras partes do romance. Ademais de termos duas representações alegóricas, a do cachorro, se conecta com a ideologia opressora dos

militares durante a ditadura militar de 1972. Tanto o militar e o cachorro são, em sua essência, representações alegóricas do facismo terrorista que a máquina do Estado, em nome da famosa reorganização nacional, submetia os cidadãos argentinos naqueles anos de chumbo. Já o anel simboliza o outro lado desta moeda alegórica. Ou seja, o desaparecimento, a separação entre a liberdade, o sentimento, o amor e a devoção quase matrimonial que a desidênciã tinha e praticava pela causa. Tipificações alegóricas que estão no texto de *Dos veces junio* bem encravadas na construção da crítica de Kohan.

Não somente vemos a alusão ideológica de ambos os lados; também contemplamos através do ato de tentar esconder o anel encontrado: “Y al anillo, no sé por qué, lo tiré en el arenero de la plaza y después lo tapé a patadas con arena, primero lo tapé y después revolví todo con mis botas de soldado, hasta estar bien seguro de que no podría volver a encontrar ese anillo ni siquiera en el caso imposible de que me pusiese a buscarlo” (Kohan 44). O soldado desfaz do anel o jogando na areia para que ninguém e muito menos ele mesmo o encontrasse. No anel os nomes “Raul e Susana” estavam escritos. A chave que desvenda esta atitude do soldado de praticamente enterrar o anel e tentar desaparecer com ele desvenda através da interpretação etimológica de ambos os nomes. Tibon, em seu dicionário etimológico de nomes explica que o nome Susana significa “La que es como azucena, lirio blanco, gracia y estrella” (180); já o nome Raúl: “ Consejo de guerra, consejero valiente, luchador” (168). Ambos os nomes representam, em si mesmo, elementos alegóricos que aludem diretamente a realidade nacional argentina durante a ditadura militar. Temos a dicotomia alegórica soldado-cachorro e a anel-nomes. Uma vez que sabemos a etimologia, podemos então montar nosso esquema alegórico nesta parte do romance. Se Raúl é um guerreiro e conselheiro de

guerra e Susana a que é como um lírio branco, estrela, podemos ver nestes quatro elementos alegóricos os dois lados da guerra ideológica que se travou naqueles anos. Amor, pureza, coselheiro de guerra e lutador, ambos ligados pelo matrimônio, ou amor a causa desidente que estão na boca do cachorro da raça pastro alemão (fascismo), são retirados do cachorro e passam a mão do soldado argentino, logo depois sendo enterrados para que ninguém os encontre. Trata-se da perseguição e desaparecimento de pessoas, da denuncia de crimes praticados pelos militares. Se erige como uma representação alegórica de dupla dicotômica onde um elemento completa o outro completando a mensagem crítica do autor. Neste trecho da obra representam uma alegoria bem montada, no sentido de sua expressão encriptada. Kohan convida seus leitores a uma garimpagem de significados e interpretações dentro de *Dos veces junio*. Não é um jogo mas um exercício metódico do descifrar nas entrelinhas de algumas passagens o seu verdadeiro significado.

Em *Dos veces junio* oferece vários momentos em que durante a narração o soldado se depara com diversos elementos sejam eles pessoas, animais ou, até mesmo, lugares. Estes encontros, como já temos visto em algumas análises feitas neste capítulo, sempre nos brinda elementos importantes para a sustentação da hipótese de que este romance reconta e reconstrói a história da ditadura argentina durante o famoso processo de reorganização nacional. Portanto, seguindo este mesmo veio interpretativo, nos deparamos como outro encontro do conscrito que de certa forma revela outros aspectos desta reconstrução narrativa que produz Kohan: “En una esquina oscura vi pasar a una chica que lloraba. Apenas si vi su cara, porque pasó corriendo. Me pareció que corría al límite de sus fuerzas, pero ni siquiera eso le bastaba, y estiraba los brazos hacia adelante,

volcaba todo su cuerpo hacia adelante. Ella a mí no me vio, porque nada veía. Los ojos los tenía perdidos, también hacia adelante” (Kohan 48). A articulação de uma crítica através de crianças desaparecidas, supostamente abusadas, torturadas e também privadas de sua liberdade, demonstram diretamente a crítica do autor contra as políticas anti-humanas praticadas pelos militares, principalmente contra os jovens e crianças argentinas. Nesta passagem aparece uma garota que corria em desespero, chorando e levantando os braços e com um olhar perdido sem esperanças, em direção ao vazio, sem perspectivas, sem direção. Crítica profunda, alusão direta a os mal tratos e a situação da juventude argentina durante aquele momento, o desespero, o fugir são, representações importantes não somente na articulação da crítica, mas também na reconstrução de uma visão direta que enfrenta de frente os acontecimentos do passado político nacional. O soldado então sigue sua descrição da jovem correndo pela rua: “Se me cruzó inesperadamente, en medio de la calle vacía, cuando yo caminaba hacia el lugar donde había dejado el auto. La vi otra vez un poco más allá, en otro claro de luz; después la vi tropezar y caerse al suelo, la vi casi rebotar en el suelo para volver a pararse y volver a correr, como si caerse no formara parte de las cosas que podían sucederle” (Kohan 48). A mesma menina seguía seu caminho correndo, caindo e levantandon-se. Mesmo caindo, desesperada e com um olhar vazio, a menina seguia correndo, não importava se caia, se havia luz ou não, perseverança em meio ao caos, força em meio ao desespero. Cair já era parte dos eventos que lhe ia suceder em sua fuga. Todo um aparato que de certa forma nos permite seguir nossa decodificação e localização destas representações alegóricas dentro de *Dos veces junio*.

Os pilares centrais da função de resistência que *Dos veces junio* exerce se completam como dois lados importantes na construção da crítica contínua que é desenvolvida dentro do romance. A obra em si funciona dentro de dois elementos críticos. O primeiro, alegórico, alude a um mundo pragmático e real. Por se tratar de criticar um evento histórico abertamente e mostrar ao leitor o mal que o processo militar de 1976 produziu na vida dos argentinos. Já o segundo, a resistência, ou crítica, atinge elementos psicológicos e espectrais. Traumas, memórias e frustrações encravadas no consciente coletivo da nação argentina. Por tanto, diferente de outras obras sobre a ditadura militar de 1976, *Dos veces junio* resiste e critica não só o evento histórico e os crimes contra a nação mas também resiste o eco espectral da própria ditadura dentro do consciente coletivo nacional. É uma crítica completa desde o ponto de vista estrutural. Pois permeia sua crítica não só dentro do passado senão no presente. Viaja dentro da esfera temporal permitindo que neste encontro exista a conjuração do fantasma nacional produzido pela ditadura militar

3.3 Alegorias da opressão

Tratando-se de um romance que aborda temas difíceis, *Dos veces junio* também possui elementos alegóricos que nos levam a uma reflexão direta sobre o papel opressor das forças armadas argentinas. O personagem soldado que narra a história caminhando perto do estádio onde a seleção argentina joga o mundial de 1978 contra Alemanha percebe no silêncio das ruas um som não comum que nunca poderia ouvir se a cidade não estivesse totalmente deserta devido ao jogo de futebol:

...ahí adentro. En el silencio de la ciudad sin gente, se las sentía mover los pastos, y sonaban como los pasos de una persona que deambulaba sin ningún lugar

adonde ir. Prestando un poco más de atención, se alcanzaba a percibir los chillidos de las ratas. Se parecían mucho a los gemidos de una persona que quiere y no puede contener un sollozo. Eran muchas las ratas, o era mucho lo que se movían; o acaso, habiendo ratas, había también gatos que las perseguían. Al pasar a la altura de los descampados, sentí además el ruido de un golpe en el lado de adentro de la pared (Kohan 49).

Neste fragmento surge uma representação alegórica da perseguição do gato aos ratos na cidade. Os gatos que supostamente, e com sugestão do próprio personagem, se concentravam no descampado como indivíduos escondidos que buscavam alimentar-se e sobreviver longe da loucura da cidade. Desde uma perspectiva metafórica, podemos interpretar tal fragmento como alusão à população desidente argentina, que não aceitava o governo militar que tinha que viver na clandestinidade. Da mesma forma os gatos, por ser caçadores nato de tais roedores, alude a uma representação do próprio Estado que através do exército caçava literalmente os contestatários ao regime. O silêncio é o elemento que permite o funcionamento desta alegoria. Pois é somente através dele que o leitor, por meio do personagem soldado, pode perceber o mundo desidente. O tratamento e a visão dos militares contra os desidentes era a de exterminar a ameaça comunista que rondava a nação. Kohan ao explorar dita representação alegórica permite que seus leitores entendam a dicotomia da opressão vivida em território argentino durante o domínio militar. Não menos, tanto o silêncio como os ratos e seus soluços permitem a identificação de tal alegoria com as torturas. Os ditos “soluços” que ouvia o soldado emanavam do contato dos dentes dos ratos com os diversos elementos que roiam. Assim, é dizer que a tortura que submetia o regime aos seus opositores geravam gemidos como

os dos ratos, sendo uma alusão aos maltratos inhumanos executados pelos centros de investigações do governo. Podemos ver esta representação quando torturam a uma pobre mulher em que não possui nome, ou por lo menos não o dizem com o objetivo de fazê-lo que delate ao seus companheiros:

Casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla. Como le hablaron de fusilamiento, pensó en un pelotón y pensó en un lugar abierto. Liniers, Camila O’Gorman, José León Suárez, todo eso le pasó confusamente por la cabeza. Pero aquí empleaban fusilar por rematar. La arrastraron hasta un lugar tan cerrado y tan estrecho como su propia celda. No tuvieron que encapucharla, porque ya lo estaba desde un principio. No había un pelotón, sino un solo verdugo. Bastaba una persona para matar a una persona. Bastaba un solo revólver, puesto en medio de la nuca del que tenía que morir (Kohan 37).

O esquema metafórico aplicado pelo autor facilita a articulação de sua crítica principalmente à tortura. A pobre torturada, onde já nem corpo possuía mais para que prosseguissem a tortura. O único remédio então era fuzilar-la. Os famosos “pacotes²¹” argentinos. Como outras novelas analisadas nesta tese, a alegoria também faz parte da espinha dorsal da construção narrativo-histórica de *Dos veces junio*. Pois é ela que permite tanto autor como leitor de certa forma trazer a sua realidade no presente tal fato distante do passado. Sendo que o autor como o agente que promove a vivência de dita experiência aos seus leitores. Já os que lêem, vivem de certa forma dita experiência por meio da alegoria. A recriação alegórica de um passado histórico representado através da

²¹ Nome utilizado pelos militares para referir aos presos políticos durante a ditadura militar de 1976-1982

ficção reconstruindo a experiencia vivida por aquelas vitimas da repressão. Os detalhes que Kohan utiliza para narrar a desgraça que se encontra a torturada. A pressão psicológica dá a sensação de agonía: “Sintió el olor de la pólvora, y sintió el olor de la pólvora ya quemada, aunque no le hubiesen disparado todavía. Oyó que el percutor se movía y llegaba al tope. En la nuca percibió la presión del dedo sobre el gatillo, ya disparando. Esperó que sonara un estampido, pero sonó un mero golpe del metal contra el metal” (38). Detalhes importantes que promovem dita assimilação de quem lê a obra.

O proprio Kohan em uma entrevista respondendo a uma pergunta, fala sobre como usa os corpos como instrumentos de critica politica em *Dos veces junio*:

Efectivamente, la idea de que lo político funciona en lo más concreto tocando un cuerpo, atravesando la materialidad de un cuerpo, me deslumbró al leerla y al leer los análisis que de eso derivó fundamentalmente Michel Foucault. De ahí que me atraigan las profesiones del cuerpo; ya se trate de médicos, como en *Dos veces junio*, o de las diversas formas de poner el cuerpo en juego para que la verdad del cuerpo emerja: ya sean los boxeadores (en *Segundo afuera*), los soldados (el cuerpo vuelto arma de destrucción o vuelto blanco de una destrucción), las prostitutas (en *Dos veces junio*, en *Los cautivos*, en el cuento “La base de la fortuna”, etc.: la ficción del deseo sostenida desde la verdad del cuerpo) (145).

Portanto, é diretamente implícito, o uso dos corpos como elementos de critica politica não só no române em análise, mas também em outros escritos pelo proprio autor ao longo de sua carreira. Segundo o autor, ele utiliza e enfatiza o corpo para que do proprio emerja a verdade de que se critica os abusos e quebra dos valores humanos atravez da tortura e o descaso como presos politicos. Sobre este merito, Diana Taylor

explica: "... it established authority casts the torturer as the pen or instrument of inscription, and it turned the victim into the producible/expendable body-text" (152). Portanto, os corpos torturados se erigem como instrumentos vivos onde cada marca, cicatriz ou osso quebrado representa um texto que critica o autor da mazela torturante. É nele que são gravados cada momento de terror. É através dele que são denunciados os crimes contra a humanidade. Não diferente, se tomarmos a ideia que Kohan trabalha sobre a utilização metafórica de corpos como instrumento de denuncia, e atentando-nos particularmente ao emergimento desta verdade, em *Dos veces junio* o instrumento de inscrição que Taylor diz sem é no caso argentino os militares. São eles através do governo que inscrevem nos corpos de suas vítimas transformando-as em textos ambulantes, testemunhas vivas e mortas de tais atrocidades. Khoan nada mais que trabalha a construção de sua crítica utilizando pessoas que se tornam corpos encriptados pela tortura que se convertem em textos. Ou seja, o texto introjetado, transformado dentro do texto escrito, uma intertextualidade macabra mas eficaz, no sentido que cumpre seu papel de denuncia e reconstrução de uma memória histórica que viabiliza o papel de resistência de seu române.

3.4 Marcas de uma denúncia

Alfaro, referindo-se a Julia Kristeva e explicando o significado da intertextualidade, a define como: "an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings... each word (text) is an intersection of other words (texts) where at least one other word (text) can be read" (268). Esta é a forma de intertextualidade que encontramos em *Dos veces junio*, é a produção do que Kristeva, define como um dialogo entre vários tipos de escrituras: cada texto em si mesmo nada

mais é que uma intercessão de outras palavras. Vemos claramente esta forma intertextual no romance em análise. A escritura no papel através do uso metafórico do corpo, promove o emergimento da denúncia e confrontação dos crimes contra a humanidade praticados pelos militares argentinos. É a mistura intertextual de um no outro ou pelo menos um sendo o veículo que produz esta emersão do texto encravado nos corpos dos torturados. Um resgate desta memória perdida trazendo a tona estes escritos como forma de confrontação e resistência ao eco da ditadura militar argentina de 1976. Referindo-se ao corpo como este instrumento de resistência política, Pearson, citando à análise de Amy Kaminsky em *Reading the Body Politic* (1993), comenta a opressão militar autoritária nos corpos das mulheres vítimas de ditaduras, e afirma que: “el cuerpo es un sitio de resistencia, y une la poesía, la política, la historia, el deseo, y la patria [...] El cuerpo sirve como el espacio, el campo, de resistir, de sobrevivir, de enfrentar la opresión y la dictadura militar” (644). Partindo desta perspectiva que o corpo se erige como elemento de resistência, podemos afirmar que em *Dos veces junio* os corpos dos torturados são, de uma forma direta, elementos que resistem a opressão militar. E o fazem desde o plano material onde tem encravados em sua própria pele as letras do terror. Vemos os maus tratos por parte dos militares argentinos em diversas partes do romance. A tentativa desesperada de um militar em calar sua vítima que lhe pedia misericórdia. O intento de parar este texto ambulante, esta testemunha marcada pelas canetas da tortura e do descaso “Cállate, hija de puta, cállate de una vez. Pero ella siguió, apurada, y no obstante el apuro, se detuvo en detalles. Yo no dejé de decirle: Te estoy diciendo que te calles, hija de puta, cállate de una vez, porque empezó con los detalles y a mí me hartaban los detalles. Pero siguió, y siguió sin ahorrarse los detalles. Yo escuchaba de este lado de la

puerta, con la cabeza apoyada en el lugar donde ella estaría apoyando la boca. Cerrá esa boca...” (Kohan 98). O descaso a frigidez e os maus tratos são marca principal encravada na ordem do dia dos militares. Vemos o corpo banalizado, a violação como pratica diária nos calabouços da ditadura e fora dela. A mulher como instrumento de materialização das barbaridades feitas contra a desidência. Kohan utiliza o jogo metáforico dos corpos em sua obra de forma diferente.

Em um primeiro momento, como já analizamos anteriormente, vimos que o corpo em *Dos veces junio* funciona como elemento importante no processo de escritura através da tortura. Já em um segundo plano, Kohan eleva a articulação de sua critica através de uma dicotomia metáforica onde seus leitores se deparam entre a exposição de dois corpos antagônicos e repletos de uma simbologia que denuncia o regime. Vemos este confronto no momento em que o soldado conscrito que se encontra dentro de um prostíbulo, como o Dr. Mesias e seu filho; os tres se deleitam de companhias de prostitutas: “El doctor Mesiano volvió a la mesa y con un gesto cómplice nos señaló: “Ahí están las chicas”. Se trataba de tres mujeres de mediana edad, a ninguna de las cuales yo le habría llamado chica. Nos vieron mirarlas y sonrieron. Una sola de las tres me pareció que no era del todo fea, y no fue la que me tocó en suerte” (66). Trata-se de um contraste, uma representação metáforica entre dois lados de uma sociedade em guerra. Por um lado, vemos Dr. Mesias um torturador e seu filho, por outro, vemos o soldado que representa no române a opressão militar; do outro lado, as prostitutas todas ali para servi-los. Ou seja, a nação banalizada, prostituida e entregue nas mãos dos opressores que julgavam estar reorganizando o país. Há uma representação alegorica da nação argentina que vai migrando de personagem a personagem. Uma transição que é

necessária para que o autor focalize sua crítica a determinados elementos na reconstrução da história da ditadura militar. Em um momento a nação é representada por meio da mulher torturada e já em outro pela prostituta sem um nome autêntico: “¿Cómo te llamas?, le dije, Me llamo Sheila, me dijo. No, le dije, yo te pregunto cómo te llamas de veras. Me llamo Sheila, de veras, dijo. Yo te pregunto tu nombre auténtico, insistí. Me llamo Sheila, dijo ella, y no tengo nombre auténtico” (68). Aquí vemos o mesmo caso da personagem torturada em outro momento do romance. Uma não possui nome, como já discutimos anteriormente, já a outra sem nome dá um nome qualquer “não autêntico” ao soldado quando conversam no quarto do prostíbulo. Uma nação sem identidade, sem nome e escondida com o temor de tornar-se mais uma desaparecida. Duas mulheres, uma torturada e a outra prostituída, e ambas vítimas desde uma perspectiva alegórica representando a nação como um todo. Vemos outro evento em que uma terceira mulher também sem nome é abordada por militares durante um passeio de bicicleta a qual estraga no caminho. Militares param e oferecem ajuda mas com segundas intenções: “Le dicen que con todo gusto van a ayudarla a reparar su bicicleta. Vemos que también ellos son jóvenes y están bastante sudados. El problema, desde su punto de vista, no tiene mayor gravedad. De buena gana van a llevarla hasta una estación de servicio que no dista más de diez, y allí será muy simple reparar la pinchadura. —Claro que antes —dice uno— podemos quedarnos por aquí y divertirnos un poco” (73). Decidem que querem violá-la e percebendo o intuito dos soldados a jovem então foge de seus prováveis alcoses. Se por um lado a representação da nação-mulher através da mulher torturada denuncia os alcoses dos militares, por outro vemos a mulher prostituta sem identidade e usada.

Neste terceiro momento no române vemos uma jovem que ainda virgém é violentada não só por um militar mas por vários, ao mesmo tempo destruído sua pureza e infringindo um trauma imemorável em sua vida que somente estava começando:

Dos soldados la sujetan de las manos y otros dos la sujetan de los pies. Ella un poco forcejea, pero pronto se resigna a que no tiene manera de escapar. Hay que ver con qué facilidad la ropa se le desprende: unos rápidos manotazos alcanzan a desnudarla. En cierto modo entendemos que ese cuerpo tan inmediato no habría de resistirse de veras, si bien la muchacha todavía está pidiendo a los soldados que la dejen ir. La escena transcurre al aire libre y el sol cae directamente sobre los cuerpos desnudos. De fondo se oyen los ruidos del campo. La ruta ha quedado bastante lejos de esta escena, o por lo menos no les entrega ninguna señal a la distancia. Están completamente solos y aislados, en esta porción del mundo agreste, los soldados y la mujer. El procedimiento es sin duda el más obvio, pero también el más eficaz: mientras cuatro se ocupan de aferrar a la muchacha por las extremidades, el que sobra se abalanza sobre ella. Después se produce una variante ligera, o no tan ligera: son tres los que la contienen, confiando en que disponer apenas de una mano libre o un pie libre de nada le servirá, y son dos los que gozan a un mismo tiempo de ella. (76)

Ocorre a violação, a destruição da esperança, da felicidade do futuro. A jovem é violentada no meio da estrada e humilhada por muitos ao mesmo tempo. Não há pudor e respeito pela mulher e muito menos pela criança. Ai mesmo debaixo de uma árvore qualquer que sua vida se transforma em um pesadelo. Todas estas mulheres discutidas no române de Kohan denunciam vemente as atrocidades do Estado ditador, a dicotomia

alegorica que se divide em tres eventos principais atraves de tres personagens femeninos, cada uma recebendo uma violação. Uma de seu corpo atraves da tortura, a segunda perdendo sua identidade, e a terceira sua pureza. Aparte de usar o corpo como instrumento de e denuncia resistência, Kohan critica e evoca uma reflexão sobre o papel da medicina dentro do contexto ditatorial em que vivia a nação nos anos de chumbo argentinos.

O autor critica mesmo que de forma indireta do papel da medicina durante os anos de chumbo argentinos. A mesma é realizada pelo soldado onde chega a refletir sobre como um medico serve como elemento de equilibrio entre a tortura e o cuidado: “¿Qué es la medicina, finalmente? Yo estudio medicina. La medicina es una ciencia del cuerpo humano. Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano, que a veces se aplica sobre su medianía, sobre el nivel promedio de lo que se considera la normalidad, y otras veces se aplica sobre sus límites, sobre los niveles a los que un cuerpo puede ser llevado” (Kohan 58). Neste trecho podemos ver claramente a critica a pratica medica terrorista do Estado que tinha medicos especificos nas sessões de tortura para garantir que a vitima de tortura se mantesse viva durante a sessão. Ou seja, estavam ali justamente para assegurar o bom adamento e o equilibrio fisico do torturado. Até quando podiam flagelar fisicamente desidentes políticos. Kohan critica não so a tortura mas também o descaso com a vida dos cidadãos argentinos durante a ditadura militar. Vemos em vários momentos na obra como os militares, a mando de Dr. Mesias, lidavam como as ordens do dia. A pressão psicologica, os maus tratos e o descaso a pessoa humana: “Esa agua turbia y fría, a la que sin justicia llamaban caldo, traía por lo común unos pocos fideos, y a veces un pedazo de papa tan leve que flotaba. Aquella noche, sin embargo, eran tres los

pedazos de papa, y había también un poco de algo que quizá fuese zapallo, y los fideos que venían no podían ser contados sin esmero...” (43). A última refeição de jovem desidente estava melhor. Ou seja, um sinal de que lhe fuzilariam e que nunca mais veria seu filho sequestrado. Também a crítica aos estupros realizados por centenas de soldados argentinos durante o regime opressor. Muitas das mulheres presas políticas além de serem torturadas sofriam violação. Kohan retrata e expõe essa realidade quando soldados querem ajudar a uma menina que tinha problemas com sua bicicleta: “ El problema, desde su punto de vista, no tiene mayor gravedad. De buena gana van a llevarla hasta una estación de servicio que no dista más de diez minutos, y allí será muy simple reparar la pinchadura. —Claro que antes —dice uno— podemos quedarnos por aquí y divertirnos un poco” (73). Podemos ver claramente a intenção de violação que tinha os soldados em relação a jovem moça. As, crianças recém nascidas, as mulheres, as jovens moças, são personagens importantes na construção da crítica as atrocidades ditatoriais cometidas pelo governo militar argentino.

3.5 Fantomas transgeracionais

O romance *Dos veces junio* trata os temas até aqui discutidos de forma direta mesmo utilizando representações alegóricas. No entanto critica profundamente e resiste os fantasmas transgeracionais transferidos e ainda existentes na realidade da Argentina pós-ditadura militar de 1976. Expressa e se presta a um papel importante no processo do “*working through*” dos traumas e na reconstrução ousada de uma história inacabada dentro da alma do povo argentino. Não diferente, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, exerce um papel importante no que até aqui temos demonstrado como literatura de resistência.

Por um lado, temos no romãnce de Kohan o papel de se opor como obra de resistênciã do eco ditatorial e militar na esfera psicoanalitica e espectral . Por outro, observaremos no romãnce de Piglia, publicado em plena ditadura militar, a articulaçãõ de uma critica material que resiste os acontecimentos no momento histõrico que eles ocorrem e os resiste da forma que pode e dentro o minimo risco possivel. Bem como exerce um papel importãnte na critica profunda ao regime militar argentino de 1976 e tambẽm na costruçãõ camuflada de sua resistencia atravẽz das letras.

3.6 Respiraci3n artificial

Respiraci3n artificial (1980) de Ricardo Piglia , possui uma carga alegorica forte e que funciona como um elemento de desestabilizaçãõ da ordem cronol3gica. Este desestabilizar se da principalmente atravẽs de uma narrativa atemporal e fragmentada. Da mesma forma, isto 3 evidente atravẽs de cartas entre dois personagens que se comunicam em dois diferentes planos cronol3gicos. Um estã na Argentina da d3cada de 1980 e outro no s3culo XIX. Podemos observar entãõ uma narrativa de duplo sentido, uma hist3ria dentro de outra e um jogo entre passado e futuro. Piglia denuncia o terror que o Estado produz na sociedade argentina e compara a maquinaria militar do regime de terror que aprisiona, tortura e mata os seus opositores: “el modelo clãsico del estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria an3nima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables” (194). Quando Piglia transforma a realidade em ficçãõ, ele abre a porta a uma denuncia de livre e aberta. Piglia explora um afastamento pol3tico social e narrativo realista. No entanto, usa a fantasia como rota alternativa em sua obra alcançãdo o seu objectivo principal, a denũncia.

A mimese da realidade opressiva é tratada através de correlações e tópicos tais como a censura, a violência e a tortura os quais são representados de forma utópica. Um exemplo vemos na carta que escreve o personagem Enrique Ossório em um futuro romance no passado: “He pensado en una utopía: narraré ahí lo que imagino ser el provenir de la nación” (62). Enrique Ossório escreve em 1850, mas no seu projeto fala da violência do governo militar que iria ocorrer 120 anos depois. O jogo atemporal utópico que Piglia cria em seu române produz espaço para que sua critica floresça. Por um lado, temos o personagem Enrique Ossório, acessor do ditador Juan Manuel de Rosas, (1793-1877) no seculo XIX e, por outro, o professor de historia Marcelo Maggi, que investiga uma caixa de documentos autobiográficos escritos por Enrique Ossório durante seu exilio em Nova York. A utopia é a arma mais poderosa do autor para denunciar o regime opressivo de forma sutil. A representação dos personagens, Maggi, Enrique Ossório e Renzi, funcionam como elementos centrais de denúncia e resistência. Ambos permitem a Piglia criticar a ditadura argentina de forma indireta, mas poderosa. Publicada em plena ditadura argentina de 1976, *Respiración artificial* possui elementos criticos profundos ao Estado ditador. É sumamente um române desafiador, pois trabalha uma critica onde o tempo funciona como elemento importante para seu jogo fantástico. Piglia utiliza uma forma de narrar que convida a seus leitores a uma viagem dentro de um mundo imaginário que na verdade alude à realidade nacional.

O autor monta todo um aparato histórico e filosófico usando de recursos históricos de uma Argentina que grita por liberdade. Seu române começa com uma historia familiar narrando um acontecimento longiquo de uma desavensa entre dois irmãos. Dentro deste paradigma a grande questão: Como narrar tais acontecimentos?

Como descrever tal desavensa? É dentro desta construção entre a intriga familiar que Piglia chama a existência uma articulação crítica a realidade nacional argentina no período de sua ditadura militar de 1976-1982. Publicando *Respiración artificial* dentro de uma Argentina sob censura e perseguição aos opositores do governo, Piglia reinventa a forma de narrar eventos históricos de seu país transformando seu române não somente em um marco de transição na literatura rioplatense, mas também em um êxito no que se refere à função contestataria de seu române. Trata-se então de uma forma alternativa de narrar a realidade nacional resgatando no passado histórico nacional o instrumento essencial para criticar a ditadura militar de 1976. O próprio autor responde a pergunta chave que propõe em seu române “... ¿cómo narrar los eventos reales?” (Piglia, 19). Pois é dentro desta pergunta que surge toda a estrutura metafórica que se constroe o argumento novelesco de *Respiración artificial*. Esta construção se da através de uma sucessão de correspondências entre dois personagens, Emilio Renzi, româncista político da capital argentina e seu tio Marcelo Maggi, um historiador como tendências políticas de esquerda. No evento de seu desaparecimento sem nenhuma explicação, a história da família se transforma então em um aparato representacional alegórico da realidade nacional. E dentro deste foco narrativo Piglia vai misturando e justapondo histórias e narradores produzindo nesta mescla uma crítica aos crimes do Estado.

Se conformamos com a possibilidade de que *Respiración artificial* possui elementos alegóricos, podemos então entrar em sintonia como o que María Cristina Pons e Marta Morello-Frosch afirmam sobre o române em questão como uma leitura alegórica do presente histórico, sendo que “el entretejido o yuxtaposición de historias, ideas, reflexiones y citas hace posible que, a pesar del cambio de las voces narrativas, "la

historia" sea la que mantiene el hilo conductor del texto, más que las voces narrativas básicas”(118). É a propria historia que permite a construção alegorica necessária para a construção da critica de Piglia. Estas sucessões de acontecimentos, tais como a morte de Esperancita irmã de Maggi, o seu desaparecimento repentino, e a aparição cartas refeltem a realidade nacional; também, entre ditos eventos, podemos adicionar o encontro que Maggi tem com Don Luciano, ex-senador aposentado e neto de Enrique Ossório, o qual representa uma figura importante por ser acessor pessoal do ditador Juan Manuel de Rosas no seculo XIX. Na casa de Don Luciano Maggi encontra uma caixa de documentos antigos e autobiograficos de Enrrique Ossório que falam de momentos historicos da ditadura de Rosas, documentos estes que foram escritos em forma de române autobiografico já em exilio em Nova York por Enrrique Ossório, cartas datadas do ano de 1875 e escritas no seculo XIX por Enrrique Ossório: “He pensado escribir una utopía: narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro. ¿Cómo será la patria dentro de 100 años? ¿Quién nos recordará? A nosotros ¿quién nos recordará? Sobre esos sueños escribo. Así, yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado. Uno piensa en lo que vendrá cuando se dice: ¿Cómo puede ser que no haya podido ver entonces lo que ahora parece tan evidente? ¿Y cómo puedo hacer para ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir? Sobre esto y también sobre mi vida he comenzado a reflexionar y por eso les escribo” (Piglia, 62). O esmero de Maggi em reconstruir a trajetoria de Enrrique Ossório, a escritura de uma biografia publicada pelo neto de Maggi sobre sua vida e disidencia politica, todos estes momentos são os elementos que vão costurando

esta justaposição intertextual, permitindo somente a leitores atentos uma interpretação mais profunda das críticas encriptadas no romance. Trata-se da tentativa de dar voz aos desaparecidos, de produzir o ar necessário para a ressucitação da sobriedade em território nacional.

Falando sobre esta característica particular que *Respiración artificial* viabiliza é, partindo de uma análise semântica do nome do romance, Balderston explica: “The phrase itself, *Respiración artificial*, suggests itself as a near acrostic of Republica Argentina. Artificial respiration is a technique for rescuing those who cannot breathe on their own: life is breathed into them by another. Piglia would seem to see his task as novelist as one of breathing life into the dead and dying of Argentina: to give voice to the disappeared, to breathe life into the past. The metaphor is desperate but apt” (212). Uma forma de buscar no que já está morto uma esperança. Dentro desta perspectiva podemos então afirmar que além de uma função intertextual montada através de uma justaposição narrativa, encontramos dentro da representação alegórica um intento de ressucitar a liberdade nacional por meio de uma crítica que funciona como a respiração da nação e um renascer da liberdade. Permitir que seu romance seja o pouco de ar batizado de crítica a realidade nacional.

Vemos esta justaposição narrativa quando o narrador, falando de sua família, conecta duas histórias em uma só. Isso acontece quando o mesmo fala da personagem Esperancita e seu suposto parentesco com Ossório. Isso, sendo que o autor se dedica a narrar a história de Maggi que falava sobre Ossório conectando um personagem do século XIX com outro no século XX : “ Ahora bien, ¿construiremos a duo la gran saga familiar? ¿Volveremos a contarnos toda la historia? Por el momento te adjunto el

siguiente resumen. Se decía de vos: Que le habías hecho la corte a Esperancita al enterarte que era bizneta de Enrique Ossório porque estabas interesado en un cofre donde se guardaban los documentos de la familia” (19). Na verdade um jogo histórico que culmina na articulação crítica que emana do ambiente familiar transformando-se pouco a pouco, carta a carta, na representação de uma Argentina baixo o processo de reorganização militar. Esta comunicação entre temas e personagens de um passado histórico e sua conexão com o presente figura uma polifonia, conceito sobre o qual o crítico Michael Ugarte explica, referindo-se a Mikhail Bakhtin: “ El método polifónico aparece entonces como la manifestación artística plural del diálogo abierto e inconcluso entre sujetos, conciencias activas no subordinadas a una autoridad filosófica o moral, encamada en la palabra del autor o en la de uno de los personajes (ausencia de verdad absoluta). Pero en la definición, como se ve, no hay nada que no contenga el propio principio dialógico” (230).

A pesar de ser uma obra que trata de esconder e codificar sua crítica ao governo, *Respiración artificial* enquadra de certa maneira este princípio dialógico. Há um diálogo aberto entre seus personagens e isso se dá principalmente por meio das cartas que compõem uma coluna dorçal do processo narrativo. Sumamente a presença de um diálogo aberto entre os personagens é característica visível no romance, pois para que este princípio dialógico funcione de forma eficaz é de suma importância que esta conexão aberta esteja presente. São as diversas consciências dos personagens de Maggi, seu sobrinho Renzi e Enrique Ossório. e sua característica livre e insubordinada a qualquer autoridade filosófica ou moral que enriquece o argumento de *Respiración artificial*, a verdadeira culminação de um diálogo intertextual, polifônico e livre de amarras morais.

Vemos um exemplo deste processo dialogico quando Emilio Renzi descreve o processo de reflexão do passado que as cartas de Maggi de certa forma produziam além de prever o futuro: “Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo. Pero eso pasó después, cuando todo terminó; antes recibí la carta y la fotografía y empezamos a escribirnos” (19). Nesta passagem aparece um proceso dialógico desprendido através de duas consciencias, sendo que a de Renzi vai se pouco a pouco decodificando o significado de cada carta vai pouco a pouco se conectando a de Maggi que por sua vez decifra os escritos de Enrique Ossório. Ambas consciencias, tanto a de Renzi como a de Maggi, estão ativas, e isto permite a não subordinação a uma ordem filosofica como a do tempo rompendo com o *cronus* e viabilizando a manifestação quase que epistemologicamente profética do passado no presente.

Trata-se da criação de um proprio tempo que não obedece as regras da fisica quantica e trasgride está postulação para criar dentro deste mundo ficticio uma cosnciência social que, segundo o Sociologo Grego Cornelius Castoriadis, é característica presente no sentido em que a sociedade, e dentro desta sociedade o escritor: “deploys itself in and through a multiplicity of particular organizing and organized forms. It deploys itself as creation of its own space and its own time (of its own spatiality and temporality), populated by innumerable objects and entities of "natural," "supranatural," and " human " character, all of them categorized and brought into relations posited each time by the given society” (147). Dentro desta perspectiva, é esse processo que *Respiración artificial* cria, a estrutura do române possui formas organizadas, ou melhor, verdades organizadas dentro de um espaço temporal especifico que, com o desenvolver

do argumento, vão se entrelaçando realidades da ditadura de Juan Manuel Rosas no século XIX e da ditadura militar de 1976. Formando entre sí uma crítica que resiste e denúncia através da vida e histórias de cada personagem, Piglia cria seu próprio espaço na construção de sua obra. Pois é dentro dele constroeu seu próprio tempo não anacrônico e o transforma em habitat de várias realidades e histórias as diversas versões que a mesma era vivida por seus personagens e que criticam duramente o Estado opressor: “No hubo otra tragedia en la historia de mi familia ningún otro héroe digno de ser recordado. Varias versiones circulaban en secreto, confusas, conjeturales. ...” (13). Através de seu romance, Piglia representa uma sociedade desbaratada e com memórias que pouco a pouco vão formando parte da construção de sua narrativa. As perdas, frustrações e até a própria morte funcionam como o eixo que conecta dentro desta história atemporal uma forma de revelar o que aflinge a sociedade argentina dos anos setenta.

Há uma alusão a vários estados em que se encontra a nação. Piglia constroeu esta rede de significados metafóricos através dos diálogos de personagens como Ossório e também como a morte da personagem Esperancita: “Casado [Renzi] con una mujer de fortuna, mujer que llevaba el increíble nombre de Esperancita” (13). Renzi é a representação dos ideais políticos e libertadores em *Respiración artificial* e em um dado momento, Esperancita bisneta de Ossório que falece antes que seu irmão Maggi volte a casa. Maggi é o interventor e aquele que a partir dos documentos de Enrique Ossório produz as cartas que pouco a pouco vão revelando a situação nacional. A morte do personagem Esperancita, por exemplo: “...mientras velaban a Esperancita, que parecía una muñeca de porcelana, cubierta de tules y flores de azahar. Nadie la lloraba, pobre mujer, y algunos dicen que antes de morir la escucharon repetir dos veces: Buenos Aires,

Buenos Aires, igual que a José Hernández en el momento de expirar en los brazos de su hermano Rafael” (20). Como o próprio nome já nos indica, há a morte da Esperança e de forma alegórica Piglia pouco a pouco vai inserindo representações do estado nacional. O país já velava a própria esperança de liberdade que em suas últimas palavras gritava o nome da capital de sua nação onde justamente estão localizados os centros administrativos do poder ditador. O próprio Piglia explica a necessidade que se havia de codificar, esconder a crítica ao governo militar dentro do romance: “Cuando, bajo las condiciones de represión cultural que llegan a su punto máximo con la dictadura militar de 1976, las posibilidades de expresión se vieron restringidas, los narradores se valieron de algunas inflexiones ligadas a los relatos históricos, sólo que las hicieron por funcionar como una estrategia para insinuar y para aludir, y no para darle transparencia al orden de la representación, ya que la transparencia era precisamente lo que las condiciones represivas venían a condicionar” (245). Dado a esta realidade Piglia desenvolve subtextos alegóricos que se erigem como forma de crítica ao regime militar de 1976 e permitem assim o esquivamento da censura cultural que vivia a nação naquele momento.

Discutindo sobre o papel destes subtextos em *Respiración artificial*, Massaman explica: “Estos subtextos que componen esta novela, si bien no hablan directamente de la realidad argentina, sí pretenden restaurar la polifonía de voces acalladas por el régimen dictatorial” (103). Piglia não poderia criticar de forma direta ao regime militar, pois isso seria o fim de sua carreira e sua condenação como desidente político. Portanto, o que fez o autor foi uma forma alternativa de resistir aos tentáculos da repressão. Piglia elabora uma história repleta de subtextos que dá voz a várias partes da sociedade argentina para gritar contra o mal da ditadura e o processo de reorganização nacional, uma forma de

intervenção cirurgica para permitir a respiração, mesmo que de forma artificial, a um país sob o jugo das Forças Armadas.

O personagem Maggi é quem possui as chaves que vão construindo a crítica contra o Estado. É através de suas cartas que o elemento histórico e a inscrição destes subtextos vão pouco a pouco se materializando como crítica. Outro exemplo deste processo de criação de subtextos, quando o personagem Maggi descreve sua conversa com Don Luciano, neto de Enrique Ossório, senhor de idade já debilitado em sua cadeira de rodas que vivia de suas memórias e da morfina que sua família lhe dava para conter a dor: “Al verlo uno tenía tendencia a ser metafórico y él mismo reflexionaba metafóricamente. Estoy parálítico, igual que este país, decía. Yo soy la Argentina, carajo, decía el viejo cuando deliraba con la morfina que le daban para aliviarle el dolor. Empezó a identificar la patria con su vida, tentación que está latente en cualquiera que tenga más de 3.000 hectáreas en la pampa húmeda” (21). Se, por um lado, anteriormente afirmamos que de forma metafórica o personagem Esperancita representava a esperança da nação argentina, morta sob o domínio militar, por outro podemos dizer que o personagem Ossório e seu estado “paralítico” alude outra perda mais profunda a qual paraliza o país. Ossório representa a imobilidade da nação que “em uma cadeira de rodas” estava a mercê daqueles que o tutelavam. O próprio personagem declarava que estava paralítico como o seu próprio país. Vemos nesta passagem do romance não somente uma representação alegórica mas também a própria criação do subtexto polifônico e intertextual.

Por outro lado, vemos o efeito duplo na construção deste subtexto através do personagem Ossório. Se por um lado Ossório serve como personagem que permite a

articulação da crítica de Piglia ao Estado ditador, por outro, o mesmo personagem demonstra o egoísmo e o descaso de muitos que se beneficiavam com a ditadura. Vemos este fator narrativo duplo que o autor faz emanar duas críticas através de Ossório quando o mesmo personagem declara a seguinte frase durante a mesma conversação como Maggi: “Y pensar, me duda, que lo único que realmente me interesa en el mundo, aparte de la política, es culear y andar a caballo.” (20). Vemos este fator duplo em que a crítica de Piglia permeia através deste ocorrido no romance. Trata-se de uma forma na qual Piglia através da representação alegórica e a produção de uma polifonia intertextual, evento que dá gênese o que Michel Foucault em seu artigo “Of Other Spaces” (1986), chama heterotopia : “...effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias” (4). De fato, Piglia cria uma heterotopia quando, através da utilização de um tempo que não é anacrônico, o autor inverte a ordem natural do tempo e através do passado cria um espaço heterotópico de resistência. Dentro deste espaço o autor articula suas críticas ao governo militar. Mesmo podendo o leitor em alguns momentos indicar a localização de alguns lugares que existem dentro do romance, como por exemplo: passado, presente, as terras de Ossório, a casa de Esperancita. Todos estes lugares são diferentes e possuem um significado atípico do que a primeira vista eles refletem. Eles servem como um conjunto de espaços que por excelência se aglutinam na formação do espaço de resistência necessário para que Piglia critique o Estado opressor. De certa

forma são utópicos, mas uma utopia que se transforma em seu conjunto em um espaço único heterotópico de resistência.

Vemos um exemplo desta utopia que se transforma em heterotopia quando a voz narrativa no romance descreve a sensação que tinha quando lia as cartas de Maggi: “Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo. Pero eso pasó después, cuando todo terminó; antes recibí la carta y la fotografía y empezamos a escribirnos” (19). O avançar até o passado desde o presente a transgressão da ordem cronológica, mesmo que utópica e referindo-se a um espaço que coexiste como o presente (passado), é durante este avançar que outro espaço é criado (heterotópico), processo este que viabiliza o surgimento do espaço alternativo de resistência. Esta inversão e transgressão do tempo se torna elemento essencial para o que Foucault chama de o início da funcionalidade total da heterotopia: “Heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time” (6). E dizer, em *Respiración artificial*, Ricardo Piglia desconstrói o tempo e o espaço em *Respiración artificial* e esta desconstrução serve para potencializar ao máximo a eficácia do fenômeno heterotópico que ele produz em seu romance.

Em sua conceitualização do fenômeno heterotópico Foucault afirma: “The mirror functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there” (3). Se tomamos como base a afirmação de Foucault de que o reflexo do espelho é em realidade um espaço heterotópico, podemos então afirmar que o espaço de resistência entre presente-passado que cria Piglia também

funciona como um espelho, mesmo tendo um caráter de certa forma irreal por ser uma reprodução virtual que para que seja percebido, deve passar pela fronteira entre a realidade e o que é projeção desta realidade. Ou seja, se este espaço de resistência criado pela utopia e transgressão da ordem natural do tempo passado-presente-futuro, que no caso de *Respiración artificial* é montado propositalmente em presente-(espaço heterotópico)-passado, permite o reflexo da realidade de uma nação sob o jugo da ditadura militar. Este espelho de que Foucault se refere o vemos no romance em análise como um espelho que reflete as realidades contadas nas cartas de Maggi, como por exemplo o assassinato de cidadãos logo depois de um comício: “Los milicos metieron a todos los gringos en un tren carguero, contaba, y los mandaron al infierno, por el lado de las salinas de Carhué. ¿Qué se habrá hecho de toda esa pobre gente?, decía el viejo, que en el fondo había empezado a pensar que el tiro en la columna se lo tenía merecido” (Piglia, 22). Ou seja, ele (espelho) é sumamente o elo perfeito para refletir a denúncia contra o processo atual de organização nacional. O efeito de refletir a realidade e ao mesmo tempo ser irreal, ajuda no processo de passar ao crivo da censura, e dentro deste espaço heterotópico de resistência esconder a crítica ao governo.

É na reprodução do discurso de um personagem que permite o autor da obra tocar o dedo diretamente na ferida histórica dos regimes ditatoriais argentinos. Mas desta vez, o faz de forma diferente no qual faz do passado instrumento materializador de sua crítica ao presente dominado pela junta militar, e para isso faz uso das palavras do romancista James Joyce: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (18). Nomes, histórias e eventos compoem o que o próprio autor de *Respiración artificial* posteriormente explicaria no seu livro *Crítica y ficción*

(2001): sua crítica funcionava como a exposição de um país que: “estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia” (113). Ou seja, a crítica ao regime ditador de Piglia se posiciona totalmente contra esta forma dos responsáveis da reorganização nacional. Estas ditas “operações” são expostas pelo autor principalmente através da criação deste espaço heterotópico. Se seguimos a premissa da criação deste espaço de resistência heterotópico que identificamos em *Respiración artificial*, podemos entrar em consonância com o que o Foucault afirma sobre o que ele define como uma das características da heterotopia:

The last trait of heterotopias is that they have a function in relation to all the space that remains. This function unfolds between two extreme poles. Either their role is to create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory (perhaps that is the role that was played by those famous brothels of which we are now deprived). Or else, on the contrary, their role is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled. This latter type would be the heterotopia, not of illusion, but of compensation, and I wonder if certain colonies have not functioned somewhat in this manner (8).

Trata-se dos efeitos que a criação deste espaço produz, e a função que ele representa em relação aos outros espaços remanentes. Ele cria um efeito de dualidade,

permitindo assim a construção de dois polos ou lados de uma mesma moeda. Ele cria uma ilusão que expõe os espaços reais. No caso de *Respiración artificial*, estes espaços reais se resume no espaço ditatorial localizado em 1976, assim fomentando e aprofundando a crítica a este espaço temporal que acontece os eventos de repressão a nação. Ao criar esta função expositória, o mesmo fenomeno também produz outro espaço o que Foucault define como uma heterotopia de compensação: aquela que compensa a falta deste espaço no mundo real. Vemos este espaço de compensação no espaço contestario que Piglia cria em seu române e que discutimos anteriormente. Este espaço de resistência não só é um espaço compensativo, mas também se torna real, bem organizado e permite a pavimentação de uma crítica profunda e indescifrável aos olhos da censura política e cultural argentina dos anos setenta. É sem duvida um projeto narratológico ousado e ao mesmo tempo perigoso, pois corre o risco de atingir a poucos dada a complexidade hermenêutica que se enfrenta ao interpretar na leitura de seu române. Uma leitura que requiere não só conhecimento de eventos históricos argentinos mas também leitura de filósofos e da geração de 37. Além do caráter contestario e de compensação que este espaço representa no române, o mesmo também funciona como o que Foucault denomina de heterotopia de deviação: “I believe, by what we might call heterotopias of deviation: those in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed” (5). É sumamente uma heterotopia que cria um espaço de “deviation”, o qual produz um comportamento de transgressão contra o significado ou a norma do estabelecido, função esta que a própria literatura de resistência possui e em *Respiración artificial* dado ao seu caráter desidente e de resistência não nos surpreende de possuir.

Dentro deste jogo polifonico e heterotopico muitas vezes até dubio que Piglia vai conectando o passado como o futuro que na realidade é o presente. Importante resaltar que a familia se erige como eixe central neste processo de construção. Também que elementos autobiograficos e um suspense quase que policial vai pouco a pouco alimentando e fomentando a necessidade de descifrar cada carta. Sobre a ambição deste projeto românesco e seu caráter dubio, funcionando tanto como obra de resistência quanto como projeto ensaistico, Rodríguez afirma que a obra literaria de Piglia constitue em um “ambicioso proyecto literario, en el que el autor argentino se coloca en el centro de las dos grandes manifestaciones artísticas de la literatura rioplatense, es parte de una posición que, por lo tanto, entrelaza los aspectos inmanentes de la creación literaria con su función social; los textos piglianos recuperan varios debates en distintos frentes: por un lado, se encuentra la disyuntiva de elegir entre una literatura comprometida y una literatura hedonista”(247). No caso de *Respiración artificial*, aparte de se prestar como uma literatura de resistência, também funciona como um projeto de reflexão sobre a literatura nacional, à sua função social dentro de eventos catastróficos e traumáticos como as ditaduras. Não deixando de lado o humor em determinadas partes, Piglia não desvia de sua critica mas sim a reforça com debates distintos entre seus personagens permitindo assim o funcionamento desta polifonia que está presente em seu române.

Dentro deste esquema de misterio quase policial é que Piglia vai trazendo a tona temas da realidade nacional argentina de 1976-1982, sendo que através de um jogo pasado-futuro resulta em uma profunda exposição critica da ditadura militar. Visão também compartilhada pelo critico literario Rodriguez, no sentido de que *Respiración artificial* se presta a um papel muito mais elevado, produzindo uma articulação critica em

que: “ el autor contribuyó significativamente a la conformación de una lectura política de Argentina y anunciaba, implícitamente, el sistema de tortura, alienación y represión que los militares de la última dictadura en ese país llevaron a cabo” (249). Justo neste sentido que a forma inovadora que em que se narra seu române mas también vai muito mais além de criticar. A forma que o autor monta está critica e os elementos que o mesmo utiliza são as chaves que permitem a passagem de *Respiración artificial* pela censura politica de sua epôca. Trata-se de combater a repressão desde um plano temporal distinto do qual se dá os eventos presentes do regime ditador.

É através de uma troca de confidências, cartas enviadas entre o personagem Maggi, o suposto tio que havia desaparecido anos atrás, que carta a vai desvendando este enigma da vida e tal desavença familiar que, metaforicamente, representa a situação de uma Argentina sob o donominio do governo militar: “ La novela apareció em abril. Un tiempo después me llegaba la primera carta. Primeras rectificaciones, lecciones prácticas (*decía la carta*). Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares” (16). Cartas que vão pouco a pouco revelando a vida de Maggi, eventos e principalmente acontecimentos históricos envolvendo o personagem Enrique Ossório. Rodríguez continua sobre sua interpretação da obra de Piglia: “Paralelamente, el proyecto culto, de clara tendencia fantástica produjo una obra que representaba una cultura libresca, exhaustiva en citas textuales, alusiones clásicas y anglosajonas, y problemas filosóficos encaminados a cuestionar la realidad a tal grado que la calle fue olvidada como tema en muchos momentos” (248). Vemos o uso de um aparato histórico-filosófico profundo onde o autor não somente busca a alusão de eventos do passado através de uma encriptação no seu modo de narrar permitindo a formação de sua critica do presente. Mas

também utiliza uma inteligência filosófica conceitual mais além das fronteiras nacional para trazer a tona a confrontação de temas como o poder, Estado, família e a própria ditadura.

É através deste aparato conceitual que a “calle”, ou seja, a crítica aos efeitos da ditadura na vida dos argentinos em dados momentos é camuflada e têm êxito em passar à censura. Vemos um exemplo desta forma que se apropria de dita inteligência, que de certa maneira desvia o foco da censura ainda, na primeira carta de várias que Maggi envia a Emilio Renzi. Quando o personagem Maggi fala sobre o crítico Russo Iuri Tinianov : “Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos). Expresión enigmática que nos ha de servir por el momento, ya que es el mejor resumen de tu carta que conozco. Por mi lado, ningún interés en la política. De Yrigoyen me interesa el *estilo*. El barroco radical [...]”, chegando até mencionar figuras importantes como o escritor argentino Macedonio Fernández, considerado como um dos mentores de Jorge Luis Borges “¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández? Tampoco comparto tu pasión histórica” (19). Definitivamente uma forma de não somente encriptar sua crítica mas também confundir a censura de tal forma que sua denúncia passasse despercebida ao crivo político da ditadura. Trata-se de uma alusão bem articulada da realidade nacional, onde o autor incorpora figuras importantes da literatura nacional como Borges e Macedonio Fernández. Se trata de uma intertextualidade que permite a aglutinação de várias críticas sendo trazidas a tona tanto por Maggi quanto pelo próprio Enrique Ossório que em uma conversa com Maggi fala sobre o evento que foi baleado e o fim que muitos naquele dia tiveram nas mãos dos militares no ano de

1942: “dormir. Los milicos metieron a todos los gringos en un tren carguero, contaba, y los mandaron al infierno, por el lado de las salinas de Carhué. ¿Qué se habrá hecho de toda esa pobre gente?, dice el viejo, que en el fondo había empezado a pensar que el tiro en la columna se lo tenía merecido. Si sabré yo lo bárbaro que hay que ser en este país para llegar a algo, decía el viejo. Los hijos lo tenían recluso en un ala de la casa y le daban toda la droga que quisiera con tal que se dejara de joder” (21).

Por um lado temos Enrique Ossório falando de um evento que ocorrera em seus anos de juventude e militância política. O mesmo descreve a ditadura militar argentina (1930-32) sob o domínio do General José Félix Uriburu (1868 -1932). Nada diferente do que acontecia na ditadura da junta militar de 1976. Através do resgate de memórias Piglia pouco a pouco vai construindo seu aparato crítico através das memórias de Enrique Ossório contadas por Maggi e também das de Don Luciano o senador aposentado e neto de Ossório sobre a ditadura dos anos 30. Um resgate de memórias que passa pelo período de duas ditaduras para aludir de forma indireta a ditadura de 1976. Trata-se de um jogo de decifrar onde cada carta possui memórias autobiográficas dos personagens que as escreve, vão desde anedotas até narrações sobre atrocidades cometidas pelos militares. No que se refere a aspectos importantes sobre a literatura de Piglia, incluindo a exploração que o autor faz da memória como elemento articulador de suas críticas, Romero, citando a Karl Kohut, afirma:

La literatura de Piglia es una literatura de la memoria, lo que significa que no debe ser circunscrita a una tendencia donde lo social resulte más importante que el proyecto poético personal. Piglia, gran lector de los trabajos del formalismo ruso y las reflexiones de Walter Benjamin, supo construir una narrativa que en sus

rasgos más vanguardistas, sofisticados y desautomatizadores creó un espacio de resistencia social donde cuestiona la realidad establecida por el poder político... (295).

Por exelência trata-se de uma literatura trasgressora que cria este espaço de resistência discutidos anteriormente neste capítulo, como dito espaço vai resistindo o poder estabelecido e desautomatizando a eficácia do discurso ditador na alma dos argentinos que viviam sob o jugo da reorganização nacional. Jogo perigoso mas importante para à abertura de um discurso mesmo que seja no campo literario, com o objetivo de despertar a nação a uma mazela que assolava sua liberdade. Romero segue com sua aserção critica sobre o papel da literatura de Piglia e vai mais além de considera-la como uma literatura de resistencia. O critico também afirma que as obras de Piglia durante o chamado processo de organização nacional se prestam a um papel de desconstrução do discurso da impunidade: “la representación y la reproducción del lenguaje militarizado y burocrático de la policía y el resto de los guardianes del orden (médicos, psiquiatras, espías) [E com o uso destas formas de jargão e vocabulario militar] contrasta con el lenguaje popular, social y abierto de la gente, desenmascarando por oposición y comparación las verdaderas intenciones de los gobiernos que siguieron al de la Junta Militar: Raúl Alfonsín (1983-1989) y Carlos Saúl Menem (1989-1999). [linguagem este que servia simplismente para acobertar e] proteger a todos los responsables de los asesinatos, torturas y desapariciones y construir una realidad donde los militares no habían cometido ningún delito” (295). Montar para desmontar produz um desautomatizador que culmina na desconstrução do discurso da impunidade. Quase que um contrabando de ideias que através de seus personagens pouco a pouco vai fomentando

a libertação de seus compatriotas direcionando sua arma mais penetrante (sua escritura) e atingindo mentes e corações de seus leitores principalmente aqueles dos anos de chumbo argentinos.

Vemos este papel de contrabando desidente quando o personagem Maggi, em uma de suas cartas, escreve a seu sobrinho Renzi : “Así que me dedico al contrabando? ¿Por qué no? Al fin y al cabo, este país le debe la independencia al contrabando. Todos se dedican a eso por aquí, cosa de nada; pero yo, como ya habrás de ver, contrabando otras ilusiones” (23). Estas outras ilusões que Maggi se refere nada mais são que suas cartas, suas memórias as quais Piglia as cria dentro deste espaço desautomatizado e portanto livre de detecção pela censura. O proprio autor demonstra o processo de censura dentro de *Respiración artificial*, dando nome ao censor e descrevendo como o tal tentava como esforço descifrar as cartas de Maggi: “Hay alguien quem intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico, dijo, un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. Lee cartas igual que yo. Lee cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata, dijo, como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia” (Piglia, 40). O personagem José Arocena busca descifrar as cartas, entende-las afim de ver se estão ou não contra o Estado. Piglia demonstra diretamente o obstáculo da censura dentro de *Respiración artificial* quando faz do censor um personagem. Com isso cria um atalho para burlar a propia censura no mundo real. É importante recordar que a obra em analise foi publicada em plena ditadura argentina e que seguramente passou pela censura antes de ser publicada. Portanto, ao fazer de seus supostos inimigos personagem e dar vida ao seu papel de “proteção da cultura nacional” o autor provoca um efeito inverso o qual é

utilizado como uma das estratégias de despistamento de sua mensagem política contra o Estado ditador.

Temos um agente do Estado interceptando e lendo as cartas que Maggi escreve a seu sobrinho Renzi. Portanto colocando o censor dentro da narrativa de seu române, Piglia de uma forma ou outra camufla e justifica possíveis desconfianças dos verdadeiros censores. Falando desta codificação das cartas, e como esta encriptação servia para passar a censura, Avellaneda explica: “Y, justamente, la obra de Ricardo Piglia comenta de modo cifrado, por desplazamiento, la violencia de esos años, las implicancias del exilio frustrado y la censura. En *Respiración artificial*, acceder al secreto encubierto en cartas, papeles, libros o conversaciones es siempre un acto incompleto y a menudo frustrante” (52). Está frustração que Avellaneda se refere provém justamente destas encriptações e da mescla de tempos, também, de ditaduras que assolaram a nação argentina e histórias familiares que alegoricamente representam o país. Um aparato que inclui até os próprios censores, projeto literário ousado e ao mesmo tempo eficaz. Este método de fragmentação, onde o incompleto na realidade completa é elemento propulsor e articulador de uma crítica importante ao governo. Cartas do século XIX, elementos autobiográficos, conversações entre sobrinho e Tio, formas encriptadas de críticas em momentos que parecem nada incomuns mas que na realidade transmitem uma crítica profunda ao governo.

Um exemplo deste tipo de codificação vemos durante um jogo de xadrez que Maggi tinha com seu amigo Tardewski em uma de suas cartas comentava como Renzi:

Anoche, por ejemplo, me quedé hasta la madrugada discutiendo con Tardewski, mi amigo polaco, ciertas modificaciones que podrían introducirse en el juego del

ajedrez. Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Solo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma (Piglia, 23).

A realidade nacional representada em forma de um jogo de xadrez onde Maggi, agente articulador da crítica, explica a seus amigos e refere a vários princípios partindo desde o posicionamento das peças até que se tornem mais eficazes. Piglia parte do conhecido para através dele colocar sua mensagem crítica. Podemos afirmar que Maggi, como um esquerdista político e historiador, é quem controla as peças do xadrez as quais de forma indireta representam a desidenciam. Na verdade o elaborar um jogo alude a elaboração de uma estratégia, um plano de ação. O próprio Tardewski, um amigo como nome polaco, diz que como as regras atuais do jogo este tipo de estratégia que sugere Maggi não se desenvolve e que somente têm sentido aquilo que se modifica e transforma. Aqui vemos uma discussão importante sobre a realidade nacional. Se fazemos uma analogia podemos então afirmar o seguinte: Maggi representa a desidenciam política em seu papel de historiador e como suas convicções políticas de esquerda. Tardewski, o próprio nome polaco leva em si mesmo o peso da filosofia marxista comunista e o mesmo personagem é quem sugere que deve haver mudança. Na realidade uma carta que descreve um simples jogo de xadrez que na realidade significa um plano de ação e exposição de convicções de esquerda e um plano de inteligência contra o governo.

3.7 Conclusão

Em conclusão, tanto *Dos veces junio* quanto *Respiración artificial* funcionam como obras que em seu determinado tempo lutam contra o Estado militar ditador que implementava políticas culturais severas aqueles que ousavam desafiar o sistema. Piglia e Kohan, são dois autores que escrevem suas obras em diferentes momentos da história argentina, mas ambos dividem o mesmo objetivo, ou pelo menos em parte travam lutas parecidas. Se em *Dos veces junio* temos uma luta que milita no campo psíquico e do inconsciente coletivo nacional, em *Respiración artificial* vemos uma luta mais próxima de seu adversário.

A obra de Kohan combate os efeitos e o eco que a ditadura de 1976 produz na realidade atual argentina. Já o projeto literário de Piglia enfrenta e denuncia as ações e crimes que aconteciam naquele momento dado a sua publicação durante o período de reorganização nacional. Ambas obras utilizam elementos alegóricos, metafóricos principalmente. Se em *Dos veces junio* Kohan critica abertamente aos militares da ditadura de 1976 e mesmo assim o faz em alguns momentos com alegoria, o projeto de Piglia vai mais além. Não somente experimenta uma narração alegórica, se não faz de sua obra uma apratado político quebrando a ordem natural de elementos como o tempo e o espaço. Não se trata de dizer que um romance é melhor que o outro, mas sim situá-los dentro de seus papéis e as mensagens e público alvo que ambas atingiram.

Vimos neste capítulo como dois romances publicados em datas diferentes, escritos a gerações diferentes se completam no processo de resistir as diversas ditaduras que assolaram a nação argentina desde sua independência até quase o fim do século XX. Obras que, como literatura de resistência, completam sua missão e realmente criticam e

se erigem contra os crimes e atrocidades praticados pelo governo da junta militar de 1976-1982. Analizamos como uma obra publicada no século XXI ainda pode ser classificada conceitualmente dentro do elenco de obras consideradas como literatura de resistência. Não diferente, vimos neste capítulo as diversas formas que ambos autores utilizaram para articular suas críticas. Kohan trabalha sua narrativa de dentro para fora, pois desde a perspectiva de um soldado e agente do Estado que o autor vai construindo sua crítica a ditadura militar. É através da representação de uma juventude perseguida onde seus sonhos são roubados, seus corpos mutilados e seus filhos roubados de si que de uma forma ou outra *Dos veces junio* vai desconstruindo o discurso do bem nacional que o processo de reorganização nacional tinha sobre seus atos “patrióticos” e em defesa da constituição argentina. Dentro de atalhos metafóricos e dissecando a máquina mortífera que se converteu o Estado, Kohan vai construindo seu argumento, revelando uma realidade que assola a nação até os dias presentes. Em *Dos veces junio* vemos a identificação, denúncia e a luta contra um eco traumático-fantasmagórico que aflinge a sociedade, um trauma transgeracional que vai passando de geração a outra o qual emana das ditaduras nacionais, batalha que identifica, critica e resiste este fantasma na sociedade argentina. Portanto uma obra completa a outra no sentido de que atingem uma crítica total. Fazem frente a máquina de destruição que se converteu a ditadura militar de 1976 e a enfrenta em dois planos distintos que quando colocados em forma de análise revela o seu efeito de totalidade.

Se em *Dos veces junio* Kohan trabalha as profundezas do trauma nacional, em *Respiración artificial* Piglia reinventa o processo narrativo nacional transformando sua obra tanto em literatura de resistência quanto em um projeto ensaístico sobre a literatura

nacional. E importante resaltar que Piglia cria uma realidade, um espaço de resistência o qual lhe permite desconstruir criticamente o regime militar. Ambos româncos detectam a seu modo a operação do mal que o Estado ditador exerce sobre o povo argentino de ambos séculos. Vemos uma aparato histórico dentro das duas obras que datam desde a primeira ditadura militar nacional até a última. Seus efeitos são combatidos tanto por Piglia quanto por Kohan. Os dois româncos são como duas peças de um quebra-cabeça literário que juntos permite a exposição das mazelas que os militares fizeram a nação. Sem dúvida autores importantes para o processo de reconstrução da memória histórica argentina desde o campo literário.

Este capítulo demonstra a importância do tema da ditadura na literatura argentina e como a própria literatura se erige como instrumento de resistência a este fenômeno. São obras que diferem das obras fundacionais do tema de ditadura como *Facundo* (1845) e *Amalia* (1851) e *El matadero* (1838), *Respiración artificial* e *Dos veces junio* também existe um distanciamento da figura do ditador. A estratégia está em criticar os mecanismos de opressão de personagens além do Palácio do Governo. No romance de Kohan, a crítica ocorre através da tortura, o exército, a ditadura, a guerra das Malvinas e a Copa do Mundo de 1978. Cada capítulo tem um significado histórico, porque eles são datas de eventos específicos que ocorreram no passado durante a ditadura militar. Em *Respiración artificial*, datas históricas também são importantes. Há uma mistura de ficção e realidade por meio de elementos temporários e atemporais. O tempo esgota-se, transforma-se e atua como o laço que une a crítica da ditadura. Há uma narrativa de dupla função, na qual Piglia critica duas ditaduras, ao mesmo tempo; Juan Manuel de Rosas no final do século XIX e a Junta Militar de 1977, que de acordo com o seu romance, foi: “el

modelo clásico del estado convertido en instrumento de terror, describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables” (194). Os românces analizados neste capítulo em alguns momentos possuem narradores que cooperam entre si para dismantelar o discurso opressivo. A literatura de resistência é a herança da memória histórica da América Latina.

Sua produção não só permite a compreensão dos processos políticos e ditatoriais, mas também em seu amago reflete e mudanças tanto ansiadas na sociedade como um todo

Capítulo IV

Literatura, resistencia e denuncia: *Las iniciales de la tierra*, *La nada cotidiana*.

Neste capítulo nos dedicaremos uma análise profunda não somente de dois romances cubanos, senão também de todo o aparato histórico que me serve como base teórica de minhas leituras tanto de *Las iniciales de la tierra* (1986) quanto de *La nada cotidiana* (1995). Analizaremos como dois romances publicados em diferentes épocas refletem não somente a luta e crítica à ditadura de esquerda cubana. Desta forma, ambos projetos literários servem como elementos que tanto Jesús Díaz como Zoé Valdés criticam e através de suas obras e revelam a continuidade deste fenômeno fantasmático repetitivo dentro da Ilha como um todo. É importante resaltar que neste capítulo dedicaremos nossa análise desta realidade fantasmática identificando o seu ciclo neurótico dentro das esferas do poder cubano. Começaremos com o romance *La iniciales de la tierra* e dentro de seu estudo buscaremos através da crítica de Jesús Díaz à revolução cubana de 1959 o elemento chave para revelar este ciclo repetitivo em que a reaparição deste fantasma se torna evidente através dos séculos dentro da Ilha. Minha leitura se erige desde a perspectiva dos estudos espectrais contemplando as perspectivas teóricas de Derrida, Punter e outros teóricos, os quais utilizaremos como base de articulação e análise neste capítulo. Veremos em *Las iniciales de la tierra* a reconstrução da memória coletiva nacional à qual de forma alegórica nos levará uma viagem à topografia intra-psíquica do inconsciente coletivo cubano. Seus fantasmas e como os mesmos constituem os que neste capítulo denominaremos de “Fantasma transgeracional cubano”.

Por outro lado, a leitura do romance *La nada cotidiana* (1995), romance crítico contra a ditadura castrista onde a crítica ao governo de esquerda na Ilha se articula através do corpo como ponto de contato com minha leitura. Portanto, neste capítulo minha leitura se dará focada nos elementos utilizados por ambos autores para criticar a ditadura de esquerda cubana. Analizando não somente estes elementos e como se articula a crítica, mas também como este fantasma transgeracional de busca de liberdade, e que se revela ao longo da história cubana, se manifesta e é exposto através destes dois romances. De certa forma revelar como o mesmo fantasma cruza o Atlântico se consolidando não somente em uma esfera transgeracional senão transterritorial. O qual é caso dos escritores de exílio como Zoé Valdés autora de umas das obras a ser analisadas neste capítulo. Posteriormente Jesús Díaz também se exilaria mas a propósito de estudo da resistência e sua interação com este fantasma transgeracional e transterritorial cubano, nos limitaremos em estas duas obras e em como sua articulação crítica revela e desmascara a farça da revolução cubana de 1959. Para tal, é importante a compreensão dos fatores históricos, os quais de acordo com nossa leitura, são elementos chave para a identificação deste fantasma que opera até dias de hoje dentro e fora da Ilha através de seus diversos escritores e críticos da revolução de 1959. De uma forma ou outra, se erigem como instrumentos do que planteio ser uma literatura de resistência cubana.

No caso de Cuba, é importante compreender o gênese da literatura de resistência. Para isso, é importante enfatizar suas conexões com a história da Ilha. Cuba possui uma história de revoluções que levaria a sua independência da coroa espanhola. Mais tarde, haveria várias revoluções internas, incluindo denominada socialista de 1959, revolução liderada por Fidel Castro, que logo se tornaria uma ditadura de esquerda, sob a supervisão

política da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Rafael Rojas analisou alguns elementos históricos que permitiram o surgimento do que ele define como dois tipos diferentes de literatura, durante o período de transição entre a ditadura de Fulgencio Bautista (1952-1958) e Fidel Castro (1959-2006), continuada por seu irmão Raúl Castro até o presente. O primeiro tipo proposto por Rojas seria uma literatura de legitimidade liberal, oposta por um segundo tipo, conhecida como literatura socialista. É importante destacar como a literatura política em tempos de Batista lutava contra a ditadura. Rojas explica sobre estes dois tipos de literatura que: “Si en la primera predominaba el estado de excepción y las formas narrativas del melodrama nacional, en la segunda fase se producirá un desplazamiento de la recuperación de la legitimidad...” (9). A literatura de Cuba abruptamente alterna entre uma literatura da legitimidade liberal e uma literatura empenhada ou, como definida por Rojas, uma literatura "socialista". Portanto e em um primeiro momento, explicaremos o contexto histórico e literário cubano e principalmente os eventos históricos que desencadearam o processo revolucionário e o golpe de Estado dos Castro, eventos importantes, dados os romances que analizaremos neste capítulo.

A revolução socialista realizada por Fidel Castro tem seu significado, principalmente, como uma resposta frente o governo ditatorial de Batista, o que para Rojas: “...está relacionado con las diversas reacciones que provocó el golpe de Estado de Fulgencio Batista... aquél golpe interrumpió la lógica constitucional establecida en 1940, por un consenso legislativo de las principales corrientes políticas de mediados de siglo en Cuba: católicos, liberales, conservadores, socialdemócratas, socialistas y comunistas” (9). Contra a ditadura de Batista, Fidel Castro seria então um dos vários atores da oposição tanto pacífica como o violenta contra Batista. Segundo Rojas “Fidel, antes de organizar el

asalto al cuartel de Moncada en julio de 1953, interpuso una demanda a Batista y 17 de sus cómplices ante el Tribunal Supremo de Justicia por violación de la constitución de 1940” (11), evento que logo, em julho de 1953, falha e termina com a prisão de Fidel e vários outros envolvidos no ataque do Quartel de Moncada. A revolução que resultaria na destituição de Fulgencio Batista em 1 de janeiro de 1959 baseou-se inicialmente em valores democrático-populares que em seguida se radicaliza rapidamente como uma revolução socialista. Esta teve como objetivo inicial a expulsar Fulgencio Batista do poder e restaurar a democracia da Constituição de 1940 em Cuba. No entanto, com a chegada ao poder dos revolucionários e sua precoce aliança com a URSS é produzida uma mudança radical da estruturas sócio-políticas da sociedade cubana, que levou em pouco tempo ao controle estatal de todos os setores sociais e para o estabelecimento do que é denominada como a primeira ditadura socialista na América Latina. Não só a revolução de Castro não somente destitue Batista do poder, mas remove uma ditadura para substituí-la com outra. Com isso, o novo governo ditatorial começou a limitar as liberdades dos seus cidadãos, resultando em menos independência e mais violações dos direitos humanos. Esta mudança de atitude para com o futuro político de Cuba, foi avaliado por Leonel de la Cuesta:

Bastaría hacer un somero recorrido por los discursos de Fidel Castro entre 1959 y 1960, para observar la forma que rápidamente se pasa de la defensa de una legitimidad recuperada, en el sentido de texto como *La historia me absolverá* de 1954 y otros documentos del Movimiento 26 de Julio defendían la restauración de la constitución del 40, aunque la misma se introducían modificaciones notables

como la transferencia del poder legislativo al Consejo de Ministros, con lo cual quedaba prácticamente anulado el gobierno representativo” (426)

Pouco a pouco, o governo revolucionário é institucionalizado até o momento em que se transforma em uma ditadura totalitária que não só remove os direitos da população, mas também reprime todo o tipo de voz contrária à revolução, cujo o proceso nos explica Rojas: “From the time of its institutionalization (the early 70s) through 1992, Cuba’s political system exhibited the distinctive traits of a totalitarian communist regime: a single party, official Marxist-Leninist ideology, state ownership of the means of production , corporativist integration of civil society” (140). Foi nesse cenário político nacional que se dá a transição de uma literatura da legitimidade liberal para uma literatura socialista. Muitos dos escritores e intelectuais que antes produziam uma literatura de legitimidade nacional passaram a escrever e colaborar com o regime de Fidel Castro. Muitos deles pensavam que a revolução de 1959 era a resposta à frustração política que, como um fantasma, assombrava a ilha desde a sua independência do Império espanhol. Seus escritos não somente desconsideravam a revolução de 1933 e a constituição de 1940 como eventos fundacionais da consolidação política de Cuba, mas também tentaram legitimar a revolução socialista de 1959: “... en la medida que la misma se presentaba como realización de todas las revoluciones frustradas del pasado cubano, es decir, como final feliz de un melodrama secular” (Rojas 19). Outros fatores internos e externos colaboraram para a singularidade da ditadura cubana. Eles incluem um confronto entre a revolução e os Estados Unidos.

Em relação à literatura socialista de Cuba e aos intelectuais que escreviam em favor do regime, podemos destacar o escritor Jesús Díaz que mais tarde após sua visita

Alemanha em 1989 se exila e em 1996 cria a revista *Encuentro de la cultura cubana* que têm sido instrumento de publicações de intelectuais cubanos da diáspora nos últimos dez anos. Com a queda do muro de Berlim em 9 de novembro de 1989 e a desintegração da União Soviética entre março de 1990 e dezembro de 1991, o regime totalitário cubano tem que se adaptar à mudança no cenário mundial. Cuba perde seu principal aliado e tem que repensar toda a sua estrutura política. Diferente das outras ditaduras na América Latina que terminam em transições para a democracia, em Cuba isso não ocorre. Cuba Pos-União Soviética tem que renegociar alguns valores políticos, mas não se abre para uma democracia.

Com isso e os vários problemas econômicos que enfrentava a ilha na última década do século XX e principalmente em 1994, e que segundo Aviva Chomsky “ In the summer of 1994 the economic crisis was at its worst. The full effects of the Special Period hung oppressively over the country” (168). Há um descontentamento dos intelectuais cubanos em relação a continuidade da estalinização de Cuba o que Kumaraswamy y Kapcia nominaram de “.. the cultural representation of the *desencanto*, a loss of faith in the socialism nation and Revolution”(133). O "período especial" cubano desencadeia uma diáspora da ilha que seria conhecida como a crise dos balseiros. Muitos intelectuais saem da ilha tanto pelos problemas econômicos do país quanto pela sua insatisfação com a revolução. Ambos os escritores intelectuais que haviam deixado Cuba dez anos mais cedo durante o Mariel em 1980, incluindo Reinaldo Arenas, como os que partem durante a crise dos balseiros começam a produzir uma literatura que critica o governo dos Castro. Alguns exemplos são: Lorenzo García Vega, Manuel Díaz Martínez, Carlos Victoria, Jesús Díaz, Zoé Valdés, Vicente Echerri, José Manuel Prieto e vários

outros. E no período de 1994 a 2005, um corpus completo deste tipo de literatura surge através de intelectuais: Heberto Padilla, *La mala memoria* (1989); Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992); Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba* (1993); Eliseo Alberto *Informe contra mí mismo* (1996); Juan Abreu *A la sombra del mar* (1998); Lisandro Otrero, *Llover sobre mojado* (1998); César Leante, *Revive historia* (1999); Norberto Fuentes, *Dulces guerreros cubanos* (1999).

Esses escritores publicam suas obras e em cada uma delas podemos identificar um objetivo moral contra a revolução que Rafael Rojas divide através do seguinte esquema: “Accusation (Franqui and Cabrera Infante), revenge (Padilla, Arenas and Abreu), confession (Alberto and Leante), apology and justification (Otrero y Fuentes)”. De acordo com Rojas todas essas memórias destes escritores exilados são “...interperpersed with these five perspectives; that is, all are accusatory, vengeful, confessional, justificatory...” (117).

Se seguimos o esquema de Rojas para classificar que tipo de escrita que utilizaram esses escritores e ensaístas para criticar severamente a revolução de 1959, podemos entender como as circunstâncias políticas e econômicas de Cuba influenciaram diretamente na produção deste tipo de literatura que, no caso de Cuba, foram produzidas no exílio, dado a repressão do regime e a impossibilidade de publicar estas obras dentro da ilha. O exílio resulta então a liberdade para lutar e criticar a ditadura de Castro em várias formas que não a melhor que Rojas para dividi-las: “... In Abreu, it is a spiritual compensation for the persecutions that he suffered together with Reinaldo Arenas in the Havana of the 1970s. For Alberto, it is primarily a matter of exorcising an unbearable complicity, whereas for Fuentes, it is an excuse for a terrifying and captivating epic” (117).

Se repete esse fantasma da emigração intelectual de Cuba. Eses escritores de uma maneira ou de outra que estiveram envolvidos com a revolução de 1959, agora no exílio produzem uma literatura que vai contra o regime. São as vozes que, de seu exílio, gritam para o mundo e ensina através de suas letras a verdadeira face da ditadura cubana. São autores que estão à procura de uma reconstrução da sua memória que ficou na ilha e conjuro de uma trauma-fantasma que assola o inconsciente coletivo cubano tanto em exílio quanto dentro da ilha. E a forma de reconstruí-la (memória) é através do retorno ao seu passado por meio de seus escritos criticar o regime que mudou suas vidas e de milhares de cubanos, dentro e fora de Cuba.

4.1 La nada cotidiana

Com base em tudo o dito anteriormente, em Cuba segue vigente este tipo de ativismo literário e resistência cultural e cujas obras publicadas no exílio são puramente de resistência e crítica. Esse tipo de militância é evidente no romance, *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés. De acordo com a abordagem teórica do crítico literário brasileiro Bossi e também pelo cubano Rafael Rojas, a literatura do exílio se constitui também como literatura de resistência, porque é uma forma de lutar contra o regime. No texto de Valdés a autora deconstrói o discurso revolucionário cubano e cria um contra-discurso, apresentado como mensagem através dos dois personagens em Sua obra: *Patria e o Traidor*.

Minha leitura de *La nada cotidiana* será feita através de dois pilares teóricos centrais à minha análise. Por um lado tratarei como este contra-discurso articula a identificação de um fantasma transgeracional cubano, e como este fantasma torna-se transatlântico produzindo eco em exílio literário cubano. Por outro, veremos como o

romãnce em análise milita não somente para revelar e denunciar a ditadura de esquerda cubana, mas também funciona como obra que conjura este fantasma ou pelo menos tenta fazê-lo. Este romãnce representa a situação real que a revolução submeteu o povo cubano. Se revela o racionamento de comida, as restrições, o desemprego, a censura, as sanções, a repressão e o medo. Por isso, *La nada cotidiana* é um golpe frontal ao discurso da revolução de igualdade a todos. "Yo nací asfixiada y aún me falta el aire... ¿Por qué todos invocan una rigurosa disciplina de respuestas, cuando el presente es un cataclismo de interrogantes? (28). Aquí vemos como a narrativa revela uma realidade "sufocante". {Em outro exemplo, se nota a crítica à miséria que vivem muitos na ilha}: "...me despabilé con el buchito de café, me lavé los dientes, desayuné agua con azúcar prieta y la cuarta parte de los ochenta gramos del pan de ayer. He administrado muy bien el pan nuestro de cada día. Cuando hay --¡si es que hay!-- lo pico en cuatro.... Tengo pasta dental gracias a una vecina que me la cambió por el picadillo de soya. . ." (29).

Zoé Valdés, através de seu romãnce, reflete a situação da ilha, principalmente no período especial quando a situação económica desencadeia uma vida quase miserável do ponto de vista financeiro. *La nada cotidiana* está cheio de uma linguagem crítica, e que segundo Faccini:

A partir del tercer capítulo se concreta la deconstrucción discursiva, bastante contenida hasta aquí, aunque estratégicas intervenciones de la narradora amenazarán en los dos primeros capítulos con deconstruir el discurso de la revolución, en particular uno de sus pilares: el del sistema sanitario. En el resto de la novela asistimos a la elaboración desenmascarada de un discurso

contrarrevolucionario rabioso, corrosivo y descarnado en que la ironía se vuelve sarcasmo, para hiperbolizarse hasta convertirse en un discurso del absurdo. (2)

Valdés trabalha um realismo sujo em seu romance que serve para enfrentar tanto a política e a literatura socialista dentro da Ilha. É de o campo pornográfico que se articula sua crítica, através da transgressão da linguagem que a autora denuncia a política brutal da censura dos Castro uma crítica de políticas culturais empregadas na Ilha que limitam até hoje uma escrita livre da censura governamental. Exemplo desse tipo de política podemos ver no caso do escritor José Lezama Lima em seu romance *Paradiso* (1966), e que para Mabel Cuesta foi o: “...poder y censura que condenaron al olvido a Lezama Lima y su obra por más de veinte años y que bien presente la autora – serían los mismos que la década de los noventa, tampoco aceptarían su novela...” (67). En *La nada cotidiana* Zoé Valdés articula sua resistência e crítica à ditadura dos Castro particularmente através da sua personagem principal: Pátria. O elemento central da crítica da escritora, Pátria, durante todo o romance é a voz irreverente e erótica, e que tem sua identidade construída sob várias frustrações as quais vive.

Se tomamos como base a história de Cuba desde uma leitura alegórica no que se refere a minha análise e dentro de um contexto mais amplo, podemos então afirmar que *La nada cotidiana* representa uma resistência não somente a ditadura comunista dos Castros, mas, também a neurose fantasmagórica que assombra a história cubana desde seus tempos coloniais. Através de sua obra escrita em exílio Valdés confronta um sistema ditatorial minando as trincheiras da revolução cubana desde uma frente moral. Pois é através da utilização de conceitos morais já ora perdidos ou proibidos pela mão de ferro Castrista que a autora, vai pouco a pouco, através de um jogo erótico, denunciando a

realidade de uma vida de privações de direitos que vive a população cubana até dias de hoje. Trata-se de uma obra cujo seu instrumento de articulação é a figura feminina de seu personagem principal o qual é Patria. Por tratar-se de um romance publicado em exílio, não houve necessidade de técnicas para ludibriar uma suposta censura. Por tanto, Zoé Valdés faz uso da alegoria e explorando a sexualidade de seu personagem principal Patria para revelar aos seus leitores uma realidade desesperadora a qual é submetida o povo cubano que vive dentro da Ilha. Nada melhor que a figura de uma mulher cujo nome é Patria para a representação da exploração e o jugo que a revolução de 1959, liderada principalmente por Fidel Castro, impõe sobre a vida dos cubanos. Os traumas, os abusos de poder, o desaparecimentos e a privação da liberdade de expressão.

Paul de Man, explicando a função alegórica dentro de romances que confrontam poderes estabelecidos, explica que: "Allegory is the purveyor of demanding truths, and thus its burden is to articulate an epistemological order of truth and deceit with a narrative or compositional order of persuasion" (3). Ao mesmo tempo que o uso da alegoria busca a verdade ou revela-la, também funciona como elemento que busca persuadir e resistir a realidade opressora, que no caso cubano está representada pela ditadura comunista encabeçada pelos Castro. Por um lado, *La nada cotidiana* resiste e denuncia, o autoritarismo ditatorial cubano. Por outro, através desta resistência e denuncia também busca a verdade ou melhor tenta revelar esta verdade e através da revelação da mesma expor o fantasma e conjurar-lo. A obra possui estas três funções principais: 1) buscar a verdade, 2) revela-la e 3) conjurar-la. A autora resiste a mão de ferro castrista através da representação e do abuso que o personagem o Traidor submete a Patria. O traidor viola Patria destruindo sua pureza retirando dela sua virgindade:

El Traidor desvirgó mi inocencia, si hoy soy despiadada es por su culpa. Era el destinado a violar mis sueños y lo hizo cruelmente. Era el que debía mentirme y me mató a mentiras. Era el que marca, y aquí estoy cubierta de cicatrices. Él nunca lo sabrá, no está preparado. Yo lo amé como solo puede hacerlo una adolescente. Dócil, y con la inteligencia abierta a cualquier locura. Y sus locuras las tomé demasiado en serio. Fue el primero que quise, y eso, de cierta manera, lo convierte en excepcional. (Zoé 19)

É dentro desta perspectiva que então podemos afirmar que Patria alude a Cuba, e o personagem Traidor à ditadura propriamente representada na pessoa de Fidel Castro. Pois é o Traidor que retira a virgindade, a pureza de Patria nascida no dia da comemoração do aniversário da revolução socialista cuabana. Neste fragmento podemos observar tres importantes fatores que a autora critica no regime ditador cubano. Primeiro, a perda da virgindade, que nada mais que alude a perca da pureza e toda a representação, tanto psicologica quanto simbolica, que possui a pureza de uma mulher. “Era el destinado a violar mis sueños y lo hizo cruelmente”. Aqui a pureza é demonstrada como senedo os sonhos de Patria. Vemos o efeito cruel que a ditadura socialista dos Castro produz na vida dos cubanos. Além de violar os sonhos de liberdade e igualdade, a ditadura castrista o faz de forma cruel. Ou seja, resultando com a introjeção de um trauma profundo que vive na alma do povo cubano dentro e fora da Ilha até dias de hoje. É importante ante esta alegoria entender os efeitos que a violação produz na psique humana para entender de fato ditas sequelas no inconciente coletivo cubano. O filosofo Derrida, explicando como o fenômeno alegorico se da dentro do processo pisiquico humano pergunta: “Is the

invention of the other an allegory, a myth, a fable? de Man insists on the paradoxes in what we could call the task of allegory or the allegorical imperative” (26).

Esta alegoria que descreve Derrida se refere a invenção do “outro” como mito ou fabula e que esta forma de alegoria é sumamente sequencial à historia de Patria, comnsiste de seu nascimento e violação sempre temporal, sequencia de fatos e etapas. Mas que ao memso tempo não está presa a temporalidade dos eventos narrados. Esse fenomeno permite uma alegoria mais precisa, no sentido de que a mesma pode então de uma forma ou outra não somente viabilizar a leitura de determinados textos literarios, senão também expor o fantasma-trauma dada a seu carater de anacronicidade semelhante ao do próprio fantasma em si. Para a construção de uma representação alegorica que se erige como dicotomia Patria-Traidor tenha seu efeito de resistênciã, é de suma importânciã que esta representação alegorica possa em sua totalidade mostrar os dois niveis fisico-corpo quanto no psiquico coletivo em que ela se manifesta no caso do romãnce aqui analisado.

Uma vez que entendemos esta persperctiva alegorica, a personagem Patria representa então a nação cubana e o Traidor seu violador, podemos então dizer que Cuba pos-revolução Castrista é violada e esta violação de sua liberdade gera um trauma no inconciente coletivo da Ilha. Segundo o psicoanalista Matsakis, o trauma do abuso sexual produz na vitima o que ele define como uma exarcebação fantasmática: “...Under these circumstances [violação], the normal stress of intimacy are exacerbated by the presence of ghosts” (30). Esta exarcebação somente ocorre por meio da aparição de fantasmas/traumas. Dentro desta mesma perspectiva Matsakis continua sua asserção sobre a aparição do fantasma na psique do individuo violado e que para o psicoanalista:

“The ghosts are invisible, but they have a very real impact on the psychological wellbeing...” (30). Ou seja, é evidente que o efeito da violação resulta na aparição de um fantasma e dentro deste processo de aparição o bem estar psíquico é inevitavelmente afetado. Uma vez violado, o povo cubano sofre não somente a criação de um fantasma no inconsciente coletivo nacional, mas também com a reaparição do mesmo dentro da realidade histórica do país. O *revenant* fantasmagórico teorizado pelo filósofo Derrida. Ou seja, o retorno inesperado e não invocado do espectro. Neste sentido, o *revenant* ocorre fora de um espaço tempo determinado pois o tempo torna-se instável em relação a sua interação com o presente, passado e futuro. Dentro deste acercamento teórico, McCallum, discutindo as posições teóricas de Derrida sobre a atemporalidade do fantasma, afirma:

Derrida positions time within an unstable interaction of past, present, and future; in his words, it is crucial to be aware of the “*non-contemporaneity with itself of the living present,*” to be attentive to “that which secretly unhinges” the present (*Specters* xix). The instability of the present—what haunts it—implies a responsibility for those whose existence is entailed in the present, that is, for those who have produced it (the past) and for those who will live out its consequences (the future). (240)

Segundo Derrida, há uma interação instável entre o passado, presente e futuro, esta instabilidade gera, por sua vez, uma não-contemporaneidade que resulta em uma desestabilização do próprio presente. O fantasma desestabiliza o presente devido ao seu desprendimento ao tempo. Ele é quem viaja entre gerações buscando a concretização de algo não resolvido (justiça). É a instabilidade que o próprio fantasma provoca no tempo

presente, e que, de certa forma é eternizada pelas ações daqueles que viveram no passado. Também, o mesmo é levado no inconsciente coletivo daqueles que vivem no presente e que perpetuam a existência deste fantasma não conjurando-o, e assim, perpetuando o ciclo interminável e suas consequências psíquicas no inconsciente coletivo cubano. Quando nos referimos ao fantasma e sua relação com o tempo, é importante entender como funciona a percepção da realidade como um todo. Se o tempo está dentro da realidade e esta realidade no caso de Cuba é a produção de traumas coletivos, podemos então de forma tentativa afirmar que o fantasma, por seu caráter anacrônico cria uma desarmonia entre o tempo consequentemente interferindo na percepção da realidade. Essa interferência aparece quando o personagem Traidor visita a Pátria em sua casa: “Para mis padres, yo era un modelo de hija. El Traidor era el maestro-guía que cada mes los visitaba para informarles de mis progresos y prodigioso rendimiento escolar. Para ellos, yo era dirigente estudiantil. Eso a mi papito lo ponía en el clímax del orgasmo paternal. En verdad vivía prisionera como en un convento, mi religión era el amor y mi dios era el Traidor” (22). Para os pais de Pátria tudo estava normal e seguía o curso dos acontecimentos. Já para Pátria esta realidade deturpada que seus pais enxergavam não existia. No romance em questão o personagem Traidor não somente encarna o fantasma mas também torna Pátria prisionera do próprio. Ou seja, de forma metafórica, a violação a Pátria/Cuba não só gera um novo fantasma, ma reinvoca outro proporcionando a sua reavistação a Ilha e interferindo na percepção da própria realidade (pais de Pátria). Como consequência produz uma disjunção espaço-tempo o qual perpetua o que neste capítulo titulamos de fantasma transgeracional cubano.

E é justo neste sentido que *La nada cotidiana* se erige como obra que resiste e revela esta disjunção como parte do caráter da entidade fantasmagórica. O descortinamento de um *revenant* que nunca se acaba. Descrevendo este fenômeno de disjunção exercida pelo fantasma o filósofo David Appelbaum afirma: “The phantom evades the determinacy/indeterminacy opposition and can't be pinned down by command, name, trait, number, or identity (in time space)...it is the ghost of disjunction” (51). Além de se evadir do binário determinado–indeterminado, o fantasma produz esta disjunção tempo-espaço produzindo assim o que o filósofo nomina como uma não definição clara do espectro dentro do espaço-tempo. Trata-se da incapacidade de confinamento do fantasma dentro de um espaço e tempo definido. E que conseqüentemente protagoniza esta disjunção ou desconstrução física-temporal que é o próprio caráter do *revenant* derridiano. Además, dentro deste mesmo entendimento ocorre o que Appelbaum denomina de polifonia do fantasma: “With the double genitive, the disjunction of the ghost, phenomenality multiplied, made manifold, multi-featured, and in this case, polyphonic” (51). Trata-se de uma possessão do inconsciente de caráter múltiplo e perpretada pela própria disjunção (espaço-tempo) do fantasma à qual produz não somente a sensação do *revenant*, mas também a própria sensação da existência do fenômeno em si constituída. São as diferentes vozes ou presenças que de forma abrupta e inesperadas se manifestam no consciente. Há a sensação de retorno do espectro e esse por sua vez não respeitando tempo e espaço aparece confrontando o indivíduo-(os). Por um lado temos o trauma-fantasma e suas aparições inesperadas. Já por outro, enfrentamos o questionamento interior, que de forma inconsciente busca o conjurar desta entidade que nos assombra. Trata-se de uma dualidade a qual o indivíduo-(os), por razões diversas, não

conseguem concluir o *working thorough* e devido a introjeção do fantasma-trauma no seu inconsciente. Portanto, este fenómeno por sua vez puduz inércia ou falta de mecanismos de reação e conjuro do espectro.

Vemos este fenómeno através do envolvimento da personagem Pátria com o Traidor, e também com outro personagem chamado o Nihilista: “¿Hace cuántos siglos que mi boca está saboreando este café y mis ojos mirando ese mar y mis piernas permanecen inertes, y por eso ávidas de todos los rumbos? Anoche en mi cama durmió un traidor, anteanoche un nihilista. ¿Cuánto hace que vivo esta pasión agotadora de alternar mis deseos? ¿Por qué intento continuar con uno lo que no pude terminar con el otro? ¿Acaso necesito vivir subrayando la diferencia? ¿Conviene extenderse en el drama humano del tiempo?” (Zoe,12). Se, por um lado, vemos Patria violada e assombrada pelo fantasma da revolução socialista personificada através do personagem Traidor, por outro, temos o personagem Nihilista que não viola a Patria mas dorme com ela. Se o Traidor representa a revolução e o portal em que o fantasma transgeneracional cubano utiliza para sua manifestação. O Nihilista representa etimologicamente o desapego completo e a ruptura profunda com a doutrina ditatorial da revolução de 1959. Ou seja, Patria busca livrar-se deste fantasma que lhe assombra: “¿Hace cuántos siglos que mi boca está saboreando este café?” Vemos neste fragmento do române a alusão da propria historia cubana e suas revoluções. Há um tom de frustração na Fala de Patria por ainda seguir tomando este café por seculos. O “café” nesta passagem do române representa as lutas revolucionarias da Ilha ao longo de sua historia. “...y mis ojos mirando ese mar y mis piernas permanecen inertes, y por eso ávidas de todos los rumbos?”, esta passagem nos

convida a uma leitura alegórica e crítica da inércia da própria nação em relação a esta manifestação fantasmagórica encarnada na ditadura comunista cubana.

Portanto podemos então dizer que, se por um lado temos a frustração de Patria pela inércia do não reacionar frente a sua situação, por outro, vemos a tentativa de fazê-lo quando a mesma também se envolve como o personagem Nihilista. Dentro de nossa leitura podemos de forma assertiva afirmar que Cuba padece de um ciclo vicioso de geração e revisitação de fantasmas ao mesmo tempo. Vemos esta realidade denunciada nas linhas de *La nada cotidiana*.

Zoé Valdés nos revela através de seu romance uma situação desoladora no que se refere ao dano que a ditadura produz e reproduz no inconsciente coletivo nacional. Trata-se de uma exposição alegórica que permite aos seus leitores fazer uma releitura do estado atual que vive o povo cubano. Cubanos não somente tem que lidar com os fantasmas do passado que insistem e reaparecerem, mas também com os gerados pela ditadura de esquerda de Fidel Castro. O espectro que se revela através da memória, pois é aquele que reaparece, que provoca a disjunção entre a percepção entre tempo e espaço no inconsciente coletivo nacional. Somado com as novas introjeções traumáticas na sociedade cubana atual causando eco até no exílio. Nossa leitura de *La nada cotidiana* tem como objetivo demonstrar o caráter de resistência e crítica juntamente como conjuramento tanto do fantasma transgeracional, quanto das atuais entidades fantasmagóricas no inconsciente coletivo nacional cubano. Dado a esse fato é indispensável, entendermos a operação da memória dentro deste processo de reparição, invocação e conjuro do espectro-(os) que assombra o coletivo cubano. Para compreender a operação do espectro dentro da realidade

nacional é importante entender como a memória funciona dentro do que denominaremos a operação fantasma-memória.

A operação deste fantasma transgeracional depende de uma forma ou outra da memória e da transmissão desta memória de uma geração a outra. Neste caso, Marianne Hirsh, falando sobre esta transmissão afirma: “I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove” (106). No caso Cubano podemos ver de forma clara esta transmissão transgeracional que Hirsh explica. Ou seja, no que se refere ao fantasma e sua interação como os mecanismos deflagadores da memória (traumas), esta transferência ocorre por meio de uma lembrança traumática. No caso de *La nada cotidiana*, que este “traumatic recall”, como já explicamos anteriormente, ocorre através da violação do personagem traidor à Pátria. Vemos o indício da transferência deste trauma-fantasma através do personagem Pátria narrando seu nascimento em plena Praça da Revolução de Havana mediante um discurso do Comandante: “ Para ella [madre] terminó el dolor. Para mí acaba de comenzar ” (11). Ora entendemos que se a personagem Pátria representa Cuba, podemos então afirmar que o fantasma é transferido de sua mãe a Pátria quando ela nasce, e esta transferência é viabilizada diretamente pela memória. Hirsh segue com sua definição de Pos-memória: “ It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of post-memory and the process of its generation” (101). É dizer, que esta memória transferida às gerações futuras carecem ainda de serem moldadas por acontecimentos

indiretos ou geradores de outros traumas-fantasmas, que no caso de *La nada cotidiana* aparece na relação Patria e Traidor. Temos, por uma lado, o que Hirsh denomina de “post-memory experience” e o processo de geração da mesma. Dentro deste processo o indivíduo então revive as memórias-traumas transmitidos pela geração anterior mas, estas memórias-traumas ainda estão em processo de “shaping”, aguardando o acontecimento de um novo trauma para que o processo de transferência, ou pelo menos a sua concretização, produza o que Hirsh chama de “...the experience of post-memory and the process of its generation”. Portanto, é dentro destes processos desencadeados pela transferência da memória de uma geração à outra e a moldagem destas Pós-memórias no indivíduo que as herda, que reaparece o fantasma transgeracional. No caso de nosso estudo identificamos esse fantasma como o trauma da frustração das inconclusivas revoluções que a nação Cubana experimenta ao longo de sua história.

Se até aqui entendemos que nossa leitura parte da perspectiva de que a personagem Patria herda o fantasma transgeracional através de sua mãe, e que o mesmo faz uso dos mecanismos de transferência da própria memória para manifestar-se esperando somente que outro evento traumático ocorra para que sua aparição seja possível, então, de uma forma ou outra, podemos afirmar que o fantasma e sua aparição não é controlada. De certa forma pode ser prevista no fato de um acontecimento traumático que sofre um indivíduo ou nação. É importante resaltar que estas aparições são inesperadas. Podem permanecer no inconsciente coletivo sem manifestar-se por muito tempo. Se partirmos da premissa que a memória não é confiável, então podemos de forma tentativa afirmar que a anacronicidade e disjunção das aparições do fantasma não podem ser incisivamente premonizadas. O filósofo Richard Kearney falando sobre os conceitos

de Paul Ricoeur e o conceito de memória, explica que “... memory is not in the first instance an action, but a kind of knowledge of past events, or of the pastness of past events. In that sense it is committed to truth, even if it is not a truthful relationship to the past; that is, precisely because it has a truth-claim, memory can be accused of being unfaithful to this claim” (5). Se a memória é um tipo de conhecimento sobre eventos passados ou do próprio passado de evento já concretizados, então podemos dizer que há um certo comprometimento da mesma (memória) com a verdade. Ou seja, mesmo que memória de certa forma não possua um verdadeiro relacionamento com o passado (dada a não confiabilidade da mesma), assim podendo produzir uma falsa reivindicação deste próprio passado em questão. Se aplicamos este conceito ao caso cubano, podemos dizer que uma vez que a memória pode ser ou não confiável, e sendo a memória elemento que permite a reparação do fantasma-trauma conforme discutido anteriormente; Cuba sofre de uma repetição/reparação espectral em seu inconsciente coletivo nacional. A reivindicação de Zoé Valdés busca, de certa forma é falha pois não produz liberação do fantasma transgeracional introjetado no inconsciente coletivo cubano. A nação cubana necessita a realização completa de seu *working through* de forma definitiva, rompendo assim a repetição e reparação deste fantasma transgeracional discutido neste capítulo. Trata-se de uma exorcismo do trauma nacional, seguido da reconstrução de uma memória que possa invocar de fato memórias que venham cooperar à um *working through* definitivo. (Veremos mais sobre este tema na leitura de *Las iniciales de la tierra*). O próprio Ricoeur problematiza o tema sobre a falta de confiabilidade da memória no que se refere ao que ele nomina de *Oubli/Esquecimento* afirma que: “L’oubli et le pardon désignent, séparément et conjointement, l’horizon de toute notre recherche. Séparément,

dans la mesure où ils relèvent chacun d'une problématique distincte: pour l'oubli celle de la mémoire et de la fidélité au passé; pour le pardon, celle de la culpabilité et de la réconciliation avec le passé.” (536). Ou seja, para que haja uma fidelidade ou confiabilidade nos mecanismos que atuam na produção ou de-sencriptização das mesmas, e necessário uma integração entre memória e perdão. Esta dicotomia memória-perdão então poderia produzir uma reconciliação com o passado nacional-historico cubano, podendo assim conjurar o fantasma transgeracional que aflinge a nação como um todo.

Se a memória não é confiável e as pós-memórias podem ser armazenadas no inconsciente, então, a oscilação entre lembrança e esquecimento cria um risco de falha da própria memória. Essas variáveis geram por excelência o espaço perfeito para a manifestação e aparecimento do fantasma. Vemos a metáfora desta reaparição em *La nada cotidiana* quando depois de muitos anos o personagem Traidor reaparece na vida de Patria: “El Traidor me tocó a la puerta una mañana, era domingo y habían transcurrido varios años, en sus manos se marchitaba una orquídea: —Toma, es una catleya. — Apuntó a la orquídea de montaña, haciéndose el Proust. Y yo estaba sola” (29). Depois de muitos anos o Traidor reaparece. O representante de sua violação. O gerador de seu fantasma atual e responsável pelas mazelas a Ela-Cuba metaforicamente expostas na obra em análise. É importante resaltar que o Traidor retorna a casa de Patria quando ela estava sozinha. Ou seja, o fantasma retorna em seu momento de solidão. Cuba assombrada pelo fantasma transgeracional agora também tem que lidar com outro fantasma. O da revolução castrista.

A autora do romance em estudo utiliza de forma alegórica o corpo de Patria para representar e materializar a ação violadora do regime ditador socialista. O corpo em *La*

nada cotidiana funciona então como arma de resistência: “En su isla, cada parte del cuerpo debía aprender a resistir. El sacrificio era la escena cotidiana, como la nada. Morir y vivir: el mismo verbo, como por ejemplo reír. Sólo que se reía para no morir a causa del exceso de vida obligatoria” (6). Zoé Valdés convida seus leitores a uma viagem metafórica onde o corpo de sua personagem Patria é o ponto de convergência a toda sua crítica ao regime ditador comunista.

Se até aqui tratamos da identificação das reaparições do fantasma-trauma cubano tendo como ponto de contato alegórico os dois personagens: Patria e o Traidor que protagonizam e viabilizam esta dicotomia alegórica, trataremos de entender como o corpo de Patria se erige como instrumento de resistência. Assim mesmo, como discutido anteriormente neste capítulo, para a violação e perda da pureza no sentido de sua fisicalidade, podemos dizer que um corpo é necessário para a concretização deste ato. As descrições dos atos sexuais e a carga sensual que vemos através das páginas de *La nada cotidiana* permitem uma crítica em dois níveis: o primeiro a da transgressão do moralismo e a segunda alegórica. A primeira funciona como porta de entrada para a segunda. A primeira rompe com o discurso moral do regime comunista, já a segunda como o corpo de Patria se torna monumento de identificação. Sua desconstrução (pureza, abuso) funciona como a evocação de memórias. Ditas memórias, permitem a identificação dos dois eventos fantasmagóricos de reaparição, tanto do fantasma transgeracional como do da revolução comunista: “En su isla, cada parte del cuerpo debía aprender a resistir” (6). Portanto, vemos de forma clara como a autora Valdés constrói sua crítica encarnando em Patria a representação da própria nação cubana. Cada parte do corpo, em sua ilha devia aprender a resistir. Resistir o que? ou a quem? Senão ao

regime ditador castrista. Vemos em *La nada cotidiana* a figura feminilizada da mulher cubana que apaixonada pelo Traidor, e que, antes violada pelo mesmo, vivia uma vida de sacrifícios por seu amor e o resultado de todo o sacrifício era o “nada”: “El sacrificio era la escena cotidiana, como la nada” (6). A autora convida seus leitores a uma profunda reflexão da desilusão que a nação cubana sofre com o advento da toma de poder pelas armas realizada por Fidel Castro e seus aliados em 1959. O corpo, as emoções de Patria, funcionam como seu campo de batalha em que no final revelam a produção do que a própria personagem nomina de *la nada*. Ou seja, o vazio de uma vida dedicada a uma mentira. A palavra “nada” no romance está no começo, meio e fim. Zoe Valdés convida seus leitores a uma reflexão metafórica sobre a profunda relação de amor e violação que Patria possui com Traidor. Esta relação se erige como representação da relação de Cuba com sua história e revoluções. Vemos este “amor” sacrificial de Patria ao Traidor claramente quando a mesma descreve como era sua vida com o seu algoz: “Así comenzó esta historia de amor, a lo militar, él ordenaba y yo cumplía al pie de la letra. Yo era una extensión de su pensamiento. Si él escribía un ensayo sobre el cine mudo era yo la que debía dedicarme a ver minuciosamente, filme a filme, desde la invención de los Lumiere hasta los inicios del cine parlante, y por tanto la decadencia del mudo” (21).

Uma relação militar como a própria autora descreve, fundamentada em um modelo de obediência cega sem contestações, automatizada e fria. Tudo era feito ao pé da letra sem perguntas. Patria funcionava como uma extensão do pensamento do Traidor. Sua vida era dedicar-se ao seu senhor. A relação de Patria com o personagem Traidor reflete a relação de Cuba como o regime de Fidel Castro. Cuba sob o governo ditador comunista não possui muitas opções. A liberdade na Ilha é de certa forma privada.

Liberdade de expressão e críticas à ditadura são reprimidas a mão de ferro. O povo cubano deve ser uma extensão do pensamento revolucionário comunista até dias de hoje dentro da Ilha. Caso contrário, as consequências a os chamados “desidentes” são prisão, exílio, tortura e até assassinatos. Em *La nada cotidiana* vemos a desilusão de Patria frente a sua relação com o Traidor, a qual reflete o sentimento de grande parte dos cubanos frente a ditadura que vive a nação em tempos de hoje. “No puedo seguir con este loco. Porque me está enloqueciendo, enfermando. Ya soy una psicópata” (28). Neste fragmento vemos de forma clara as consequências que o Traidor-algoz de Patria vem lhe submetendo. A personagem declara que os efeitos desta relação ditadora lhe está elouquecendo até o ponto de convertê-la em uma psicopata. Podemos então identificar a denúncia de duas violações no romance em estudo. Primeiro, a violação da pureza o qual de forma indireta reflete aos sonhos de Patria. Segundo, a violação psíquica fonte/portal gerador da reaparição do fantasma transgeracional cubano discutido neste capítulo. Se por um lado vemos em *La nada cotidiana* o relato de um abuso sexual e suas consequências na vida de Patria-Cuba, por outro, percebemos de forma clara o abuso psíquico que a personagem também sofre. Dentro desta leitura alegórica-espectral do romance em análise podemos então afirmar que diretamente ou indiretamente, Zoé Valdés expõe ao longo de seu romance não somente uma crítica que funciona como forma de resistência à ditadura comunista, mas também, uma obra que descortina o fenômeno do *haunting* introjetado a o longo da história conturbada de revoluções, esperanças e frustrações no inconsciente coletivo nacional cubano.

Fowler, parafraseando Bergson, sobre o que ele denomina de memória coletiva, afirma que: “Bergson also made a key distinction between two kinds of memory,

voluntary memory (or motor-memories) – as when we learn our tables by heart – and involuntary memory-images, which acquire the form of crystallized, sensual impressions (1991: 80–1, 88). This second form of memory image emerges uninvited, as in dreams, but enriches each everyday act of perception” (54). O que para Bergson são memórias involuntárias que, segundo o psicanalista, nada mais são que imagens da memória que reaparecem de formas não controladas, dentro de nossa leitura e aproximação teórica de *La nada cotidiana* a denominamos reparição de espectros. Ou seja, *O haunting* introjetado e reativado pelos traumas das revoluções, incluindo a comunista atual, manifestado dentro do inconsciente coletivo nacional cubano. Sendo estas reaparições chamadas por Bergson de “images uninvited emerged” são o que *La nada cotidiana* expõe e trata de conjurar. O corpo de Patria violado resiste as imposições do Traidor. Como o mesmo se erige como elemento de resistência a tirania e o poder opressor. Percebemos dentro da obra em estudo uma relação profunda entre a construção corpo-poder. E portanto dentro desta dicotomia que opera o discurso anti-ditadura de Zoé Valdés.

Michael Foucault, falando sobre o corpo e a operação do poder dentro do mesmo, afirma identifica: “a policy of coercions that act upon the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behavior. The human body entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it...” Foucault descreve este processo como “A political anatomy, which was also a mechanics of power, it defined how one may have a hold over others’ bodies, not only so that they may do what one wishes, but so that they may operate as one wishes, with the techniques, the speed and the efficiency that one determines. Thus, discipline produces subjected and practiced bodies, “docile”

bodies (138). O que vemos em *La nada cotidiana* é este mecanismo de poder opressor perpetuado através do personagem Traidor. Ou seja, ao ler o romance em análise podemos constatar que Patria obedece ao seu ditador cegamente realizando e cumprindo todas as suas ordens. Por um lado, temos uma jovem que violada aprende a submeter ao seu senhor. Por outro, temos um corpo subjugado aos desejos e desmandos de seu algoz. A relação entre os dois personagens alude de certa forma a verdadeira formação de uma anatomia política, a qual produz um corpo subjugado visando a criação de o que Foucault denomina “docile bodies”.

No caso de Patria, este processo de transformação que seu corpo é submetido lhe provoca profundos danos. A personagem sofre diversas perdas durante o processo tais como seus sonhos, liberdade, pureza e felicidade, uma desilusão profunda com o desejo de liberdade: “ húmedo, ¡el himen! (¿Cómo iba a sospechar que mucho tiempo después, y muy a menudo, iba a desgarrar zonas más sensibles en mí: la dignidad, el alma, y toda esa mojonería tan importante para nosotras?)” (18). Vemos uma relação importante entre corpo-liberdade e dignidade. Zoé Valdés transcende de forma metafórica o efeito que sua narrativa revela sobre a violação de Patria. O que faz a autora é propor uma visão mais ampla do processo em que o corpo se erige como um todo físico e psicológico em instrumento de resistência. Qual resistência? A de expor a violação do governo ditador comunista por meio de uma alegoria em que o corpo de Patria reflete os diversos mecanismos de violação e destruição, introjeção e opressão, tanto no inconsciente coletivo cubano quanto a nível físico. Os processos submetem a população da Ilha a uma vida privada e sofrida. Neste sentido, a antropologista Jen Pyly, discutindo o conceito desenvolvido por Foucault e também da operação do poder, afirma que o que Foucault

denomina de “bio-power” na realidade “...operates on our very bodies, regulating them through self-disciplinary practices which we each adopt, thereby Subjugating ourselves. Its force derives from its ability to function through "knowledge and desire"-the production of scientific knowledge which results in a discourse of norms and normality, to which individuals desire to conform” (21). Uma operação de regulação e autodisciplinar a qual, uma vez doutrinados pelo poder exercido sobre nós, produz o que a antropologista afirma, uma submissão de nossos próprios corpos, e produção de desejo de conformar-se com as normas e leis estabelecidas por uma suposta autoridade, e que no caso de *La nada cotidiana* é representado através do personagem Traidor. Portanto, Patria-Cuba, violada e submetida a submissão total, desejos e vontades do Traidor. A autora segue narrando como Patria sendo utilizada não somente pelo Traidor, mas também por outros homens como o personagem Machoqui, o qual Patria o encontra em uma parada de ônibus, e os dois vão a um *night club* e aí: “Consumado el hecho, como experto criminal, desapareció sin dejar rastros. Y con la misma, acotejé mis ropas, pagué y me fui.” (19). Patria é violada por outro homem, representação que alude à sucessiva violação do sonho de liberdade desde tempos coloniais, Patria sendo usada como objeto sexual por Machoqui, logo, pelo Traidor e sucessivamente. Zoé Valdés critica aqui, através de uma metáfora sexual, a situação desesperadora de uma nação que segue passando por um processo de violação constante a sua liberdade, e que como consequência à dita mazela, permite de uma forma ou outra a eternização deste fantasma transgeracional. Através do elemento alegórico e do uso do corpo como elemento articulador de sua crítica, a autora revela a existência desta entidade fantasmática.

A violação que sofre Patria/Cuba proporciona a reaparição do fantasma transgeracional presente desde os tempos da independência da Ilha frente a coroa espanhola. Mais uma vez a nação caribenha é violada e o fantasma da busca da liberdade reaparece, esta violação também produziu marcas em Patria. Segundo a personagem, “Era el que marca, y aquí estoy cubierta de cicatrices” (19). Diversas por sinal pois segundo Patria era ele quem marcava e lhe cubria de cicatrizes. É importante atentar-nos ao fato de que esta dicotomia Patria-Traidor e o resultado dela: as mazelas acima descritas, revelam nada mais nada menos que o processo de reaparição de um fantasma presente na história cubana e de suas revoluções. Trata-se de uma dicotomia que invoca e torna possível o retorno fantasmático desta entidade principalmente pelas “marcas e cicatrizes” que funcionam como portal que permite esta passagem. Um trauma da perda da pureza, das diversas mentiras e decepções que a dita revolução socialista prometeu e segue prometendo até dias atuais à nação cubana. Estas marcas são feridas abertas que permitem então a perpetuação deste trauma nacional e inserido no inconsciente coletivo cubano desde o dia do triunfo da revolução socialista em 1959.

4.2 Trauma e Exílio

O fato do exílio de Zoé Valdés lhe permite não só criticar o regime ditador socialista cubano, mas também expor e tentar conjurar o fantasma produzido pelo mesmo. Entender o processo que os regimes ditatoriais, e não somente o cubano, produz na vida de intelectuais submetidos a exílio, é de certa forma importante para compreender o trabalho que a autora produz em *La nada cotidiana*. Dentro deste tema, e discutindo o conceito de exílio e o efeito de cárcere que o mesmo produz nos literatos vítimas deste processo, o crítico Edward Said afirma: “The exile knows that in a secular and contingent

world, homes are always provisional. Borders and barriers which enclose us within the safety of familiar territory can also become prisons, and are often defended beyond reason and necessity. Exiles cross borders, break barriers of thought and experience.” (4). Vemos aqui a criação de um fantasma em dois processos diferentes. Primeiro, a repetição do fantasma transgeracional que, de uma forma ou outra, aflinge não somente os exilados, mas também aqueles que vivem dentro da própria Ilha. Segundo, o efeito que este processo de exílio produz no inconsciente do exilado. É importante resaltar que a propósito de análise, nos limitaremos somente a discussão do fenômeno do exílio desde a perspectiva de sua influência na psique dos literatos exilados dentro da realidade política-ditatorial cubana. Trata-se de uma manifestação do fantasma através de duas vias. ou seja segundo Said, “as Borders and barriers which enclose us within the safety of familiar territory can also become prisons”. O exílio propriamente dito funciona como um escape, mas segundo Said pode de forma perigosa tornar-se prisão. O importante é entender a atuação do fantasma dentro desta prisão-exílio que afirma Said, e como o processo de conjurar o mesmo permite a liberação não somente individual mas de forma coletiva.

Em *La nada cotidiana* este fenômeno é viabilizado através da desmitificação e violação do corpo e virgindade de Patria. Por um lado temos o efeito de liberdade que pouco a pouco se torna uma prisão mais psicológica que física para o exilado. Já por outro, o mesmo produz através da arte instrumento de conjuração deste fantasma que, no caso de Zoé Valdés, se dá por meio de uma literatura de resistência que critica e afronta de forma frontal o governo ditador cubano. As barreiras que Said afirma que são quebradas no exílio são sem dúvida a do pensamento. Neste sentido, podemos complementar a dualidade da afirmação de Said através do que, para Dieter Ingenschay

um dos propósitos em que “Las literaturas del exilio se deben al terror del siglo pasado son la reacción más concreta y palpable contra las dictaduras, son los foros por excelencia para discutir, acusar y procesar las catástrofes históricas, para articular y mantener la memoria, para convertir la persecución y el trauma en experiencia artística, literaria.” (2). Para Ingenschay a literatura de exílio trata em sua maioria de enfrentar os regimes opressores que foram o gênese do próprio fenómeno do exílio para muitos intelectuais. Seguindo o que afirma o teórico podemos então entender que a afirmação de Said complementa o que Ingenschay explica. Por um lado, temos a literatura de exílio que também possui caráter de resistência e se presta como elemento crítico contra os regimes opressores. Já por outro, a mesma serve como elemento importante para o processamento e discussão de tais fenómenos sociopolíticos como os regimes ditatoriais. É o elemento que processa, que ajuda o inconsciente a realizar o *working through* teorizado por Freud, e dentro deste processo como um todo, submete a experiência traumática a um processo de conjuração do fantasma transformando-o o mesmo em experiência literária. Este processo nos revela a dinâmica do conjurar que a literatura promove aos seus escritores desde o exílio.

Esse conjurar muitas vezes não é possível realiza-lo em palavras mas sim através da escrita. Falando sobre a barreira que os traumas-fantasmas produzem no indivíduo incapacitando-o de expressar tais relatos traumáticos, Christine Van Boheemen Saf, ao examinar a relação de Joyce e o posmodernismo, nos serve como representação importante do conceito do *unspeakable* sendo uma das formas mais eficazes de expressá-lo por meio da literatura: “...a practice of indirect "witnessing" to a history that remains unspeakable...” e explica sua função “... Joyce’s work functions as a material location for

the inner voice of Irish cultural memory” (5). Portanto, podemos também situar *La nada cotidiana* como instrumento literário que serve como uma de suas funções o de expressar o a memória coletiva do que em Cuba se tornou *unspeakable*. Tanto pela repressão castrista como pela barreira que o trauma-fantasma produz no inconsciente coletivo cubano. A autora de *La nada cotidiana* forma também produz em sua obra esta “witnessing” indireta que se vê em James Joyce. Trata-se de um clareamento do que de uma certa forma se tornou indizível. Seu române então possui as mesmas características de situar, criar um espaço de comunicação desta voz interior cubana que busca não somente denunciar e enfrentar a repressão política, mas também servir como instrumento de memória cultural que permite o dialogo e a representação do indizível, fenomeno este que abre portas ao processo do conjurar do fantasma, tanto do exilio como dentro da propria Ilha.

Um exemplo deste processo dentro do proprio române onde a personagem Patria, através de um desabafo, reflete não somente a si mesma mas também a toda uma nação:

Yo nací asfixiada y aún me falta el aire. Mi cabeza estuvo mucho tiempo trabada en la pelvis de mi madre. Padezco de un suspiro eterno. Es la disnea la que permite que yo palpe la vida segunda a segundo. Y en esos segundos hay preguntas, preguntas cuando aspiro, preguntas cuando espiro. Es un doble ejercicio: físico y mental. ¿Por qué todos invocan una rigurosa disciplina de respuestas, cuando el presente es un cataclismo de interrogantes? ¿Hace cuántos siglos que mi boca está saboreando este café y mis ojos mirando ese mar y mis piernas permanecen inertes, y por eso ávidas de todos los rumbos? (Zoé 12).

Asfixiada, com a cabeça travada na pelvis da mãe, assim a autora descreve sua personagem Patria. Sem liberdade, presa sem poder sair para fora a um mundo de liberdade. Filha da revolução asfixiada y trancafiada pela mesma. Vemos nesta parte o descontentamento de Patria em relação a vida de repressão que vivia com el Traidor “Empecé a darme cuenta de su tiranía bien tarde, en realidad cuando ya había aprendido —o chupado— lo suficiente, porque aquélla sin duda alguna fue mi gran universidad. A pesar de lo que sufrí y trabajé, madrugadas enteras sin pegar un ojo, a pesar de la explotación (¿lo era?). Sí, pero yo no lo sabía, yo cumplía cada orden por amor. Para mí, así debía amarse, eso era el amor. Él, sin embargo, ordenaba por negocio” (24).

Dentro do circulo psicotico em que vive Patria subjugada pelo Traidor que todo o române é articulado. As diversas criticas são lançadas ao mundo denunciando o regime comunista. *La nada cotidiana* não é somente um române de exilio que resiste e denuncia a ditadura comunista cubana. Trata-se também de uma obra cujo uma de sus funções é a de conjurar o fantasma da revolução encarnado nas figuras dos Castro. Uma busca de revelar a verdade por detrás de toda as mazelas que reperesenta a ditadura comunista cubana. E dentro de uma construção alegorica a autora busca esta verdade. Uma verdade perdida dentro da historia de repetições e revoluções cubanas que culminaram na ultima que resultou em uma ditadura. Essa busca da verdade que no caso de *La nada cotidiana* trata-se não somente da denuncia e confrontação do regime ditador dos Castro, mas também do descortinamento deste fantasma que persiste em assombrar a historia cubana que Zóe Valdes coloca sua obra como arma que resiste e confronta, conjura este fantasma.

4.3 Las iniciales de la tierra

Outro romance que ataca o regime totalitario cubano es *Las iniciales de la tierra* (1987) de Jesús Díaz. Neste romance, publicado em Cuba após ser censurado por anos desde sua escrita em 1976, explora a problematização da revolução de 1959 e também o papel do intelectual na mesma. É um romance que sugere uma reflexão sobre a revolução através de seu principal personagem Carlos. Segundo Vasco, *Las iniciales de la tierra* es considerada a “biografía del hombre cubano en la revolución” (281). O romance é focado em um personagem que testimonia os vários feitos históricos durante a revolução. Também os acontecimentos económicos e políticos. Através de seu personagem Carlos, Díaz, narra eventos importantes, tais como o protesto contra Batista em 1956, a chegada ao poder de revolução, em 1959, a colheita açucareira de 10 milhões (1970), a morte de Ernesto "Che" Guevara. É como um todo, a revolução contada a partir de uma perspectiva diferente. Uma tentativa de renegociação do verdadeiro significado da revolução em si. Este romance enfoca na recriação dos eventos que ocorrem em Cuba antes da década de 1970, e através do personagem Carlos, significativamente desafia os ideais da revolução. Por um lado, um personagem que contém uma forte carga simbólica em relação aos princípios básicos da revolução. Por outro lado, um indivíduo que possui contradições que permite que vê-lo como um ser humano. Essa dicotomia serve como um instrumento de articulação em que Díaz critica a direção da revolução, as estruturas que contribuíram para o êxito, e o fracasso do modelo socialista cubano.

Nossa leitura tratara em um primeiro momento analisar cómo Díaz usa seu personagem Carlos como elemento articulador de sua crítica as políticas ditatoriais de Cuba baixo dominio dos Castro. Também, quais são os eventos no romance em que essa

crítica se torna evidente que através desta obra, a vemos na crise de confiança em um “país de nunca Jamás”, que o personagem Carlos expressa quando fala dos bons e maus: “En el mundo había Buenos y Malos, Supermán y Luthor, los Villalobos y Saquirí el Malayo, mambises y españoles” (14). Igualmente, discutiremos como o personagem Carlos representa Cuba e sua história. Também sua articulação como elemento alegórico de eventos que proporcionam a transferência do que titularemos o fantasma transgeracional que assola o inconsciente coletivo cubano até dias de hoje.

Díaz articula o que nominaremos a “crítica de uma desilusão” a de uma nação de nunca e do jamais: “Podía pasar cualquier cosa, había que cuidarse y por eso él no se desprendía de su cuchilla. Sólo se podía estar confiado en el País de Nunca Jamás, pero el mundo no. Nadie sabía quién era nadie” (18). Vemos aqui a consciência entre o bem e mal, mas também a ironia nas palavras de Carlos quando ele se refere que podia estar confiado apenas no país do “nunca e jamais”. Díaz acredita na revolução, mas sua frustração em relação a ela se tornou evidente, pois para o escritor Cuba era de fato um país do “Nunca e jamais”. Esta crítica ao governo pode ser dividida em um ataque de duplo efeito. Primeiro, do ponto de vista do futuro da revolução pode-se esboçar uma interpretação de que a mesma nunca foi e jamais seria o que os revolucionários que apoiaram Fidel Castro tinham planejado para a ilha. Isso por que a revolução se institucionaliza convertendo-se em um regime totalitário. Segundo, “Nunca Jamás” também pode referir-se a censura imposta pelo regime “Dentro de la revolución todo, contra la Revolución nada”.

Se por um lado vemos o personagem Carlos e suas experiências durante o processo revolucionário de 1959, por outro também podemos constatar as diversas

frustrações que o mesmo vive durante o române. Ademais de ser uma representação alegorica da propria nação cubana, no seu române Jesús Díaz não somente narra eventos historicos cubanos, mas também revela a frustração dos cubanos com os rumos que a mesma toma ao longo dos anos, o trauma coletivo de uma nação subjugada a um regime socialista que leva a Ilha a privações profundas tais como problemas com infraestrutura, falta de petroleo, escacês de recursos energéticos e pobreza.

Através da vida de Carlos vemos a desilusão de Jesús Díaz que apoiva a revolução de 1959 desvairindo-se pouco a pouco. Se partimos de um entendimento que Cuba em sua historia há passado por varios eventos traumaticos desde a guerra pela indepência em 1898, a ditadura do presidente Gerardo Machado (1874-1939) que depois se converteria em ditador, passando pelas mãos de Fugencio Batista (1901-1973) até a chegada ao poder de outra que anos depois também se converteria em ditadura atraves dos irmãos Castro, podemos então afrimar que Cuba em sua sucessiva historia de lutas e revoluções sofre de intensas desilusões em seu teatro politico-nacional, frustrações que acarretam de certa forma o surgimento de uma historia, que, se repete a qual sua evidência se faz presente principalmente na literatura produzida por escritores cubanos pós 1959, tanto dentro da Ilha quanto em exilio. *Las iniciales de la tierra* surge então com peça literaria importante sendo de uma forma ou outra obra pionera de resistência a ditadura Castrista.

Vemos esta frustração traumatica que assombra o incosciente coletivo cubano de forma alegorica na obra em análise. Díaz narra a luta do povo cubano contra os regimes ditatoriais estabelecidos desde a guerra de 1898, que acarretaria com sua liberação da coroa espanhola. Podemos identificar a destituição por meio de armas em que o

Presidente Gerardo Machado, até então convertido em ditador, sofre por mãos de Fugencio Batista: “...el Mulato había dado un golpe. Carlos pensó durante unas horas que a lo mejor Kisimba, o quién sabía si Siete Rayos, había logrado el milagro para la furrumalla. Ahora había un mulato presidente; los negros, ahora, tenían el mazo” (42). Vemos de forma alegórica narrado em *Las inciales de la tierra* o golpe de Batista que também representa outro golpe que o próprio Batista (até então considerado libertador por derrocar a Machado de sua ditadura nos anos 30) perpetraria contra o povo cubano tornando-se ditador (1952- 1959).

Dentro de todos os acontecimentos políticos narrados em *Las inciales de la tierra*, podemos identificar a repetição de sucessivas revoluções em que o final sempre resultam em ditaduras. Traumas e decepções ao longo da conturbada história nacional fazem parte da construção do denominaremos neste capítulo como: “Arquétipo da memória coletiva cubana”. Dado as sucessivas guerras-revoluções a qual a nação cubana tem experimentado, este arquétipo da memória coletiva nacional (que segue sendo construído) sofre o que o psiquiatra Leo Eitinger explica particularmente sobre vítimas de guerra (que no caso de Cuba foram suas diversas revoluções): “War and victims are something the community wants to forget; a veil of oblivion is drawn over everything painful and unpleasant. We find the two sides face to face; on one side, the victims who perhaps wish to forget but cannot, and on the other all those with strong, often unconscious motives who very intensely both wish to forget and succeed in doing so”. Sendo que este conflito entre aqueles que querem esquecer e os que não podem, e dado a este estado de inconsciência que deflagra mecanismos comprometedores a construção da memória coletiva nacional cubana, sendo que o contraste: “...is frequently very painful

for both sides. The weakest one...remains the losing party in the silent and unequal dialogue” (9). *Las iniciales de la tierra* não somente narra a historicidade cubana e suas diversas revoluções, mas também através busca uma reconstrução deste arquetipo memorico nacional, pois somente por meio desta reconfiguração da memoria nacional, Cuba pode então entender a sucessivas desilusões historicas e relamente passar por um *working through* definitivo. Trata-se de uma rechamamento da memoria coletiva para reconstrui-la afim de conjurar o fantasma-trauma inserido no inscosciente coletivo nacional.

Se partirmos de uma aproximação teorica do que chamamos neste capitulo de recostrução da memoria coletiva nacional cubana, podemos então discutir de certa forma que *Las iniciales de la tierra* se presta como obra que coloca em evidência a necessidade da militância literaria cubana contra o regime ditatorial permanente que a Ilha vive ao longo de 100 anos de historia. Por um lado temos uma critica profunda aos valores revolucionarios da revolução de 1959; por outro uma profunda tentativa de expor o fantasma que por gerações assola a nação caribenha, uma reconstrução da memoria para que através da mesma deflagre mecanismos de exorcisação e cura da frustração e do sonho não realizado de liberdade perseguido pelo povo cubano ao longo de sua historia. Para Cathy Caruth o “Trauma does not simply serve as record of, the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned” (10). Uma vez que o trauma em si trata-se de uma experiência não totalmente possuida e não apenas uma memoria, mas juntamente com ela revela a aparição da força da propria experiência a qual não está completamente retida no cosciente. Em termos de nossa leitura podemos dizer então que a memoria historica cubana (bombardeada por traumas) não se erige

somente como um simples acoplado de informações faladas ou escritas, mas como uma experiência coletiva nacional, ainda não totalmente dominada, e que segue revelando a não assimilação da mesma no inconsciente coletivo nacional. Nossa leitura de *Las iniciales de la tierra* então parte da premissa de que o romance em questão exerce o papel de não somente uma narrativa historiográfica, mas também, por sua capacidade de reconstruir através da alegoria o portal de reconciliação e domínio do trauma coletivo nacional cubano. Através de sua narrativa histórica e alegórica, tenta de uma forma ou outra, ou pelo menos resulta em um registro histórico (mesmo com artefatos alegóricos utilizados para passar a censura) em que permite a identificação da continuidade do trauma nacional o qual, segundo nossa leitura histórica de Cuba, “ a busca pela liberdade nacional”.

Díaz narra o personagem Carlos ainda criança brincando com seus bonecos no qual: “Quedaban solo unos minutos para que muriera la Libertad sobre la tierra. «¡Esclavos!», reía el malvado Doctor Strogloff. ¡Todos serán esclavos!” (20). Vemos aqui de forma alegórica o autor trazendo a tona o trauma profundo e coletivo que assombra Cuba, a morte da liberdade tão sonhada ao longo da história nacional, onde todos sempre viveram privados de suas liberdades. No que se refere ao trauma como totalizador da experiência fantasmática, Caruth explica: “ The phenomenon of trauma, demands historical awareness and yet denies our usual modes of access to it”. Ou seja, o fenômeno traumático requer acesso ao elemento histórico em que o próprio foi criado. Sendo assim Caruth, segue: “...How is it possible to gain access to a traumatic history? Perhaps the most striking feature of traumatic recollection is the fact that it is not a simple memory” (10). Se levamos em conta as afirmações de Caruth no que se refere como a demanda de

“ historical awareness” no processo de acesso ao trauma, e que esse acesso nem sempre segue padrões já pre-estabelecidos, o que podemos então de forma tentativa afirmar é que no caso de Cuba, o acesso a este trauma-fantasma nacional se dá por meio do caminho da reconstrução da memória coletiva nacional em uma narração histórica, permitindo assim, que o povo cubano tenha através de sua obra este conhecimento histórico-político.

O acesso ao fantasma-trauma discutido neste capítulo se dá então não pela precisão da memória como totalidade mas sim pelo que Caruth define como contraditória: “While the images of traumatic reenactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control” (10). Dentro desta afirmação podemos dizer que a realidade histórica, mesmo utilizada de forma alegórica para narrar e revelar a luta cubana pela liberdade, não permite completamente o acesso ao inconsciente coletivo nacional, sendo assim necessário a reconstrução de um novo arquétipo da memória onde somente através deste processo a consciência pode então recuperar acesso e controle. Papel este que somente é possível no caso específico em análise, e possibilitado através de uma narração histórico-alegórica dentro do contexto de *Las iniciales de la tierra*. A luta pela liberdade e como ela é narrada no romance demonstra a forma alegórica como estratégia de reconstrução desta memória a qual se erige como elemento fundamental para o acesso e conjuro do trauma nacional cubano: “Entonces fue cuando se escuchó el esperado grito salvador, «¡HALCOOONEEES!», y la heroica escuadra de Guardianes de la Libertad asaltó la guarida del Mal entablando desigual combate contra los sicarios rapados” (20). A esquadra heroica composta por guardiões da liberdade que assalta o lugar onde o mal reside.

A luta e a libertação do mal que assola a nação caribenha durante toda sua história, heroísmo e luta para libertar Cuba de seus ditadores. Portanto é importante entender que o fantasma-trauma cubano que se manifesta no inconsciente coletivo nacional o faz por meio da própria memória. Uma vez que entendemos que no caso de Cuba o conjuro do trauma-fantasma em *Las iniciales de la tierra* é promovido através da reconstrução da memória coletiva nacional, podemos então dizer que estas memórias fantasmáticas ou retornos do fantasma promovidos pela própria memória segundo o filósofo francês Jaques Derrida possuem a capacidade de desafiar fronteiras “they pass through walls, these *revenants*, day and night, they trick consciousness and skip generations” (36). Ou seja, os fantasmas reaparecem e enganam o consciente se manifestando através de gerações. Em Cuba estas manifestações ou reaparições vem se repetindo ao longo da história. Se partirmos do entendimento que o trauma cubano da não libertação total da opressão histórica sofrida por séculos na ilha de certa possui esta característica que Derrida afirma sobre o caráter do fantasma, não há barreiras temporais que evitem o que o Derrida denomina de *haunting*.

É importante pontuar que esta característica fantasmática não se dá somente em Cuba. A mesma é inerente do fantasma, e mesmo que estando ligada à história nacional, possui liberdade em suas manifestações através do tempo. O fantasma é gerado por eventos traumáticos e se insere no inconsciente coletivo ou individual humano, dependendo então das operações da memória para suas aparições. Se considerarmos que a memória não é confiável e tão pouco dominada em sua totalidade pelo consciente, e que quase sempre as reaparições dos fantasmas realizam-se desde o inconsciente, podemos afirmar que uma vez que o fantasma se instala no inconsciente, dificilmente poderá ser

controlado pelo consciente. Assim então, esta configuração psíquica proporciona a sua visitação. Trata-se de um ciclo psíquico-vicioso onde o indivíduo-(os) se sentem vigiados, observados e esquadrihados. Vemos um exemplo desta observar fantasmagórico em *Las inciales de la tierra* quando o personagem Carlos pergunta a Chava sobre esta capacidade dos fantasmas de observar e escutar aos vivos: “Quiso hacerle muchas preguntas a Chava pero solo pronunció una: —¿Los muertos vigilan? — Vigilan —respondió Chava—, y estarán siempre vigilando porque los vivos traicionaron su sangre” (12).

Vemos nesta passagem do române um exemplo importante da característica do fantasma-trauma como um todo. Uma das características do fantasma é sem duvida observar e a mais importante a de buscar justiça, resolver algo que não foi inteiramente resolvido. Portanto, Díaz em seu române brinda a seus leitores uma importante característica do fantasma-trauma cubano. O qual é a de estar sempre “vigilando porque los vivos traicionaron su sangre”. Sem duvida, esta traição ao proprio sangue em Cuba se refere ao dominio estrangeiro da Ilha e a servidão política e econômica a ideologias e governos estrangeiros. Primeiro a frustração depois da guerra da independência de 1895 e a ocupação Americana em solo cubano (1898-1909), e logo as diversas frustrações das ditaduras já discutidas anteriormente.

Esta característica de busca por justiça inerente do fantasma é também explicada através do que Hoag chama de aceitação da tristeza que o trauma proporciona: “Yet one must accept bearing such palls and sorrows if one is to respond to the call for justice that the ghost issues” (2). Trata-se de aceitar a tristeza para que através dela haja então uma resposta à busca do fantasma e assim proporcionando uma forma de inicio do conjuro do

trauma no inconsciente. Se partirmos da ideia que o fantasma busca justiça, e que o mesmo esquadrinha/vigia aos vivos, então podemos afirmar que somente através da aceitação do que Hoag chama de “*palls and sorrows*” se pode ter acesso à o fantasma, acesso que se dá através do processo de conjuro por meio da reorganização ou reconstrução das memórias ligadas ao fantasma. Hoag explica que as aparições do fantasmas estão diretamente ligadas aos mecanismos de funcionamento da memória, e como estas aparições constituem eventos fantasmagóricos. Também sobre a característica do fantasma de possuir e ocupar determinados lugares, o que no caso de nossa análise nominamos de inconsciente coletivo cubano.

É de suma importância entendermos que uma vez que a própria memória é agente gerador da aparição do fantasma e que a mesma desencadeia de certa forma uma espécie de posseção. Neste sentido Hoag explica que a constituição do retorno do fantasma possui uma operação desconhecida e que passa despercebida pelo inconsciente. Trata-se da característica de não somente retornar e aparecer, mas também do que Hoag denomina: “...an uncanny performance, one whereby it possesses, occupies a space/place, through its mnesic echo. Quite crucially, it will likewise become apparent how the attempt to give the ghost its stage-time constitutes an attempt to mourn/grieve” (2). O fantasma-trauma não somente possui um *modus operandi* que não está limitado a espaços temporais, mas também possui e ocupa espaços ou lugares determinados. Sendo que o eco de memórias traumáticas desencadeia o processo de aparição do fantasma caracterizando-se um verdadeiro operar do *haunting* de Derrida. A modo de nossa análise, podemos então afirmar que Cuba sofre de um *revenant* fantasmagórico fomentado pelo trauma da

desilusão da liberdade, e que os conjuntos de memórias traumáticas acumuladas ao longo de sua história produzem o caminho para as revisitações do fantasma.

Além da profunda relação da memória com o trauma e suas revisitações fantasmagóricas, também existem características importantes dentro do arquétipo estrutural do fantasma. Quero dizer que este “attempt to give the ghost its stage-time, an attempt to mourn/grieve” se erige como parte de uma estrutura em que o *revenant* faz parte. Uma vez que o trauma-fantasma ocupa espaço na memória introjetando-se diretamente no subconsciente, podemos de forma tentativa afirmar que o retorno e reparação deste espectro constitui em si mesmo a tentativa de um *working through* que não se sucede. Ou seja, a própria reparação do trauma-fantasma funciona como tentativa do subconsciente de brindar ao trauma um lugar-tempo determinado para que os processos de dor e luto aconteçam. Trata-se de um mecanismo que desencadeia o processo mas não funciona.

Vemos a profunda relação entre fantasma e memória em *Las iniciales de la tierra* quando o personagem Carlos “En las guardarrayas de los cañaverales, donde el polvo aún conservaba las huellas del abuelo, se sintió más seguro. Llegó incluso a trotar sonriéndole a los espíritus del abuelo y de Chava, que estarían contentos de su valor, en el más allá, y continuó trotando por guardarrayas desconocidas hasta que lo sorprendió un caserío desvahído, impreciso, irreal en medio de la neblina lavada por la luna” (19). Neste fragmento podemos observar a presença de dois espíritos que para Carlos produzem uma sensação de segurança. Carlos trota como seu cavalo em meio a uma “guardarrayas desconhecidas” até chegar à uma casebre desvaido, impreciso e irreal. Desde uma perspectiva alegórica podemos afirmar que Carlos representa Cuba como um todo, e de

acordo com nossa leitura e esta representação alegórica, esta parte do romance nos revela de forma metafórica os elementos e mecanismos em que se concebem a operação do trauma-fantasma cubano. As “divisórias guardarraias” representam uma fronteira, um limite entre o insciciente e o consciente. Os fantasmas reaparecem através da memória, e os mesmos lhe fazem sentir uma falsa segurança. Logo Carlos trota como seu cavalo em meio a “ fronteira” onde então desencadeia a sua chegada a um casebre em “caserío desvahído, impreciso, irreal en medio de la neblina lavada por la luna”. Se Carlos que representa Cuba recebe a visitação de fantasmas que lhe produzem segurança (mesmo sendo falsa), e passa por uma fronteira psíquica levando-lhe a um casebre irreal, estes eventos e lugares onde passa Carlos representam como a atuação do fantasma-trauma cubano opera dentro do incosciente coletivo nacional. Em Cuba há a busca pela liberdade sonhada desde tempos de independência desde antes da guerra hispanoamericana de 1898, fonte geradora de uma frustração nacional à qual se introjeta dentro do incosciente nacional. Então vemos Carlos-Cuba vivendo e buscando através de suas memórias o sonho de segurança, liberdade e alívio (abuelo y Chaca), Mas caminhando sem direção nas fronteiras psíquicas entre seus fantasmas (guardarraias), chegando então ao ápice da repetição de outro fantasma (caserío) mais profundo e introjetado no incosciente nacional, o fantasma é uma repetição do "impreciso e irreal desvaidos" meio a uma neblina lavada pela lua.

Trata-se de uma representação alegórica profunda que revela uma espécie de neurose, ou pelo menos sintomas, de repetição histórica que produz o fenômeno em si. Podemos também dizer que os fantasmas do Avô e Chaca aparecem a Carlos para buscar justiça. Mas a sensação que Carlos têm é que eles estão ali para protegê-lo, percepção que

é comprometida pela chegada de Carlos a casa (que representa seu subconsciente). Portanto, o que realmente fazem os fantasmas de Carlos nesta parte do romance é leva-lo até a fronteira entre seu consciente e inconsciente. Fazendo isso, o permite (Carlos) chegar ao casebre e visualiza-lo onde o mecanismo de conjuro possa acontecer. A memória de Carlos invoca a aparição dos fantasmas de seu avô e Chaca para que ele (Carlos) possa chegar a seu inconsciente. Se Carlos representa a Cuba podemos afirmar que: Os fantasmas-traumas cubanos visitam o povo cubano por meio de suas memórias e frustração, buscam justiça e tentam através das operações da memória coletiva nacional promover ou fomentar visões do inconsciente onde os mesmos estão. Mas como afirmamos anteriormente, o fantasma por si só não possui a capacidade de auto-conjuro mas sim a de manifestar-se por meio da memória em busca de justiça. O conjurar do trauma-fantasma então se dá através da reconstrução da memória nacional, à qual vemos como obra que possui esta característica sendo *Las iniciales de la tierra*.

Uma vez que a mesma através de sua narrativa histórica de uma forma ou outra evoca ditos fantasmas para que a operação do *revenant* ocorra, podendo assim levar a nação cubana até as fronteiras de seu inconsciente onde o verdadeiro trauma nacional e fantasma transgeracional reside; é a memória que opera como agente fomentador do processo de aparição e conjuro do fantasma, para então assim fazer que o fantasma-trauma dentro do inconsciente saia e seja conjurado. Huag, citando a Freud, explica: “Indeed, in Freud's own early writings on trauma, the possibility of integrating the lost event into a series of associative memories, as part of the cure, was seen precisely as a way to permit the event to be forgotten” (6). Ou seja, a possibilidade de integração do evento gerador do trauma, e que está de certa forma perdido (introjetado dentro do

incosciente) o qual se revela através de uma serie de memorias associadas (como vimos no exemplo de Carlos com seu avó e Chaca), funciona como parte da cura (conjuro), ajudando que haja o esquecimento e possivel cura. Em suma, a operação de memorias associadas diretamente ou inderetamente ao evento traumatico e gerador do fantasma, que de uma forma ou outra permite a cura ou esquecimento do trauma, e que, a proposito de nossa leitura a denominamos de fantasma.

Em *Las iniciales de la tierra* também vemos a luta constante entre a busca do fantasma e as historias dos “muñequitos” de Carlos quando estava em uma de suas andanças em seus tempos de menino: “Carlos, Jorge y Julián pegaron las caras a la cerca y muy pronto ascendió desde la furnia un canto que hablaba de sus personajes más queridos: Y esto es lo último, esto es lo último en los muñequitos. Anita, la huerfanita. Jorge el piloto, llamado Manteca. Andamos buscando al Fantasma y ahora viene Dick Tracy para investigar” (33). Podemos complementar nossa leitura deste fragmento do române como representação da realidade nacional cubana. Por uma lado temos Carlos, Jorge e Julián olhando em direção a uma furna, caverna e de dentro dela um canto que falava dos personagens que Carlos havia criado para seus bonecos de brinquedo. É importante entender que aqui neste fragmento existem duas partes importantes a modo de nossa leitura. Primeiro, o “canto” que Carlos escuta saindo de dentro de uma furna. Se o canto que se refere as historias de seus personagens, sai de dentro de uma caverna e este mesmo canto falava sobre seus personagens bonescos, podemos dizer então que de forma metaforica a caverna representa o incosciente coletivo nacional cubano onde está localizada a cripta, a tumba. Ou melhor, é desde a cripta que o “canto” emerge, mas este

som se revela como forma de mensagem à qual revela a situação dos bonecos (pessoas, população).

Em segundo lugar, uma vez que o canto sai da caverna, o mesmo revela a situação incorporada metaforicamente nos bonecos de Carlos : “Y esto es lo último, esto es lo último en los muñequitos. Anita, la huerfanita. Jorge el piloto, llamado Manteca”. Anita orfã, Jorge o piloto chamado Manteca, é desde a caverna, a qual chamaremos de tumba, que então surge o canto que fala dos tres bonecos e seus respectivos estados no române. Trata-se de uma representação alegorica confronta e permite Díaz criticar o regime ditador socialista cubano. Evidentemente de que a busca de Carlos e seus amigos na realidade representa um dos propositos mais importantes de *Las iniciales de la tierra* dentro de nossa leitura espectral onde eles, Carlos chega a dizer que: “Andamos buscando al Fantasma y ahora viene Dick Tracy para investigar ”. Nessa busca pelo fantasma que Carlos e seus amigos perpetram, as características alegoricas que se assemelham a estrutura pisiuica chamada de cripta aparece no române como representação alegorica do estado da Ilha. Antes de discutirmos essa cripta e sua representação em nossa analise. É importante ressaltar a magnetude do fantasiar de Carlos. Seus bonecos, sua historias paralelas e mundos em que cada personagem criado por Carlos representa. Se até aqui falamos sobre a representação alegorica da furna como cripta de uma estrutura pisiuica, nos enfocaremos no elemento fantasia de Carlos e seu funcionamento como resistênciã e elemento de uma topografia pisiuica mais complexa, e que, revela o processo de introjeção do fantasma ou revelação do proprio.

Abraham e Torok decrevem os processo da fantasia e como a mesma funciona dentro da pisiuicã humana: “In our conception fantasy is essentially narcissistic; it tends

to transform the world rather than inflict injury on the subject. That fantasies are often unconscious does not mean they pertain to something outside the subject but rather that they refer to a *secretly perpetuated* topography. Understanding a fantasy entails the identification of the specific topographical change the given fantasy is called upon to resist” (125). O intento da fantasia é o de transformar o mundo do individuo que a experimenta, ou seja, ela funciona como uma valvula de escape de um trauma mais profundo. Elas são geralmente deflagradas pelo incosciente e pertence a uma topografia secreta e de certa forma muitas vezes inacessivel. Para compreendermos de fato a operação da fantasia dentro da psique se faz necessario o entendimento de que tipo de mudança topografica-psiquica ela resiste. Trata-se de que a fantasia por si mesma funciona como mecanismo de resistêcia a uma cambio topografico dentro da pisiqie humana. Assim sendo, podemos então dizer: se a fantasia funciona como elemento que resiste a mudança da topografica pisiquica, então de certa forma podemos afirmar que esta mudança topografica e segundo o que nos explica Abraham e Torok é efeito direto de uma introjeção de um evento traumatico. Portanto estes processos: Trauma-introjeção, mudança pisiquico-topografica e fantasia, então constituem o arquetipo da memoria em si. O qual podemos dizer que a fantasia do personagem Carlos funciona como elemento que resiste a mudança, a qual ele experimenta ao longo de sua historia em *Las iniciales de la tierra*. Uma vez que entendemos que Carlos a proposito de nossa leitura representa Cuba, podemos dizer que Cuba-Carlos, vitima de frustrações traumaticas, e que esses traumas-fantasmas mudam de certa forma a topografia do incosciente coletivo nacional ao longo da sua historia. Uma vez que esta topografia é mudada, e os eventos de neurose se manifestam através das inumeras repetições materializadas através de revoluções em

busca da então sonhada liberdade, as aparições e retornos do fantasma transgeracional cubano continuam em plena operação. Com isso, a fantasia então surge como elemento metafórico dentro do contexto do romance em análise neste capítulo.

É neste processo alegórico que *Las iniciales de la tierra* presta seu papel de reconstrução da memória cubana revelando os caminhos psíquicos de uma topografia de um inconsciente alterado e que aprisiona um trauma-fantasma que origina de gerações anteriores, e que, cada vez se fortalece como as repetitivas frustrações e decepções do povo cubano ao longo de sua história e tentativas de alcançar a liberdade plena. Portanto, *Las iniciales de la tierra* não somente narra a história nacional de Cuba, mas vai além do histórico e revela caminhos os quais somente através de uma leitura sob a lente dos estudos da spectralidade podem ser percorridos com o fim de pelo menos iniciar um verdadeiro *working through* nacional. Entender os processos psíquicos até aqui discutidos implica em uma aproximação teórica que desconstrói e agrega ao processo de reconstrução o que até o momento denominamos arquétipo da memória cubana.

Ora, em *Las iniciales de la tierra* aparecem diversos eventos os quais o personagem Carlos vai vivenciando ao longo de sua história. A modo de nossa análise, nos enfocamos no período de sua juventude, pois é através dela que muitas de suas fantasias se manifestam. Observamos assim presenças fantasmagóricas em determinados momentos do romance, as quais nos revelam o fantasma-as criados e suas manifestações-reaparições ao longo da história da Ilha. Um exemplo podemos ver em que no romance citado do *Manifiesto comunista* de Marx e Engels e chamado de o fantasma do comunismo: “ Su curiosidad se despertó con la primera frase, «Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo” (113). De forma clara a associação ao termo

fantasma com o comunismo. Ou seja, o fantasma que em *Las iniciales de la tierra* podemos conectar como a revolução cubana de 1959. O espectro que a mesma produz dentro da Ilha através da revolução comunista-socialista de encabeçado por Fidel Castro.

Sem dúvida Díaz demonstra através de seu române que os ideais comunistas implantados na ilha por Fidel Castro se convertem em ditadura consequentemente produzindo o que o autor chama de: "...antes de narrar la trágica odisea de sus padres, que huyeron de la barbarie a través de media Europa perseguidos siempre por el fantasma, como lo calificara el mismísimo Karl Marx..." (84). Ou seja, temos um fantasma que assombra ao seus país, o qual fugindo dele percorre meia Europa sendo que o mesmo é denominado o proprio Kal Marx e sua filosofia comunista. Vemos nesta passagem do române uma associação importante entre fantasma e comunismo, à qual nos permite então assertar que quando em Cuba se implementa o regime comunista-socialista de Castro, o fantasma do comunismo também é introjetado na nação caribenha. *Las iniciales de la tierra* confronta e resiste principalmente este fantasma a través das estruturas as quais discutimos anteriormente.

No române varias entidades fantasmaticas as quais revelam eventos específicos da historia cuban, eventos que segundo nossa leitura do române denominamos como reveladores dos fantasmas. Há o trem fantasma: "El tren pertenecía al Distrito Fantasma, un área especial creada por Despaignes para tratar de romper el círculo vicioso que iba de la parada por rotura a la suspensión de los cortes a la parada por falta de caña. Allí se cortaba la Caña Fantasma" (287). Um trem fantasma que pertence a um distrito fantasma, alusão clara da safra dos 10 milhões perpretada pelo governo cumunista Cubano em 1970 com o objetivo de melhorar a economia nacional e que na verdade mergulha a nação e

um caos financeiro ainda pior. Se partirmos da premissa que desencadeia a geração do fantasma seja sua operação coletivo ou individual, podemos então assertar que há uma frustração nacional com a falha em conseguir produzir a tão sonhada safra dos 10 milhões. Esta frustração permite de uma forma ou outra a criação deste fantasma-trauma em tempos sombrios que ainda persistem através do regime ditador comunista cubano: “ Parecían fantasmas, sombras de macheteros muertos, condenados a cortar caña para siempre. A eso de las nueve, las nubes que ocultaban la luna se movieron y una luz espectral cubrió el campo” (256).

Existe a operação profunda da manifestação e introjeção do fantasma a nível coletivo em Cuba, sendo condenados a cortar cana como fantasmas pela eternidade, uma alusão importante a produção de um trauma-fantasma coletivo que surge por mão do governo comunista. Uma luz espectral, condenados a eternidade e importante descrição que nos ajuda a entender a perpetuação do que neste capítulo chamamos de fantasma transgeneracional.

Nestes fragmentos do române vemos a operação do fantasma, seu surgimento e como o mesmo é descrito. Não se trata de um fantasma em si, mas de um conjunto de espectros criados ao longo da historia. Portanto, quando denominamos “ fantasma tranageneracional cubano” o fazemos desde uma perspectiva que nos permite uma análise mas profunda das operações que este espectro produz no inconsciente coletivo nacional cubano. Podemos afirmar que a fantasia, pelo menos em uma de suas atuações dentro da aeração pisiquica está envolvida, e que, segundo Abraham e Torok, funciona como mecanismo de escape e resistência ao fantama. Também, segundo os dois criticos a mesma (fantasia) possui características importantes alem de resistir, e quando: “...it is

not truncated or deformed, fantasy can be doubly telling as regards both the subject and the danger to be parried. This is so because fantasy is inseparable from the intrapsychic state of affairs it is supposed to protect as well as from the metapsychological reality that demands a change” (3). Além de resistir a mudança que o espectro produz na topografia psíquica, a operação da fantasia também possui a característica de atuação, tanto quanto ao sujeito (pessoa) como ao próprio trauma a ser enfrentado/resistido (fantasma). Isso porque a fantasia em sua essência não está separada do próprio estado, o qual ela deve resistir e também da realidade meta-física que demanda mudança. Portanto, a fantasia por sua ligação direta com o fantasma pode cooperar para o processo de conjuro mesmo que seja dentro de uma topografia psíquica alterada pela introjeção do fantasma.

Em *Las iniciales de la tierra* esta operação fantasmagórica em continuação quando Díaz segue narrando sobre o trem fantasma: “El tren pertenecía al Distrito Fantasma, un área especial creada por Despaignes para tratar de romper el círculo vicioso que iba de la parada por rotura a la suspensión de los cortes a la parada por falta de caña. Allí se cortaba la Caña Fantasma” (287). A cana fantasma, a parada em uma cidade fantasma para romper o ciclo vicioso. Nesta parte do romance aparece uma alegoria do estado a partir de uma topografia psíquica do inconsciente coletivo cubano. Ou seja, se o evento da safra dos 10 milhões produz um fantasma no inconsciente coletivo nacional, a representação alegórica que Díaz propõe vai mais além de revelar-nos este fantasma. O autor vai mais além e de forma metafórica nos brinda a própria operação do fantasma neste evento. Por um lado, temos um regime ditador que sofre de problemas econômicos a meados dos anos 1970, por outro, a venda de uma ilusão de melhora econômica que produz a desilusão discutida anteriormente. Portanto, se temos a desilusão que produz um

fantasma ou permite a reparação de um que já existe, também vemos uma topografia alegórica que reflete diretamente os caminhos da operação do fantasma-trauma no inconsciente coletivo nacional cubano. Podemos dizer que o trem fantasma se refere ao meio em que o fantasma se manifesta ou circula dentro desta topografia. Ora, se o trem era quem levava as pessoas para a colheita da cana, então o mesmo faz parte do processo que gera o trauma/frustração ao povo cubano. O trem aqui representa então o mecanismo de transporte do fantasma que nesta passagem de *Las iniciales de la tierra* são “fantasmas, sombras de macheteros muertos, condenados a cortar caña para siempre” (256). Estes fantasmas transportados pelo trem fantasma colhendo a cana fantasma. Todo um arquétipo alegórico que reflete os mecanismos de uma movimentação fantasmagórica dentro da psique nacional cubana.

Portanto, os fantasmas transportados pelo trem fantasma vão a colheita de uma cana fantasma onde havia “un área especial creada por Despaignes para tratar de romper el círculo vicioso”. Se trata da própria fantasia, ou seja, se a fantasia esta, podemos assertar que este fragmento do romance representa a estação fantasma que serve como instrumento que impede mesmo que de forma temporária, a operação do fantasma e sua movimentação intra-psíquica no indivíduo-(os). A neurose ou repetição revela um estado de inconclusão de algo. No caso de nossa leitura, e aplicando a realidade cubana, de certa forma a repetição do fantasma cubano e suas diversas manifestações e entidades ao longo de sua história nacional, representa uma neurose repetitiva, onde a fantasia então surge como mecanismo dubio que resiste, e também prolonga esta repetição porque a mesma prolonga o dolo da perda.

Uma vez que a fantasia constitui uma via dupla em seu caráter de resistir a mudança topográfica perpetrada pelo fantasma-trauma no inconsciente, ela também o ignora produzindo assim uma operação desfuncional a qual evita a liberação deste trauma-fantasma introjetado. Neste sentido, Abraham e Torok em suas asserções descrevem : “[An] inexpressible mourning [that] erects a secret tomb inside the subject. Reconstituted from the memories of words, scenes, and affects, the objectal correlative of the loss is buried alive in the crypt as a full-fledged person, complete with its own topography” (130). Trata-se da criação da cripta/tumba intrapsíquica que aprisiona o trauma da perda (as), suas memórias, palavras, cenas e efeitos. Estes são enterrados intrapsíquicamente na cripta onde a própria perda (coisa ou indivíduo) é de certa maneira enterrada em sua totalidade dentro do inconsciente. Portanto, quando nos referimos a manifestação de diversos fantasmas que se reúnem em forma de um fantasma transgeracional em Cuba, buscamos decifrar como esta operação intrapsíquica funciona. Se o fantasma possui a característica de reaparecer, assombrar e perseguir, então, por meio de uma reconstrução da memória nacional e uma reorganização topográfica (inconsciente) se poderá abrir esta cripta e desenterrar o fantasma-(as) que assola o inconsciente coletivo cubano. É todo um processo que requer um trabalho de desconstruir uma topografia psíquica desfuncional devido ao trauma-introjetado. Em termos de descrição da cripta como um todo, Abraham e Torok afirmam que: “A whole world of unconscious fantasy is created, one that leads its own separate and concealed existence. Sometimes in the dead of the night, when libidinal fulfillments have their way, the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him

strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, or subjecting him to unexpected sensations” (5).

Está deformação intra-psíquica e topográfica produz uma fantasia elaborada pelo inconsciente chegando a ter uma existência aparte e oculta do consciente, este processo permite então que o fantasma que está introjetado dentro da cripta se manifeste/reapareça produzindo no mesmo (indivíduo) sinais incompreensíveis, submetendo a sensações inesperadas. Ademais, é a própria disfunção que o trauma produz que permite a sua reaparição. Vemos esta relação entre sensações e fantasias que o fantasma produz em *Las inciales de la tierra*. Acontece quando Carlos juntamente com a personagem Toña fogem de um cadáver que lhes perseguia revelando uma intrínseca relação entre introjeção, fantasia e aparição: “Huyó del cadáver y de los gritos dando alaridos que le persiguieron incluso cuando le faltó el aire, porque Toña estaba gritando también mientras corría a su lado, gritando, rompiendo el lúgubre silencio con unos ayes desesperados a los que él respondía corriendo sin rumbo en medio de la noche poblada de ánimas en pena, jinetes sin cabeza, güijes, sombras de ahorcados...” (22). A perseguição do fantasma a Carlos e Toña reflete a perseguição fantasmagórica da entidade transgeracional que persegue Cuba ao longo de sua história. Se analisamos a personagem Toña desde sua representação alegórica percebemos a relação que ela tem com a realidade de Carlos. Toña, uma menina que Carlos se apaixona em seus tempo de menino, é ela que vivencia todas as experiências/fantasias de Carlos enquanto criança e principalmente, Toña está presente durante as experiências fantasmagóricas de Carlos. Não somente está nos lugares onde as mesmas ocorrem, mas também participa diretamente delas. Se consideramos que Carlos (Cuba) é visitada e sofre com a perseguição deste fantasma, e

que esta entidade criada pelo trauma nacional está introjetada no inconsciente coletivo da Ilha, podemos dizer que Toña faz parte da fantasia de Carlos, e que na verdade é um fantasma: por una niña analfabeta que se llamaba Toña, de la que se había enamorado...” (295). Por um lado, Carlos fugindo de uma fantasma e por outro, esta relação de afeto que ele tinha com Toña e está dicotomia fantasma-sentimento alude nesta parte específica de *Las iniciales de la tierra* a uma representação cripta-fantasma.

Carlos (Cuba), além de sofrer de uma introjeção do fantasma transgeracional, também passa por um processo que Abraham e Torok denominam de incorporação ou posseção. Processo promovido pela fantasia (as) anunciado a mudança topográfica-psiíquica que a mesma produz: “known-another type of equally privileged fantasy whose contents illustrate the process whereby the topography is on the verge of being transformed. Such is the fantasy of *incorporation*. Introducing all or part of a love object or a thing into one's own body, possessing, expelling or alternately acquiring, keeping, losing it-here are varieties of fantasy indicating, in the typical forms of possession or feigned dispossession, a basic intrapsychic situation” (3). As diversas operações de posseção, incorporação, desposseção são produzidas de acordo com a situação intrapsíquica em que se encontra o indivíduo. O final desta desestruturação e mudança da topografia intra-psiíquica é resultado destes processos. Ou seja, o ciclo trauma-posseção-incorporação e introjeção ocorrem do consciente até chegar no inconsciente onde a cripta então está localizada. No que se refere a fantasia da incorporação, e que, sua realidade e operação trata-se de um dos primeiros processos desencadeados até a introjeção do trauma-fantasma dentro da cripta do indivíduo. *Las iniciales de la tierra* não somente se erige como uma crítica os valores da revolução de 1959, mas também

proporciona ao seus leitores uma proposta de recuperação e reconstrução de uma memória coletiva nacional, onde a través da narração hitorico-politica de Cuba, Díaz pavementa o caminho para um questionamento mais profundo da situação nacional de seu pais já no ano de 1987.

Conclusão

Tanto *Las iniciales de la tierra* como *La nada cotidiana* buscam ao seu modo transmitir a mensagem de que Cuba ainda vive um fenomeno de *haunting* e que um dos principais fenomenos que impede o seu conjuro é a ditadura socialista/comunista nacional. Ambos românces não somente criticam o regime ditatorial estabelecido pela revolução de 1959, mas também servem como peças literarias que vão muito mais além da ficção. Românces que tratam de forma alegorica e direta as mazelas que o governo ditatorial de Cuba submete seu povo. Identificam os processos e fantasmas que assombram o incosciente coletivo nacional ate dias de hoje. Não somente identifica como também buscam conjura-los cada uma a seu modo. Em *las inciales de la tierra* percorremos através de suas paginas a importância da reconstrução da memoria cubana para que o verdadeiro *working through* nacional ocorra. Discutimos como os processos de trauma-fantasia-incorporação ocorrem até o ponto de que seus mecanismos possas ser introjetados na cripta intra-pisiquica do incosciente coletivo cubano. Descobrimos a incidência de um conjunto de fantasmas que compoem o que neste capitulo o denominamos como fantasma transgeneracional cubano. E como a representação alegorica de eventos da vida do personagem Carlos representam de forma metaforica a realidade historica de Cuba.

Em *La nada cotidiana* vemos como este fantasma transgeracional pode avançar territórios e tornar-se transterritorial. Através de Zoé Valdés, entendemos que a figura da personagem Patria e as mazelas que a mesma sofre ao longo de sua história funcional como representação da realidade histórica e atual de Cuba. Ademais, como *La nada cotidiana* também se erige como romance de denúncia e resistência à ditadura comunista em Cuba. A figura da mulher e seu corpo, a pureza e violação juntamente com a sexualidade, elementos que formam um conjunto necessário para a articulação de uma crítica que, mesmo desde o exílio, permite o mapeamento e identificação de uma entidade fantasmática, espectro que vive dentro do inconsciente coletivo cubano e que ao longo de cem anos segue assombrando a cada cubano esteja ele na Ilha ou em exílio.

Ambos romances analisados neste capítulo formam parte do que em nossa leitura denominamos como instrumentos de identificação, reconstrução e conjuro. Identificação de um espectro que a cada dia segue mais ativo no inconsciente coletivo cubano, reconstrução de uma memória nacional à qual permita a identificação desta entidade espectral criada ao longo da história cubana devido aos traumas nacionais. E finalmente o conjuro, ou pelo menos a proposta de um caminho de conjuro de um fantasma transgeracional e transterritorial que vem sendo transmitido através de gerações, o qual vem assolando e mudando a vida de milhares de cubanos tanto dentro como fora da Ilha.

Conclusões

Ao longo deste estudo buscamos através de nossa pesquisa uma visão e análise que contemplaram um novo projeto de releitura de obras importantes para a resistência a ditaduras que se desenvolveram ao longo de três décadas. De fato, não buscamos aqui negar as diversas transformações que Brasil, Argentina e Cuba passaram e passam ao longo de seus conturbados processo políticos. Portanto, é importante pontuar que o objetivo principal desta dissertação é a de produzir uma releitura e aproximação de duas literaturas que florescem em territorios diferentes mas compartilham eventos histórico-políticos e culturais semelhantes. Estes processos, são responsáveis pelo surgimento do que ao longo deste trabalho denominamos de literatura de resistência e que possui características importantes discutidas em cada caso-país analisado. Por um lado, podemos afirmar que a interseccionalidade entre temas como o corpo feminino, a psique humana, a ditadura e os fantasmas, produzem um campo importante de análise e releitura de eventos históricos e políticos que vitimaram as três nações discutidas nesta dissertação. É de extrema importância entendermos que nossa pesquisa ao longo destes cinco anos se enfocou no estudo e pesquisa dos efeitos e mecanismos de resistência criados pelos romancistas analisados neste trabalho.

Trata-se de um mergulhar histórico-literário da manifestação cultural e literária que resiste a opressão autoritária militar seja ela de direita ou esquerda. Nossa análise partiu de um arquétipo que abrange importantes elementos articulados pelos autores brasileiros, argentinos e cubanos. De fato, uma articulação alegórica e metafórica passando por temas ilários e burlescos com a criação de personagens que refletem a

realidade nacional da Argentina, Brasil e Cuba. Contudo, as releituras aqui feitas se tornam uma colaboração a articulação de um estudo comparativo entre os estudos literários e culturais Hispanoamericano e Lusobrasileiro. Uma tentativa de releitura literária de obras que possuem elementos importantes em comum onde o maior destaque nesta interseccionalidade cultural-literária à possui o fantasma.

No caso brasileiro, analisamos como o fantasma e todos os seus atributos fantasmagóricos se articulam para a construção de uma crítica direta ao regime militar brasileiro de 1964. Também tratamos de expor como Jorge Amado e Erico Veríssimo compartilham os sentimentos de resistência que suas obras analisadas no primeiro capítulo desta dissertação expressam. Por um lado, vemos a importância viceral do fantasma na cultura literária brasileira onde já desde metade do século dezenove já fazia parte de produções literárias nacionais. Entre elas tendo como maior destaque a obra machadiana *Memórias póstumas de Bras Cubas* (1881). Por outro, como ambos romancistas trataram de articular suas mensagens através de fantasmas. Jorge Amado com seu vituperado personagem fantasma Vadinho, e Erico Veríssimo com seus desterrados difuntos que reivindicam justiça em plena praça do coreto na cidade de Antares no estado de Minas Gerais. No caso brasileiro, os fantasmas servem como elementos chave para a crítica e denúncia à ditadura militar (1964-1982) sendo que elementos como a crítica ao moralismo, tortura e assassinatos cometidos pelo governo ditador são de certa forma em seus romances expostos. São os fantasmas de Amado e Veríssimo que reivindicam a atenção nacional sobre os horrores praticados pela ditadura militar brasileira. Não se trata de ideologia mas sim de trazer à tona as atrocidades que a direita através dos militares cometia em território nacional brasileiro. Em nossa aproximação e releitura de *Dona flor*

e seus dois maridos e *Incidente em Antares* (1971), partimos da identificação e articulação que o fantasma-as possuem uma importância visceral e que seus atos e palavras de certa forma refletem a voz de muitos brasileiros durante aquele momento histórico-político nacional.

A importância do fantasma na articulação de ambas novelas do caso brasileiro nos permite entender como a espectralidade já possui raízes profundas na literatura nacional deste país. A análise da resistência através do fantasma então funciona como ponto de partida das leituras que seriam feitas subsequentemente nos capítulos dois e três desta dissertação.

No primeiro capítulo partimos da identificação da função fatasmagórica e da representação que cada entidade espectral representa nos romances analisados. Como a alegoria e a espectralidade funcionam em conjunto para articulação de críticas importantes e perigosas ao governo ditador brasileiro. Ambos romances revelam o relacionamento importante que o fantasma possui na construção do argumento de cada obra, é a própria mistificação ou fantasmagorização de uma realidade difícil a qual a literatura de Amado e Veríssimo se presta a produzir. Portanto, vemos três principais elementos no capítulo brasileiro desta dissertação os quais são instrumentos importantes para revelar a mão de aço do governo ditador. São eles: O fantasma, a alegoria e a espectralidade como teoria e elemento principal para a montagem do texto e sua mensagem. Sem a espectralidade ou os fantasmas, ambos escritores não poderiam haver logrado ludibriar a censura e alcançar milhares de brasileiros com suas mensagens.

Neste capítulo percorremos diversas vezes a importância do espaço e como o mesmo também se erige como personagem que evoca a denúncia e resistência. Ou seja,

sua representação, funcionalidade e capacidade de se tornar uma voz a mais dentro da história. Em *Incidente em Antares* o espaço é sem dúvida elemento importante pois é ele que acomoda os fantasmas que reenviadam justiça ao governo e população de Antares. O espaço faz parte desta construção alegórico-espectral de Verissimo para a articulação de sua crítica e resistência. O caso brasileiro então se erige como uma análise da importância do fantasma como figura de resistência e articulação de críticas revelando como a teoria espectral se presta como elemento importante de releitura de obras de resistência no Brasil.

Já no segundo capítulo nossa análise vai mais além do uso da figura espectral como elemento de crítica e resistência. No caso argentino, nossa aproximação se deu através do aprofundamento de uma leitura que permitiu encontrar elementos importantes que resistem a ditadura militar daquele país (1976-1983). A espectralidade funciona como elemento importante desde uma ótica que já não é o espectro elemento articulador da crítica, senão alvo de conjuração por meio de ambas obras *Respiración artificial* (1982) e *Dos veces junio* (2002). Ambos romances servem como instrumento de conjuro do espectro-trauma inserido no inconsciente coletivo nacional deste país. Ou seja, o caso argentino permite uma análise em que o fantasma deixa de ser figura metafórica e torna-se elemento real onde a literatura, tanto de Piglia como de Kohan, tratam de enfrentar e exorcizar através da conscientização e reescritura da realidade argentina através de suas obras. Piglia o faz em plena ditadura o qual de forma alegórica constroi seu argumento em *Respiración artificial* por meio de construções alegóricas onde cada elemento e personagem discutidos no capítulo se revelam como representações da realidade ditatorial argentina durante o período de governo da junta militar. Portanto, a análise de

Respiración artificial corrobora para a estruturação do que no capítulo dois chamamos de um diálogo polifônico e intertextual reponsável pela criação de um espaço alternativo de resistência. Trata-se de uma desconstrução do discurso de impunidade onde este espaço alternativo de resistência funciona como elemento chave para a articulação da crítica de Piglia. Nesta obra analisamos com a crítica de Piglia entra em ação por meio de uma justaposição de histórias onde o autor utiliza como pano de fundo à história da ditadura de Juan Manuel de Rosas (1793-1877) para aludir a realidade ditatorial da década de 70. Portanto, para a construção de sua crítica, Piglia cria elementos atemporais e através deles logra criticar e ludibriar a censura argentina publicando seu romance em plena ditadura. Uma construção de uma crítica importante e indireta que formam elementos importantes para a denúncia das atrocidades cometidas pela junta militar argentina.

Vemos uma crítica que abrange a gerações diferentes mas que sofreram e sofrem as consequências dos crimes contra a nação. Se em *Respiración artificial* o tempo e heterotopia funcionam como mecanismos de construção da crítica de Piglia, *Dos veces junio* se erige como obra que enfrenta o eco desta ditadura no inconsciente coletivo nacional. Ou seja, Piglia enfrenta a ditadura e suas mazelas quando elas acontecem denunciando seus crimes e resistindo-a através de sua literatura. Já Kohan, enfrenta e resiste o eco traumático que a mesma produz na nação e que de uma forma ou outra é introjetada no inconsciente coletivo da geração pós-ditatorial argentina. Em *Dos veces junio* o discurso é de resistência e luta, mas desde o campo psíquico tratando de conjurar o espectro-trauma coletivo que assola o inconsciente coletivo argentino até dias de hoje. Na segunda obra analisada, no segundo capítulo desta dissertação, podemos ver a construção de um aparato crítico que permite tentar conjurar a entidade espectral-trauma

por meio da identificação do fantasma. Ou seja, de forma alegórica nossa leitura de *Dos veces junio* permite identificar esse espectro e demonstrar que a literatura também pode de uma forma ou outra cooperar para o entendimento e possível conjuro do mesmo. Kohan revela através de seu romance todo um aparato crítico que vai pouco a pouco revelando as mazelas praticadas pelo regime ditador, e ao revelá-las, produz um descortinamento e identificação de uma mal maior que opera e atormenta sua nação por décadas. Estruturas teóricas como a cripta e introjeção do trauma-fantasma, abuso e violação do corpo feminino, alusões alegóricas entre o mundial de futebol de 1970 e os mecanismos de militarização implementados pelo regime ditatorial; estão entre os temas abordados e analisados no segundo capítulo. Portanto, a tortura como elemento alegórico à um personagem feminino alude diretamente a uma representação da nação argentina nas mãos de seu algoz: ditadura. Não diferente, vimos em *Dos veces junio* a função que esta obra possui de criar o que no capítulo chamamos de local de encontro entre vivos e mortos. Onde os vivos (a geração pós-ditadura) e os mortos (fantasma-trauma) podem se encontrar para que de uma forma ou outra o conjurar deste espectro-trauma possa ser realizado ou pelo menos iniciado.

No segundo capítulo desta dissertação, vimos como a criação, transmissão e introjeção de um fantasma generacional se dá e também como as duas obras analisadas refletem a sua maneira este espectro. Ambos romances se completam entre si no sentido de que resistem ao longo do tempo este fantasma e sua repetição no inconsciente coletivo nacional. Piglia o faz com representações entre a alegoria e críticas diretas, já Kohan, com um discurso que engloba a construção de eventos paralelos que ocorrem em lugares diferentes de sua história. A denúncia e resistência são elementos-chaves nas duas obras

em que uma desconstrói o tempo e a outra, o utiliza como elemento que desintegra o discurso da impunidade. Capítulo da história argentina que segue vigente onde a operação de um trauma-fantasma ainda segue ocorrendo e sendo transmitido através do inconsciente coletivo nacional. Portanto, no segundo capítulo vimos uma desconstrução polifônica-heterotópica de diálogos entre o passado e o presente, entre o trauma e a cripta e suas diversas manifestações ao longo dos romances analisados. Um caso importante onde a resistência que ambos romances produzem contra a ditadura militar resultam em peças importantes da literatura nacional tanto de ditadura como de pós-ditadura. A verdadeira construção de um espaço de luta e desistência para a articulação de um conjurar de um trauma-espectro que ainda não se realizou de forma plena e definitiva no inconsciente coletivo nacional.

No terceiro capítulo, podemos ver de forma clara a operação de um espectro ainda mais poderoso. Uma entidade transgeracional e transterritorial que assola e atormenta a nação cubana por mais de cem anos. Como podemos ver, ambos romances: *Las iniciales de la tierra* e *La nada cotidiana*, funcionam em seu discurso como projetos literários que resistem de uma forma ou outra, direta ou indiretamente a ditadura castrista que assola Cuba por mais de cinquenta anos. Portanto, no capítulo três desta dissertação, nossa leitura privilegiou uma aproximação interpretativa onde o discurso de ambos escritores se encontram no sentido de sua crítica e resistência a ditadura comunista cubana. Por um lado, vimos através de Jesús Díaz a desilusão com a revolução de 1959 e as consequências tanto físicas quanto psíquicas no inconsciente coletivo cubano. Também, como seu romance se erige através de um discurso metafórico revelando uma profunda desilusão e trauma introjetado no inconsciente coletivo nacional. Em *Las iniciales de la*

tierra o autor revela a situação fantasmagórica desde a operação de reconstrução da memória incide na história cubana. Díaz cria uma estrutura onde busca reconstruir a memória nacional cubana. Através desta reconstrução conjura esta entidade espectral inserida no inconsciente coletivo da ilha.

Por outro lado, as diversas representações e arquetipos estudados no terceiro capítulo nos revela a necessidade de uma conjuração que parte desde a identificação, construção da memória coletiva nacional até o possível conjuro de um espectro transgeracional e transterritorial, fantasma-trauma que persiste em assombrar Cuba desde tempos coloniais. Por outro lado, através de *La nada cotidiana*, nossa leitura também buscou identificar como este mesmo espectro pode não somente atormentar coletivamente a nação cubana através de sua operação transgeracional, mas também produzir um efeito transterritorial através de seu eco fantasmagórico-traumático que se insere no inconsciente coletivo de milhares de cubanos no exílio.

Trata-se de uma aproximação teórica que nos permitiu a identificação e a tentativa de através da literatura revelar a existência desta entidade inserida na cripta intrapsíquica de todos os cubanos. Também, no capítulo três, podemos identificar o que ao longo de nossa discussão denominamos como uma mudança topográfica-psiíquica deste mesmo inconsciente coletivo. Discutimos como representações alegóricas dentro de cada romance se erigiram como elementos que de uma forma ou outra se conectam com a realidade nacional cubana. *La nada cotidiana* resiste a ditadura cubana através de uma linguagem ousada e irreverente onde, desde o exílio, Zoé Valdés critica e desafia a ditadura de forma direta. Ademais, a representação metafórica onde o corpo feminino funciona como ponto estratégico para articulação de seu discurso de resistência; faz que

seu române tenha em sua essência o carater de denunciar as mazelas cometidas pela ditadura de esquerda cubana. Ou seja, o corpo de Pátria o qual é o personagem protagonista de seu române, funciona como elemento chave para a construção de seu discurso de resistência à ditadura. Todo um aparato que não somente resiste desde o exílio uma ditadura, mas sim todo um processo onde através da critica da revolução de 1959, Zoé Valdés trás a tona a existência de um espectro que persiste em atormentar a nação cubana.

Se por um lado vimos em *Las iniciales de la tierra* uma critica transgeracional através da prorposta de uma nova topografia-intra psiquica nacional, Por outro, em *La nada cotidiana*, estudamos como este mesmo espectro funciona desestruturando e produzindo um efeito devastador no incosciente nacional de Cuba. Ambas operações do mesmo espectro reveladas em dois românces porduzidos em um intervalo de trinta anos aparte mas que de uma forma ou outra resistem e identificam esta mazela pisiquica-social e politica cubana.

É importante resaltar que nossa análise de ambas obras, *Las iniciales de la tierra* e *La nada cotidiana*, partiram de uma leitura que proprõe uma releitura destes românces sobe as lentes da teoria espectral e também pisicoanalitica. Tratamos de enfatizar e identificar elementos importantes e que permitem a perpetuação, ou pelo menos a insistência do existir de um espectro nacional. É fato que esta dissertação trabalhou com fontes literarias e escritores que de uma forma ou outra marcaram a literatura cubana e que suas obras refletem o anseio que tinham e ainda têm de desbaratar a ditadura comunista que oprime aquele país. Nossa aproximação teorica e leitura de ambos românces tratou de buscar este anseio e juntamente com o mesmo proporcionar aos

leitores uma viagem intra-psíquica as profundezas da psiqué cubana; onde, de uma forma teórica e proporcionada através da literatura de resistência escritas por Díaz e Valdés revelar e descotinar esse fantasma introjetado. Percorremos lugares como a cripta intra-psíquica, a memória, o inconsciente coletivo, as metáforizações e alegorias que permitiram a construção de um discurso crítico e de denúncia. Uma verdadeira jornada nas entranhas psíquica nacional cubana. Portanto, por meio do terceiro capítulo desta dissertação buscamos completar uma espécie de descriptização do que outrora havia sido encriptado; e através deste processo, gerar o entendimento que por sua vez possa produzir ou desencadear o início senão do conjuro mas da conscientização da existência deste fantasma nacional. Fantasma este que persiste em atormentar o inconsciente coletivo cubano de forma devastadora. A qual então, podemos afirmar categoricamente que a ditadura comunista perpetrada pelos irmãos Castro serve como lastro ou esconderijo desta entidade fantasmagórica. Um obstáculo que impede que este fantasma transgeracional seja conjurado definitivamente da vida de milhões de cubanos tanto na ilha quanto em exílio. As obras de Díaz e Zoé portanto se prestam a mais que uma escritura de denúncia mas de uma narrativa que produz de uma forma ou outra a necessidade de conjurar tal espectro definitivamente do inconsciente nacional cubano.

Em conclusão, tanto os romances brasileiros, argentinos e cubanos discutidos nesta dissertação, revelam a importância dos estudos da espectralidade e sua relação com o fenômeno da ditadura e a literatura de resistência. No caso brasileiro estudado neste trabalho vimos o fantasma como elemento articulador e crítico de um sistema ditatorial. Já no caso argentino, aprofundamos um pouco mais na identificação de um espectro-trauma que nos permitiu entender como um diálogo polifônico entre uma

intertextualidade anacrônica criou um espaço alternativo de resistência a este espectro. No caso cubano, podemos ver a identificação e a dissecação do inconsciente coletivo cubano onde a introjeção de um espectro transgeracional e transterritorial se dá e como sua operação dentro da psique cubana ocorre. Todo um projeto de buscar através da literatura um campo de militância que possa proporcionar uma resistência real que parte do alegórico mergulhando no espectral e intra-psíquico para desencadear uma conscientização e desconstrução de um discurso que a literatura não possui impacto na militância contra regimes ditatoriais que assolam e seguem assolando o continente Sul Americano.

Este projeto tratou de unir literatura, política e fantasmas para que através deles um entendimento maior da situação de tormento que tais fenômenos políticos e espectrais acarretam na vida de milhões de vítimas de processos ditatoriais que se desenvolveram desde tempos coloniais no continente latinoamericano, e assim, promover uma conscientização que os efeitos destes processos políticos desafortunados, ainda possuem e emitem ecos transgeracionais e transterritoriais na vida de suas vítimas; e que, se transferem ao longo de gerações perpetuando-se de forma invasiva dentro do inconsciente coletivo das diversas vítimas destes governos, que de uma forma ou outra, funcionaram como portais que senão criaram o fantasma, foram elementos-chaves para a transferência dos mesmos de uma geração a outra.

Obras Citadas

Abraham, Nicolas, Nicholas T. Rand, and Maria Torok. *The Shell and the Kernel:*

Renewals of Psychoanalysis. Chicago [u.a.: Univ. of Chicago Press, 1994.

Print. Acemoglu, Daron, and James A. Robinson. *Economic Origins of Dictatorship and*

Democracy. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Print.

Achugar, Hugo "Poesía política e interpelación populista: el caso de la poesía

salvadoreña", In Vidal, ed: 313-32. Print.

Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory." *Social Text*

17 (1987): 3-25. Print.

Amado, Jorge. *Doña Flor y Sus dos maridos*. Madrid: Alianza, 1985. Print.

Appelbaum, David. *Jacques Derrida's Ghost: A Conjunction*. Albany: State U of New

York, 2009. Print.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & World,

1966. Print.

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the*

Task of Mourning. Durham, NC: Duke UP, 1999. Print.

---. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Providencia,

Santiago [Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Print

Avellaneda, Andres. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Vol. 1.

Buenos Aires: Centro Editor de America, 1986. Print.

Balderston, Daniel. "Latent Meanings in Ricardo Piglia's *Respiración Artificial* and Luis

Gusman's *En El Corazón De Junio*." *Revista Canadiense De Estudios*

Hispánicos 12.2 (1988): 207-19. Web.

Benjamin, Walter. *El Autor Como Productor*. México, D.F: Itaca, 2004. Print.

Bordini, Maria da Gloria. "Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis." *Revista da USP* 10 Dec. 2006: 274-281. Print.

Bordini, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura*

Brasileira, São Paulo, n. 16, p.141-157, nov. 2003.Print.

Boheemen, Christine Van. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History: Reading,*

Narrative and Postcolonialism. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge UP,

1999. Print.

Bourneuf,Roland; Ouellet, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

Print.

Bosi, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2002.

Print.

Byron, Glennis, and David Punter. *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*.

New York: St. Martin's Press, 1999. Print

- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. Print.
- Castoriadis, Cornelius., and David Ames. Curtis. *Philosophy, Politics, Autonomy*. New York: Oxford UP, 1991. Print.
- Clark, David. *Introdução à geografia urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. Print.
- Chaves, Flávio Loureiro. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1981. Print.
- Chamberlain, J Bobby. *Jorge Amado*. Twayne Publishers: Massachusetts, 1990. Print.
- “Costa e Silva”. *Brasil.gov.br*. 05-24-13. Web.
- Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Chichester, West Sussex, U.K: Wiley-Blackwell, 2011. Print.
- Cuesta, Mabel. *Cuba Post-Soviética: Un cuerpo narrado en clave de mujer*. 1a ed. Providencia: Cuarto Propio, 2012. Print.
- Dávila, Jerry. *Dictatorship in South America*. 2013. Print. Viewpoints/puntos De Vista.
- Dabroviski, Bartosz “The Call of Spectral Criticism” 2013. Print.
- De Grandis, Rita. "La cita como estrategia narrativa en *Respiración Artificial*." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 17.2 (1993): 259-69. Web.

Derrida, Jacques., and Paul. De Man. *Memoires : For Paul De Man*. Rev. ed. New York: Columbia UP, 1989. Print. The Wellek Library Lectures at the University of California, Irvine.

Derrida, Jacques. *Psyche: Inventions of the Other*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2007. Print. Meridian (Stanford, Calif.).

---. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994. Print.

Duncombe, Stephen *Cultural Resistance Reader*, London, Verso, 2002. Print.

Durán Luzio, Juan, *Lectura histórica de la novela: El recurso del método*, Costa Rica: Nacional. 1982. Print.

Esposito, Silvia Leonor Alonso. *Desejo e recalque*. In: *O desejo da psicanálise*. Manoel

Ezrow, Natasha M, and Erica Frantz. *Dictators and Dictatorships: Understanding Authoritarian Regimes and Their Leaders*. New York: Continuum, 2011. Print.

Freitas, Delcio. *O homem que inventou a ditadura no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 1999. Print.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Vintage Books ed. New York: Vintage, 1995. Print.

Fowler, B. "Collective Memory and Forgetting: Components for a Study of Obituaries." *Theory, Culture & Society*. 22.6 (2005): 53-72. Print.

- Font, Mauricio A, and Araceli Tinajero. *Handbook on Cuban History, Literature, and the Arts: New Perspectives on Historical and Contemporary Social Change.* , 2014. Print.
- Foucault, Michel, and Jay Miskowiec. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27. Print.
- Flynn, Peter. *Brazil, a Political Analysis.* London : Boulder, Colo.: E. Benn ; Westview, 1978. Print.
- Friedrich, Carl J, and Zbigniew Brzezinski. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy.* 1965. Print.
- García, Juan C. *El Dictador en la literatura hispanoamericana.* Chile: Mosquito Comunicaciones, 2000. Print.
- Gracia, Célio. Consciência e desejo em sistemas autônomos. In: *O desejo da psicanálise.* Manoel T. Berlink (org.). Campinas: Papyrus, 1985. Print
- Goodman, David M. *The Demanded Self: Levinasian Ethics and Identity in Psychology.* Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press, 2012. Print.
- Harlow, Barbara. *Resistance Literature.* New York: Methuen, 1987. Print.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust.* New York: Columbia UP, 2012. Print. Gender and Culture.

- Hoag, Trevor L. "Ghosts of Memory: Mournful Performance and the Rhetorical Event of Haunting (Or: Specters of Occupy)." *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 10.3/4 (2014): 2-22. Print.
- Hollanda, Heloísa B. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976. Print.
- Huntington, Samuel P, and Clement H. Moore. *Authoritarian Politics in Modern Society: The Dynamics of Established One-Party Systems*. New York: Basic Books, 1970. Print.
- Igartua Huarte, Iván. "Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía.." *Epos: Revista de filología* [En línea], 0.13 (1997): 221. Web. 15 may. 2016. Print.
- Ingenschay, Dieter. "Exilio, Insilio y diáspora. la literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija." *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 2.1 (2010): 4. Print.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (1986): 65-88. Web.
- Jitrik, Noé, and Julio Schvartzman. *Historia Crítica De La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé Ed, 2003. Print.
- Jung, C., & Hull, R. (1980). *The Archetypes and The Collective Unconscious* (2nd ed., Princeton/Bollingen paperbacks). Princeton, N.J.]: Princeton University Press. Print.

Kanafani, Ghassan, *Resistance Literature in Occupied Palestine*. Cyprus: Rimal, 2013.
Print.

Kearney, Richard, and Mark Dooley. *Questioning Ethics: Contemporary Debates in
Philosophy*. London: Routledge, 1999. Print.

Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002. Print.

Kohan, Martín, and Souto, Luz Celestina. "Entrevista a Martín Kohan. Ficción,
repetición, Memoria." *Kamchatka: Revista De Análisis Cultural* 3 (2014): 141-48.
Web.

Kumaraswami, Par, Antoni Kapcia, and Meesha Nehru. *Literary Culture in Cuba:
Revolution, Nation-Building and the Book*. Manchester: Manchester University Press,
2012. Print

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford, OX, UK: Blackwell, 1991. Print.

Lins, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Print

Linz, Juan J. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Boulder, CO: Lynne Rienner
Publishers, 2000. Print.

Macedo Rodríguez, Alfonso. "Literatura fantástica y realismo: Estética y sociedad en la
narrativa de Ricardo Piglia." *Latinoamérica. Revista De Estudios
Latinoamericanos* 56 (2013): 245-72. Web

Malard, Letícia. "Romance sob censura". *O eixo e a roda* 21.1 (2012): 123-137. Print

- Martínez Alfaro, María Jesús. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept." *Atlantis: Revista de la Asociación española de estudios anglo Norteamericanos* 18.1 (1996): 268-85. Web
- Massaman, Stefanie. "La ficción acosada por la realidad: Narrar la historia En *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia." *Taller De Letras* 34 (2004): 100-13. Print.
- Matsakis, Aphrodite. *Back from the Front: Combat Trauma, Love, and the Family*. Baltimore, Md: Sidran Institute Press, 2007. Print.
- Moser, Robert H. *The Carnavalesque Defunto: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature*. Ohio University Press: Athens, 2008. Print.
- McCallum, P. "Questions of Haunting: Jacques Derrida's *Specters of Marx* and Raymond Williams's *Modern Tragedy*." *Mosaic Winnipeg*. 40.2 (2007): 231-244. Print.
- Niño Vargas, Myrena. *El arte contestatario: la narrativa del exilio, la diáspora y el inxilio en Reinaldo Arenas, Jesus Díaz y Amir Valle* 1a ed. Bogotá: Universidad Nacional De Colombia, 2014. Print.
- Pearson, Carol. "Escribir el cuerpo posguerra: Conexiones de la memoria, la política y el deseo en la segunda siega literaria centroamericana." *Hispania* 90.4 (2007): 643-49. Web.

- Pertot, Werner. "Palabras Punibles. La ficción en la resistencia de los presos políticos." *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal (Frankfurt)*. 10.40 (0031): 131-144. Print.
- Pierre Bourdieu, "Physischer, sozialer and angeeigneter physischer Raum," in *Stadt-Räume*, ed. M. Wentz, Frankfurt: Campus, 1991. Print.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. Print.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo, 1982. Print.
- Poulet, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Print.
- Przeworski, Adam. *Democracy and Development: Political Institutions and Well-Being in the World, 1950-1990*. Cambridge U.K.: Cambridge UP, 2000. Print.
- Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987. Print.
- . *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1995. Print
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'histoire, L'oubli*. Paris: Seuil, 2003. Print.
- Richard, Nelly, Alan West, Theodore Quester, and Jean Franco. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Pyly, Jen. "Power and Bodily Practice: Applying the Work of Foucault to an Anthropology of the Body." *Arizona Anthropologist* 13 (1998): 21-36. Print.
- Rojas, Rafael. *Essays in Cuban Intellectual History*, New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.

- Romero, Luis Alberto, and James P. Brennan. *Breve historia contemporánea de la Argentina, Buenos Aires, FCE, 2004*. Print.
- Ruitenbeek, Hendrik M. *Psychoanalysis and Literature*. New York: Dutton, 1964. Print.
- Santí, Enrico Mario. *Cyphers of History: Latin American Readings for a Cultural Age*. Palgrave Macmillan: New York, 2005. Print.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1967. Print.
- Souza, Célia Ferraz. "A representação do espaço na obra de Erico Verissimo: O tempo e o Vento". In: Gonçalves, Robson Pereira. *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: Edusc, 2000. Print.
- Schmid, Christian (2008). "Part I: Dialectics of Space and Time. 2. Towards a Three-Dimensional Dialectic: The Theory of the Production of Space". In Henri Lefebvre (ed.), *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*. Routledge. Print.
- Skidmore, Thomas E. *Politics in Brazil, 1930-1964; an Experiment in Democracy*. New York: Oxford UP, 1967. Print.
- Strauss, Leo. "Persecution and the Art of Writing." *Social Research* 82.1 (2015): 79-97,265. Web.

- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty Wars*. Durham: Duke UP, 1997. Print.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo De Cultura Económica, 1998. Print.
- Tomachevski, B. Temática. In: Eikhenbaum; Chklovski; Jakobson. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169- 204. Web.
- Valle, Ojeda A. *Las palabras y los muertos*. Bogotá: Seix Barral, 2007. Print.
- Valdés, Zoé. *La Nada Cotidiana*. Barcelona: Emecé Editores, 1995. Print.
- Van Der Post, Laurens. *Jung and the Story of Our Time*. 1st ed. New York: Pantheon, 1975. Print.
- Veríssimo, Erico. *Incidente em Antares*. Pôrto Alegre: Globo, 1971. Print.
- Young, M Jordan. *The Brazilian Revolution of 1930 and the Aftermath*. Rutgers University Press: New Jersey, 1967. Print.
- Waters, Lindsay, and Wlad. Godzich. *Reading De Man Reading*. Minneapolis: U of Minnesota, 1989. Print. *Theory and History of Literature*; v. 59
- Wagner, Philip L. Mikesell, Marvin W. *Os temas da Geografia Cultural*. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Print

Weisgerber, Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1978. Print.

Zoila, Clark. "Homoerotic Ghosts in Doña Flor and Her Two Husbands, Undertow, and

Even the Wind Is Afraid." *Hispanet* 4 (2011): 26-46. Print.

Vita

Fabricio Silva

EDUCATION

2012-2017 – Ph.D. in Hispanic Studies, University of Kentucky, Lexington. KY
(Expected May 4th 2017)

2012-2015 – M.A. Hispanic Studies, University of Kentucky

2008-2010 – M.A. in Languages, Literatures & Linguistics
(Spanish and TESOL), Indiana State University

2006-2007 – M.A. Latu Senu in Financial Management and Control, Alfredo Nasser
College

2003-2007 – B.A. Business Administration, Alfredo Nasser

ACADEMIC APPOINTMENTS

August 2017- Present- Teaching Fellow in Spanish, Lebanon Valley
College

August, 2012-2017 – Instructor of Spanish and Portuguese, University of
Kentucky

August, 2010 – August, 2012 -- Instructor of Spanish, Eastern Kentucky
University

August, 2010 – August, 2011 -- Instructor of Spanish, Gate Way Community and
Technical College

August, 2010 – August,2011 – Instructor of Spanish, Western Kentucky Community
Technical College

August, 2008 – May, 2010 – Teaching assistant Spanish and Portuguese, Indiana State University

PEER-REVIEWED PUBLICATIONS

(Forthcoming) "El poder y Su manifestación en El reino de este mundo" Baquiana Revista Literaria, Anuario XVIII, Miami. (2017).

(Forthcoming) "Luchando en diferentes lados del charco: Resistencia cultural a través de la lengua en Andalucía y el Nordeste brasileño" Revista Nuestra Andalucía, Revista de estudios andaluces, 6, España. (2017).

"Trincheras de papel: Resistencia cultural del Brasil dictatorial en Doña flor y sus dos maridos de Jorge Amado" Huellas, Revista de la Universidad del Norte, 99, Colombia. (2016).

"Cidade de Deus: Uma reflexão social no cinema nacional brasileiro" Revista-e de humanidades Sarasuati Cataluña, España. (2014).

"La novela negra de dictadura en Brasil y Argentina: Panorámica del género como medio de protesta a los regímenes dictatoriales" Revista-e de humanidades Sarasuati Cataluña, España. (2013).

FELLOWSHIPS AND GRANTS

2012- 2017– Department of Hispanic Studies, Full Scholarship and Teaching Fellowship, University of Kentucky

2012-2015 – T.W.L Johnson- Fellowship, Graduate School, University of

Kentucky Fall, 2012 and Spring, 2014 – Travel Grants for Conference

Presentations, Graduate School, University of Kentucky

2008-2010 – Department of Languages, Literatures and Linguistics Full scholarship and Teaching Fellowship, Indiana State University.