

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**KATIA MARIA AMORIM BRANDÃO ANTONIOLLI**

**UM OLHAR COMPARATIVO ENTRE AS DITADURAS BRASILEIRA E ARGENTINA  
ATRAVÉS DOS LIVROS *EL FIN DE LA HISTORIA* E *K. RELATO DE UMA BUSCA***

**SÃO PAULO**

**2015**

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**KATIA MARIA AMORIM BRANDÃO ANTONIOLLI**

**UM OLHAR COMPARATIVO ENTRE AS DITADURAS BRASILEIRA E ARGENTINA  
ATRAVÉS DOS LIVROS *EL FIN DE LA HISTORIA* E *K. RELATO DE UMA BUSCA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie  
como exigência para a obtenção do título de Mestre em  
Letras.

ORIENTADORA: Prof. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

**SÃO PAULO**

**2015**

A635o Antoniulli, Katia Maria Amorim Brandão.

Um olhar comparativo entre as ditaduras brasileira e argentina através dos livros El fin de la historia e K. relato de uma busca / Katia Maria Amorim Brandão Antoniulli – São Paulo, 2016.  
119 f.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helena Bonito Couto Pereira

Referência bibliográfica: p. 101-110

1. Ditadura argentina. 2. Ditadura brasileira. 3. Heker, Liliana.  
4. Kunciski, Bernardo. I. Título.

CDD 863

A minha mãe (*in memoriam*) que com seu exemplo me ensinou a ir sempre em frente, por mais difícil que fosse o caminho, e para quem a palavra desistir nunca fez parte do seu vocabulário.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sua infinita bondade e misericórdia.

À CAPES pelo incentivo à minha pesquisa.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie e ao corpo docente do curso de pós-graduação em letras, por todo incentivo e ensinamento ao longo desses dois anos e meio de estudos.

À Fundação Mempo Giardinelli, pela grande contribuição ao meu aprendizado sobre a literatura argentina, além do carinho e amizade cultivados nas três edições em que participei do *Seminario de Literatura Argentina y Latinoamericana: Crítica y Creación*, na cidade de Resistencia, Chaco, Argentina.

Aos amigos do Projeo de Pesquisa “Leituras literárias e outras leituras na escola”, pela força e companheirismo.

A minha professora e amiga Glauce Gomes de Oliveira Cabral, responsável pelo amor que tenho hoje pela literatura e cultura argentina.

A Roxana Silvina Cortenova, pela amizade e compartilhamento dos seus conhecimentos sobre a literatura do seu país.

Aos amigos que me incentivam e me encorajam em todos os momentos.

Em especial, agradeço a minha orientadora Helena Bonito Couto Pereira, pelo carinho, dedicação e confiança, e por acreditar que seria possível transformar as muitas ideias soltas que eu tinha, em uma Dissertação de Mestrado.

E por último, ao Pedro, meu esposo, agradeço pela paciência, carinho, amizade e companheirismo, por me fazer acreditar que “Tudo vale a pena, se a alma não é pequena”.

“Não te mandei eu? Esforça-te, e tem bom ânimo; não temas, nem te espantes; porque o Senhor teu Deus é contigo, por onde quer que andares”

(Josué 1:9)

## RESUMO

A literatura contemporânea reflete os fatos e elementos da cultura sobre a qual discorre, podendo ou não fazer juízo de valor. Neste sentido, tanto o contexto literário argentino como o brasileiro, assim como a maior parte da América Latina, sofreram forte influência da economia, dos comportamentos sociais correntes e, particularmente, da política, pautada por mudanças de governos democráticos para autocráticos, exercendo pressões sobre o conhecimento explícito compartilhado na sociedade, em especial na literatura, sob a forma de censura às obras e repressão aos autores. Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise literária, comparando e descrevendo os efeitos dos regimes ditatoriais argentino e brasileiro das décadas de 1960 a 1980, nas obras literárias dos dois países, discutindo as características predominantes, a forma textual e seu valor documental de denúncia dos excessos cometidos por tais regimes políticos. Para tanto, são analisadas duas obras: *El fin de la historia* (2010), de Liliana Heker, com foco na ditadura argentina; e *K. Relato de una busca* (2014), de Bernardo Kucinski, que aborda a ditadura brasileira. Dessa forma, o presente trabalho de pesquisa pretende descrever aspectos da literatura do Brasil e da Argentina referente ao período ditatorial analisado e, ao mesmo tempo, comparando a maneira pela qual cada autor recorreu a metáfora para tratar dos mesmos temas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura argentina; Ditadura brasileira; Liliana Heker; Bernardo Kucinski.

## RESUMEN

La Literatura contemporánea refleja los hechos y los elementos de la cultura sobre la que discurre, haciendo o no juicio de valor. En este sentido, los contextos literarios tanto argentino como brasileño, igual que en la mayor parte de Latinoamérica, sufrieron fuerte influencia de la economía, de los comportamientos sociales corrientes y, sobre todo, de la política, pautada por cambios de gobiernos democráticos a autocráticos, que ejercieron presiones sobre el conocimiento explícito compartido en la sociedad, en especial en la literatura, bajo la forma de censura a las obras y represión a los autores. Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis literario, comparando y describiendo los efectos de los regímenes dictatoriales argentino y brasileño de las décadas de 1960 a 1980, en las obras literarias de los dos países, discutiendo las características predominantes, la forma textual y su valor documental de denuncia de los excesos cometidos por dichos regímenes políticos. Para eso, se analizan dos obras: *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker, con foco en la dictadura argentina, y *K. Relato de una busca* (2014), de Bernardo Kucinski, que aborda la dictadura brasileña. En suma, el presente trabajo de investigación pretende describir aspectos de la literatura de Brasil y de Argentina referentes al período dictatorial analizado, al mismo tiempo, comparando con la manera como cada autor recurrió a la metáfora para tratar de los mismos temas.

**PALABRAS CLAVE:** Dictadura argentina; Dictadura brasileña; Liliana Heker; Bernardo Kucinski.



## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>7</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. EL FIN DE LA HISTORIA, DE LILIANA HEKER .....</b>	<b>13</b>
1.1 PERSONAGENS E NARRADORES .....	16
1.2 ENREDO E CONTEXTO.....	21
<b>2. K. RELATO DE UMA BUSCA, DE BERNARDO KUCINSKI .....</b>	<b>46</b>
2.1 PERSONAGENS E NARRADOR .....	47
2.2 ENREDO E SEU CONTEXTO .....	55
2.3 O “ESTADO DE EXCEÇÃO” BRASILEIRO.....	68
<b>3. CONTRAPONTO: LEITURA COMPARADA ENTRE OS DOIS ROMANCES .....</b>	<b>72</b>
3.1 RELAÇÕES ENTRE O CONTEXTO OPRESSOR E AS OBRAS DE FICÇÃO .....	72
3.2 A METÁFORA DO OLHAR .....	77
3.3 <i>EL DISPARATE SE METE EN LA HISTORIA</i> .....	80
3.4 ANA ROSA E LEONORA .....	83
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>102</b>
ANEXO I - ENTREVISTA COM A ESCRITORA LILIANA HEKER – 29/05/2014 .....	112

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa comparativa busca identificar de que forma os regimes ditatoriais do Brasil e da Argentina compõem a temática das obras de Liliana Heker e de Bernardo Kucinski, e como em tais obras os excessos dos regimes estudados estão representados em seus personagens e nos elementos textuais. Assim, busca-se estudar a representação da opressão nestes romances.

Para delineamento deste projeto, foram feitos recortes no universo de pesquisa. Para tanto, foram selecionados apenas dois países: Brasil e Argentina. A escolha destes países se deu pelo fato de apresentarem similaridades políticas, econômicas e sociais durante o período estudado. Adicionalmente, o recorte com relação ao período de estudo compreende o período ditatorial mais marcante dos dois países. Dentro do universo de autores e obras a serem pesquisadas, tanto Liliana Heker quanto Bernardo Kucinski recriam eventos do período, fazendo uso de personagens que possam representar pessoas vivendo sob as condições do regime militar repressivo. Por esta mesma razão, foram selecionadas as obras *El fin de la historia* (1996) e *K. Relato de uma busca*, (2014) representativas para o estudo.

Com relação aos aspectos metodológicos, Marconi e Lakatos (2002) afirmam que uma pesquisa pode ser classificada de quatro formas: quanto à natureza, quanto à forma de abordagem, quanto aos objetivos, e quanto aos procedimentos técnicos.

Quanto à natureza da pesquisa, ela pode ser básica ou aplicada (MARCONI e LAKATOS, 2002). Esta dissertação é uma pesquisa aplicada, pois objetiva discutir os traços literários da obra de Liliana Heker, buscando identificar os aspectos do seu cotidiano que moderam estas características; e a partir desta análise fornecer subsídios para que essa mesma realidade seja discutida em relação a outras obras sobre os regimes ditatoriais argentino e brasileiro.

Quanto à forma de abordagem do problema, uma pesquisa pode ser classificada em quantitativa ou qualitativa (MARCONI e LAKATOS, 2002). Esta dissertação se enquadra como uma pesquisa qualitativa, em função do método de interpretação indutiva dos dados, e o foco principal como sendo o processo e seu significado, além da atuação do pesquisador como elemento-chave.

Quanto aos objetivos, uma pesquisa pode ser classificada em exploratória, descritiva ou explicativa. Esta pesquisa tem características de uma pesquisa predominantemente descritiva porque envolve: pesquisa bibliográfica e explicação das relações entre os fatos históricos da Argentina nos anos 1976 a 1983, e as características literárias de Liliana Heker. Semelhantemente, tal aplicação é feita para o caso brasileiro, com relação à obra de Bernardo Kucinski.

Quanto aos procedimentos técnicos, além da pesquisa bibliográfica e do estudo de campo, foram realizadas entrevistas com a autora Liliana Heker, e com o escritor Guillermo Martínez, que foi seu aluno em um dos *talleres de escritura* de Heker, além do crítico literário Noe Jitrik. Também foram utilizadas as gravações realizadas no 15<sup>a</sup> Seminário de Literatura Argentina y Latinoamericana: Crítica y Creación, na cidade de Resistencia – Chaco, na Argentina, ocorrido em junho de 2014. A ideia de realização das entrevistas tem por objetivo contribuir para a divulgação da obra de Heker, uma vez que não se encontra material publicado disponível no Brasil.

Para a realização da pesquisa foi feita uma revisão sistemática da literatura com o objetivo de se obter conhecimento sobre os assuntos relacionados ao tema proposto, cujo foco para este trabalho é: literatura argentina, literatura brasileira, regimes totalitários na Argentina e no Brasil. Para tanto, a revisão sistemática é composta de três estágios, com base na abordagem de Tranfield *et al.* (2003): planejamento da revisão, condução da revisão, e apresentação dos resultados da revisão.

Na sequência, são detalhados os estágios da revisão da literatura.

No primeiro estágio (planejamento da revisão), foi adotada a estratégia que compreendeu pesquisa nas bases de periódicos da Capes, considerando os assuntos relacionados ao tema proposto, priorizando os artigos recentes (menos de três anos de sua publicação). Para apoio ao processo de pesquisa, foi elaborado o protocolo, considerando as seguintes atividades:

1. Pesquisa em artigos e livros sobre literatura brasileira e argentina;
2. Pesquisa em artigos e livros sobre regimes políticos do Brasil e Argentina, nas décadas de 1960 a 1980;

3. Acesso às bibliotecas digitais nacionais de teses e dissertações, utilizando os termos: “*regime militar brasileiro*”, “*ditadura argentina*” e “*literatura argentina*” como palavra-chave ou título;
4. Acesso aos principais periódicos nacionais nas áreas de Letras e História, utilizando os mesmos argumentos de pesquisa do item 3, tanto como palavra-chave, título ou resumo;
5. Acesso aos principais eventos (congressos e simpósios) de Letras, utilizando-se os mesmos argumentos de pesquisa do item 3.

Em uma segunda etapa, foi feita a condução da revisão bibliográfica, na qual foram selecionados os assuntos associados às ditaduras argentina e brasileira, buscando-se artigos que englobem a literatura nestes períodos, bem como os impactos de tais regimes na vida cultural e social de tais países. Adicionalmente, foram abordados conceitos relativos à metalinguagem, memória histórica, polifonia, de forma a se obter elementos textuais para a realização da leitura comparada das obras, nos dois contextos ditatoriais analisados (brasileiro e argentino). Nesse sentido, com relação ao caso argentino, poder-se-ia considerar que se trata de uma miopia com relação à representação da autora sobre a ditadura argentina? Ou uma tentativa de alinhar os fragmentos da memória relida desta história? No caso do Brasil, o romance de Bernardo Kucinski seria uma autobiografia?

## 1. *EL FIN DE LA HISTORIA*, DE LILIANA HEKER

O livro *El fin de la historia* está dividido em quatorze capítulos, sem títulos, apenas com números para identificação de cada um destes capítulos. A narrativa é construída em discurso indireto livre e não segue um tempo linear. As datas dos acontecimentos são dispostas no texto de acordo com as lembranças dos personagens, principalmente Diana Glass, a escritora que quer contar a história de sua melhor amiga, Leonora Ordaz que retoma sempre os fatos ocorridos na juventude, infância e tempo presente. Essas lembranças, narradas por ela são, no entanto, escritas por uma terceira pessoa, na verdade um narrador em primeira pessoa, que ouve as histórias de Diana e Leonora e as transcreve para o papel, colocando também suas impressões dos fatos narrados.

A esse tipo de narrador, Chiappini (1995, p.27) traz em seu livro a definição de Norman Friedman como sendo um narrador onisciente intruso, que prescreveu na metade do século dezenove, com a predominância da neutralidade, ou com a invenção do indireto livre por Flaubert (p.29).

A autora deste livro é a argentina Liliana Heker que nasceu na cidade de Buenos Aires em 1943, portanto no período de uma ditadura, em 1976 já era uma escritora experiente. Aos 17 anos, fez chegar às mãos do escritor argentino Adalberto Castillo uma carta na qual constava, após sua apresentação pessoal, um poema de sua autoria. Em resposta à carta, Adalberto escreve uma frase que marca a vida de Liliana: *El poema es pésimo, pero por la carta se nota que sos una escritora.*<sup>1</sup> Depois dessa resposta, Adalberto Castillo, que era o diretor da revista *El Grillo de papel*, convida Liliana para fazer parte dos colaboradores do periódico. Lá, ela publicou seu primeiro conto em 1960 *Los juegos* e no ano seguinte, seu primeiro livro de contos: *Los que vieron la zarza*. Juntamente com Adalberto Castillo, foi diretora fundadora de mais duas revistas literárias de grande repercussão na Argentina: *El Escarabajo de Oro* (1961–1974) e *El Ornitorrinco* (1977–1986), essa última fundada depois de um período no qual a escritora trabalhou no anonimato em um banco, pois estava sendo perseguida pelo

---

<sup>1</sup> O poema é péssimo, mas pela carta se nota que você é uma escritora. (Tradução nossa)

governo militar argentino, até que foi descoberta, demitida e, então, voltou a escrever enquanto ensinava técnicas de escrita em seu *taller*, para todos aqueles que gostavam de literatura, tinham talento, porém não conseguiam seguir adiante com sua escrita. Dentre seus alunos mais conhecidos, se encontram Guillermo Martínez e Silvia Schujer.

Um fato a ser considerado é que Liliana Heker, embora nascida em 1943, escreveu *El fin de la historia* somente em 1996, mais de uma década após o término da ditadura argentina. Portanto, pode-se considerar que sua obra seja uma releitura da memória da ditadura, ou seja, sua maneira de olhar e compartilhar tal história. Para tanto, foram utilizados diversos elementos textuais, como metáforas, alternância de narradores e certa manipulação desta memória, em detrimento da defesa de interesses pessoais da autora.

De acordo com Anjos (2012, p.81), a ditadura argentina, que compreende o período de 1966 a 1983, começou com o movimento Revolução Argentina, pelo General Videla e foi construída a partir do golpe de Estado que destituiu o presidente Arturo Illia, no dia 28 de junho de 1966.

Anjos (2012, p.81) explica que o governo de Isabelita Perón foi marcado por forte disputa entre a esquerda e direita, desagradando as elites militares. Assim, em 24 de março de 1976, houve outro golpe de Estado, inaugurando o segundo período ditatorial militar argentino. Nova Junta Militar foi constituída, desta vez formada pelo General Jorge Videla, almirante Emílio Massera e o brigadeiro Orlando Ramón Agosti, que instalam uma ditadura permanente, conhecida por “Processo de Reorganização Nacional”, reconhecidamente a mais violenta e transformadora da história argentina.

A partir desse momento, houve o endurecimento do regime, em especial no tocante à prática da tortura e da repressão pelo Estado autoritário. Este processo perdurou até a derrota argentina na Guerra das Malvinas, quando a Junta Militar se enfraqueceu e possibilitou o retorno da democracia em eleição, na qual assumiu Raúl Alfonsín, em dezembro de 1983, encerrando assim este período sangrento da história argentina contemporânea.

Embora seja uma recriação literária, a obra de Liliana Heker faz alusão ao fim do governo ditatorial, que é considerado “uma mancha” na história dos países da América Latina e que suscita, entre os escritores, discussões sobre formas de governos autoritários.

O leitor pode entender, em primeiro plano, que se trata de uma história de ideais frustrados, traições e decepções, apresentada a partir da história de duas amigas. Porém, atentando-se um pouco mais para o próprio título do livro, se percebe que este tem características de obra documental, pois a autora traz para dentro do romance situações vivenciadas por ela e pelo povo argentino durante o período ditatorial estabelecido na Argentina nos anos de 1966 a 1983, por meio de três visões distintas; i) a visão de quem estava envolvido efetivamente com as guerrilhas; ii) os que lutavam contra essas guerrilhas; iii) e a visão daqueles que estavam entre os dois primeiros, ou seja, os que sofriam as ações dos dois grupos.

O fato de Heker colocar suas experiências na obra pode ser inferido, com base em André (2002, p.145), quando ela pergunta à autora se sua obra se trata de um tipo de narrativa testemunhal e Heker lhe responde que *tal vez esa crónica, en si misma, pudiera considerarse testimonial: para mí era solo un punto de partida para escribir la novela*<sup>2</sup>. Ao mesmo tempo, quando André (2002, p.144) pede que Heker comente um pouco mais sobre sua obra, ela lhe contesta: *Quiero, a traves de la historia de Leonora, militante desde la escuela secundaria, y a través de lo que se propone contar Diana, dar un testimonio de esa época y de lo que paso despues*<sup>3</sup>.

Em entrevista cedida pela autora Liliana Heker a esta pesquisadora (2014), quando perguntada sobre onde está o limite do vivido e do imaginado ao escrever um romance, Heker respondeu que sempre há algo pessoal e, ao mesmo tempo, sempre se trata de uma ficção, mas que a realidade sugere muitos temas, porém não arma feitos literários. Segundo a autora, sempre haverá um pouco de autobiográfico em seus romances porque o limite entre o vivido e o imaginado é muito difícil de se estabelecer.

O contexto no qual se desenvolve o romance é o dos anos conturbados do presidente Juan Perón, quando surgiram grupos guerrilheiros, como *Movimiento Revolucionario Peronista* e *Las Fuerzas Armadas Peronistas*, que, segundo Novaro (2011, p.71), se dissolveram em 1966. Porém, rapidamente, surgiram outros grupos mais violentos, como *Los Montoneros*, que cometeram vários assassinatos de militares, juízes, empresários e revolucionários de

---

<sup>2</sup> Talvez seja essa crônica, em si mesma, pudesse ser considerada de testemunho; para mim era somente um ponto de partida para escrever o livro. (Tradução nossa)

<sup>3</sup> Quero através da história de Leonora, militante desde o ensino médio, e através do que se propõe contar Diana, dar um testemunho desta época e do que aconteceu depois. (Tradução Nossa)

grupos rivais; *El Ejercito Revolucionario del Pueblo*, que no início se limitava a roubar alimentos e distribuí-los nas vilas, acumular armas e desenvolver uma guerrilha nas montanhas de Tucumán; e *Las Fuerzas Revolucionarias*, cuja maioria do militantes pertenciam ao *Ejercito de Libertacion Nacional*, organização criada para combater, juntamente com a guerrilha de Che Guevara, na Bolívia. Em 1973, *las fuerzas revolucionarias* se juntaram a *Los Montoneros* (NOVARO, 2011, p.106).

## 1.1 PERSONAGENS E NARRADORES

É importante, para melhor compreensão desta análise, que as características de cada personagem sejam apresentadas.

A personagem de Diana Glass está construída a partir da imagem da intelectual amadora, que acredita na causa revolucionária, porém não se envolve diretamente nela. A construção do sobrenome desta personagem dá ao leitor pistas de quem ela é, já que Glass, vidro em inglês, é um elemento sempre presente em sua vida, seja no espelho do salão de beleza, nos óculos que ela se recusa a usar, como ressalta Massara (2013, p.121). Diana é uma escritora que não consegue decidir por onde começar a contar a história de vida da amiga e depois, tem dificuldades para encontrar uma maneira de finalizá-la. A ideia de escrever sobre a vida das duas surgiu enquanto ela esperava por Leonora em um dos cafés da cidade, em um encontro clandestino, uma vez que Leonora estava foragida, pelo fato de ser considerada uma perigosa terrorista. Quando Diana tem um pensamento ou uma ideia, seu subconsciente a questiona sobre tal ideia e ela acredita que essa “auto-intromissão” a impede de prosseguir. Importante notar que algumas características de Diana estão também presentes na autora, como a miopia, o fato de ser escritora e também a oposição ao regime militar. Curiosamente, sua obra apresenta também características de “auto-intromissão”, como o fato de alternância de narrador, além de amigos pessoais que foram exilados, alguns inclusive sendo cassados e presos pelo regime.

Já a personagem de Leonora Ordaz foi criada a partir do ideal de luta guerrilheira, ou seja, se trata de uma mulher forte, acostumada à ação de se lançar contra o que se interpõe no seu caminho, sendo audaciosa e acreditando na luta armada para livrar o país das mãos dos



ditadores. Em algumas situações de risco, Leonora usa a sedução como arma de manipulação. Apesar de ter trabalhado com determinação na causa revolucionária, após ser sequestrada e torturada, nutre o sentimento de sobrevivência, o amor à filha e uma necessidade de sentir-se útil, em atividade, o que faz com que ela passe a colaborar com seus algozes, traindo (de certa forma) seus ideais, que a haviam levado a fazer parte de um dos grupos mais violentos, *los Montoneros*. O fato de a obra tratar da mulher guerrilheira, militante e também de um desaparecimento, denota a existência de um elemento textual importante, o gênero, que ao longo do texto se mistura, sendo por vezes a personagem e por vezes a própria autora.

A personagem de Hertha Bechofen é uma intelectual nascida em Viena, que foi para a Argentina fugindo dos horrores do nazismo, em 1938. Em seu apartamento, recebe escritores para debater a escrita literária e a política, como acontecia antes da ditadura, nos cafés de Buenos Aires, bem como em seu país natal, antes do nazismo. O fato do “fantasma” do nazismo fazer parte da obra de Heker remete o autor aos elementos da memória judaica, aos traumas e atrocidades pelos quais passaram, em um simbolismo usado no texto para descrever os exageros do regime ditatorial argentino, como elementos de suporte para a significação da estória com os fatos ocorridos no regime militar. Assim, este poderia ser considerado um outro elemento textual, a opressão violenta exercida por uma organização que possuía, até então, legitimidade e que passou a trair os princípios e interesses de seus representados.

A personagem de Garita corresponde a um homossexual assumido, responsável por um *taller literário*, que funciona na casa de Hertha Bechofen. Ele fuma maconha e bebe muito uísque durante as reuniões, saboreando as discussões geradas a partir de seus polêmicos comentários.

A personagem do Tenente Escualo é um investigador com estilo intelectual e que trabalha como torturador no sótão da marinha. Frio e cruel em seus atos, ele se transforma aos poucos em uma pessoa mais humana e sensível, à medida em que vai conhecendo um pouco mais sobre a prisioneira Leonora Ordaz. Não sente prazer em torturar os prisioneiros, mas sente orgulho e satisfação em ajudar o seu país a ser limpo do convívio dos subversivos. Importante notar nesta personagem o sentido nacionalista, descrito pela percepção de estar “protegendo” o país, ao realizar tais atos, mesmo que eles sejam repressões físicas, em nome da democracia. Nota-se, ao longo da história da Argentina, a divulgação deste tipo de “justificativa” política,

no sentido de se tentar manter um clima de civismo, ao se combater os subversivos contrários ao regime militar.

O Capitão Halcón, por sua vez é um oficial que aparece nos momentos cruciais, durante a estadia de Leonora na prisão, para tentar persuadi-la a passar para o lado nos militares. Ele considera a tortura necessária, porém acredita que os métodos devam ser refinados e adaptados para a obtenção de resultados mais rápidos. Halcón acredita que Leonora pode cooperar, passando informações através de relatos sobre a forma de agir e pensar dos guerrilheiros. Considera-se aqui mais um dos elementos presentes na ditadura, a existência de um serviço de inteligência secreto, que investiga ações e grupos contrários ao regime militar, no sentido de repressão, coibindo tentativas de enfraquecimentos das bases de sustentação desse regime, por “contaminação” destes conceitos na sociedade e consequente perda de “legitimidade” do regime.

Além das personagens descritas, destaca-se também a narradora, que possui papel preponderante e marcante. Em primeira pessoa ela é, ao mesmo tempo, personagem coadjuvante e narradora, em outros momentos parece ser ela quem dialoga com Diana Glass. No início do capítulo sete há uma descrição sobre o cativo em que Leonora está presa que, pela riqueza de detalhes, leva o leitor a deduzir que é um relato feito pela própria Leonora ou, no mínimo, por algum outro preso que ali esteve. Essas descrições começam na página 105 e vão, ininterruptamente, até a página 109. Porém, na página seguinte, aparece um diálogo: – *¿Ésas fueron sus palabras? .... – Eso dio a entender...* <sup>4</sup>(p.110). Nesse momento o relato, meramente descritivo, dá lugar a um breve diálogo entre emissor e receptor e, na sequência, um relato em terceira pessoa sobre a informação:

*Y habló de los pájaros. De lo que significa escuchar el canto de un pájaro cuando uno ha permanecido muchos días en un sótano. Y de unas láminas muy bonitas que había pegado en las paredes. Y de la dicha incomparable de tener las manos libre.*<sup>5</sup> (p. 110)

---

<sup>4</sup> Essas foram as palavras dela? [...] – Foi isso que ela deu a entender. (Tradução nossa)

<sup>5</sup> E falou sobre os pássaros. Sobre o que significa escutar o canto de um pássaro quando se permaneceu muitos dias dentro de um porão. E de umas figuras muito bonitas que tinha colado na parede. E da felicidade incomparável de ter as mãos livres. (Tradução nossa)

A narradora descreve o local onde Leonora esteve presa, como se ela mesma estivesse presente e compartilhado as mesmas experiências. Segundo Sarlo (2005, p.128), o sentido restringido da memória é capturado em relato ou em argumento de eventos do passado, que não ultrapassam a extensão de uma vida. Ainda, de acordo com Sarlo (2005), por extensão, essa memória pode se converter em um discurso produzido em segundo grau, com fontes secundárias, que não provém de uma experiência de quem exerce essa memória, mas sim de escutar uma voz, ou ver uma imagem daqueles que estão envolvidos com ela. Não foi necessário que a narradora estivesse dentro da prisão para conseguir descrever o local e o fez baseando-se no relato que ouviu, ou seja, foi induzida a acreditar que o local, as vozes e as pessoas, eram exatamente como estavam na memória de quem realmente vivenciou tais fatos.

Para seguir contando sobre a vida de Leonora na prisão, a narradora volta a falar em primeira pessoa. Uma das marcas desta mudança é o olhar da narradora em relação aos fatos, que mudaram completamente, pois antes este olhar era voltado para dentro dos sentimentos, do ouvir, do ver, do perceber como Leonora. Após a pergunta do interlocutor, tudo mudou. Já não há mais o sentimento profundo da narração, que passava ao leitor a impressão de ser a própria Leonora quem descrevia o local do seu cativeiro. É como um míope, que antes não via e romantizava as coisas ao seu redor e que, após colocar os óculos, passou a enxergar nitidamente, tendo uma visão totalmente diferente do que imaginava. Segundo Massara (2013, p.121) a imagem da miopia, retomada adiante, acaba servindo como uma espécie de pista no texto, sendo que através dela o narrador consegue chegar no nível metatextual, no qual o texto se auto-refere.

Há momentos nos quais tal narradora parece ser uma ouvinte das ideias de Diana Glass. Alguém que ouve, porém que presta atenção aos detalhes e chama a atenção de Diana para eles, como pedindo que repense o que disse, interferindo em seus pensamentos, como se fosse seu subconsciente. Essa atitude da narradora, muitas vezes, pode passar ao leitor algumas informações ou dúvidas sobre essas mesmas informações *...si por la mañana de primavera en que un árbol cayó sobre su cabeza y las dos pensaron en la muerte, - o ella solo pensó -...*

(p.10)<sup>6</sup> Diana não sabia por onde começar a escrever e se recorda de um acontecimento, mas a narradora dúvida da informação; será que foi ela e a amiga que pensaram por primeira vez na morte, ou seria uma coisa somente do subconsciente de Diana? Nesse ponto do romance, o leitor pode entender o narrador como onisciente intruso.

Depois de uma narração onisciente neutra, aparece uma narradora escrevendo em primeira pessoa; *Confieso que a las puertas de mis setenta años eso es lo único que me interesa*<sup>7</sup> (p.76). Por todas as descrições anteriores, o leitor já tem condições de saber que quem está falando neste momento é a mulher mais velha, que está sentada no café La Meca, com um caderno de anotações nas mãos, observando Diana. Mais adiante, o leitor entenderá que esta mulher mais velha é Herta Bechofen, narradora e personagem coadjuvante desse romance.

Pode-se chegar a esta conclusão com base no capítulo quatorze, quando Diana, após expor seus argumentos, segundo os quais não poderia escrever a história sobre a vida de Leonora, Herta lhe diz que deve seguir adiante, porque a história que ela tem nas mãos para ser contada, não é uma história de heróis e sim de assassinos e assassinatos. Diana insiste na ideia de não poder escrever porque não era o que queria: *La historia nunca es lo que uno quiere, hija. Pero no importa. Si a ti no te viene bien escribirla la escribiré yo, hace tempo que andaba en busca de un personaje interesante, ahora tengo dos*<sup>8</sup> (p.228).

Depois de um diálogo no qual Diana afirma que não seguirá escrevendo, Herta Bechofen diz que ela, Herta, o faria e depois pergunta à Diana *-¿Y qué le va a decir?*<sup>9</sup>(p.229). Importante dizer que a autora usou o recurso de um asterisco para representar a passagem de tempo e aparece então a identidade de quem esteve escrevendo todo o texto, pois o parágrafo começa com a resposta à pergunta de Diana *La verdad. Le dije la verdad*<sup>10</sup> (p.229).

---

<sup>6</sup> Se pela manhã de primavera em que uma árvore caiu sobre sua cabeça e elas duas pensaram na morte, -ou somente ela pensou- ... (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Confesso que às portas dos meus setenta anos isso é só isso que me interessa. (Tradução nossa)

<sup>8</sup> A história nunca é o que a gente quer, filha. Mas não importa. Se você não quer escrevê-la, eu a escreverei, faz tempo que eu andava procurando um personagem interessante, agora tenho dois. (Tradução nossa)

<sup>9</sup> E o que você vai dizer a ela? (Tradução nossa)

<sup>10</sup> A verdade. Vou dizer a ela a verdade. (Tradução nossa)

## 1.2 ENREDO E CONTEXTO

O primeiro capítulo começa com a narradora descrevendo a impressão que as pessoas poderiam ter ao verem Leonora caminhar resolutamente pelas ruas: *Si alguien la miró caminar por Montes de Oca esa tarde de octubre, pudo quizá haber pensado que la mujer de piel cetrina estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa*<sup>11</sup> (p.09).

Leonora caminhava em direção à uma reunião com outros dirigentes *montoneros*, sem saber que caminhava em direção ao seu destino, pois ela já havia sido denunciada por outro companheiro, que caíra uns dias antes nas mãos dos militares.

Nesse mesmo instante, Diana Glass, sua melhor amiga, está sentada no chão da varanda do seu apartamento, pensando por onde deveria escrever a história de Leonora Ordaz, sua amiga. As histórias dessas duas amigas se cruzam e se fundem em vários momentos da narrativa. Algumas vezes Diana conta o que aconteceu, em outras há um narrador em terceira pessoa, que concilia as perguntas e respostas, descrevendo cuidadosamente os fatos, com suas impressões, para que o leitor possa entender a dimensão da amizade entre as duas e também compreender como foram os períodos que elas atravessaram.

Com uma história, que sai do presente para o passado e retorna do passado ao presente, o leitor toma conhecimento de que as duas amigas, desde criança, atravessaram juntas períodos difíceis na vida política argentina, dentre eles o do golpe de 1955, que derrubou o presidente Juan Domingo Perón, até o golpe militar de 1976, comandado pelo general Videla.

Em *El fin de la historia*, Diana Glass e Leonora Ordaz, que frequentaram juntas o jardim de infância, atravessam a adolescência e o início da juventude unidas, vivendo muitas experiências e descobrindo emoções. Entretanto, o engajamento político de Leonora, sempre latente na sua personalidade, passou a se tornar mais forte com a chegada da juventude, a ponto de ela começar a fazer parte de um dos maiores grupos guerrilheiros da Argentina, *Los montoneros*. Esse grupo, criado em 1970 por ativistas provenientes do nacionalismo católico, mais tarde adotou os postulados do socialismo e finalmente, se incorporou ao peronismo.

---

<sup>11</sup> Se alguém a viu caminhar por Montes de Oca naquela tarde de outubro, talvez pudesse ter pensado que a mulher de pele azeitonada estava pronta para beber a vida até o fundo da taça. (Tradução nossa)

O distanciamento entre Diana Glass e Leonora Ordaz foi inevitável. Nos últimos dez anos se encontraram apenas três vezes; uma antes do casamento de Leonora com o jovem estudante da faculdade de ciências e militante comunista, Fernando Kosac; a segunda vez na casa dos pais de Leonora, quando nasceu a filha do casal Kosac; e uma terceira na porta da casa dos Ordaz, quando Diana, que passava em frente, esbarrou em Leonora, que saía apressada. Diana mal cumprimentou a amiga e esta já foi dizendo que haviam matado um companheiro da guerrilha. Não conversavam mais como antes já há algum tempo: *como venía ocurriendo desde la vuelta del viaje a Mendonza la vida las fue llevando por caminos alabeados*<sup>12</sup> (p.24). Depois dessa terceira vez, Diana só soube de sua amiga através do jornal, no qual havia uma crônica sobre uma célula terrorista de alta periculosidade, que havia sido descoberta. Para seu maior espanto, a crônica trazia também o nome do casal que morava no apartamento onde funcionava a célula, os Kosac. Assim, a partir daquele momento, sua amiga Leonora passou a viver na clandestinidade.

Neste ponto do romance, as personagens estão vivenciando o golpe de estado de 1966, que perdurou até 1973. Quando Leonora e seu marido são descobertos e identificados como membros dos *montoneros*, era o ano de 1971: *mirando hacia una y otra esquina con un miedo no del todo injustificado ya que algo que pertenecía más a una imaginación malsana que al mundo de lo posible estaba ocurriendo en ese invierno de mil novecientos setenta y uno*<sup>13</sup>. (p.26)

Logo após ler a crônica no jornal, Diana se apresenta na casa dos Ordaz para se colocar à disposição de Leonora no que ela necessitasse e se torna a ponte entre os pais e a filha. As duas amigas se encontraram em algum lugar da cidade, onde Leonora lhe entrega um envelope para ser levado diretamente para os Ordazes. O primeiro encontro foi marcado em frente à escola, onde no passado, aos 14 anos Diana esperava por Leonora, estando angustiada pela demora da amiga e pelo medo de perderem uma festa. Além disso, Diana é míope e, por mais que se esforçasse, não conseguia avistar ao longe a chegada de Leonora, ao ponto de responder ao aceno de uma outra garota, que só quando ela estava um pouco mais perto,

---

<sup>12</sup> Como já vinha acontecendo desde o retorno da viagem a Mendoza a vida foi levando-as por caminhos diferentes. (Tradução nossa)

<sup>13</sup> [...] olhando em direção a ambas as esquinas com um medo não totalmente injustificado, já que algo que pertencia mais a uma imaginação nociva do que ao mundo do possível estava acontecendo naquele inverno de mil novecentos e setenta e um. (Tradução nossa)

descobriu não ser quem ela esperava. Desta vez é diferente, a angústia é mais forte, porque a sensação de que a demora da amiga era um mau presságio e poderia significar que algo ruim poderia ter acontecido a ela.

Diana e Leonora estavam experimentando um dos períodos mais duros da ditadura argentina, que teve início com a *Revolución Argentina*, um movimento que, através de um golpe de Estado contra o presidente Arturo Illia, em 28 de junho de 1966, levou o país a uma ditadura militar que só terminou em 1973. Novaro (2011, p.89) afirma que a intenção dos militares era *poner las cosas en su lugar*, instaurando uma etapa completamente nova na vida do país.

Segundo Novaro (2011, p.89) os militares proclamavam que, com a *Revolución Argentina*, abriram uma caminhada, de maneira pacífica, ocidental e cristã, em direção ao progresso. Para isso, assumiram plenos poderes revolucionários, que não exerciam de forma direta, mas o delegavam ao presidente Onganía, que contava com recursos que nenhum outro chefe de estado havia conseguido; era ele quem exercia o poder executivo durante um tempo indeterminado, com total liberdade para decidir sobre funcionários, política, além de comandar o poder legislativo e também com amplos poderes sobre as forças armadas.

Novaro (2011, p.94) explica que foi nesse período que a Universidad Autónoma de Buenos Aires foi fechada, sendo muitos professores perseguidos e presos. Esse acontecimento do dia 29 de julho de 1966 ficou conhecido como *la noche de los bastones*, que também encerrou um dos projetos culturais mais audaciosos da universidade, o Eudeba (*Editorial Universitaria de Buenos Aires*). No entanto, na primavera de 1966, seu editor, Boris Spivacow, fundou o Centro Editor de América Latina. Paralelamente, os *montoneros* conseguiam grande repercussão no início de suas atividades, com o sequestro e assassinato do ex-presidente de La Republica Libertadora, Pedro Eugenio Aramburu.

Em *El fin de la historia*, a narradora conta que *los montoneros* sempre atuaram de forma agressiva e que tantos sequestros e assassinatos realizados por eles se justificavam porque os militares estavam caçando todos os membros do grupo e quando os encontravam eles eram sequestrados, torturados e assassinados. Portanto a resposta de *los montoneros* não poderia ser

outra senão agirem da mesma forma, como denota a personagem Fernando: – *Nos están matando- [...] –Nuestra respuesta tiene que ser: matarlos.*<sup>14</sup> (p.29).

Leonora, que agora caminha com confiança pelas ruas, passando a impressão de ser uma transeunte comum, se dirige, na verdade, a uma reunião na qual outros companheiros de guerrilha a esperam. Nas mãos carrega uma carteira com fundo falso, com duas cartas escondidas. Na primeira, fica claro pela narração, que Leonora discute problemas de falta de comunicação, mortes, sequestros, entre outras coisas. Já na segunda carta, não há uma explicação clara de seu conteúdo, porém o leitor poderá chegar à conclusão de que Leonora está querendo deixar os *montoneros*, pela forma com a qual a narradora descreve sobre as renúncias que Leonora fora obrigada a fazer até então: *pero, a esas renuncias siempre ha sabido darles la forma de un salto hacia adelante, en cambio lo de ahora no parece un salto hacia nada, ni siquiera es del todo una renuncia, más bien el rechazo a un ofrecimiento, ¿qué signo darle?*<sup>15</sup> (p. 29)

Quem a vê caminhando com confiança pelas ruas, não consegue imaginar que, ao se aproximar da *Plaza Colombia*, Leonora tem o desejo de sair correndo em direção à praça, ao invés de ir a uma reunião, na qual não seria fácil explicar o conteúdo daquela segunda carta. Esse rápido pensamento se foi e ela seguiu adiante, deixando para trás as árvores que lhe inspiravam vida e o desejo de ser livre, para seguir seu caminho como uma verdadeira guerrilheira, talvez por última vez.

Após mencionar o desejo de liberdade e, metaforicamente citar as árvores do parque, a narradora traz ao leitor uma informação importante sobre as duas amigas, de que as duas amavam o sol. No mesmo instante em que Diana levanta e vai buscar a caixa de fotos em seu apartamento, Leonora, passando pela praça Colombia, levanta a cabeça, deixando que o sol ilumine e aqueça seu rosto: *Ellas dos amaban el sol*<sup>16</sup> (p.12), pensa Diana, como quem está escrevendo.

---

<sup>14</sup> Estão nos matando, nossa resposta tem que ser: mata-los. (Tradução Nossa)

<sup>15</sup> [...], mas, a essas renúncias sempre soube dar-lhes a forma de um salto para frente, por outro lado, o que está acontecendo agora não parece um salto em direção a nada, nem sequer é totalmente uma renúncia, em vez disso, uma rejeição a uma oferta. Que significado lhe dar?

<sup>16</sup> As duas amavam o sol. (Tradução nossa)



Até este ponto o leitor acompanha a narradora, descrevendo as duas amigas em situações do presente e algumas recordações e expressões utilizadas no passado. Porém, na página 13, aparece o primeiro asterisco do livro – recurso utilizado para avanço ou retrocesso de tempo – separando as descrições dos acontecimentos entre presente e passado. Este mesmo recurso é utilizado para separar ações que acontecem simultaneamente, porém em espaços diferentes, o que pode causar ao leitor uma sensação de estar vendo uma cena de filme, no qual uma cena sai de foco, dando lugar a outra, sem a necessidade de explicar o motivo, pois quem está assistindo conhece o contexto e sabe o motivo da transição de cenas.

Além deste recurso, a autora utiliza, na mesma página, a escrita em itálico como citação direta das memórias de Diana, uma forma de dar voz à personagem dentro da narração. Assim, Diana toma a palavra da narradora para falar de si, como se as impressões e análises da narradora intrusa, em terceira pessoa, não tivessem força suficiente para contar, com riqueza de detalhes, tudo o que viveu a personagem Diana Glass. O leitor poderá entender isso como um ato de respeito, por parte da autora, com relação à história de seu país, bem como no tocante a todos os sobreviventes da ditadura militar. Foram eles que lá estiveram e sofreram pessoalmente os horrores da tortura física e psicológica. Portanto, cabe somente a eles relatar detalhes sobre o assunto.

Como exemplo, ainda no referindo fragmento, Diana narra um período da adolescência marcante tanto para ela quanto para Leonora, no qual chega uma nova amiga, Celina Blesch, filha de um sapateiro comunista e leitora de vários livros que as duas amigas também conheciam. Foi Celina quem apresentou Max para elas. Celina possuía algo que as duas não tinham: ela era capaz de distinguir um revolucionário de um reacionário.

Essa passagem de tempo e a voz dada à personagem Diana através da escrita em itálico, acontecerão outras vezes dentro dos demais treze capítulos do livro. A palavra será tomada da narradora e oferecida à Diana, para que ela mesma explique ou defenda algumas posições ou situações, não somente em trechos largos, como o da página 13, que termina na 21, mas também em frases curtas, como ocorre na página 11 *El disparate se mete en la historia*<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> O absurdo se mete na história. (Tradução nossa)

Depois da narração longa de Diana sobre a chegada de Celina, o leitor volta a encontrar um asterisco, indicando que a cena retorna ao ponto onde foi interrompida, no qual Leonora se encontra caminhando em direção ao seu destino, na esquina entre Monte de Oca e Wenceslau Villafañe, para uma reunião na casa de portão largo e branco, onde será sequestrada e fará parte de uma extensa lista de desaparecidos. Diana levanta-se do chão e vai em busca de uma caixa de fotos, lembranças da última viagem das duas amigas. Em letra cursiva, aparecem no texto as lembranças de Diana. Dessa forma, a narradora dá voz à personagem e conta como foi a viagem de formatura a Mendonza, na qual Leonora, embora já expulsa do colégio, foi convidada, para finalizarem juntas essa etapa da adolescência.

Como a narradora faz questão de esclarecer, Diana Glass é míope e se recusa a usar óculos;

*[...] Aducía que lo poco que vale la pena de ser visto en detalle acaba acercándose a uno (o uno a la cosa) y que, por otra parte, la visión del miope no sólo tiene el privilegio de ser polisémica: además resulta incomparablemente más bella que la del humano normal<sup>18</sup> (p.10).*

Por ser míope, a personagem passa por alguns sobressaltos no decorrer do romance, especialmente para distinguir pessoas ou coisas, como nas duas vezes em que esperou Leonora no portão da escola. Na primeira, elas eram adolescentes e esperavam uma amiga para a festa. Na segunda vez, era o ano 1971 e sua angústia foi ampliada, tanto pelos últimos acontecimentos vivenciados, como pelo fato de que, à medida que o tempo avançava, o grau de sua miopia, pelo fato dela se recusar a usar lentes corretivas, só aumentou, dificultando ainda mais avistar pessoas à distância. Ali parada, esperando que Leonora surgisse de uma das esquinas e os minutos passando, seus pensamentos a levavam a pensar que algum coisa ruim poderia ter acontecido, embora ela também pensasse que uma líder experiente como Leonora, certamente estaria disfarçando, dando voltas para despistar um possível perseguidor. Alguém acena, Diana responde ao aceno para em seguida recolher a mão assustada, quando este

---

<sup>18</sup> [...]. Alegava que o pouco que vale a pena ser visto em detalhe acaba se achegando à pessoa (ou a pessoa à coisa) e que, por outro lado, a visão do míope não apenas tem o privilégio de ser polissêmica: mas também termina sendo incomparavelmente mais bela que a do ser humano normal. (Tradução nossa)

alguém se aproxima um pouco mais, ela pensa que aquela moça não pode ser Leonora, não tem nada da Leonora que ela conhece.

Esse sobressalto pelo qual passou Diana em 1971 é esclarecido no final do romance, quando ela, depois que passa a aceitar o uso dos óculos, faz uma leitura do romance que começou a escrever:

[...] *Pero ahora que la mujer se acerca se verifica el fenómeno inverso. La desconocida de pelo corto y oscuro, vestida con un austero traje sastre, va revelando el inconfundible color cetrino de la piel y la sonrisa amplia que – ahora la que espera lo puede afirmar- está sin ninguna duda dirigida a ella...*<sup>19</sup> (p. 225).

Isso aconteceu depois de outro problema vivido por Diana, quando tentou cruzar a Avenida Corrientes e não percebeu que o semáforo para pedestres estava fechado, pois estava absorta em seus pensamentos, focalizados longe dali. Ela foi chamada à atenção por uma guarda de trânsito e, enquanto aguardava para receber o auto de infração, respondeu, sem pensar, que era míope e por isso não viu que o semáforo estava vermelho para cruzar. O arrependimento veio em seguida, pois pensou que poderia ser enquadrada em outra infração, por andar sem lentes corretivas, mesmo sabendo que não tinha condições para isso.

A narradora descreve Diana caminhando pela Av. Corrientes, totalmente deslocada de sua própria vida e da história nacional. Faz-se um comparativo entre a tarde em que Diana tinha 14 anos e uma árvore caiu em sua cabeça, ao cruzar Corrientes com Florida, e agora com 36 anos, passando pelo mesmo lugar. Antes, Diana tinha planos, sonhos e estava atualizada com o que acontecia com seu país, ao contrário de como se sente na primavera de 1979.

Nesse momento, encontramos uma narradora contando uma história como quem, além de ouvir, faz suas deduções e impressões sobre os fatos narrados. Não somente escreve o que Diana lhe havia contado, mas detalha o que poderia ter passado por sua cabeça, seus

---

<sup>19</sup> Mas agora que a mulher chega mais perto se verifica o fenômeno inverso. A desconhecida de cabelo curto e escuro, vestida com austero terninho, vai revelando a inconfundível cor azeitonada da pele e o sorriso amplo que –agora a que espera pode afirmar- está, sem nenhuma dúvida, dirigido a ela

sentimentos, provavelmente se baseando no modo como Diana lhe narrou o incidente de atravessar a rua com o semáforo vermelho.

Esse recurso de retomar um fato do passado, relacionando-o a algo parecido no presente, está por todo o romance. A frase que descreve Leonora aos olhos de quem a vê, aparece em alguns pontos da narrativa: no capítulo um, por exemplo, ao descrevê-la caminhando pela Rua Monte de Oca *Ella estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa*<sup>20</sup> (p.9).

Pode-se comparar essa reflexão de Diana com uma retomada à realidade, na qual se encontrava a Argentina em 1979. Antes desse fato, Diana não pensava na necessidade de olhar o mundo de forma real, fora do disfarce que lhe proporcionava a visão turva, ou seja, ela pensava em escrever um romance sobre a melhor amiga, que tanto admirava por sua força e coragem, a qual, para ela e para todos os outros, estava desaparecida e, quem sabe, provavelmente morta.

Diana pensava que tinha que encontrar um final digno para essa história e não aceitava opinião de quem estava observando. Ela possuía uma perspectiva privilegiada, pois os demais não estavam envolvidos sentimentalmente com as personagens. Porém, isso Diana não conseguia enxergar, estava romantizando os fatos, uma vez que contava uma história que achava que conhecia e de forma íntima, sobre sua personagem principal. Assim, Diana poderia ser considerada uma míope, que não conseguia ver nada além do que queria.

Diana esperava Leonora na porta da escola em 1971 e, de longe vê alguém acenando para ela e ela não reconhece, acaba achando que não é sua amiga e sim outra pessoa, na verdade era Leonora, só que estava diferente, cabelo curto e negro. Somente quando Leonora chegou mais perto, é que Diana conseguiu ver que era realmente a amiga esperada.

A autora usa a metáfora da miopia algumas vezes no livro, que remete o leitor ao pensamento sobre a vida cotidiana dos tempos de ditadura argentina. Algumas pessoas, apesar de perceberem o que acontecia em seu entorno, preferiam acreditar que nada estava ocorrendo,

---

<sup>20</sup> Ela estava pronta para beber a vida até o fundo da taça. (Tradução nossa)

pois desta forma não tinham com o que se preocupar. A própria personagem Diana Glass só se preocupa e se dá conta do que está sucedendo ao país a partir do momento em que a tragédia bate à sua porta pela primeira vez, quando uns familiares são sequestrados e assassinados. Começa então a sentir medo de alguém chegar e abrir sua porta. Quando, porém, sua melhor amiga é sequestrada, seus temores e medos se tornam bem maiores e surge a necessidade de enxergar através de lentes de correção, que lhe permitam ver além do seu entorno. Mesmo assim, Diana teve muita dificuldade em enxergar a realidade, pois conhecia pouco sobre o mundo no qual Leonora estava vivendo, enxergando a forma idealizada da guerrilha em “livrar a pátria dos ditadores”, não conhecendo o outro lado, o da sobrevivência após as torturas desumanas a que eram submetidos os sequestrados, que não eram jogados no mar ou os que não morriam nas mesas de torturas.

Segundo Flores (2005), *El fin de la História* possui cinco discursos: dos militares, dos subversivos, dos intelectuais, dos intelectuais diletantes e o dos intelectuais comprometidos. Os militares diziam que queriam limpar a Pátria de um mal maior, que são os subversivos, vistos pelos militares como gente promíscua, contrários à Pátria. Os subversivos, por outro lado, possuíam uma visão utópica, querendo a liberdade e o resgate da soberania nacional, pondo fim ao “servir” e aos traidores, que estão seguindo as ordens do capitalismo norte-americano. Além de pregarem a liberdade sexual e a revolução ideológica, os intelectuais, na narrativa, estão representados por Garita, que gosta de gerar polêmicas na clandestinidade de um café literário. A mensagem aponta para a manutenção do espaço democrático, mesmo que em segredo. Os intelectuais diletantes mantêm a opinião de que uma educação nobre daria uma humanidade nobre, o que parece ser o discurso de Diana Glass. Os intelectuais comprometidos buscam estudar e aprender com os erros atrozés da história, para denunciar, através da escrita, que eles têm a missão de escrever o presente. Ainda, segundo Flores (2005), o pensamento dos militares é de que, no meio dos guerrilheiros, existem os recuperáveis, que são os inteligentes, que devem ser tratados para que saiam de uma ilusão, a guerrilha e passem a colaborar com governo vigente.

Segundo Sosa (2008), ao lançar o livro *El fin de la historia*, em 1996, a escritora Liliana Heker gerou uma discussão nos meios culturais argentinos, por trazer à tona um tema traumático para a sociedade argentina referente à última ditadura: a delação que algumas pessoas sequestradas pela ditadura realizavam ao serem pressionadas, ameaçadas e/ou

torturadas. Os questionamentos feitos à autora, por parte dos intelectuais argentinos, em referência ao livro, continham nas suas entrelinhas, de acordo com Sosa (2008), a contundente imagem da traição.

Longoni (2007) afirma que, no momento da publicação do livro de Heker, em 1996, a própria autora dizia ter trabalhado com testemunhas diretas e que, portanto, o livro abordava uma “verdade documental”. No entanto, a mesma historiadora relata que, quando as polêmicas começaram, a autora passou a afirmar que seu livro era puramente ficcional. Assim, para Longoni (2007), tal fato caracteriza, em sua opinião, uma forma de “uso impune da literatura”.

Ainda segundo Longoni (2007), existe uma resistência muito grande na Argentina com relação ao tema da delação pelos prisioneiros. Não é sequer aceito o debate dos motivos que os levaram a tal atitude. Esse foi um dos motivos que gerou uma polêmica em torno da história narrada por Liliana Heker nos meios intelectuais argentinos, principalmente na cidade de Córdoba.

Ao mesmo tempo em que o leitor pensa estar acompanhando Diana Glass em sua tentativa de contar uma história, sem prévio aviso, começa a caminhada de Leonora para se encontrar, sem saber, com seus sequestradores, que a torturarão e a desafiarão a colaborar com a ditadura. Ou seja, quando o leitor está atento para entender por onde Diana iniciará a história que quer contar, a narradora passa a contar a vida da outra amiga, como quem está dirigindo uma cena de filme, deixando de enquadrar uma cena e passando para outra:

*Pero si el principio era incierto el final estaba alarmantemente vacío. Nada de nada. Solo algo de fe y unas fotos viejas. Y un miedo bien actual que se le instalaba en la nuca cuando hacía girar la cerradura de su puerta –y ahora mismo- y no armonizaba con la luz de esta tarde de octubre de mil novecientos y setenta y seis que había encendido la santarrita, engalanaba Buenos Aires, y embellecería sin piedad la piel cetrina de la mujer que ha dejado atrás la calle Suárez y ahora dobla hacia Isabel la Católica<sup>21</sup> (p.12).*

---

<sup>21</sup> Mas se o princípio era incerto o final estava alarmantemente vazio. Nada mesmo. Apenas algo de fé e umas fotos velhas. E um medo bem atual que se instalava na nuca quando fazia girar a fechadura da sua porta -e agora mesmo- e não harmonizava com a luz desta tarde de outubro de mil novecentos e setenta e seis que havia

Nesse momento, o leitor fica sem ter certeza se é Diana quem está relatando o que escreve, ou a voz é mesmo da narradora. Lendo com mais atenção o leitor poderá perceber que, na verdade, é a narradora quem relaciona os dois acontecimentos simultâneos.

O tempo e o espaço narrados nesta obra, não lineares, correspondem à Buenos Aires dos anos 1950 a 1980, onde discutir política e literatura nos cafés era algo comum e habitual. Grande figuras literárias, como Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luís Borges, Ernesto Sábato, Abelardo Castillo, Liliana Heker, entre tantos outros, foram frequentadores dos vários cafés espalhados pela cidade, como Los Angelitos, Café Tortone, Café Tiziano, El Richmond, estes dois últimos retratados neste livro.

Segundo Liliana Heker (2014), desde a sua adolescência, nos anos 1950, se respirava política e literatura por todos os cafés da cidade de Buenos Aires. Os autores consagrados, os novos escritores e os aspirantes a escritores se encontravam nos diversos cafés da cidade, onde liam seus contos, trechos de romances e discutiam sobre política. A própria Liliana, em 1959, aos 17 anos, encontrou-se com o escritor e diretor da revista *El Grillo de Papel*, Abelardo Castillo em um café, para conversarem sobre a carta e o poema que ela havia enviado para a revista. A partir desse momento, Liliana foi convidada a participar das reuniões da revista, que aconteciam todas as semanas no Café *los Angelitos*. Ainda segundo Liliana, nessas reuniões participavam os editores da revista, simpatizantes da literatura argentina e também os jovens escritores que liam e debatiam com outros sobre seus escritos, política e outros autores, como Jean-Paul Sartre. Assim, não se separavam na Argentina de 1959, literatura e política, escrevia-se muito, tendo como inspiração a situação política da época e a literatura era tida como uma forma de dizer o que se pensava a respeito da direção que o país estava tomando. *Creo que todos nosotros nos formamos en estas reuniones y con estas discusiones*<sup>22</sup> (Entrevista cedida em 2014).

Conforme trecho do documentário *Encuentro* (s.d.), a Argentina atravessava um acelerado processo de industrialização ao final dos anos 1950, pois as políticas desenvolvidas pelo Governo geravam clima propício para os investimentos estrangeiros, levando muitas empresas

---

iluminado a bungavilla, enfeitava Buenos Aires e embelezava sem piedade a pele azeitonada da mulher que deixou para trás a rua Suárez e agora vira em direção à rua Isabel a católica. (Tradução nossa)

<sup>22</sup> Acredito que todos nós nos formamos nessas reuniões e com essas discussões (Tradução nossa)

europeias e norte-americanas a se instalarem no país. Esse investimento de capitais internacionais estimulou o desenvolvimento de vários setores da indústria, em especial, a produção de bens duráveis como geladeiras, televisões, máquinas de lavar e automóveis.

A esse crescimento de atividades industriais soma-se uma mudança nas políticas do Estado Argentino, relacionada com a pesquisa científica e com a produção intelectual. Nas universidades, os programas de estudos foram modificados e novas disciplinas foram acrescentadas ao currículo, como sociologia, economia e educação. Em 1958 foi criado o *Concejo Nacional de Investigación Científica y Técnicas* o CONICET, dirigido pelo argentino prêmio Nobel de Medicina de 1947, Bernardo Houssay. Algumas empresas privadas patrocinavam suas próprias pesquisas científicas, como as desenvolvidas no *Centro de Investigaciones Economicas y Sociales* do *Instituto Torcuato de Tella*, as realizadas na *Fundación Bariloche*.

O mesmo documentário informa que as estratégias de desenvolvimento não são exclusivas do governo argentino, uma vez que com a Revolução Cubana e a Guerra Fria, o governo norte-americano e outras organizações, como as Nações Unidas, o Banco Mundial e as Fundações Ford e Rockefeller, começaram a criar estratégias de desenvolvimento nos países da América Latina, como formas de deter o avanço do comunismo.

Ainda segundo o documentário *Encuentro* (s.d.), no começo dos anos 1960, a prosperidade e o crescimento econômico eram visíveis na vida cultural argentina. Tanto o *Museo Nacional de Bellas Artes* quanto o *Museo de Arte Moderna*, além de quatro novas instituições, são restaurados. Fora dos circuitos oficiais, foram criados diversos espaços de comunicação financiados por reconhecidas empresas, com marcas de eletrodomésticos e automóveis. O *Instituto Torcuato Di Tella*, que desde sua fundação tinha como propósito impulsionar a carreira de artistas nacionais, converteu-se em um polo de atrações, tanto para artistas vanguardistas nacionais, como também para abrigar apresentações de pensadores internacionais consagrados, como o autor Umberto Eco.

A televisão ganhou força nos anos 1960, atingindo quase um milhão de aparelhos nos lares argentinos. Com a popularização da TV, o governo faz concessão a três canais privados (até então existia somente o canal estatal *Siete*) e rapidamente surgiram as novas programações



que tentavam reproduzir a vida cotidiana dos argentinos, por meio de séries direcionadas à classe média, setor mais favorecido pela política econômica da época. Quando os aparelhos televisores começaram a chegar às casas das classes populares e trabalhadoras, imediatamente começaram a ser produzidas séries direcionadas a eles. Com relação ao rádio e toca-discos, estes também se popularizaram nos anos 1960, principalmente devido à utilização de nova tecnologia, os transístores, que transformaram os rádios, antes peças grandes como móveis, em aparelhos pequenos, com mobilidade e praticidade (*ENCUENTRO* s.d).

Com base no documentário *Encuentro* (s.d.), a combinação das artes plásticas tradicionais com a linguagem moderna da televisão, aliados aos jornais impressos e à publicidade, logo atraíram o interesse da opinião pública, dos empresários dos meios de comunicação da época e da crítica internacional. Nos corredores dos salões do *Instituto Di Tella*, conviviam harmoniosamente obras clássicas, modernas e as de conteúdo político mais explícito. Todos de alguma maneira tentavam reproduzir o espírito de uma época na qual o progresso econômico e a renovação cultural pareciam ser inesgotáveis.

Um setor da sociedade na década de 1960 que começa a ganhar protagonismo é o dos jovens, que viviam uma realidade muito diferente das décadas anteriores. A consolidação dos setores assalariados e as políticas de bem-estar social, estimulados na época do peronismo, abriram novos panoramas para aqueles nascidos depois dos anos 1940. Diferentemente de seus pais, muitos jovens não necessitavam trabalhar e contavam com dinheiro suficiente para gastar em bens de consumo, tais como discos, toca-discos, rádios e roupas. Este novo segmento de consumidores foi, aos poucos, forjando cultura própria, buscando se diferenciar do mundo dos mais adultos, seja em sua forma de vestir, de pentear os cabelos, falar ou pensar. Esta cultura jovem constituiu-se num fenômeno de nível mundial, que se espalhava rapidamente, impulsionada pelos novos meios de comunicação, produzindo grandes transformações na forma em que os jovens se relacionavam com a sociedade. Estas modificações geralmente veem carregadas de fortes questionamentos sobre as autoridades constituídas e sobre os valores sociais vigentes (*ENCUENTRO*, s.d.).

Também nos anos 1960 as mulheres atravessaram uma série de transformações decisivas no seu papel social. A maior presença feminina no mercado de trabalho, assim como o aumento de profissionais universitárias, permitiu que muitas mulheres gozassem de maior

independência econômica. Por outro lado, o surgimento de novos meios contraceptivos concedeu controle mais efetivo sobre a maternidade, permitindo que estas experimentassem a sexualidade de maneira mais livre. Essas transformações sociais e culturais distanciaram muitas jovens do modelo traçado por suas mães e avós, uma vez que essa nova mulher, trabalhadora e independente, não demorou a ser retratada pelos meios de comunicação, em especial pelo gênero de novela de televisão, que passou do habitual drama sentimental homem-rico e mulher-pobre, para argumentos mais modernos, incluindo personagens femininos que trabalhavam e não necessitavam de ajuda masculina para se manter.

Ainda de acordo com Encuentro (s.d.), passada a primeira metade dos anos 1960, tanto a arte experimental como a indústria do entretenimento continuaram em ascensão. Nesse contexto, começaram a surgir debates sobre a existência de uma arte popular ou de massa, em oposição a uma cultura de elite ou de vanguarda. Enquanto esse debate ocupava alguns setores importantes da opinião pública, a situação política do país mudava e, muitas das inovações famosas no início dos anos 1960 começam a ficar ameaçadas a partir da mudança no ambiente político. Em 1966 começa na Argentina um clima de efervescência e renovação cultural sem precedentes. O cinema, a literatura e as artes plásticas receberiam a atenção e o reconhecimento do público e da crítica, tanto nacional como internacionalmente. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação massivos seguiam levando as mais variadas formas de entretenimento aos lares argentinos, ao passo que os jovens argentinos colocavam à prova os valores estabelecidos, enchendo de cor e sem preocupações, a vida cotidiana.

Tudo indicava que as mudanças culturais se consolidariam, mas aconteceu um novo golpe militar em 28 de junho de 1966, quando o tenente general Juan Carlos Onganía destituiu o presidente Arturo Umberto Illia da presidência. No momento da tomada de poder, o general Onganía cortou a liberdade política e impôs forte censura às atividades artísticas e intelectuais. A universidade pública e a pesquisa científica, que faziam parte da política de desenvolvimento, começaram a atravessar um período negro de controle ideológico e de perseguições políticas. Em questão de meses, todas as premissas desenvolvimentistas e culturais que caracterizavam o início dos anos 1960 começam a se dissolver. O que era considerado, antes do golpe, novo ou alternativo, passou a ser considerado subversivo ou suspeito. Todas as marcas de rebeldia da juventude, como cabelos compridos, roupas coloridas, calças largas e minissaias se converteram em um fator para perseguições. Ações

simples dos jovens, como tocar violão nas ruas ou trocar beijos nos bancos das praças, passaram a ser considerados faltas graves, passíveis de severas punições. Os artistas de vanguarda, antes exaltados pela sua forma de expressão, começaram a ser censurados. Muitos resolveram então radicalizar suas propostas, abandonando transitoriamente as linguagens abstratas e herméticas, para intervir de forma mais concreta na realidade que estavam vivendo (ENCUENTRO, s.d.).

Poucos meses após o golpe, o clima de censura e restrições à liberdade pública foi sentido na vida cotidiana e nas formas de produção cultural massiva. Muitas revistas de atualidade, bem como publicações humorísticas, desapareceram das bancas, ao mesmo tempo em que muitos artistas populares de reconhecido compromisso político, começam a perder espaço no rádio e televisão. O folclore, uma das expressões mais difundidas da cultura popular argentina, foi uma das mais afetadas. No final dos anos 1960 ficou visível a diferença entre os cantores tradicionais, que usavam um repertório sem maiores implicações políticas e os cantores chamados “de protesto”, que denunciavam em suas músicas as injustiças e desigualdades da sociedade. Por outro lado, o modo de vida do jovem otimista e despreocupado, imagem promovida pelos canais de televisão e que reforçava a liberdade sexual, foi fortemente reprimida nas ruas, encontrando refúgio no cinema. Nesse período, apesar da censura vigente, a indústria de filmes pornográficos proliferava na Argentina.

Em 1968 o controle político e militar estendeu-se a todos os âmbitos da sociedade, a polícia reprimiu tanto militantes de esquerda e sindicalistas combativos, como artistas de vanguarda e jovens que não se encaixavam no modelo pretendido pelo sistema. Somavam-se, nesse momento, o descontentamento político gerado pela ditadura e a impopularidade das medidas econômicas, que tendiam a privilegiar os capitais de maior concentração de poder econômico, em detrimento dos setores assalariados e pequenas empresas (ENCUENTRO, s.d.).

Nessa época a desigualdade social gerada pela economia capitalista fez-se mais evidente. Muitos trabalhadores do interior, que chegaram nas grandes cidades atraídos pelo auge das indústrias, não encontravam ocupação, ou alguma outra forma de se integrarem ao âmbito urbano. A insuficiência das políticas habitacionais fez com que muitos se instalassem nos arredores das principais áreas urbanas. Estes assentamentos, conhecidos popularmente como

*villas miserias*<sup>23</sup>, evidenciavam que o desenvolvimento e a modernização não eram iguais para todos.

Nos últimos anos da década de 60, as perseguições a todos os adversários do governo militar adquiriram formas crescentemente violentas. Diante dessa situação, muitos artistas decidiram radicalizar suas formas de expressão e tomar atitudes de resistência, se unindo aos *movimientos obreros*. Em 1968, durante a mostra *Experiencia 68*, no *Instituto Di Tella*, algumas obras expostas simbolizavam o sentimento de repúdio com relação às perseguições. O artista Oscar Bony contratou uma família da classe trabalhadora para ficar exposta ao público, como obra de arte, enquanto Roberto Plate dispôs, no meio do salão, uma instalação que representava um banheiro público, no qual o público era convidado a escrever em suas paredes o que desejasse. Em poucas horas, essas paredes estavam cobertas de insultos ao governo e imoralidades sexuais, motivo pelo qual o presidente Onganía ordenou a retirada da obra do Instituto. Em sinal de repúdio pelo autoritarismo, todos os artistas jogaram suas obras no meio da rua, destruindo-as à vista do público. Este ato marcou o fim do bom relacionamento de muitos artistas de vanguarda com as instituições culturais, que os patrocinavam e firmavam a aliança desses artistas com o sindicalismo combativo. Em agosto de 1968, um grupo formado por artistas plásticos, fotógrafos, cineastas e intelectuais das cidades de Rosario e Buenos Aires empreendeu uma intervenção artística sobre o *Operativo Tucumán*, um projeto do governo para modernizar a indústria açucareira tucumana, que levava à ruína vários engenhos da província, arrastando seus moradores para a desocupação e miséria. A mostra, denominada *Tucumán Arde*, ficou agendada para novembro de 1969, na sede da CGT (*Confederación General de Trabajo*). No entanto, a eleição de um local sindical e o teor do conteúdo político das obras fizeram com que o governo impedisse a exposição nas cidades de Buenos Aires e Córdoba. Essa proibição demonstrou quanto o presidente Organía se esforçava para despolitizar o país. Essa atitude, no entanto, se voltou contra o governo e, em maio de 1969, foi produzida na cidade de Córdoba *El Cordobazo*, uma greve de trabalhadores, acompanhada pelos estudantes, artistas e intelectuais, que se converteu em uma verdadeira rebelião, obrigando o governo a repensar suas estratégias.

---

<sup>23</sup> Favelas (Tradução nossa)

Para Liliana Heker, apesar das inúmeras dificuldades que se instalaram na Argentina durante o governo ditatorial do General Jorge Rafael Videla, a produção literária não estagnou. Os autores mais consagrados e não perseguidos pelo regime militar continuavam escrevendo e publicando nas grandes editoras. Já os autores que tinham se engajado politicamente, ou que se pronunciavam de alguma forma contra a ditadura, não conseguiam publicar seus livros da mesma forma, recorrendo às editoras pequenas, artesanais e também, a outras formas de divulgação das obras. Além das revistas, estes publicavam contos e poesias, mesmo correndo o risco de serem pegos e fazerem parte da lista de desaparecidos (Entrevista cedida em 2104).

Essa atmosfera do medo com relação ao lançamento dos livros e revistas não era somente para quem escrevia e publicava, mas também para quem os vendia e comprava; [...], *relato en el que desordenadamente se mezclaban libros arrastrados, asesinos con ametralladora y un hombre de apacible sabiduría al que arrastraron por las escaleras [...]*<sup>24</sup> (p.89). Esse jornalista e vendedor de livros com quem Diana costumava conversar e consultar foi preso e torturado até a morte para confessar o que ele mesmo não sabia; *-El periodista no resistió – dice el Escualo. -¿Así que era periodista? –dice el otro. –No. Es un chiste. Vendía revistas en un quiosco del subte.* (p.90).

O jornalista foi torturado até a morte no mesmo lugar onde se encontrava Leonora, que depois de sequestrada e também torturada, por ser uma mulher muito inteligente, passou a ser vista como uma terrorista recuperável, bastando para isso cooperar com seus algozes e fornecer detalhes de como funciona o grupo e se organizam os *montoneros*. O tenente Escualo começa a trabalhar mais diretamente com ela, com conversas mais aprofundadas sobre a filha, a família, sobre como era a Leonora antes que o “monstro” do seu marido a tenha transformado “nisso”. Em uma dessas conversas, ao tentar sentar-se junto a ela, Leonora grita; *¿no ve que estoy sucia?*<sup>25</sup> (p.99) e, depois disso, é levada para se banhar pela primeira vez, depois de uma semana aprisionada em um porão. Para o tenente Escualo, estas palavras causaram mais espanto do que uma prisioneira gritar com ele e lhe impedir uma ação. Ele acreditava que deveria limpá-la de toda sua sujeira, não só a física, mas também de todos os seus erros cometidos contra a pátria.

---

<sup>24</sup> - O jornalista não resistiu -disse o tenente Escualo. – Então ele era jornalista? -Disse o outro. –Não. É uma brincadeira. Vendia revistas em uma banca de jornal no metrô. (Tradução nossa)

<sup>25</sup>Não vê que estou suja? (Tradução nossa)

O único contato que a prisioneira tinha com o mundo exterior era através do som de uma música, cujo volume baixava ou subia de acordo com os gritos dos torturados. Então, pela primeira vez depois de uma semana, Leonora se sentia abençoada pela água que caía pelo seu corpo. Era para ela como se essa água, que passava pelo seu corpo e escorria pelo ralo, estivesse levando embora toda dor, sujeira e todo passado. No mesmo parágrafo, a narradora escreve em itálicos; *Como se nos purificara*<sup>26</sup> (p.102) e entre parênteses acrescenta que Diana “está” escrevendo. O uso do verbo no presente indica que as duas ações ocorriam simultaneamente. Pode-se imaginar uma cena de filme, no qual a câmera, em *close* sai do rosto de Leonora, percorre seu corpo até o ralo onde a água escoia, na sequência fecha o foco e abre em *close* em outra cena, uma mão escrevendo e do papel a imagem do que se está sendo escrito; duas amigas correndo na chuva, rindo e se divertindo, levantando os rostos ao céu para receber a água bendita. As duas narrações se intercalam, Leonora no chuveiro dentro de um porão repete o gesto de olhar para cima e receber a água no rosto, como fez quando era adolescente e corria livremente com sua amiga pelas ruas de Buenos Aires em dias de chuva.

Percebe-se mais uma vez o recurso da narradora em utilizar a memória de segunda geração (SARLO, 2005, p.128), na qual o leitor consegue verificar, pela quebra de sequência na narração, que é dada a voz à Diana, depois da informação vinda da narradora e novamente a voz passa para Diana, que é quem narra sobre ela e Leonora brincando na chuva. Na sequência, a narradora volta a contar os fatos ocorridos como quem apenas escreve, sem emitir juízo de valor, uma vez que já houve esse julgamento por parte da narradora; [...] *(está escribiendo Diana, decidida a fijar en palabras como habían sido, qué urdimbre de dicha las constituía, ahora que una de las dos va a perderse, o tal vez ya se ha perdido para siempre)*<sup>27</sup> (p. 102).

Depois de limpa e com uma roupa que pertenceu a alguns dos que ali estavam sendo torturados, ou que já morreram devido à violência das torturas, Leonora é levada a uma cela limpa, sem algemas nos pulsos, porém suas pernas estão presas a uma bala de canhão, que não a impedia muito de andar, mas que não lhe deixava esquecer que ela era ainda uma prisioneira, porém agora uma prisioneira “recuperável”.

---

<sup>26</sup> Como se nos purificasse (Tradução nossa)

<sup>27</sup>[...] (Diana está escrevendo, determinada a fixar em palavras como tinham sido, que trama de sorte as constituía, agora que uma das duas vai se perder ou, talvez, já tenha se perdido para sempre. (Tradução nossa)

Na sequência Leonora é levada para uma cela individual e passa por diversas divisões do lugar descrito como um galpão. Até este ponto, a descrição do local é feita sem interferência da narradora. Porém, quando Leonora chega em uma espécie de salão, onde estão amontoados livros de assuntos diversos, esperando análise e futura classificação, no meio do parágrafo em itálicos, aparece escrito um pensamento, uma voz que o leitor pode identificar como a de Leonora e não mais a voz da narradora;

*De todos ellos estamos hechos. Cómo hablar de nuestra generación sin hablar de los libros. Se podría trazar un itinerario de nuestras almas nombrándolos uno a uno, recordando el coraje con el que – el Kriss entre los dientes - nos lanzábamos al abordaje para recuperar a la Perla Labuón... [...]²⁸ (p.107).*

Esse pensamento segue mais meia página, na qual a voz narrativa recorda nomes de vários dos livros que ali estão, fazendo uma espécie de ponte do que vivenciou através das diversas personagens desses livros. Alguns dos livros que ali esperam por classificação são: *Los Titanes de la Poesía Universal*, *Corazón de los Pobres Amantes* e *La náusea*.

Não é sem razão que Heker cita vários livros em sua obra, uma vez que o regime autocrático argentino se preocupava com a construção de um sistema educacional que reforçasse os valores culturais e as aspirações do “ser argentino” (INVERNIZZI e GOCIOL, 2003, p.29). Neste sentido, o governo oferecia, conforme apresentado por Schmitt e Fiuza (2010, p.3), cursos sobre a cultura nacional para professores, tanto do ensino superior quanto do médio, para subsequente divulgação à sociedade jovem argentina dos ideais do regime. Para tanto, era necessário o controle e evitar-se com isso que ideias opostas circulassem na sociedade. Como resultado, surgiram conflitos que culminaram com o exílio de vários intelectuais e artistas argentinos.

Assim, para Schmitt e Fiuza (2010, p.4), a ditadura argentina “implementou um projeto racional e sistemático com objetivos definidos” para combater o “inimigo cultural e político,

---

<sup>28</sup> De todos eles, estamos feitos. Como falar da nossa geração sem falar dos livros. Poderíamos traçar um itinerário de nossas almas nomeando-os um a um, recordando a coragem com a qual – o Kriss entre os dentes- nos lançávamos à abordagem para recuperar a Pérola de Labuán, (Tradução Nossa). Nota: Referência aos romances de aventura do escritor italiano Emilio Salgari (1862-1911) que tiveram grande sucesso nos países de língua espanhola entre os anos 70 e 80 do século passado.

representado pelo marxismo”. Foram utilizados, conforme Invernizzi e Gociol (2003, p.49), vários instrumentos:

*En el caso de obras (libros, películas, revistas) la tendencia general era la de ejecutar esa acción represiva por medio de normas públicas como decretos nacionales, provinciales o municipales de resoluciones de ministerios o secretarías de Estado*<sup>29</sup>.

Para Schmitt e Fiuza (2010, p.4), tanto os funcionários quanto as bibliotecas argentinas foram alvos da censura, que proibiam o empréstimo de obras consideradas subversivas, como as de Karl Marx, Mao-Tse-Tung, Ernesto Che Guevara, Friedrich Engels, entre outros. Os autores explicam que a censura foi tão ferrenha que, em abril de 1976, foram queimados 19 títulos da coleção da biblioteca da Escola Superior Manuel Belgramo. Zeballos (2004, p.142) salienta que fatos ainda mais graves ocorreram na referida Instituição de Ensino, como a morte de doze estudantes e ex-alunos, a expulsão de vinte alunos, o exílio de um outro, além da perseguição a diversos docentes e zeladores.

Ainda de acordo com Schmitt e Fiuza (2010, p.4), a censura era realizada por intermédio do SIA (*Servicio de Inteligencia de Argentina*), inclusive com análise das fichas catalográficas das obras, sendo considerados livros subversivos os que continham palavras suspeitas, como “vermelho”, “Cuba”, “revolução”, sem considerar o seu conteúdo e contexto. O escopo das obras analisadas incluía livros escolares, novelas, obras de teatro, entre outros. Para viabilizar a execução da censura literária, o governo teve que investir financeiramente, além de capacitação de pessoal, de forma a garantir o controle proposto. Assim, estava claro que o governo autocrático argentino tinha plena consciência de que o projeto de consolidação do poder militar passaria pelo convencimento da sociedade e de que “a ditadura foi um projeto econômico-social que não marginalizava a problemática social e sim um projeto global para a sociedade como um todo” (INVERNIZZI e GOCIOL, 2003, p.52).

---

<sup>29</sup> No caso de obras (livros, filmes, revistas) a tendência geral era a de executar essa ação repressiva por médio de normas públicas como os decretos nacionais, provinciais ou municipais, e de resoluções dos ministérios ou secretarias de Estado. (Tradução nossa)



A repressão literária por queima de livros, termo definido por estudiosos argentinos como *biblioclastia*, gerou críticas e repercussões negativas na sociedade, conforme descrito por Invernizzi e Gociol (2003, p.13).

[...] *cientos de miles de libros fueron destruidos de diferentes maneras. Algunos fueron los libros desaparecidos, como ocurrió en Eudeba el 27 de febrero de 1977. Los camiones militares, convocados por las autoridades civiles de la empresa, estacionaron frente la editorial y se llevaron alrededor de 90.000 volúmenes, nunca más se supo de ellos*<sup>30</sup>.

Portanto, embora a censura de livros já existisse anteriormente, o Estado estabeleceu, em Outubro de 1977, o Informe Especial No 10, com o objetivo de *estructurar un sistema integral que niegue, en el ámbito de los MCS (medios de comunicación social), el acionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional*<sup>31</sup>, que conferia poderes ao Ministério da Educação, para estruturar uma comissão de fiscalização do livro escolar, entre outros meios de comunicação (INVERNIZZI e GOCIOL, 2003, p.23).

Schmitt e Fiuza (2010, p.6) explicam que em outubro de 1974, foi promulgada a Lei 20.840, com o objetivo de proibir e punir atividades que “alterassem a ordem institucional”, com foco nos responsáveis pelos canais de rádio e televisão, além de editores de livros. Nesse sentido, a *Dirección General de Publicaciones* (DGP), componente do Ministério do Interior, era o órgão responsável pela fiscalização.

Os autores (2010, p.6) explicam que a literatura infantil também foi alvo da censura e citam algumas obras:

- *La Torre de Cubos*, de Laura Devetach, que foi censurado em virtude de questionar ideologias sociais, além de apresentar “simbologia confusa”;

---

<sup>30</sup> “[...] centenas de milhares de livros foram destruídos de diferentes maneiras. Alguns livros foram desaparecidos, como aconteceu na editora Eudeba no dia 27 de fevereiro de 1977. Os caminhões militares, convocados pelas autoridades civis da empresa, estacionaram em frente à editora e levaram cerca de 90.000 volumes e nunca mais se teve notícias deles. (Tradução nossa)

<sup>31</sup> Estruturar um sistema abrangente que negue no âmbito dos MCS (meios de comunicação social) a ação subversiva e assegure a plena vigência da própria cultura nacional. (Tradução nossa)

- *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Izabel Borenmann, que narra a história de um elefante que vivia em um zoológico e que convence os demais animais, tanto para questionarem sobre os maus tratos sofridos, quanto para que lutassem para voltar ao habitat natural. Foi censurado por possuir ideias subversivas;
- *El nacimiento, los niños y el amor*, de Agnes Rosenstiehl, foi censurado porque demonstrava como os seres humanos nascem, sendo por esta razão considerado um desrespeito à família, à moral e aos bons costumes. Tanto esta última obra quanto a anterior foram censuradas pelo Decreto Nacional No 3155, de 1977.

Como havia decretos nacionais, estaduais e municipais, ocorriam casos em que as obras eram proibidas na capital, porém não nas demais províncias (SCHMITT e FIUZA, 2010, p.7).

Alguns autores, como o caso de Bonacci (2008, p.309), explicam a importância da leitura como mecanismo de “instrumentalização de sujeitos”, uma vez que esta abre a imaginação e amplia a criatividade dos leitores. Dessa forma, a autora sugere que o governo militar argentino considerava que “um povo analfabeto e limitado em suas leituras seria mais fácil de se governar”. Um outro fato apresentado pela autora (2008, p.310), é que os livros infantis da ditadura argentina estavam cerceados por ambiguidades e contradições porque *todos sus decretos se disfrazaban de protección a los valores humanos y repudiaban la solidaridad y la unión*<sup>32</sup>.

Schmitt e Fiuza (2010, p.7) explicam que, além da censura oficial, havia a autocensura, na qual os donos de livrarias e editores destruíam livros que consideravam subversivos, pelo medo de serem perseguidos pelo regime militar. Para os autores (2010, p.8), após o período ditatorial, em 1984, quando se permitiu a volta destas obras às bibliotecas, percebeu-se o grande prejuízo à literatura, pois muitas obras desapareceram e não puderam ser recuperadas.

Para personagens como Leonora Ordaz e Diana Glass, que construíram suas personalidades e convicções a partir das diversas leituras realizadas durante a adolescência e início de juventude, era muito difícil aceitar e entender o recolhimento permanente de seus livros preferidos. Porém, Leonora teve de vê-los, passar por eles e apenas recordar, sem poder fazer

---

<sup>32</sup> Todos seus decretos estavam disfarçados de proteção aos valores humanos e repudiavam a solidariedade e a união. (Tradução nossa)

qualquer indagação aos que a estavam conduzindo, naquele momento, para um novo local, uma cela limpa, na qual era permitido colar fotos de paisagens bonitas nas paredes, enquanto preparava o relatório detalhado de como eram desenvolvidas as operações dos *montoneros*. Enquanto isso, Diana tem seu primeiro encontro com Herta Bechofen no café La Meca, esperando sentada em uma mesa, olhando pela janela em direção à casa da família Ordaz, na esperança de ver sair o pai de Leonora e ir junto dele buscar informações sobre o paradeiro de sua amiga, principalmente depois que leu nos jornais que Fernando, seu esposo, havia sido fuzilado diante da filha. Assim que viu o professor Ordaz sair de casa, saiu rapidamente do café, deixando de pagar a conta e por isso não foi muito longe, pois o dono do café gritou que ela havia saído sem pagar, fazendo um sinal para um homem que estava parado na esquina, este imediatamente a advertiu que parasse. Era uma voz de comando militar solicitando que apresentasse seus documentos. Como há tempos atrás, ela havia servido de ponte entre Leonora e seus pais, Diana logo ficou congelada em seus pensamentos, sem saber exatamente o que estava acontecendo. A casa dos Ordaz estava sendo vigiada. Diana tentou se explicar, mostrou os documentos e depois foi liberada. Então entrou no café para pagar a conta, tentando ser amável, pois por essa confusão havia perdido a oportunidade de falar com o professor e obter informações sobre sua amiga. Portanto, teria que voltar e montar acampamento nesse mesmo café e, sentar-se na mesa, no canto da janela que dá vista para a casa dos Ordaz. Toda essa movimentação de Diana foi acompanhada de perto por uma mulher descrita pela narradora como mais velha, sentada em uma mesa com seu caderno de anotações e lápis nas mãos, olhando tudo sem dizer nada.

No dia seguinte, Diana retorna ao café e monta seu acampamento novamente, mais uma vez sob os olhos vigilantes da mulher mais velha. Diana pede um café, paga no momento em que é servido. Nesse momento entra no café uma conhecida sua dos tempos de colégio e começa a falar sem parar, tentando ser gentil e, ao mesmo tempo, mantendo os olhos na janela, na esperança de encontrar o professor, Diana responde às muitas perguntas sem interesse e, quando vê que o professor Ordaz já está saindo de casa, decide não cometer o mesmo erro do dia anterior. Então, se despede amavelmente e sai andando para encontrar o professor no ponto de ônibus, do outro lado da rua, sem se dar conta de que deixou o caderno de folhas amarelas em cima da mesa. A jovem com quem Diana esteve conversando nota o caderno em cima da mesa, mas não tem tempo de pensar em nada porque a mulher mais velha,

imediatamente, diz que não tem problema, que ela mesma entregará para Diana; *Deje, yo se lo tengo*<sup>33</sup> (p.88) e a narradora completa com um discurso direcionado aos leitores *le digo*<sup>34</sup> (p.88), informando que era ela, a própria narradora, quem estava no bar observando Diana e que se descreveu como sendo uma mulher mais velha. Se revela, a partir deste ponto, uma personagem com dupla função na trama: a de narrar os fatos e também a de interagir com os demais personagens.

Antes de começar a revelar sua identidade dentro do romance, a narradora onisciente intrusa é quem dá voz aos personagens e também deixa que em alguns momentos a voz da personagem apareça através de uma fala, ou de longos discursos com letras em itálico. No entanto, no momento em que o caderno de Diana foi deixado em cima da mesa, a narradora se revela. Assim, a mulher mais velha é, na verdade, a narradora, que nas páginas seguintes, se apresentará à Diana como Herta Bechofen, que tem um *taller de escritura* em seu apartamento, comandado por outro escritor. Herta gostaria que Diana começasse a frequentar seu *taller*, pois pelo que ela leu nas páginas daquele caderno, há muito para ser aprimorado para que o resultado final seja um bom livro, com uma história muito boa de ser lida.

É importante destacar o café La Meca, porque no capítulo quatorze, quando Herta termina sua conversa com Leonora e sai apressadamente da casa, ela menciona este mesmo café;

*Mientras me alejaba muy rápido de esa casa se me ocurrió que un espectador desprevenido, espiando desde el techo de La Meca hacia la ventana de enfrente, podría pensar que la mujer cetrina y un poco opulenta que ahora mismo alimentaría con fervor a su niña, estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa*<sup>35</sup> (p.231).

O livro praticamente termina com as mesmas frases. O que mudou foi a forma de se ver e de se entender os fatos. A miopia agora foi corrigida pelos óculos. Portanto, já não cabe dúvida

---

<sup>33</sup> Deixe, eu fico com ele (Tradução nossa)

<sup>34</sup> Eu lhe digo. (Tradução Nossa)

<sup>35</sup> Enquanto me afastava muito rápido desta casa pensei que um espectador desprevenido, espiando a partir do teto do café La Meca em direção à janela de frente, poderia pensar que a mulher de pele azeitonada e um pouco encorpada que agora mesmo alimenta com entusiasmo sua filha, estava feita para beber a vida até o fundo da taça. (Tradução Nossa)

de que isso de “estar feita para beber a vida até o fundo do copo” seria ou não uma virtude, agora a resposta é clara: *Eso no siempre es una virtude*<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Isso nem sempre é uma virtude. (Tradução Nossa)

## 2. K. RELATO DE UMA BUSCA, DE BERNARDO KUCINSKI

A história do livro *K. Relato de uma busca* é baseada na dura realidade vivida pelos familiares do autor, em especial seu pai, quando sua irmã, a professora Ana Rosa Kucinski Silva e seu esposo, Wilson Silva, se tornaram desaparecidos políticos no Brasil. Segundo o *Dossiê dos mortos e desaparecidos a partir de 1964* (1995), o termo “desaparecido” é usado para definir a condição das pessoas que foram sequestradas, torturadas e mortas pelos órgãos de repressão da época. O mesmo *dossiê* afirma que até o momento os desaparecidos políticos são considerados foragidos pelos registros oficiais.

A narrativa retrata a busca de um pai por sua filha, vítima dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira. Preocupado e sem notícias da filha já há dez dias, K., como é chamado o protagonista, vai até o local de trabalho da filha e lá descobre que já há alguns dias que ela não aparece para trabalhar. É nesse momento que a busca do pai por notícias da filha começa a tomar uma dimensão sem precedentes.

Tais episódios têm estreita vinculação com a biografia do autor, pois o brasileiro Bernardo Kucinski, que nasceu em 1937, na cidade de São Paulo, formado primeiramente em física pela Universidade de São Paulo e depois em jornalismo pela mesma universidade, é filho de Majer Kucinski, que na obra aparece representado pelo personagem K., com algumas de suas principais características preservadas: era polonês, escritor literário da língua iídiche e foi símbolo na luta pela busca de sua filha desaparecida durante o período da ditadura.

Além de escritor, Bernardo Kucinski foi editor-assistente da revista *Veja* e do jornal *Gazeta Mercantil*, além de correspondente no Brasil dos jornais ingleses *The Guardian* e *Latin America Political*. É cofundador de vários jornais alternativos, entre os quais *Amanhã*, *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*, além do site *Carta Maior*.

O escritor, que começou a publicar ficção após os 70 anos de idade, fez sua estreia na literatura com o romance *K. Relato de Uma Busca*, em 2011, lançado pela editora Expressão Popular. Esse livro teve duas edições esgotadas e chegou à final dos eventos Prêmio São

Paulo e Portugal Telecom. Na sequência, Kucinski escreveu *Você vai voltar pra mim*, uma coletânea de contos lançados pela editora Cosac Naify. Em agosto de 2014, Kucinski lançou o livro *Alice*.

*K. Relato de Uma Busca* é dividido em 29 relatos que se relacionam, mas que poderiam ser facilmente lidos separadamente, construídos a partir das lembranças que vão surgindo na cabeça do protagonista, outros que surgem a partir de fatos que ele vai descobrindo sobre a vida da filha e ainda, alguns que estavam acontecendo em seu entorno, embora ele nem os percebesse completamente, fatos com os quais ele não queria lidar. Este livro começa narrado em primeira pessoa, é um narrador personagem que lê uma carta, passando para terceira pessoa no relato seguinte, no qual surge um narrador onisciente, que conhece muito bem o que vai no íntimo da personagem, a ponto de, em alguns momentos, levar o leitor a pensar que quem está narrando é a própria personagem. É como se o narrador emprestasse a sua voz à personagem para que ele tivesse mais força para dizer o que sente:

E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, escolado em política? Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do ídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontece no país naquele momento? Quem sabe? (p.13).

A narração em primeira e terceira pessoa se alternará em alguns relatos, que seguem uma cronologia linear. Embora sem datas escritas, entende-se que o livro começa nos anos de chumbo da ditadura militar, ou seja, entre 1968 e 1973 e, assim como a maioria dos desaparecidos políticos que eram sequestrados e não tinham nenhum tipo de registro nas diversas prisões espalhadas pelo Brasil, o narrador não traz nenhuma data até a morte da personagem K., no relato “No Barro Branco”. Apenas aparecerá o ano de 73 no último relato “Mensagem ao companheiro Clemente”.

## **2.1 PERSONAGENS E NARRADOR**

Como se afirmou há pouco, o romance de Bernardo Kucinski relaciona-se diretamente a um episódio da história brasileira recente, portanto existem personagens muito próximas da

realidade, e outras que podem ser puramente ficcionais. Há, no entanto, duas personagens centrais, sendo que uma delas não desempenha ação propriamente dita no romance, pois trata-se de uma pessoa desaparecida. A voz dela é dada por outras personagens, através das lembranças. Uma carta, supostamente escrita por ela, testifica sua presença física em um único momento do romance, o que vai ao encontro do que escreveu Bernardo Kucinski em uma das páginas de início do livro; *Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.*

A estrutura da narrativa possibilita a participação de grande número de personagens secundárias distribuídas ao longo dos 29 relatos, como o irmão de Ana Rosa, uma personagem em primeira pessoa, cujo discurso aparece em itálico, passando ao leitor o tom de memórias relatadas pela própria personagem, transcritas pelo narrador. Este relato é o primeiro do livro e está intitulado “As cartas à destinatária inexistente”. Nele, a personagem conta sobre as cartas que aparecem, de tempos em tempos, no seu antigo endereço, destinadas à sua irmã, há muito desaparecida. Questiona-se o porquê de isso ainda acontecer e como podem enviar cartas para alguém que está desaparecida. Suas indagações servirão de base para o enredo do livro e passam ao leitor um relato rico em detalhes, carregado de muita emoção e cheio de perguntas sem respostas; “Sempre me emociono à vista de seu nome no envelope” (p.9). Essa personagem é, na verdade, quem dá o tom da narrativa, pois é ela quem afirma que sua irmã é uma pessoa desaparecida, que a ela não foi dado o direito de sepultamento de seus restos mortais e que existiu uma verdadeira peregrinação para tentar encontrá-la:

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quissem estragar a vida necessária... (p.10).

A personagem não entende o motivo pelo qual essas cartas continuam a chegar à sua casa, mesmo após décadas do desaparecimento de sua irmã. Entretanto, ela termina seu relato justificando o motivo pelo qual o carteiro continuará trazendo as cartas, já que não há como ele, carteiro, saber que a destinatária nunca as receberá, como o leitor saberá oportunamente, foi sequestrada, torturada e morta pela ditadura militar brasileira.



Como o tema do livro é a busca de um pai por sua filha, são eles dois as personagens centrais na narrativa. O pai, conhecido apenas pela inicial K., aparece em quase todos os 29 relatos, de maneira marcante, pois quando não está desenvolvendo alguma ação, está sendo impactado por alguma. Sua personagem corresponde à de um pai zeloso, amoroso, que se dividia entre as obrigações da sua loja, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, a preocupação em manter viva sua língua materna, o iídiche, na qual escrevia livros, artigos de jornal, poemas premiados e também, em dar atenção à filha caçula. Era pai de três filhos, sendo que depois de adultos, nenhum morava mais com ele. O filho mais velho foi viver na Polônia, o do meio estava estudando na Inglaterra e a caçula era uma doutora em química, que passava na casa do pai apenas para visitá-lo e lhe trazer presente em dias da feira. Depois de viúvo e sozinho, casou-se outra vez, porém a filha não aprovava seu casamento. Para ele a nova esposa era uma inútil e ele havia se casado por influência dos amigos. No entanto, por não aprovar o casamento, a filha querida se afastava cada dia mais da casa do pai e isso o perturbava, fazendo com que ele se esforçasse em agradá-la. No seu passado, aos trinta e um anos de idade, ele, que era um militante clandestino lutando contra o governo polonês, havia sido preso e solto, sob a condição de emigrar imediatamente de seu país. Fugiu para o Brasil, deixando para trás mulher e filhos, que se uniram a ele um ano depois. Se ficasse teria o mesmo destino que a irmã Guita, que morrera nos porões de uma prisão em Varsóvia, após ser presa em um comício do partido que tinha ajudado a fundar.

A segunda personagem central é a filha caçula de K., na realidade Ana Rosa e é a partir de seu desaparecimento que tem início o romance. Sua personagem é constituída a partir de lembranças dos outros. Porém, existe um relato intitulado “Carta a uma amiga”, no qual sua autora assina simplesmente A. e está destinada a uma amiga que vive no Rio de Janeiro. Essa carta, é apresentada ao leitor escrita, em itálico, dando o mesmo tom de memória do primeiro relato do livro, o que leva o leitor de um presente para um breve passado, no qual A. relata acontecimentos e sentimentos que já haviam sido descritos anteriormente pelo narrador. Logo, o leitor poderá concluir que esta carta é um registro da existência de Ana Rosa Kucinski dentro do romance, como uma personagem que também desempenhou uma ação e não alguém que só existe através dos relatos de outras personagens, embora seja esse o modo como ela chega ao leitor. Ana Rosa é descrita pelo narrador como a preferida do pai, que a tratava como uma menina doce e frágil, porém sempre escondia seus verdadeiros sentimentos.

Embora Ana Rosa se aborresse com a escolha dos óculos pelo pai que, por buscar segurança para a filha, escolhera uma armação preta, grossa, ouviu, dessa forma, palavras duras ditas pela mãe, quando chegou em casa com os óculos novos. Ana procurava sempre demonstrar firmeza, por mais que em seu íntimo estivesse instável, como descreve o narrador no relato dos primeiros óculos, tanto para as palavras doces do pai quando a contemplou com os óculos “Ficou bonita” (p.38), quanto pelas palavras ásperas da mãe, após vê-la com os óculos novos pela primeira vez: “Como você ficou feia”. “Agora não tem mais jeito”. Entretanto, “A filha nada respondeu, nem suas feições se alteraram, embora um observador treinado talvez percebesse no seu rosto um fugidio crispar de nervos. Era como se não tivesse escutado” (p.41).

A mãe de Ana Rosa aparece nas memórias de K. quando ele se recorda da época em que sua filha era pequena, em um fragmento do relato “Os primeiros óculos” e no fragmento do relato “Um inventário de memória”. O narrador a descreve como uma mulher triste, pois sua família havia sido dizimada, como a maioria dos judeus de Wloclawek. E, em seguida, lhe apareceu um câncer na mama direita, o que a deixou ainda mais triste. Sofria com enxaquecas e não saía mais de casa para visitar as amigas, somente para comprar algumas coisas. Ficou grávida de Ana no período da guerra, no momento em que se sentia triste. Talvez por isso não se alegrava com a filha, não a acompanhava e também não encontrava beleza na menina. No relato “Um inventário de memórias”, K., olhando os álbuns de fotografia, se dá conta de que não há fotos da filha com a mãe e nem fotos da filha sozinha. A mãe elaborou álbuns de fotografia para os dois filhos, mas para a caçula não fez nenhuma foto.

Em um fragmento do relato “O matrimônio clandestino”, o leitor é apresentado a outra personagem desaparecida, Wilson, o marido de Ana Rosa. Um primo de Wilson confidenciou a K. que o casal estava envolvido com a luta armada e que Wilson pertencia à cúpula da organização. Desde muito jovem foi obcecado por política. Era bom filho, segundo o pai informara a K., sendo o primeiro da família a obter o diploma universitário e era ele quem mantinha a família com o dinheiro enviado mensalmente. O sobradinho onde moravam era fruto do esforço do filho, que juntou a papelada e deu entrada para adquiri-lo, pagando as contas. Assim, não havia necessidade de que se preocupassem com ele. Era um filho que dava orgulho aos pais, casou-se com uma moça bonita, de quem todos gostavam muito, até os

vizinhos. Todas as memórias referentes à personagem Wilson Silva são apresentadas pelo narrador através das personagens de seus familiares; o primo, a irmã e o pai.

No relato “Os informantes”, o narrador descreve as ações e personalidades de dois informantes, que na verdade sempre foram conhecidos, porém nunca suspeitos de desempenharem dupla função. Caio era o decorador de loja e Amadeu, o dono da padaria que ficava em frente à loja. Duas personagens bem próximas de K., que nunca havia imaginado que tais pessoas fossem informantes da polícia, descobertos apenas quando sua filha desapareceu. Eram para ele pessoas até então comuns, que por conta da ditadura, se transformaram em informantes: “E eis os espias de novo em toda parte” (p.31). Os dois tentam ajudar o velho conhecido, porém quando tentam descobrir o que aconteceu com Ana Rosa, se deparam com algo maior, que os faz recuar. O farmacêutico, filho de um conhecido de K., delator conhecido pelos judeus do Bom Retiro, quando procurado por K., o passa para outro informante, o dono da galeria, que escuta toda a história do desaparecimento de Ana, diz que irá procurá-la, mas também lhe conta mentiras, assim como os outros. Embora imbuídos de boa intenção em ajudar o velho judeu, os informantes não tinham noção das dimensões do problema. Ao tentarem saber sobre o paradeiro de Ana, onde estava presa e o que foi feito dela, algo muito perigoso e assustador os fizera desistir e envolvê-los em pistas falsas encomendadas. Parecia que alguém estava por trás dessas mentiras, pois depois que K. falou com o dono da galeria, recebeu a informação de que sua filha estava foragida em Portugal e, logo depois, lhe enviaram uma correspondência, como se houvesse sido enviada por Ana.

Em um fragmento do relato “Um matrimônio clandestino”, aparece a personagem da cunhada de Ana Rosa e é através dela que K. toma conhecimento de que sua filha havia se casado e, que ele agora tinha um genro, alguém mais por quem chorar. É uma personagem secundária, ou como se diria na linguagem do cinema, figurante, aparecendo uma única vez, com uma fala breve e desaparecendo do romance sem deixar pistas, ou algo pelo qual se sinta falta dela. O autor traz para dentro da ficção um fato da vida real, pois segundo Fernandes (2012), o pai de Ana Rosa e seus colegas do Instituto de Química da USP, não sabiam do casamento de Ana, no civil, com Wilson Silva.

O relato “A terapia” é construído em cima de um diálogo entre duas personagens, Jesuína Gonzaga e a Médica do INSS. Jesuína fora tirada da prisão, em Bangu, pelo delegado Fleury, para servir de empregada e informante na casa prisão, em Petrópolis. Além de limpar e servir café, ela era levada para cama a cada visita do delegado. Para obter informações dos prisioneiros, era colocada na mesma cela onde estavam e simulava que os ajudaria. No entanto, quando estes lhes entregavam algum bilhete ou informação importante, imediatamente Jesuína repassava ao delegado e não às famílias, como imaginavam os presos. Pelos traumas que viveu, Jesuína tem muita dificuldade e medo em dizer à médica o que a afligia de verdade. A médica, no entanto, no começo do diálogo, fica intrigada com uma frase dita por Jesuína; “quem me colocou lá foi gente de cima” (p.121) e por isso decide entender melhor quem são essas pessoas. À medida que incentiva a moça, esta vai lhe confidenciando fatos e a médica começa a temer por sua vida, com base no que está ouvindo. Entretanto, por mais preocupações que pudesse ter, pelo fato de pressentir que estava se envolvendo em algo muito perigoso, decide descobrir tudo que a paciente tem a lhe dizer, pois recorda pessoas muito próximas, que estão desaparecidas. Uma tem medo de falar e a outra temor em ouvir. Mesmo assim, as duas mulheres ultrapassam essa barreira, movidas por razões diferentes: Jesuína para contar e se libertar dos fantasmas; e a médica para ouvir e tentar descobrir se os nomes das pessoas presas em Petrópolis faziam parte de seu rol de amigos e parentes.

Por indicação da empresa na qual estava trabalhando, Jesuína foi ver a médica do INSS. Porém, ao chegar com o intuito de não expor sua vida, encontra uma médica disposta a fazê-la falar e por isso acaba contando muitas coisas, inclusive que ficou na cela de uma moça para tentar tirar dela alguma informação e, acabou presenciando o suicídio dela. A médica tenta descobrir o nome dessa moça, mas Jesuína não lembra, só sabe dizer que era um nome complicado. O narrador, ao descrever o encontro das duas mulheres, passa ao leitor uma mensagem subliminar de que pode ser Ana Rosa a moça que teria tomado um comprimido, escondido na boca, já que era química e conhecia perfeitamente os componentes que lhe causariam a morte de forma rápida, evitando assim que fosse torturada para delatar os demais companheiros. Depois de morta, a moça teria sido levada para um galpão, onde havia ganchos e ferramentas utilizadas em açougues. Neste trecho do diálogo há outra mensagem subliminar, pois Jesuína conta para a médica que um dia ficou sozinha na casa e então desceu para olhar de perto o galpão que algumas vezes ajudou a limpar, mas que não tinha acesso direto a ele,

olhou por um buraco na porta de madeira e então viu o material utilizado para destrinchar carnes, o que explicaria o desaparecimento de Ana Rosa, sem deixar pistas.

Em um fragmento do relato “A terapia”, aparece pela primeira vez o nome da personagem Delegado Fleury, que leva o mesmo nome e sobrenome do delegado paulista Sergio Paranhos Fleury, que atuou no DOPS (Departamento de Ordem Pública e Social) durante a ditadura militar, sendo o responsável pelo cerco que levou à morte do líder guerrilheiro Carlos Marighella, em 1969. O leitor pode perceber nesse ponto que o autor introduziu uma vez mais a realidade para dentro da narrativa ficcional, já que deu à personagem nome, sobrenome e função do delegado encarregado das execuções, durante os anos de chumbo da ditadura militar.

Segundo o site *Memórias da Ditadura*, Fleury é acusado de chefiar os “esquadrões da morte” que atuavam na periferia de São Paulo, nas décadas de 60 e 70 e de ter levado o mesmo *modus operandi* ao combate a grupos de guerrilheiros, façanha relatada por ele em uma entrevista à revista “Veja”, após a captura de Carlos Mariguella.

A personagem do delegado Fleury aparece em outros fragmentos de relatos. Mesmo não escrevendo seu nome, o narrador relata cenas ou falas que coincidem com o que ele diria. Como, por exemplo, no relato “Paixão compaixão”, sua amante o descreve como um monstro que já torturou e matou muitas pessoas e que um padre se suicidou por sua causa. Em um fragmento desse mesmo relato (p.9), ele diz que chama seus informantes, antes terroristas que foram presos e torturados por ele, pelo nome de cachorros. Em um fragmento do relato “Dois informes”; “O filho da puta chama a gente de cachorros” (p.94) e no relato “A terapia”, a médica pergunta a Jesuína se ela está falando do Sergio Paranhos Fleury (p. 123). O narrador o descreve como um sujeito poderoso, frio e que odeia padres e comunistas. Em um fragmento do relato “Paixão, compaixão”, em uma de suas falas, o delegado Fleury tenta justificar suas ações, dizendo que o que está acontecendo no país é uma guerra e em uma guerra, ou você mata ou morre (p.107). O leitor pode entender, através dessas leituras, que este é o homem responsável pelas torturas e desaparecimentos dos presos citados no romance.

O relato “Paixão, compaixão”, escrito em primeira pessoa, é um monólogo no qual a personagem que faz o papel de amante do delegado Fleury, explica para uma senhora, que

somente a escuta, os motivos pelos quais ela, uma advogada, é amante de um homem como aquele. Ela mesma faz as perguntas e, na sequência, responde como quem está repetindo o que lhe foi perguntando; “Se eu não imaginei que isso podia acontecer? Eu tive um pressentimento, senti que estava entrando num caminho perigoso e sem retorno” (p. 106). Essa personagem, que aparece apenas uma vez no livro, possui um relato marcante e importante, já que é ela quem descreve as atrocidades praticadas pelo delegado. Seu relacionamento com o delegado começou quando ela foi buscar ajuda para o irmão, que estava no exílio e sofria ameaças de morte. Apesar de saber com quem está se relacionando, ela se sente apaixonada e se aproveita desse relacionamento para tentar obter informações sobre desaparecidos e passar tais informações aos seus parentes.

As personagens Jacobo e Carlos aparecem em um fragmento do relato “Jacobo uma aparição”. Suas personagens correspondem a dois agentes enviados pelo “*American Jewish Communitte*” para tentar encontrar Ana Rosa e o marido, a pedido de K., que viaja até a sede em Nova York, pois não sabe mais a quem recorrer. Este é o terceiro momento em que o leitor se depara com um fato real, apresentado de maneira ficcional dentro da narrativa, pois em 1974, a família Kucinski pediu ajuda ao *Jewish Communitte* para localizar Ana Rosa, conforme os escritores Cabral e Lopes (1979) publicaram, com depoimentos, fotos e artigos organizado por eles;

O departamento de Estado norte-americano, solicitado a dar informações, comunicou à *American Jewish Communitte*, entidade dedicada, entre outras coisas, a procurar pessoas desaparecidas na guerra, famílias separadas e também à *American Jewish Congress*, espécie de federação das organizações judaicas regionais culturais, que Ana Rosa estava viva, mas não sabia onde. A última informação do Departamento de Estado foi transmitida à família Kucinski em 7 de novembro de 1974 (1979, p. 218).

Desta forma, durante todo romance, o leitor poderá perceber fatos históricos narrados e que de ficção apenas aparecem alguns acontecimentos superficiais durante a narrativa.

O agente Jacobo, acostumado a resgatar pessoas de lugares difíceis, ao se encontrar com K., lhe faz várias perguntas detalhadas sobre a militância da filha, seus costumes, insiste em saber sobre as datas, principalmente a data de desaparecimento. Pela experiência que tem, acaba

passando a K. um fio de esperança e lhe promete retornar com notícias, pedindo-lhe para não desanimar. Carlos é o segundo agente que entra em contato com K. e, diferentemente de Jacobo lhe tira as poucas esperanças, pois os informantes que havia conseguido lhe diziam, por vezes, coisas conflitantes, sendo as informações confusas e desencontradas. Assim, ninguém sabia informar se Ana Rosa e o marido haviam sido presos e se ainda estariam vivos.

## 2.2 ENREDO E SEU CONTEXTO

O livro começa com K. sentindo a falta da filha, que por dez dias não aparece para visitá-lo. A partir deste ponto inicia-se uma busca desenfreada de um pai por notícias de sua filha. K., na verdade, nada sabia sobre a vida da filha Ana, o que sabe é somente da época em que viviam sob o mesmo teto, que ela era uma jovem tímida e frágil, a sua princesa, a mais linda da escola, estudiosa, que se graduou e se doutorou em química, que estava trabalhando como doutora assistente em química na Universidade de São Paulo e que adorava cinema, sempre lhe trazendo presentes nos dias da feira. O que teria ele mais para saber sobre a filha? Que mistérios poderiam estar envolvidos por detrás de seu desaparecimento tão repentino?

K. desperta cedo na segunda-feira e vai até o campus da USP, no conjunto das químicas, em busca da filha. A esperança de K. era encontrar a filha trabalhando normalmente, como sempre. Porém, infelizmente, não é isso o que acontece, ao contrário, K. recebe a informação de que há mais de onze dias que Ana Rosa não comparece ao trabalho. Essa notícia o sobressalta, porque sua filha era uma jovem muito responsável e jamais havia faltado ao trabalho. Temendo a intromissão até das paredes, as amigas da filha o levaram para os jardins do prédio onde, entre palavras entrecortadas, tentaram informar ao pai aflito e sem noção dos acontecimentos, de que havia pessoas dentro do *campus* investigando os funcionários, anotando placas de carros, etc. K. pensa em dirigir-se aos chefes da filha para pedir informações. No entanto, as amigas se apavoram e tentam, de toda forma, convencê-lo a desistir dessa ideia, sem lhe contar com palavras claras o que estava acontecendo. K. imediatamente sai do *campus* da USP e se dirige à Rua Padre Chico, endereço que a filha disse para ele ir somente em caso de extrema necessidade. K. nunca havia questionado esse aviso da filha e lamentava-se por isso. Insistentemente, ele toca a campainha do sobradinho

geminado várias vezes, sem ser atendido. O acúmulo de jornais e correspondências na porta denotam a ausência prolongada de seus moradores. Em sua mente se instaura a tragédia. Não tem com quem contar naquele momento, pois os dois filhos vivem fora do país. A nova esposa não lhe serve para nada e as amigas da filha estão em pânico. Imediatamente lhe vem a pergunta: o que fazer?

O contexto no qual viviam com relação aos desaparecimentos e prisões de militantes de partidos de esquerdas, foi agravado pela tensão entre o movimento estudantil, marcado por um fato que ocorreu em março de 1968. Os estudantes saíram às ruas em protesto contra o governo e um deles, Edson Luiz, foi baleado pela polícia militar do Rio de Janeiro, durante uma manifestação, vindo a falecer. Mais de sessenta mil pessoas compareceram ao seu enterro e, durante a missa de sétimo dia, houve uma batalha campal entre estudantes e a PM carioca. Tais conflitos ganharam força a partir de junho, também sob influência das revoltas estudantis parisienses (NAPOLITANO, 2014, p.91).

O dia 21 de junho de 1968 foi conhecido como a “Sexta-Feira Sangrenta”. Neste dia houve o enfrentamento de estudantes e outros civis contra a polícia e agentes do DOPS. O saldo trágico apresentou 4 mortos e 23 baleados, além de dezenas de feridos. Nestes confrontos, os policiais estavam armados até com baionetas.

Segundo o mesmo autor (2014, p.92), o ápice da mobilização aconteceu no dia 26 de junho, conhecida como “Passeata dos Cem Mil”, contando com adesão da sociedade, artistas e intelectuais.

Ainda de acordo com o autor, em julho deste mesmo ano, o Governo Federal proibiu expressamente as passeatas. Houve violenta ocupação militar na Universidade de Brasília, no final de agosto, o que fez com que os estudantes reorganizassem a UNE (União Nacional dos Estudantes) com apoio e correntes de esquerda favoráveis à luta armada. Havia dentro do movimento estudantil diversas linhas ideológicas, dentre as quais a Ação Popular (AP), participante da esquerda católica, o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), maoísta e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), de orientação marxista-leninista.



Um dos fatos que merece destaque foi o XXX Congresso da UNE, realizado de forma não autorizada em um sítio em Ibiúna (SP), em outubro de 1968. Este evento terminou com a prisão de 920 pessoas, incluindo dirigentes estudantis, como Luís Travassos e José Dirceu.

Valle (2008, p.289) menciona que houve conflito também na capital paulista. Entre esses destacam-se: A “batalha da rua Maria Antônia”, em outubro de 1968, entre estudantes de direita do Mackenzie e de esquerda da Faculdade de Filosofia da USP. Neste episódio, grupos de estudantes do Mackenzie, que possuíam ligações com o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e tinham o apoio da Guarda Civil, lutaram contra grupos de estudantes de esquerda da Faculdade de Filosofia da USP, o que resultou na ocupação policial do prédio dessa Faculdade da USP. A autora afirma que estes fatos deram força aos líderes estudantis, em direção à luta armada e enfatiza que, devido à polarização de posições, a maior parte da imprensa via o radicalismo da esquerda estudantil como contraponto ao radicalismo da extrema-direita.

Napolitano (2014, p.97) explica que o AI-5 inaugurou os chamados “anos de chumbo”, que perduraram até o começo de 1976. Os “anos de chumbo” foram marcados por desaparecimentos de presos políticos, censura prévia e, o monitoramento e represálias ao debate político-cultural. No entanto, mesmo antes do AI-5, havia um contexto de regime militar que não pode ser ignorado, que compreende o período de 1964 a 1968. Para o autor, o regime precisava ser mais restrito porque sofria fortes pressões da extrema-direita ou linha dura militar, além do regime ser constantemente questionado sobre a conjuntura política, mesmo pelos seus aliados iniciais. Neste período inicial havia ainda a preservação de liberdades jurídicas e civis, principalmente no plano da expressão e opinião pública, não havendo ainda uma ruptura com os valores liberais que legitimaram o golpe de 1964. Assim, Napolitano (2014, p.70) afirma que, embora a fase pré-AI-5 não fosse marcada pela censura prévia rigorosa e pelas formas aterrorizantes com que o Estado combatia seus opositores, não se pode diminuir o caráter autoritário do regime de 1964.

E foi nesse contexto em que se encontrava o Brasil que a filha de K. desaparece. Porém, a primeira coisa que ele pensou foi que ela poderia ter sofrido um acidente, ou estaria com

alguma doença grave, fazendo com que ela procurasse não alarmar a família. E, em último caso, a prisão dela pelo serviço secreto. K. sabia, por experiência própria, que o Estado é cruel e “não tem um rosto” (p.16), sendo a corrupção sua única fresta, porém até esta pode se tornar maligna em dobro. Começou então lembrar cenas recentes da filha, seu nervosismo, suas evasivas, o fato de chegar e sair correndo, de procurá-la no endereço só em último caso, e com a recomendação de que este endereço não fosse informado a ninguém. Foi nesse momento que K. se deu conta da enormidade do autoengano em que vivera, “ludibriado pela própria filha” (p.17). O leitor pode entender que K. vivera como um míope, sem usar suas lentes corretivas. Porém, a partir do momento em que sua filha desaparece, ele sente a necessidade de colocar as lentes corretivas para olhar ao seu redor e tentar enxergar os fatos presentes em seu contexto, para entender o que está de verdade acontecendo. K. sofria de miopia, assim como sua filha, só que a miopia de Ana Rosa era física e foi corrigida com os óculos comprados pelo pai aos 14 anos. Já a miopia de K. não era somente física, mas sim algo bem maior, pois ele não enxergava o que estava acontecendo ao seu entorno, só via aquilo que queria ver, assim como um míope que se recusa a utilizar lentes, pois acredita que o que está vendo é mais bonito do que veria com a correção das lentes. O narrador o descreve como alguém que se assusta ao descobrir o “autoengano” (p.17), ao perceber que se deixou levar pelos olhos da filha que só permitia que ele visse o que ela queria.

Com o passar dos dias, a visão sobre o país no qual K. se refugiou e onde nascera sua filha, se revela distinta da que tinha anteriormente. Alguns dos vizinhos, colegas de profissão, filhos de amigos, são na verdade informantes da polícia. Dentre eles haviam os que eram apenas diletantes, ou mais “profissionais” políticos. É para ele o descortinar de um novo mundo, mais parecido com aquele em que já vivera nos tempos de juventude na Europa, porém com um agravante, uma vez que havia no Brasil um “sumidouro de gente”, coisa que nunca ouvira falar antes, pois nem os nazistas desapareciam com os corpos dos judeus. As pessoas sequestradas pelos militares brasileiros simplesmente desapareciam, sem deixar pistas, como se tivessem sido tragadas pela terra.

Uma das tristes heranças do período ditatorial militar brasileiro foi o saldo de mortos, desaparecidos, cassados e torturados. Foram 21 anos de ditadura, marcados por violenta e sangrenta repressão, fato que não pode ser ignorado e que gerou grande impacto para a cultura e sociedade do país.

Marchesi (2001, p.05) afirma que no Brasil, a partir de 1979, tanto a Arquidiocese de São Paulo, quanto diversos ativistas dos direitos humanos, realizaram pesquisas, buscas em documentos, além de obtenção de depoimentos, o que culminou na publicação do Informe *Brasil: Nunca Mais*, em 1985.

K. se deu conta do quanto o desaparecimento da filha já estava mudando suas convicções quando entrou no salão da Cúria Metropolitana para uma reunião com os familiares de desaparecidos políticos, convocada pelo arcebispo e se pegou admirando, com simpatia, a imagem da Virgem Maria, no saguão da entrada. Antes, a penumbra do interior das igrejas provocava nele um certo estranhamento. Na verdade, K. era avesso às religiões e, até a sua própria, mas foi justamente uma igreja católica que lhe abriu as portas e os olhos sobre os desaparecidos políticos e sobre quem realmente era sua filha Ana Rosa.

Ana Rosa, a filha desaparecida, era militante da resistência contra a ditadura, pela Ação Libertadora Nacional. Ela é também professora na Universidade de São Paulo, estava casada com Wilson Silva, também militante, fato este desconhecido de seus familiares. Estas e outras informações sobre a vida secreta da filha são reveladas à medida em que a busca por Ana Rosa se intensifica, com o passar do tempo.

Segundo o historiador Gasparetto Jr (2010), após participar de uma Conferência Latino-Americana da Solidariedade (OLAS) em Havana, Cuba, Carlos Marighella abandonou o PCB para fundar a Aliança Libertadora Nacional, ou Ação Libertadora Nacional, em 1967, sendo seguido por outros militantes do PCB que, assim como ele, abandonaram o partido. No princípio eram chamados de Agrupamento Comunista de São Paulo, ou Ala Marighella, porém em 1968, por proposta do líder do movimento, o grupo passou a ser conhecido como Aliança Libertadora Nacional (ALN). A maioria de seus militantes eram jovens estudantes e eram eles que estavam nas linhas de frentes dos operativos. Gasparetto Jr. (2010) afirma ainda, que em 1967, o grupo de esquerda começou a desenvolver atividades que fossem capazes de manter as ações do movimento. Tais ações eram assaltos a bancos, expropriações de carros pagadores, sequestros, dentre outras.

Ainda segundo este mesmo pesquisador, durante o período militar, ocorreram quatro sequestros arquitetados por grupos revolucionários de esquerda, em dois deles as ações foram coordenadas pela ALN.

Para Ventura (2008, p.19), a geração de 1968 tinha a alma inundada pela paixão revolucionária e não perdoava os seus pais, que nada fizeram para impedir o golpe militar de 1964.

Era uma juventude que se acreditava politizada e achava que tudo deveria se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento. Uma simples arqueologia dos fatos pode dar a impressão de que é uma geração falida, pois ambicionou uma revolução total e não conseguiu mais do que uma revolução cultural” (VENTURA, 2008, p.19).

Quanto ao termo “geração”, é importante que se aborde o conceito de coortes geracionais que, de acordo com Noble e Schewe (2003), compreende um grupo de pessoas que nasceram em um mesmo período de tempo e que enfrentaram experiências similares, no tocante a eventos externos (tais como guerras, conflitos sociais, ideologias políticas, inovações) durante seus anos formativos, ou seja, desde a adolescência até a fase adulta e que, devido a essas experiências coletivas, sofreram influência em seus valores e cultura, apresentando comportamentos similares. Assim, no caso das gerações abordadas pelo período da ditadura brasileira, podemos considerar duas coortes geracionais, com base no modelo de Motta, Rossi e Schewe (1999):

- Coorte Geracional dos “anos de chumbo”, os nascidos entre 1951 e 1962, que tiveram seus anos formativos entre 1967 e 1979, marcados pelos seus direitos civis restringidos;
- Coorte Geracional da “Década Perdida”, os nascidos entre 1963 e 1974, com seus anos formativos entre 1980 e 1991, que experimentaram o enfraquecimento da ditadura militar, porém vivenciaram o movimento de transição para governos democráticos, mas com sucessivos fracassos dos planos econômicos.

Assim, a oposição à ditadura ganhava força na coorte geracional dos “anos de chumbo”.

Desde então, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos realiza publicações de diversos materiais a respeito da ditadura, tais como os livros *Direito à Memória e à Verdade, Luta, substantivo feminino*, entre outros (ANJOS, 2012, p.85).

Anjos (2012, p.85) faz uma análise dos torturados no Brasil, por faixa etária e compara os dados com os desaparecidos na Argentina. Há predominância de jovens nos dois países. Ao passo que na Argentina há cerca de 59% na faixa de 21 a 30 anos, no Brasil, de acordo com o *Projeto Brasil: Nunca Mais*, de 1985, essa mesma faixa etária compreendeu mais de 45% dos torturados. Dentre os diversos tipos de torturas utilizadas no Brasil (310 diferentes tipos), há sumarização destes tipos em grupos. No caso de coações morais e psicológicas, há, por exemplo: “ameaças diversas, ambientalização de terror, pressão moral, vexames, cuspir no rosto, humilhar, insultar, difamar, etc.” Na categoria de coações físicas estão: “agressão, açoite, uso de cassetete, chibata, chicote, coronhadas, torturas frente à esposa, torturar os filhos, esposa, pais, etc.” Dentro da categoria de violências sexuais, há grande variedade no relatório, tais como: “furar órgãos genitais com agulhas, uso de presilhas nos órgãos genitais, estuprar esposa presa, etc”.

No trabalho de Anjos (2012, p.88), a autora destaca em uma das categorias “Instrumentos”, os elementos usados para tortura, que compreendem “instrumentos perfuro-contundentes, cortantes e queimantes, como dedos e juntas marteladas, enfiar canivete nas unhas, queimaduras com cigarros, maçarico e papel aceso, dentre outras”. Da mesma forma, a autora aglutina as torturas com aparelhos mecânicos, sob a qual constam: “o uso de crucifixo, corda amarrada no pescoço e genitais, pau de arara, pendurar pelos punhos, pendurar pelos pés com os braços suspensos, entre outros”.

Anjos (2012, p.88) explica ainda as torturas com aparelhos elétricos, que compreendem: “cadeira do dragão, e os diversos choques elétricos”. Por fim, as torturas contra os sinais como: “diversos afogamentos, asfixia, uso de esponja de água na boca, enforcamento, dentre outros”. Anjos (2012, p.88) destaca ainda as “torturas complementares”, compreendem: “uso de água para piorar choques, ácido no rosto, álcool mais ventilador, uso de amoníaco na boca, gás asfixiante, injeção de éter, etc”.

A mesma autora (2012, p.88) destaca as torturas atípicas e que incluem “uso de diversos animais, como baratas, cães, cobras, ratos, etc., além de obrigar a pessoa torturada a cavar a própria sepultura, obrigar a comer os próprios excrementos, beber urina, dentre outros”. Dados apontados pela mesma pesquisadora indicam que os homens foram os mais torturados, com um total de 4.918. Deste total, 2.369 sofreram coações físicas. No caso das mulheres, foram 1.098 pessoas torturadas e 431 destas também sofreram coações físicas.

Como já havia sido preso por motivos políticos na juventude, K. sabia que se sua filha caísse nas mãos do governo algo de muito ruim poderia lhe acontecer, por isso, com o coração apertado, sem saber notícias de Ana Rosa, começa a se recordar de momentos importantes entre pai e filha, como no dia em que foi com ela escolher os óculos. K. sempre buscava dar a Ana Rosa palavras de carinho e incentivo, já que a mãe, depois que perdera um seio por conta de um câncer, não lhe prestava atenção e, quando o fazia, lhe atirava palavras duras e cruéis, pois assim havia se tornado após a morte de todos os seus parentes na Polônia. A filha, nascida nesse período de profunda tristeza, era para ela sem beleza e elegância. Já o pai tratava Ana como preferida, procurando estar sempre presente.

O narrador descreve Ana Rosa do período escolar como uma menina culta, desprovida de graça, porém afetuosa e companheira, muito querida pelos colegas de classe. A menina, de olhar triste e expressivo, revelava um interior imenso e inquieto. Essa mesma natureza inquieta o leitor pode observar no relato “Carta a uma amiga”, no qual Ana Rosa escreve uma carta para uma amiga que está no Rio de Janeiro, contando sobre como está sendo sua vida de reclusão. Na carta, ela relata que foi ao cinema para ver um filme que as duas viram juntas há muitos anos atrás. O filme, *O Anjo exterminador*, de 1962, dirigido por Luiz Buñuel, fala sobre pessoas que estão presas em uma festa, porém não conseguem sair, embora as portas estejam abertas. Ana comenta com a amiga que é assim que ela se sente e às vezes se pergunta o porquê de tudo isso.

Segundo o diretor Christian Caselli, o próprio Buñuel, em sua biografia, avalia que o filme é um estudo sobre a vontade que faz alguém caminhar para alguma direção, ou mover um braço:

Os personagens querem passar pela porta, mas parecem que simplesmente se esqueceram como se faz para isto. Parecem galinhas presas sobre um círculo riscado por giz em torno delas. Aliás, o filme é uma grande análise do animal-humano, todos isolados em um laboratório numa situação limite que os faz manifestar os mais obscuros e selvagens instintos (CASTELLI, s/d).

Na carta, Ana Rosa confessa para a amiga que sente um perigo rondando, que todos os dias alguém é preso no *campus* da USP e comenta que não sabe como sair da situação na qual se encontra. Ana Rosa também comenta que antes havia algum sentido para o que faziam, agora não mais e aí está a comparação com o filme de Buñuel, pois no filme as pessoas estão em uma prisão imaginária, se degradando aos poucos, não conseguem sair, podem, mas não saem, é assim que ela se sente.

Ana também comenta do medo que sente pelo futuro do irmão, mas que logo ele estará fora do país. O leitor pode perceber que esta carta é como uma brecha no tempo presente, para um mergulho nas lembranças de Ana Rosa, que até então teve voz através de seu irmão, no primeiro relato e depois através de seu pai. Em “Carta a uma amiga”, o narrador passa a palavra para a própria Ana Rosa Kucinski falar de si, para que ela possa contar um pouco de sua história, seus medos e sonhos. O leitor acaba por confirmar que a imagem que K. mantém de sua filha é uma ficção coerente com as ações dela. São olhos de pai, que a miram profundamente, buscando nela sempre o melhor que está escondido, aquilo que fazia com que as amigas do colégio quisessem sempre estar por perto e isso, nenhuma “máscara” de guerrilheira poderia esconder de um pai.

No relato “Livro e expropriação”, o narrador conta a história de um homem que sempre que entrava em uma livraria, folheava alguns livros, algumas vezes comprava uns baratinhos, mas sempre roubava um livro. Tinha preferência pelos clássicos do marxismo, mas isso não o impedia de levar, em sua pasta de fundo falso, os livros de filosofia, livros datados de denúncias de imperialismo e, os de exaltação aos povos da África e da Ásia.

Como era um assíduo frequentador dos sebos e livrarias da cidade de São Paulo, conhecia quem ali trabalhava e não chamava atenção, ficando sempre muito à vontade entre os livros, para escolher qual deles levar. Ele até podia pagar pelos livros, porém apropriava-se deles em nome da revolução socialista, conforme confidenciava a alguns companheiros.

As livrarias semiclandestinas do “Partidão”, do Partido Socialista, e das duas alas do trotskismo, a lambertista, e a da Quarta Internacional, não corriam risco com ele. Tal homem não teria coragem de tirar um só livro dessas livrarias, pois era um homem de princípios. Além do que não queria ser confundido com um simples ladrão de livros, ele era um revolucionário, justificando que seus atos eram em prol da revolução socialista.

O narrador explica que a personagem, no dia seguinte àquele em que os direitos civis foram suspensos pelos militares, quando o medo e a incerteza invadiram os corações dos ativistas de esquerda, convocou um de seus confidentes do ideal socialista, que tinha carro e saiu deliberadamente, com sangue-frio, percorrendo escritórios de esquerda abandonados às pressas. Ele recolheu todos os livros, panfletos, jornais, revistas e informes que encontrou pela frente, com medo de que as informações caíssem em mãos erradas. Tempos depois, foi capturado e desapareceu nas mãos dos militares, deixando, como único bem, a biblioteca revolucionária, com mais de dois mil tomos, a maioria expropriados.

Nas primeiras páginas de todos os livros expropriados, o narrador explica que a personagem assinava seu nome por extenso e colocava a data de expropriação, o que seria sua única lápide, sem túmulo. O leitor pode pensar que esta personagem poderia ser o esposo de Ana Rosa, Wilson Silva, pois no relato “O Matrimônio Clandestino”, quando K. vai até o interior conhecer a família do genro, descobre que Wilson, desde muito jovem, era obcecado por política e que tinha uma biblioteca inteira de pregação revolucionária. Wilson tinha um primo que ajudava o casal em tudo o que eles necessitavam e foi ele quem contou a K. que os dois estavam envolvidos na luta clandestina, embora levassem uma vida legal. Wilson Silva pertencia à cúpula de uma organização, segredo que o primo confidenciou a K., ou seja, as duas personagens tinham algumas coisas em comum: livros, revolução, política.

K., em busca de ajuda para obter informações sobre o paradeiro de sua filha, moveu todos os seus conhecidos dentro do Brasil e não conseguiu nenhuma resposta. Decidido a descobrir o que acontecera com sua filha, K. foi buscar ajuda da Comissão de Direitos humanos da OEA (Organização dos Estados Americanos) que prontamente rejeitou seu pedido de investigação, pois o governo brasileiro lhe havia informado que nada constatava sobre sua filha. Na Cruz Vermelha foi bem atendido, anotaram os dados, informaram que iniciariam uma busca, porém dependeriam da seção brasileira. Depois disso, K., por sugestão da Anistia Internacional,



decidiu ir a Nova York para falar com o *American Jewish Communittee*. E por que não tentar? Eles ajudaram tantos judeus e para quem tinha saído do bairro do Bom Retiro, em São Paulo, ido a Genebra, na Suíça, depois a Londres, na Inglaterra, seguir para Nova York, Estados Unidos, não seria complicado. Além disso, K. tinha, naquele país, o primo Simon, que morava no Brooklin. Todo o esforço valeria a pena se K. conseguisse alguém que lhe ajudasse a encontrar sua filha.

Ali naquela lanchonete, de frente ao *American Jewish Communittee*, esperando o horário para ser atendido, K. observa as pessoas que entram e sente-se dentro de um filme. O senhor de chapéu, que entra com um jornal iídiche, só pode ser um advogado judeu. O taxista, com seu boné, apresenta as características de um italiano. “A América dos imigrantes europeus está nessa lanchonete” (p.55). Não pode deixar de pensar se, ao invés de ter ido para o Brasil, tivesse vindo para Nova York, junto com o primo Simon, essa tragédia que lhe assolava a alma poderia não ter sido evitada.

A última vez que esteve em Nova York foi para receber um prêmio pelo seu poema “*Haguibor*”, publicado em uma revista literária no idioma iídiche. E, ao se lembrar deste fato, mais uma vez K. se lamenta por haver dedicado tanto tempo de sua vida ao estudo desse idioma. Se tivesse dispensado esse tempo cuidando melhor da filha, e dos seus filhos... “Agora, ali estava, em torno de um café aguado, esperando a abertura do escritório do *American Jewish Communittee*”. O que vai passando na cabeça do velho escritor é que não adiantou tanto empenho de sua parte para manter viva a língua iídiche, pois vinte anos depois de haver recebido o prêmio, três jornais que escreviam em iídiche deixaram de circular. Era sinal de que o idioma vinha morrendo aos poucos. Ele deveria ter cuidado mais dos que estavam vivos, com chances de continuar sobrevivendo.

No *American Jewish Communittee*, K. é recebido por um senhor que aparenta ter a mesma idade dele. A conversa educada em iídiche tem início pela literatura pois Irineu Blaumstein, que recebe K., o conhece através dos seus poemas publicados. K. informa que estava vindo da Anistia Internacional, onde sua filha havia sido escolhida “preso político do ano” e que também lançaram uma campanha internacional, enviando cartas ao governo brasileiro. K. informou também os outros lugares por onde passou, suplicando ajuda para encontrar a filha e que já não tinha a quem recorrer.

Depois de ouvir sobre o funcionamento do *American Jewish Communittee* e que em casos particulares, quanto mais sigilo melhor seria para obter o resultado esperado, o Senhor Irineu pergunta a K. o endereço onde está hospedado, sempre lembrando da importância do sigilo. De posse do endereço do primo Simon, o Sr. Irineu Blaumstein diz que K. será procurado no dia seguinte. O que realmente aconteceu, na casa do primo, K. recebeu um telefonema avisando que ele seria procurado em São Paulo, por um senhor chamado Jacobo.

K. retornou para São Paulo, para seu Bairro do Bom Retiro, com o coração esperançoso em encontrar a filha. Aguardaria um contato de Jacobo, com o pretexto de publicar um de seus livros. Semanas depois se cumpre o prometido e um rapaz prestativo chamado Jacobo se encontra com K., mostrando-se muito interessado em sua história. Ao final da conversa, Jacobo ficou de retornar com notícias sobre Ana Rosa. Passado algum tempo, K. recebe uma ligação de outro homem, outro editor, Carlos, que se encontrou com K. com o mesmo pretexto que Jacobo, editar um livro de poemas. Na sede da Hebraica, na sala reservada, quando K. pergunta sobre Jacobo, descobre que ele também desapareceu. Sem saber onde estava a filha, esse pai viaja para vários países em busca de ajuda internacional, em diversas organizações. Algumas lhe dão esperanças, outras, no entanto, dizem que nada podem fazer. Quando K. encontra alguém disposto a ajudar de verdade, esse alguém também desaparece dentro do “sumidouro de pessoas” existente no Brasil. Tudo em torno de sua filha e o marido é um mistério. Ninguém sabe de nada, ninguém viu nada. Postais de viagem são enviados para sua casa, como se ela estivesse em férias, mas não disfarçaram nem a letra, não conseguiram enganar o pai. O fusca e a cachorrinha também desapareceram sem deixar pistas, e agora Jacobo, um experimentado agente, acostumado a este tipo de trabalho e que havia ajudado muitos judeus na Argentina, também desapareceu sem deixar rastros enquanto tentava localizar uma filha de judeu brasileira? Não há respostas, assim como sobre o desaparecimento de Ana Rosa, Carlos não conseguiu nenhuma informação confiável “Era como se em torno dela e do marido tivesse sido levantada uma muralha de segredo intransponível”. Com relação a ela estar presa, Carlos conseguiu a mesma informação que os dois primeiros informantes de K., Amadeu e Caio, ou seja, confirmaram que sim, porém, logo em seguida negaram que ela estivesse presa. Jacobo entrou no “Sumidouro de pessoas” para trazer Ana e lá também ficou.

Chegou o dia em que o ministro da justiça brasileira anunciara que iria fazer a leitura dos nomes dos desaparecidos políticos. Nesse dia, todos que tinham algum parente, amigo ou conhecido desaparecido, paravam diante dos televisores, rádios, luminoso do “Estadão”, na expectativa de ouvirem o nome, de saberem que seguem vivos, presos, porém vivos. K. esperou seis longos meses por este momento e finalmente ali estava ele, colado ao rádio, na expectativa de ouvir o nome de sua filhinha amada, poderia não a ver, mas saber que seguia viva já seria um grande prêmio, pois esta era a primeira vez que os militares falavam em desaparecidos políticos, era a quebra de um tabu, uma conquista depois da publicação dos vinte e dois nomes, pelo cardeal arcebispo de São Paulo.

Quando começaram as leituras dos nomes, não foi como eles que estiveram nas reuniões da Cúria Metropolitana esperavam. Para cada nome lido, uma desculpa que não combinava com a realidade, outros nomes que nem sequer eles conheciam, porque nunca estiveram desaparecidos, foram inventados. O nome de Ana Rosa e de seu marido só apareceu no final, com a famosa e já conhecida explicação do governo “não há nenhum registro nos órgãos do Governo”. Para K. teria sido melhor não terem dito nada.

O narrador explica que os militares cumpriram a promessa do presidente, à luz da doutrina da guerra psicológica. “Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo”. Aqui o leitor pode perceber o narrador como testemunha. A impressão que o narrador obteve, no momento da leitura dos nomes dos desaparecidos, foi tão impactante que ao descrever o que de fato ocorreu, deu maior ênfase às suas palavras, como testemunha da história. Segundo Chiappini (1985, p.47) a história vem diretamente da mente dos personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.

Sua busca pela filha viva se transforma, com o tempo, em busca pela possibilidade de, ao menos, sepultar a filha. Que fosse uma sepultura simbólica, ele era judeu, queria fazer isso da forma tradicional. Não deixaram, disseram que o que ele pedia era um absurdo. Como poderia fazer uma lápide sem corpo para enterrar? No cemitério judeu? Não seria possível! Tudo lhe foi negado. Negaram-lhe o corpo da filha para chorar e poder velar, lhe negaram uma tumba simbólica. Mas, tentaram extorqui-lo de várias maneiras, prometendo entregar a filha viva. A primeira vez, um sargento que foi até levado a julgamento militar e punido por haver envergonhado o Exército Brasileiro. Da segunda vez, K. já estava mais preparado e resolveu

não dar crédito ao advogado carioca que lhe prometeu entregar a filha, em troca de uma propriedade. K. descobriu, olhando em seu entrono, que existiam pessoas que, por dinheiro, poderiam fazer coisas horríveis, inclusive se aproveitarem do sofrimento de um velho sozinho, que procurava uma filha desaparecida.

E K., sozinho, esteve buscando esta filha até o final. O narrador sempre destaca que K. se dirige aos lugares sozinho, não comenta que poderia estar acompanhado de alguém. O leitor pode observar, no início do livro, que ele comenta que a segunda esposa para ele é uma inútil, além do fato de que a filha não gostava dela. Pode ser por punição que ele sempre procurou fazer tudo sozinho; quando esteve no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense para a homenagem à filha e ao genro, com o nome de cada um no novo loteamento, no tribunal quando foi ao julgamento do soldado, na delegacia, em todas as viagens, na prisão no Barro Branco, quando foi visitar os presos e distribuir chocolates e cigarros e, contar sua história. Lá foi o lugar em que K. ficou só pela última vez.

Com base em *K. Relato de Uma Busca*, se percebem claramente alguns elementos presentes nos regimes ditatoriais, em especial no caso brasileiro, que legitimam tais a existência e continuidade de tais sistemas, em detrimento dos direitos individuais, constitucionais e humanitários, como abordado na sequência.

### **2.3 O “ESTADO DE EXCEÇÃO” BRASILEIRO**

Passos (2014, p. 67) destaca os artigos 136 e 137 de Constituição Brasileira (de 05 de outubro de 1988) para explicar que a suspensão de direitos individuais é legalmente prevista e possui apoio jurídico. Adicionalmente, o autor explica que se tal possibilidade de suspensão provisória de direitos pode se transformar em estado permanente e que envolva toda uma nação, caso caia em mãos erradas. Portanto, Passos (2014, p. 68) afirma que uma ditadura pautada por esses mecanismos, surge com a suposta missão de “assegurar a ordem e passa a operar como um estado de exceção que, em nossa história brasileira recente, perdurou durante vinte e quatro anos”.

Para Passos (2014, p. 68), o golpe militar, ocorrido no final de março e início de abril de 1964, no Brasil, e que destituiu o presidente João Goulart, pôs fim ao governo republicano, iniciado em 1945 e, destruiu o “estado de direito, a democracia e a versão trabalhista do nacional-estatismo e inaugurou, em solo brasileiro, aquilo que a Europa já havia experimentado, fundamentalmente nos regimes totalitários: o Estado de Exceção, no qual o soberano tem poder de vida e morte sobre os indivíduos de uma nação”.

O mesmo pesquisador (2014, p.70), afirma que a política, sob o aspecto do seu sentido grego, é o espaço onde os homens “associam-se para deliberar sobre aquilo que é comum a todos”, e que tal conceito é desfeito quando são analisados os regimes totalitários e ditatoriais modernos, uma vez que o homem é considerado apenas um “ser vivente”, sem direito a manifestar o seu caráter bio-político. Nesse sentido, Agamben (2007, p.180), argumenta que “[...] a política é [...] literalmente a decisão do impolítico (isto é, da vida nua)”.

Assim, com base em Passos (2014, p.72), tem-se o “poder soberano atuando sobre a vida”, o que implica que, com base nos estudos de Agamben (2007), tal vida deva ser rebaixada à condição de vida nua, desprovida de valores, para que possa ser descartada a qualquer momento, sem que isso caracterize crime. O pesquisador faz um contraponto entre este conceito durante a ditadura militar brasileira:

Se ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica, este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante, como foi atestado pela ditadura militar brasileira, transcorrida entre os anos de 1964 e 1988 (PASSOS, 2004, p. 73).

Dessa forma, o estado de exceção pode ser considerado, sob a perspectiva de Duarte (2010, p.275), um conceito difundido por Carl Schmitt, que implica que “no estado de exceção, temos uma situação jurídica na qual a lei suprime a lei, na medida em que se abole, por meio da aplicação da lei, certas garantias e direitos individuais e coletivos em determinadas circunstâncias peculiares, nas quais a existência do Estado é ameaçada. Nesse âmbito, amplia-se o risco iminente da morte legalmente justificada”.

Agamben (2004) menciona o exemplo do nazismo, que se valeu do regime de exceção:

Logo que tomou o poder (ou, como talvez se devesse dizer de modo mais exato, mal o poder lhe foi entregue), Hitler promulgou, no dia 28 de fevereiro, o Decreto para a proteção do povo e do Estado, que suspendia os artigos da Constituição de Weimar relativos às liberdades individuais. O decreto nunca foi revogado, de modo que todo o Terceiro Reich pode ser considerado, sob o ponto de vista jurídico, como um estado de exceção que durou doze anos (AGAMBEN, 2004, p.13).

Passos (2014, p.74) observa ainda que o estado de exceção tem sido o paradigma adotado pelos governos dominantes, fazendo com que as fronteiras entre democracia e autoritarismo se tornem tênues e obscuras, suspendendo dessa forma a ordem jurídica e de direitos, sob o pretexto de defender a própria ordem jurídica e estatal, sob “ameaça”.

Adicionalmente, Passos (2014, p.74) complementa, com base nos argumentos de Agamben (2004), que o estado de exceção significa “plena ampliação dos poderes do soberano, ou seja, dos poderes governamentais, atribuindo-lhe, fundamentalmente, o poder de promulgar decretos com força de lei”. E o mesmo teórico comenta (2014, p.75) que uma das características do estado de exceção é que, além deste suspender provisoriamente os direitos individuais, concentra nas mãos do soberano os três poderes (executivo, legislativo e judiciário), dando a ele autonomia nas esferas da vida política e jurídica de uma nação.

Um outro ponto identificado por este mesmo pesquisador (2014, p.75, 76) é que a partir do Século XIX, o estado de exceção vem se tornando regra, não somente em número de ocorrências, mas principalmente em duração, como no caso nazista, que durou 12 anos, no brasileiro, com 24 anos, bem como o “*Patriot Act*”, promulgado por Bush, em 2001, após os ataques terroristas de 11 de setembro daquele ano que “autoriza legalmente inúmeras violações das liberdades civis em combate ao terrorismo”. Após várias prorrogações durante o governo de Bush, Barak Obama a estendeu por mais quatro anos, com validade até 27 de julho de 2015, perfazendo com que a duração desta lei seja de 14 anos.

Passos (2014, p.81, 82) classifica o período de ditadura militar no Brasil, que perdurou por 24 anos, como um autêntico estado de exceção e aponta como evidência o fato de que, neste

período, “o estado militar brasileiro excluiu do direito grandes parcelas da população brasileira e as capturou em uma zona de anomalia, na qual não vigorava o direito”. Tais zonas de anomalias, segundo o autor, onde “tudo é possível”, eram os locais de prática das torturas, em sua grande maioria os porões do DOPS, onde se “destruía a humanidade do humano”. Adicionalmente, tais práticas foram potencializadas pela instauração do AI-5, baixado em 13 de Dezembro de 1968, e que perdurou durante 10 anos.

Gaspari (2002) escreve a respeito:

A pior das marcas ditatoriais do Ato, aquela que haveria de ferir toda uma geração de brasileiros, encontrava-se no seu artigo 10: “Fica suspensa a garantia de habeas corpus nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional”. Estava atendida a reivindicação da máquina repressiva. [...] três meses depois da edição do AI-5, estabeleceu-se que os encarregados de inquéritos políticos podiam prender quaisquer cidadãos por sessenta dias, dez dos quais, em regime de incomunicabilidade. Em termos práticos, esses prazos destinavam-se a favorecer o trabalho dos torturadores [...] Estava montado o cenário para os crimes da ditadura (GASPARI, 2002, p. 340-342).

Outro aspecto que merece análise, é com relação ao contexto cultural, principalmente no tocante ao papel da censura, como instrumento de “modelagem” desta sociedade.

### **3. CONTRAPONTO: LEITURA COMPARADA ENTRE OS DOIS ROMANCES**

Com base em todos os elementos analisados nos capítulos anteriores, faz-se necessário uma análise dos principais elementos textuais presentes nas duas obras estudadas, bem como suas implicações ficcionais.

#### **3.1 RELAÇÕES ENTRE O CONTEXTO OPRESSOR E AS OBRAS DE FICÇÃO**

Muito embora os autores Bernardo Kucinski e Liliana Heker tenham vivido sob governos ditatoriais em diferentes períodos nos seus respectivos países, os cenários político, econômico e social eram bastante semelhantes, o que levou os dois autores a trabalharem em determinados momentos dos seus romances, episódios realmente ocorridos que foram recriados ficcionalmente por ambos autores. Desta forma, a contracapa do livro *K. relato de uma busca* apresenta uma frase instigante; “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”, e que o leitor pode relacionar aos dois livros, pois tanto Kucinski quanto Heker trabalham a partir de fatos verídicos, inspiraram-se em pessoas reais e contexto histórico semelhantes, como a questão dos sequestros, assassinatos, e desaparecimento de pessoas durante os governos militares de Brasil e Argentina.

A autora Liliana Heker em uma entrevista para Diaz (2001), afirma que: seu romance é uma obra de ficção baseada em fatos reais e que sua principal personagem corresponde a uma pessoa que ela, Heker conheceu muito bem na juventude. Existem artigos e livros que afirmam que a personagem Leonora seria, na verdade, uma antiga amiga de Heker, de nome Mercedes. Já no livro de Kucinski, há alguns momentos nos quais o leitor se depara com a realidade dentro da ficção e o autor tem a intenção de manter os fatos tal como teriam ocorrido. São dados que o leitor pode comprovar através dos relatos históricos, jornais da época e nos diversos livros escritos sobre o tema da ditadura de 1964.



Tanto o narrador de *K. Relato de uma Busca*, quanto a narradora de *El fin de la Historia*, participam da história, não somente como quem narra o que vê, mas também, em muitos momentos, como “uma voz a mais”, testemunha dos fatos narrados e, que quer contar sua versão, como se a fala da personagem não conseguisse atingir a totalidade dos acontecimentos, sua dimensão e impactos dos fatos. Pode-se ter a sensação de que tal narradora seja o autor, no sentido de dar maior ênfase ao que se quer comunicar, em conjunto com as personagens. Em outros momentos, porém, essa voz retorna à personagem central para que ela fale sobre o que viu, sentiu e viveu, pois, o narrador não tem condições fazê-lo. Para isso os dois autores utilizam o recurso das letras em itálico.

Tanto Liliana Heker quanto Bernardo Kucinski estiveram, de alguma maneira, envolvidos nos acontecimentos durante o período das ditaduras argentinas e brasileiras.

Liliana Heker, que era editora de uma das revistas literárias de grande circulação em 1976, chegou a ser procurada pelos militares em sua casa, tendo se refugiado em casa de amigos, no interior. Depois disso, foi dispensada do trabalho por seu envolvimento na subversão. Ela não viveu no exílio para sempre, porém ficou, de certa forma, exilada dentro de seu país. Como não podia se candidatar a empregos públicos ou privados, por ser uma “subversiva”, Liliana desenvolveu, em um apartamento de Buenos Aires, um *taller de escritura*, no qual ministrava aulas de técnicas de escrita para novos escritores, que queriam melhorar sua escrita e também, para aspirantes a escritores, ou seja, profissionais de diversas áreas, como médicos, psicólogos, dentre outros, que tinham paixão pela literatura e queriam expressar-se através da escrita (Entrevista, 2014).

Segundo Heker (2014), a literatura, desde sempre, fez parte do cotidiano argentino, independente da carreira na qual as pessoas atuam e, muitas delas escrevem poemas, contos e narrativas. Os *talleres de escritura* na Argentina surgiram depois que os professores da Universidade de Buenos Aires foram expulsos pelos militares e decidiram ministrar aulas de literatura nos porões da cidade, de forma clandestina. Essa forma de trabalho ganhou vida no país e até nos dias atuais existem diversos *talleres* com autores consagrados, que normalmente abrem as portas de seus estúdios para ministrar aulas e compartilhar leituras com novos escritores.

Esse mesmo cenário aparece na obra através de Garrita, Hertha Bechofen e Diana Glass. Assim como muitas pessoas que frequentavam os *talleres de escrituras* no período ditatorial e que queriam escrever, porém sentiam algum tipo de dificuldade, a personagem de Diana Glass é convidada a frequentar um *taller* dirigido por Garrita, que era escritor, a fim de buscar o que faltava para que ela conseguisse escrever sua história.

Foi em uma aula em seu *taller* que Heker diz ter escutado pela primeira vez uma jovem, em um conto no qual apareceu a palavra desaparecido. Segundo Heker (2014) algumas pessoas viviam como se não estivessem sobre um domínio opressor e procuravam evitar tomar conhecimento sobre as ações dos militares. Comentar ou escrever sobre desaparecidos era algo proibido, já que todo e qualquer material impresso circulante na Argentina era rigorosamente inspecionado e praticamente, quase sempre censurado. Os livros que relataram os sequestros e assassinatos de pessoas e, que faziam qualquer tipo de oposição ao governo ditatorial só apareceram no final dos anos 1980.

No livro *El fin de la Historia*, a autora descreveu um cenário da época ditatorial mais violenta pela qual passou a Argentina. Os personagens descritos e as situações que enfrentaram são semelhantes aos descritos pelas testemunhas da época, que sofreram os abusos cometidos pelos militares, uma vez que o livro foi escrito a partir dos testemunhos dos sobreviventes (LONGONE 2007).

Durante a ditadura de 1976, milhares de livros foram queimados, pois os militares acreditavam que eram leituras subversivas e que os jovens eram adeptos das teorias de escritores comunistas, fazendo com que tomassem atitudes contra a ordem imposta pelo governo. Heker explora essa realidade, vivida por ela e por seus companheiros escritores, afirmando que as pessoas se fazem pelo que leem: *De todos ellos estamos hecho. Cómo hablar de nuestra generación sin hablar de los libros. Se podría trazar un itinerario de nuestras almas nombrándolos uno a uno...*<sup>37</sup>(p.107).

Segundo Jitrik (2014), um autor se faz de todas as experiências que viveu e dificilmente não se encontra em seus escritos marcas do que vivenciou. Na passagem acima, a autora menciona, através da personagem de Leonora, que os livros que lemos nos constituem como

---

<sup>37</sup> De todos eles, estamos feitos. Como falar da nossa geração sem falar dos livros? Seria possível traçar um itinerário de nossas almas nomeando um a um... (Tradução nossa)

peessoas, e descreve alguns livros da época, relacionando-os com atitudes e inspirações despertados nos jovens da década de 1970. Muito livros sobre comunismo e socialismo, publicados em outros países, despertavam nos jovens argentinos o desejo de ver o país livre dos ditadores. De certa forma, os temores com relação à leitura dos jovens, nesse período, eram legítimos, o que acabou por transformar-se em uma preocupação mais abrangente e, por vezes, exagerada, pois passou-se a buscar a “subversividade” supostamente escondida em todos os tipos de livros, desde o infantil ao livro técnico. *En cuanto a los libros, son demasiado numerosos y de presunto interés, de modo que se acumulan en el pabellón del sótano para su posterior clasificación y análisis, aunque han llegado muchos de los que parece improbable extraer una conclusión útil...*<sup>38</sup>

Milagram (2010, p.187) explica que, quando aconteceu o golpe militar de 1964 no Brasil, Bernardo Kucinski era desenhista projetista em uma indústria de aparelhos eletrônicos e estudava física em curso noturno da USP, onde ele e seus companheiros passaram se engajar nas atividades políticas estudantis.

Kucinski, aos 21 anos, foi para Israel e se estabeleceu em Erez, vivendo em um *kibutz* de fronteira com a Faixa de Gaza. Em 1959, os jovens judeus que viviam no Brasil e que se aventuravam a viverem nessas comunidades socialistas, combinadas com o sionismo (movimento político que defende o direito à autodeterminação do povo judeu em um Estado judaico), não sabiam que a maioria dos judeus estavam fazendo o movimento contrário ao deles. Quase dois anos depois, por problemas de saúde da mãe, Kucinski retorna ao Brasil.

Segundo Milagram (2010), quando Bernardo Kucinski saiu para o *kibutz*, deixou um Brasil lindo, pelo qual tinha afeto. No entanto, pouco tempo depois que retornou, a ditadura, com seus “anos de chumbo”, transformou tudo;

Tudo azedou. A tensão, os desaparecimentos políticos. No meio, o milagre econômico. Foram 20 anos de ditaduras, no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Chile. Também os jovens brasileiros, os não judeus (*goim*), tinham então projetos de vida coletivos. Um amigo meu, professor da universidade

---

<sup>38</sup> Em quanto aos livros, são muito numerosos e de suposto interesse, de modo que se acumulam nos pavilhões especiais do sótão para posterior classificação e análises, ainda que tenham chegado muitos dos quais se parece improvável extrair uma conclusão útil. (Tradução nossa).

contou como um dia vieram avisá-lo que o momento era chegado. O ponto estava marcado. Ele simplesmente fez sua malinha e foi ao ponto combinado de onde iram se juntar a Che Guevara, na Bolívia. Só não morreu naquela aventura louca, porque o ponto falhou. Minha irmã, Ana Rosa e meu cunhado Wilson Silva não tiveram a mesma sorte e foram “desaparecidos.” Ambos rejeitavam o sionismo. Sua utopia era o socialismo. Mas foi o Estado de Israel, graças aos esforços enormes de meu irmão e seus amigos de Gaash, que forneceu salvo-condutos aos dois, quando ainda havia uma tênue esperança de que estivessem vivos (MILAGRAM, 2010).

Com relação aos livros censurados no Brasil, Bernardo Kucinski traz no capítulo “Livros e expropriação”, a história de uma personagem que entrava nas livrarias e roubava todos os tipos de livros. As livrarias nas quais não roubava eram as livrarias do partido. Isso porque se considerava um comunista e não um ladrão, quer dizer, portanto seu ato não era um roubo e sim expropriação de livros, uma maneira de guardá-los e preservá-los dos constantes confiscos realizados pelos militares. Durante o período ditatorial brasileiro, muitos livros foram proibidos de circular, seus autores e editores perseguidos, presos, torturados e alguns entraram na lista dos desaparecidos, além de algumas editoras terem sido fechadas. Tudo para se evitar que os jovens tivessem acesso à leitura de livros com conteúdo considerado subversivo.

Reimão (2011, p.33) identificou uma lista de quinhentos livros submetidos ao departamento de censura, sendo que apenas cento e quarenta eram de autores nacionais, e setenta deles entraram para a lista de proibidos.

Com relação ao espaço narrado no livro, o autor descreve a cidade de São Paulo da década de 1970, mais precisamente o bairro do Bom Retiro, onde se concentrava a maior parte dos judeus, que trabalhavam e moravam em paz e harmonia.

Para manterem a tradição e lembranças de seu país de origem, circulava no bairro do Bom Retiro um jornal em iídiche, língua materna dos judeus antes da formação do estado de Israel em 1948. Era uma publicação que acompanhava as atividades da Casa do Povo, um tradicional espaço de cultura judia, porém um jornal declaradamente de esquerda, o que levou a ser fechado pelos militares, em 1964.

No livro, os comerciantes trabalhavam e circulavam pelo bairro do Bom Retiro sem se preocuparem com o que estava acontecendo no cenário político. Porém, a partir do momento em que a filha de K. desaparece, o olhar sobre o bairro passa a ser diferente, percebe-se então que a calma e tranquilidade são aparentes. A população, na verdade, vivia em sobressaltos, uma vez que o vizinho ao lado poderia muito bem ser um informante. No capítulo “Os informantes”, o autor retrata essa realidade, quando K., desesperado por saber notícias sobre o paradeiro da filha, começa a relatar o ocorrido a todas as pessoas, até encontrar em dois conhecidos seus, a figura do informante do governo, que o leva a perceber que eles sempre estiveram sob controle dos militares: “Se o Caio e o Amadeu são informantes, espias devem estar em todas as partes...” (p.31).

Apesar do clima de insegurança instaurado no país durante a ditadura, por conta da guerrilha e dos grupos políticos que trabalhavam na clandestinidade, a fim de livrar o país dos ditadores, havia notícias vindas da imprensa, de que o país estava cada vez melhor economicamente e que a condução do Brasil nunca esteve em melhores mãos. O autor apresenta esse período no capítulo “A queda do ponto”: “Lá fora a vida segue como sempre: o produto interno bruto a crescer; as mulheres a fazerem compras, os meninos, a brincar; mendigos, a suplicar; e namorados a se beijarem” (p.27). A aparente tranquilidade brasileira, que tentava despistar as ações do governo para manter, a todo custo, o país sob a disciplina militar.

### **3.2 A METÁFORA DO OLHAR**

Os textos literários diferenciam-se dos demais (documentários, reportagens, tratados), por sua especial atenção na construção textual, com relevante presença de linguagem figurada. No livro “O carteiro e o poeta”, de Skármeta (2011), a personagem Mário pergunta a Pablo Neruda o que é metáfora e este lhe responde; “Para esclarecer mais ou menos de maneira imprecisa, são modos de dizer uma coisa comparando-a com outra” (p.21).

No livro *El fin de la historia*, a autora Liliana Heker usa essa figura de linguagem para explicar sua miopia e o que pensa sobre o fato de ser míope aos vinte anos de idade, por meio da personagem Diana Glass, que faz uma declaração romântica comentando a visão do míope sobre a lua e sua decepção ao vê-la usando óculos. Míope na vida real, Liliana Heker deu a

mesma explicação romântica sobre a visão do míope que Diana Glass tinha, no 13º Seminário de Literatura Argentina (RESISTENCIA, 2013).

No romance, quando Diana se recusa a usar as lentes corretivas, o leitor poderá concluir que por trás dessa recusa de enxergar melhor as coisas e pessoas que estão à sua volta, a personagem se recusa a enxergar sua própria realidade política e social. Ela sabe o que está acontecendo, mas se recusa a ver. É como se ao abrir os olhos, todo o encanto do passado desapareceria e isso ela não queria enxergar. Talvez seja este o motivo pelo qual a narrativa seja escrita de forma não linear, sempre com um retorno às mais agradáveis memórias, como se o fato de retornar ao lugar de partida, como uma piscada de olhos, faria com que a realidade que os cerca, desapareceria.

Por outro lado, há também no livro fragmentos que o leitor pode identificar como crítica à sociedade da época que, apesar de todas as mortes e desaparecimentos no período ditatorial, cada um vivia a vida como se o tempo seguisse apenas seu curso normal, sem ser interpelado pelo disparate da história; *Acá está lo más oronda com su niño desabrido, el hijo nuestro que supimos conseguir. El mundo no há cambiado para ella, tenerlo en cuenta para la próxima composición. Tema: el pueblo. Si esto no es el pueblo*<sup>39</sup>... (p.86). O que se pode entender como crítica é o fato de que a população que não estava envolvida diretamente com a política fechar os olhos para os problemas dos demais e concentrar-se apenas em sobreviver e, isso implicaria em não se comover com o sofrimento do seu vizinho, ou seja, se tornam míopes, só conseguindo enxergar o que está muito próximo e não se dispõem a utilizar lentes que corrijam essa miopia.

A professora Massara (2013) destaca que, no livro *El fin de la historia*, essa figura de linguagem tem um papel relevante;

*La metáfora de la miopia, reiterada en el texto, se conecta en principio con el sugestivo apellido de Diana, pues curiosamente, apelando a su traducción semántica del inglés, por relación de significados, el nombre Glass valida dos términos: vidrio y espejos, los que se desplazan a otros significados, creando la ilusión de transparencia o de mirar-imaginando, los objetos,*

---

<sup>39</sup> Aqui está mais gorda com seu filho antipático, o filho nosso que soubemos conseguir. O mundo não mudou para ela, levar em conta para a próxima composição. Tema: o povo. Se isso não é o povo... (Tradução nossa)

*porque lo ausente es presencia materializada desde el hacer del presente*<sup>40</sup>.  
(p.121).

Quando a gêmea Villavicencio viu Diana imediatamente lembrou-se de Leonora e perguntou sobre ela; *La vi hace un montón de años con una beba divina. ¿Por cuánto anda ya?*<sup>41</sup> (p.86). Eram tão amigas que para as pessoas do bairro, era impossível ver uma e não se lembrar da outra. Era como um espelho, a imagem de uma refletida na outra ou, a ausência de uma refletida na presença da outra.

Diana queria escrever sobre uma amiga que desapareceu por ser uma *montonera*, mas quando reencontra essa amiga, percebe que Leonora Ordaz agora atuava do lado dos militares, é como se as lentes corretivas fossem colocadas sobre seus olhos, mesmo sem ela tê-las posto. Agora, ela enxergava aquilo que não queria ver e que gestualmente acontece quando ela vai explicar o motivo de não poder terminar de escrever o livro sobre sua amiga; *Entonces Diana se saca los anteojos, abre el caderno de hojas amarillas...*<sup>42</sup> (p. 224).

No livro *K., Relato de una busca*, tanto a personagem K. como sua filha sofrem de miopia. A menina tem miopia física, já o pai só enxerga aquilo que lhe é cômodo. Por muitos anos K. convivia com seu vizinhos e prestadores de serviços, olhando sem enxergar quem realmente eram. Com a filha acontece à mesma coisa, ele a via, conversava com ela, porém não a enxergava como ela realmente era. Quando Ana Rosa desaparece, é como se lhe fossem impostos na face óculos para míopes. Agora ele enxerga quem está ao seu redor, tanto para o lado positivo, quanto para o negativo. Depois de tantos anos no Brasil e tanta aversão à Igreja Católica e às suas imagens, K., depois do desaparecimento da filha, olha com simpatia para as imagens ao entrar em uma igreja.

Para o míope, quanto mais longe está um objeto ou pessoa, mais difícil é distingui-lo, pois aparece “em forma de um borrão”. E talvez a imagem mais difícil de se enxergar seja a do seu passado de militante político na Polônia, desconhecido dos filhos e tão bem ocultado, que só por meio de uma tragédia é que poderia ser descortinado. Sua filha trilhava o mesmo caminho

---

<sup>40</sup> A metáfora da miopia repetida no texto, se conecta a princípio com o sugestivo sobrenome de Diana, pois, curiosamente, apelando a sua tradução semântica do inglês, por relação de significados, o nome Glass validam os termos vidro e espelho, que se deslocam para outros significados, criando a ilusão de transparência ou de olhar-imaginando, os objetos, porque o ausente é presença materializada a partir do presente. (Tradução nossa)

<sup>41</sup> Eu a vi já faz muitos anos com uma bebê divina. Por onde anda? (Tradução nossa)

<sup>42</sup> Então Diana coloca os óculos, abre seu caderno de folhas amarelas... (Tradução nossa)

que K., sendo ela militante política, deu pistas disso com seu nervosismo, ao entrar e sair de casa com muita presa, ao fornecer-lhe um endereço sigiloso, que o próprio pai só estaria autorizado a procurar em caso de urgência. Mas K. só tinha olhos para a língua iídiche e sua literatura, fechou-se em seu mundo antigo, ou melhor, no seu mundo “dos míopes”, o que lhe trouxe mais tarde o sentimento de culpa; “Ah se não pensasse o tempo todo na língua iídiche, na literatura, se tivesse dado mais atenção à filha, a seus filhos...” (p. 56).

Os dois autores trabalham o mesmo contexto histórico, e como quase toda a América Latina passou por um período ditatorial que deixou marcas profundas, a escrita dos autores entram em confluência em determinados pontos dos romances, uma vez que os dois têm como pano de fundo o período ditatorial. Muitas pessoas trataram de sobreviver sem olhar à sua volta, tratando de tentar seguir suas vidas, com o verdadeiro objetivo de sobreviver. Uma espécie de miopia social, ao contrário, na qual as pessoas colocavam seus óculos não para enxergarem, mas para não verem o que se passava com os demais, a fim de evitar que tivessem o mesmo destino, em uma tentativa de autoproteção.

### **3.3 EL DISPARATE SE METE EN LA HISTORIA**

No livro *El fin de la historia*, cada vez que Diana Glass quer escrever algo, seus pensamentos são cortados por algum outro pensamento, que a tira do caminho certo, fazendo com que ela tenha que repensar o que queria escrever;

*Éste es el tipo de intromisiones que la perturbaban. (El disparate se mete en la historia, había anotado, [...] El disparate se mete en la historia. Nada más cierto. Se le metía en la Historia, perversamente impedía que afrontase lo puramente histórico pese a su decisión de que sólo lo histórico tenía un sentido*<sup>43</sup> (p.11).

Esse é o disparate, algo fora da realidade, que não deveria acontecer naquele momento, mas acontecia. O leitor pode entender, a partir do fragmento acima, que a narradora descreve uma

---

<sup>43</sup> Este é o tipo de intromissão que a perturbavam. (O absurdo se mete na história, tinha anotado, [...]) O absurdo se mete na história. Claro o suficiente. Si metia na História, perversamente impedia que se enfrentasse o puramente histórico apesar da sua decisão de que somente o histórico tinha sentido. (Tradução nossa)



provável conversa com Diana, na qual descobre os motivos pelos quais não usava lentes corretivas e no meio dessa explicação, Diana comenta sobre as formas difusas que permitem um imaginário quase sem limites, como se o mundo tivesse sido feito por um impressionista exacerbado. Por isso, o comentário da narradora de que essas intromissões em seus pensamentos a incomodavam. Essa frase também pode ser associada aos períodos políticos conturbados da Argentina, vividos por Diana e Leonora tanto na juventude como na época em que frequentavam a escola primária e que tiveram que sair mais cedo, em um determinado dia, porque alguém estava querendo tirar Perón do poder, como narra Diana.

No livro *K. Relato de uma busca*, o disparate se intromete na história da seguinte maneira: K. o pai, sai da Polônia às pressas por fazer oposição ao governo polonês. Preso, foi solto na condição de migrar para qualquer lugar distante, o mais rápido possível. Deixou para trás esposa e dois filhos, que vieram para o Brasil dois anos depois. K. não tinha o hábito de conversar com os filhos, sua esposa logo ficou doente e a filha que nascera no Brasil necessitava de atenção. K. nunca comentou com os filhos sobre sua atuação na guerrilha, na Polônia. Poderia ser que K. nada dissesse para poupá-los da vergonha de terem um pai que fora preso um dia, ou por não querer que eles se envolvessem com política. Isso o leitor pode supor, porém não há como comprovar, pois, o livro não traz nenhuma referência a este fato. Tempos depois, quando sua filha desaparece, K. descobre que ela era militante e que também atuava na política. K., sendo um homem experimentado na política, não parou para prestar atenção aos sinais.

Um outro elemento que aparece nas duas obras é a questão da atuação repressora e extremamente violenta com que a censura era executada, pois tanto a personagem Ana Rosa, na obra *K. Relato de uma Busca*, quanto Leonora, em *El fin de la historia*, foram presas e torturadas, permanecendo em porões, que eram locais secretos e não públicos, onde as torturas e assassinatos ocorriam. Esta figura de opressão nos remete, historicamente, aos campos de concentração nazistas da II Guerra Mundial, como símbolo máximo de ações físicas contra o ser humano, desprovido-o de qualquer direito, reduzindo-o a “um nada”. Adicionalmente, aparece na obra de Heker, uma personagem narradora, Herta, de importância secundária no romance, mas que fugiu do nazismo, quando a situação se agravou na Europa, por volta de 1938. Da mesma forma, a irmã de K., na obra de Kucinski, morreu em um porão de Varsóvia e a família da esposa de K. foi dizimada pelo nazismo. Anteriormente a tudo isso,

há um elemento essencial no livro, a associação entre o fato de K. e sua família serem judeus. Assim, não podemos ignorar estes elementos de severa repressão, presentes nas ditaduras brasileira e argentina e as atrocidades cometidas pelo nazismo, como bem observam Anjos (2012), Zarankin e Niro (2008), e Schmitt e Fiuza (2010).

Nesse sentido, Anjos (2012, p.88) afirma que os processos de repressão na Argentina ditatorial eram realizados, em sua maioria, em cerca de 340 CCDs (*Centros Clandestinos de Detención*). Nestes locais, geralmente em prédios pré-existentes, havia aparelhos instalados com o objetivo de reprimir agentes civis ou militares. Para a autora, “tais locais cumpriam outros propósitos que não os de deter, corrigir e entregar o indivíduo de volta à sociedade, mas, sim, destruir e eliminar por completo todos os que eram considerados como inimigos do Estado por praticarem atos supostamente terroristas”.

Schmitt e Fiuza (2010, p.3) explicam que, no caso da Argentina, houve violência sem precedentes no Século XX, da qual resultaram 30 mil desaparecidos, denunciados no relatório “*Nunca Más*”, de CONADEP (2015). Segundo os autores, além de sequestro seguido de tortura, que ocorriam nos CCDs, havia a “apropriação ilegal de bebês, roubo de bens materiais dos oponentes “subversivos” ao regime, e “desaparecimentos”.

Zarankin e Niro (2008) fazem uma comparação entre os CCDs e os Campos de Concentração Nazistas, afirmando que os Campos de Concentração eram regidos (pelo menos em tese) por convenções internacionais que garantiam algum respeito aos prisioneiros, ao passo que nos CCDs simplesmente não existiam institucionalmente.

Da mesma forma que existiam os CCDs, na Argentina, havia os locais de repressão do DOPS (Departamento de Ordem Pública e Social), no Brasil, locais estes que, em sua grande maioria, eram os porões dos quartéis do exército e os Centros da Polícia Militar (ex.: Academia Militar do Barro Branco, em SP), onde o DOPS operava.

### 3.4 ANA ROSA E LEONORA

Outro elemento importante para a análise das obras é o gênero das personagens envolvidas com a militância de esquerda, nos dois romances, pois tanto Leonora, na obra de Heker, que se associou ao grupo guerrilheiro “*Los montoneros*”, quanto Ana Rosa, na obra de Kucinski, que pertencia a ALN (Aliança Libertadora Nacional), também considerado um grupo de subversivos, com base no regime militar brasileiro da época, assumem papel proeminente nas obras. A questão do gênero nos remete a uma reflexão do papel da mulher nestas duas obras, ocupando um espaço tradicionalmente masculino, o de lutar em grupos armados e na oposição aos regimes militares, tendo como motivação a libertação do país de regimes ilegítimos e, que não representam os interesses de uma nação, em uma espécie de “Joana D’Arc” contemporânea. Nas obras analisadas, as duas personagens são portadoras de diversas qualidades. No caso de Ana Rosa, o fato de ser doutora e atuar na USP, indica sucesso profissional. Assim, não seria outra motivação que não a ideologia, a levá-la para a ALN. Interessante notar que, embora K. não tenha sequer mesmo comentado suas ações na Polônia, sua filha seguiu semelhante caminho. Dessa forma, percebe-se o entorno da família na formação de Ana Rosa, que “herdou” de seu pai sua ideologia e comportamentos. Quando, porém, percebeu que os valores e desdobramentos de ações da ALN estavam se tornando diferentes dos seus, resolveu abdicar de seus ideais, sem saber, no entanto, que já seria tarde demais, pois seu destino já estaria selado; “Não sei como sair, só sei que, se antes havia algum sentido no que fazíamos, agora não há mais; aí é que entra o filme do Buñuel, aquelas pessoas todas podendo sair e ao mesmo tempo não podendo, sem que haja um motivo, uma explicação. (p.48)”. A personagem de uma militante, bem-sucedida profissionalmente, com uma boa condição financeira, nos traz a reflexão sobre a transformação do gênero feminino na sociedade moderna, uma vez que o romance, embora se tratando de uma obra escrita décadas após os fatos narrados, 2011, traz uma personagem vivendo sob os “anos de chumbo”, sendo proeminente na perseguição dos seus ideais. Embora a obra seja ficcional, há muito da realidade do seu autor impregnada em suas páginas, que emprestam à Ana Rosa ideais seus, tornando a obra tão rica e ao mesmo tempo tão questionadora, quase como uma obra documental, pela precisão de detalhes, inclusive com nomes verídicos, como o do Delegado Fleury.

Leonora, por outro lado, é a personagem militante da obra de Heker e, da mesma forma, é perseguida pelo regime militar. A diferença, no entanto, é que Leonora, depois de presa, acaba colaborando com seus algozes e “se convertendo” ao regime contra o qual lutava. Aqui encontramos um conflito, uma vez que para o jovem argentino desse período, muito nacionalista, tal ação seria considerada uma traição aos princípios e ideologias deles. Da mesma forma, Heker foi duramente criticada por esta obra, exatamente por retratar uma militante que, para não morrer, acaba “traindo” seus princípios. Uma das questões que evidenciam a existência dessa crítica é que, ao passo que muitos escritores deste período foram exilados, em função do conteúdo de suas obras, Heker, por outro lado, se mantinha “ajustada” aos parâmetros estipulados pelo regime, embora sendo contrária a ele. Assim, há indícios na obra de que Heker emprestou à Diana seus próprios anseios e ideais sendo, por vezes, ela quem dá a voz à personagem, de modo a representar melhor a realidade vivida por Diana, como se fosse a sua própria. Não obstante esta questão da “traição” por parte da personagem Leonora, a obra apresenta importância com relação ao gênero da mulher argentina, assumindo uma postura de vanguarda, em uma sociedade considerada tradicionalmente machista, como era o caso da Argentina no período ditatorial. Quando a obra foi escrita, em 1996, não somente a Argentina, como o mundo, de forma geral, vivenciavam a valorização da mulher dentro dos mais diversos setores da sociedade. Portanto, não se pode ignorar a importância do gênero das personagens principais, Leonora e Ana Rosa, nas duas obras, como elemento relevante para a análise.

Um dos aspectos com relação às personagens Ana Rosa e Leonora é que ambas, ao se apropriarem dos ideais revolucionários contra os regimes totalitários, nas obras, também se apropriam de um certo heroísmo, isto é, tomando o lugar de cada um que compartilhava daquele objetivo e ideal. Dessa forma, nos dois romances, Ana Rosa e Leonora representavam, na primeira parte das obras, de forma coletiva, a projeção de heroínas, no sentido das aspirações de uma sociedade pressionada pela ditadura. Tal percepção, no entanto, deixa de ser a realidade mais adiante, quando ambas, Ana Rosa e Leonora, sucumbem, cada uma de forma distinta, ao regime. Ana Rosa é presa, torturada, e desaparecida e, Leonora, presa, torturada, acaba traindo seus princípios. Com isso, há certa frustração coletiva e isso talvez seja uma das razões de contundente crítica com relação à obra de Heker, uma vez que a “heroína”, representante legítima de estrato da sociedade, imbuída de uma ideologia que é, ao

mesmo tempo, particular de cada cidadão, mas também coletiva, como desejo de liberdade social, “traí” tanto essa condição, como também esses ideais. Portanto, deixa de representar os anseios coletivos e “muda de lado”, perdendo também o “*status*” utópico de heroína. No caso de Ana Rosa foi diferente, uma vez que ela foi capturada, torturada e morta pelo regime militar brasileiro. Nesse caso, mesmo que tivesse a oportunidade de “mudar de lado”, a obra de Kucinski não nos dá o direito de afirmar que teria sido diferente, uma vez que Ana Rosa ainda faz parte da lista de desaparecidos, mesmo depois de mais de quarenta anos. Nesse sentido, a obra de Kucinski se mostra verossímil com a realidade vivida e, muito mais coerente com o desfecho dos oponentes a estes regimes, mas de igual modo, expõe as frustrações dos ideais de toda uma geração, a que presenciou os “anos de chumbo” da ditadura brasileira.

Importante salientar a forma como ambos os autores trabalham a história e o contexto ditatorial em suas obras, que são apresentados como memórias fragmentadas, isto é, não a realidade em si, mas uma releitura dela, tomando por base os pontos que eles consideram importantes, ou relevantes, como pano de fundo para os seus romances.

Em *K.* o autor usa como pano de fundo o desaparecimento de uma filha e a inesquecível busca de um pai desesperado por notícias dela, a ponto de participar de uma reunião em uma igreja católica sendo ele um judeu não praticante. O narrador não relata exatamente tudo o que teria acontecido nessa reunião, mas sim fragmentos de depoimentos para que o leitor possa ter a dimensão da gravidade da situação na época; pessoas que eram militantes de partido de esquerda, ou ligadas ao governo antes do golpe, estavam desaparecendo. Essa é a informação principal a ser passada ao leitor. Todas as histórias são contadas separadamente como contos, e os personagens relatam situações muito próximas às vividas durante o período ditatorial brasileiro na década de 70 (p.20).

No livro *El fin de la historia* a narradora relata situações vividas pelo povo argentino durante o golpe de 76 através das lembranças das personagens, e da mesma maneira que acontece no livro *K.*, apenas breves relatos de situações envolvendo os personagens são apresentados. O pano de fundo utilizado pela autora é a uma história a ser escrita, mas que a escritora não consegue desenvolver porque descobre que sua amiga não é uma heroína, como ela supunha. Para escrever a escritora recorda situações do tempo de infância nas quais estava sempre

acompanhada por sua melhor amiga, como no dia em que tiveram que sair do colégio mais cedo porque o país estava vivenciando uma tentativa de golpe para destituir o presidente que a escritora acreditava ser imortal. A narradora não passa ao leitor um contexto histórico, somente relata, através das breves lembranças de uma estudante de segundo grau, que o presidente sofreu uma tentativa de golpe (p.15).

Portanto, essa memória é, de certa forma, manipulada, intencionalmente ou não, impregnada com a própria percepção dos autores com relação a esta realidade e isso fica evidente nas obras, à medida que o narrador dá a voz às personagens, emprestando a elas as suas próprias percepções e passando ao leitor uma leitura da realidade, sob o olhar deles. Assim, poder-se-ia considerar que a realidade é ficcionalizada, uma vez que é uma releitura das memórias da realidade e não a própria memória dessa realidade. Portanto, o que o leitor pode perceber é que as obras se fragmentam também entre história e a ficção. No entanto, é importante que o leitor perceba que os fragmentos da história, com a ficção, são mediados pela memória, ou seja, sofrem uma interferência da releitura desta memória, por parte dos autores.

A traição é outro ponto a ser considerado nas obras, pois ambas estão permeadas delas, nos mais diferentes graus, desde os informantes do regime, na obra *K. Relato de uma Busca*, ou mesmo as personagens que se apresentam como intermediários para ajudar K. a encontrar sua filha. Assim, a traição parece ser um dos elementos presentes nos regimes autoritários, como uma das estratégias de ação, sob pretexto de ser um serviço de inteligência, mas que na verdade é um instrumento de repressão, a ser usado de forma ampla, sob tortura, nos presos do regime. Nesse sentido, como afirma Passos (2014), os porões do DOPS se transformavam em uma “zona de anomalia”, onde os direitos humanos não tinham validade. Da mesma forma, ao olharmos para a obra de Heker, *El fin de la historia*, percebemos que a traição está presente, e que tal traição também se apresenta em diferentes graus e contextos. Aqui percebe-se também a importância da traição para a continuidade do conflito, uma vez que seria necessária a delação por parte de presos, para que o regime militar argentino pudesse empreender suas estratégias de combate aos “comunistas”. Assim, percebe-se claramente este elemento até com relação à atuação de Leonora, que passa a cooperar com seus torturadores e, em algum grau, a sentir simpatia por eles. Portanto, a traição é um elemento importante, presente nas duas obras e elemento recorrente em ambos enredos.

Como dito anteriormente, há em ambas as obras uma menção ao nazismo, uma em menor grau, como no caso de *El fin de la historia* e, muito mais acentuado no “K. Relato de uma Busca”. No entanto, para ambas, o nazismo está associado ao trauma, ou seja, ao que seus efeitos geraram em todos aqueles que direta ou indiretamente estiveram envolvidos com ele. Assim é o caso de Herta, que na obra de Heker foi uma das personagens que fugiu do nazismo na Europa, mas em sua memória os horrores que viu e sentiu a acompanham aonde quer que for. Já na obra de Kucinski, toda a história é marcada por traumas, a partir da própria família de K, de judeus, alvos diretos do nazismo. O próprio personagem K. é descrito com alguém que participou da luta contra um regime totalitário na Europa. Assim, o trauma vivido pelo nazismo depois o de perder a irmã pelo regime polonês e agora o trauma experimentado pela perda de sua filha para o regime militar brasileiro são elementos preponderantes para o enredo de *K. O Relato de um Busca*, que é o de perdas, ao passo que na obra de Heker, é o trauma das perseguições, bem demonstrado pela personagem Leonora, mas muito mais no contexto da amizade de Diana e Leonora, pois ambas se sentem perseguidas. No caso de Diana, teme pelo destino da amiga e esta, pelo fato de ser alvo do regime, sendo cassada por seus agentes infiltrados.

Ainda com relação a traição, quando Diana reencontra Leonora e sabe, através dela, tudo o que lhe aconteceu e que agora, além de colaboradora do regime militar é também amante do seu torturador, Diana perde por completo o fio condutor de sua escrita, está segura de que esta história não poderá ser contada de forma alguma, uma vez que sua melhor amiga acaba de lhe dizer que ela não é exatamente quem Diana acreditava que fosse. Diana tinha certeza de que conhece muito bem o caráter da amiga, uma guerrilheira *montonera*, que daria sua vida pelos seus princípios e que nunca trairia sua ideologia, alguém que ela acreditava que já estaria morta por suas convicções. Essa, que agora conversa com ela no elegante café Richmond, é outra, uma total desconhecida.

No caso de Ana Rosa, ela foi a traída, entregue aos seus algozes sem chances de defesa. Traíram sua confiança, suas esperanças e seus ideais e, a condenaram sem chance alguma de defesa, ao *status* de desaparecida. Já é de conhecimento público que foi assassinada, porém o seu corpo nunca foi encontrado. Para isso existem diversas versões, desde que ela foi esquartejada e enterrada, até a hipótese de que foi incinerada.

Tanto Leonora quanto Ana Rosa escreveram cartas nas quais demonstravam preocupação com relação às ações que estavam sendo tomadas dentro de suas respectivas organizações. Leonora, ao caminhar para a reunião que teria com Fernando em *El Torto*, carregava no fundo falso da bolsa uma das cartas mais complicadas de se explicar, que era sua solicitação de desligamento do grupo guerrilheiro. Ana Rosa escreve uma carta para uma amiga que está no Rio de Janeiro, na qual comenta sua preocupação com o rumo que as coisas andam tomando nos últimos tempos. Ana Rosa comenta na carta o filme de Luis Buñuel, no qual os convidados de um jantar, podendo sair, não saem e vão ficando, é assim que ela se sente, ou seja, já não tem mais motivação ideológica para continuar, porém não consegue sair, seguir a vida fora do partido.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a fazer uma análise literária de dois romances que retratam o período ditatorial brasileiro e argentino. Para tanto, as obras selecionadas foram *El fin de la historia*, de Liliana Heker, e *K. Relato de una Busca*, de Bernardo Kucinski. O objetivo foi verificar a influência do contexto político e social em tais obras e como estes elementos foram representados, tanto nas personagens das obras, quanto no enredo e, nos demais recursos narrativos empregados pelos autores.

Assim, buscou-se, por meio da memória da ditadura, identificar elementos textuais comuns nas duas obras. Adicionalmente, discutiu-se se tais obras eram somente ficcionais ou se a realidade esteve de alguma forma e medida representada nestas obras.

Segundo Sarlo (2012, p.128); *si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato*<sup>44</sup>. Em ambas as obras foram encontrados elementos puramente ficcionais, ao lado de fatos reais que, juntos, construíram histórias mais próximas da realidade, vividas tanto pelo povo argentino, quanto pelo brasileiro.

Partiu-se então para análise das personagens e do enredo, para cada obra, intercalando os fragmentos da narração com os fatos históricos e elementos culturais dos períodos ditatoriais analisados. Nesta análise, buscou-se identificar as similaridades entre as obras, bem como os elementos textuais que dessem apoio à essa análise.

Um primeiro ponto observado é que ambas as obras foram escritas pós ditadura, ou seja, se baseiam em uma memória modificada da realidade, a partir do olhar dos narradores, enfatizando o que era importante mencionar nos romances, sob o ponto de vista dos autores, bem como dar voz às personagens em momentos cruciais, nos quais era fundamental que os detalhes se tornassem vívidos, para que o leitor tivesse uma dimensão mais exata do que se desejava representar.

---

<sup>44</sup> Se o passado não foi vivido, seu relato só poderá vir através do conhecimento mediados; e mesmo que tenha sido vivido, as mediações fazem parte desse relato. (Tradução nossa)

Um outro ponto importante é a figura de uma militante, presente nos dois romances e que, embora tenham destinos diferentes, compartilham alguns traços comuns, como representantes de uma ideologia, em um período em que tais lideranças eram exercidas, predominantemente, por homens. Nesse sentido, percebe-se que no caso de Ana Rosa, a realidade se faz mais presente, por ser esta personagem inspirada em alguém que existiu e cujo paradeiro ainda hoje, depois de mais de quarenta anos, é um mistério.

O leitor pode perceber, ao comparar ambos os romances, as diferenças de estilo literário, principalmente pelas influências dos diversos sentimentos gerados pela ditadura mais sangrenta que o povo argentino viveu. Eles saíram do massacre da ditadura e de uma guerra frustrada nas Ilhas Malvinas diretamente para o retorno da democracia. Ou seja, o sentimento de revolta e a procura pelos seus desaparecidos ainda estavam aflorados quando o presidente Raúl Alfonsín assumiu o poder em outubro de 1983.

Segundo Novaro (2011) o presidente eleito Raúl Alfonsín assumiu o poder prometendo reparar os danos causados pelo *Proceso*, não somente os danos causados pelo último governo autocrata, mas também os acumulados em décadas de instabilidade, violência e atropelo da Constituição. Ainda segundo Novaro, logo depois de assumir a presidência, Alfonsín emitiu um decreto no qual ordenava o julgamento pelas próprias forças armadas, dos membros das três juntas do *Proceso de Reorganización Nacional*, incluindo os altos oficiais.

O mesmo pesquisador aponta ainda que esse decreto foi completado com o envio de um projeto de lei para reformar o código de justiça militar, pois o que estava em vigência oferecia privilégios para os militares em caso de condenação pelos seus atos durante o regime militar. Assim, em 1985, após dois anos reunido provas e lutando contra as manobras dos militares acusados, o povo argentino viu os generais Jorge Rafael Videla e Emilio Massera irem a julgamento, e serem condenados pelos seus crimes.

O pesquisador Montes de Oca (2014) comenta que além dos generais Videla e Massera, outros militares que perderam suas patentes foram condenados à prisão, como Roberto Viola, Armando Lambruscini e Orlando Agosti. Os demais militares envolvidos tiveram seus processos arquivados por falta de critérios para julgar os crimes sobre os quais foram acusados. Segundo Montes de Oca, em 23 de dezembro de 1986, devido às sucessivas

rebeliões militares, o presidente Alfonsín promulgou a lei de *Punto Final*, que dava um prazo de dois meses para que fossem apresentadas novas denúncias referentes à repressão e após o vencimento desse período, seriam consideradas extintas todas as causas. Entre 07 de outubro de 1989 e 30 de dezembro de 1990, o presidente Carlos Menem assinou vários indultos para 200 militares e civis, que cumpriam penas referentes a crimes ligados à repressão e ações de guerrilhas. No mesmo ato concedeu anistia a quase todos os militares presos e, entre esses militares estava Rafael Jorge Videla.

Segundo o jornal espanhol eletrônico *El mundo.es* (2013) em 1998 o ex-general Rafael Jorge Videla foi acusado de implantar um sistema ilegal de apropriação de menores. Considerado um delito imprescritível, o ex-general teve sua prisão domiciliar decretada, já que tinha mais de 70 anos e as leis da argentina lhe concediam esse benefício. Ainda segundo *El mundo.es*, em 2012 Videla foi transferido para uma prisão, pois as investigações sobre os diversos crimes durante o regime sob o seu comando haviam sido concluídas, dando aos juízes todas as provas necessárias para que a prisão perpétua fosse estipulada, sem deixar abertura para pedidos de revisão ou diminuição da pena.

Todos esses acontecimentos se deram logo após a reconquista da democracia e deixaram marcas profundas na vida do povo argentino, pois não houve um espaço entre o terror vivido durante o governo ditatorial e a busca por provas que fizessem com que os responsáveis pelo desaparecimento de milhares de pessoas fossem punidos. Assim como Heker, outros autores como Laura Alboba, e Andrés Riviera sentiram a necessidade de se expressarem através da escrita, e escreveram livros e contos sobre o que vivenciaram durante os anos de repressão.

No Brasil a ditadura durou 24 anos consecutivos, portanto houve tempo para que os ditadores trabalhassem no “apagamento da memória”, um trabalho bem elaborado e planejado com publicações de livros, incentivo à cultura de massa, onde se mostrava o desenvolvimento que o Brasil adquiriu graças ao governo militar.

Pellegrini (2014, p.153) considera que a censura, nos anos 1970, os “anos de chumbo”, atuou de forma mais ativa, impondo seus “padrões de criação”, “cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas de TV, artigos de jornal e obras literárias”. Assim, a produção que conseguiu sobreviver a esta censura, conteria, refletida em

sua forma, elementos com o intuito de burlar a percepção do censor, por meio de mensagens que não fossem facilmente elucidadas.

Entre os jornais alternativos da época, encontravam-se os que traziam produção mais crítica, de renomados cronistas de diversas áreas culturais. Entre estes jornais, podem ser citados: “Opinião”, “Movimento”, “Verso”, “Em tempo”, “Pasquim” e outros (PELLEGRINI, 2014, p.153). A mesma pesquisadora (2014, p.154) comenta que não se deve considerar o estabelecimento da censura como fator único sobre a produção cultural, mas sim que a cultura foi um dos elementos fundamentais dentro do projeto estratégico econômico e político do regime militar, convergindo os objetivos de modernização, integração e segurança nacional do Brasil, e consolidando uma indústria cultural brasileira, que se efetivou mesmo no período de vigência da censura.

Para a autora, o planejamento da cultura pode ser evidenciado a partir da criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966 e dos documentos ali produzidos, com o intuito de fundamentar as bases de uma Política Nacional de Cultura. Pellegrini (2014, p.154) afirma que tais ações, no entanto, “não constituíram uma política homogênea nem linear, estando permeadas de ambiguidades e contradições”. Ainda, os trabalhos do Conselho Federal de Cultura demandaram muito tempo. Como resultado destes trabalhos, foram promulgadas, em 1973, as Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, bem como em 1975, a Política Nacional de Cultura. Ao passo que tais documentos eram preparados, o regime procurava neutralizar a produção cultural das esquerdas, usando censura e dura repressão.

Pellegrini (2014, p.155) afirma que o papel da censura sobre a produção cultural durante o regime militar era intenso, indicando que mesmo “depois do AI-5, ‘legalizando’ a censura, a primeira metade da década de 1970 foi marcada por um esforço explícito do governo para neutralizar a produção cultural de esquerda, com vistas a assumir definitivamente o processo cultural, em uma etapa subsequente”.

A autora explica que a intervenção do Estado, em especial por meio da “Política Nacional de Cultura”, de 1975, pautava-se em:

- Disposição do Estado em subsidiar atividades culturais, que enfrentavam dificuldades para sobrevivência, consideradas “neutras” pelo regime, e que

ao mesmo tempo tinham pífia penetração popular, mas que continham forte simbologia, tais como balé, música clássica, ópera, etc.;

- O Governo concedia as melhores oportunidades de investimento no campo da produção cultural e, conseqüentemente, de faturamento, às empresas privadas, conforme corrobora Micelli (1984, p. 26), citando entre estas oportunidades a concessão de emissoras de TV e de rádio, produção de discos, e de fitas cassete (ou videocassete).

Nesse sentido, Fernandes (2013) explica que o documento criado em 1973 buscava articular a participação e o desenvolvimento da sociedade no processo cultural, considerando a espontaneidade como importante no processo criativo, e na participação do cidadão comum, que seriam elementos antielitistas em resposta às “elites indesejáveis”, contrárias ao regime.

Pellegrini (2014) explica que mesmo durante a vigência do AI-5, extinto somente em 1979, pela Emenda Constitucional no 11, de 13 de outubro de 1978, revogando o Ato a partir de 1º de janeiro de 1979, foram estabelecidos vários órgãos para estímulo e controle da cultura, como a CONCINE (Conselho Nacional do Cinema), em 1976, a FUNARTE (Fundação Nacional da Arte), em 1975, bem como a reformulação da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes), criada em 1969. O objetivo do regime militar era o de consolidação da indústria cultural no Brasil como elemento estratégico para o projeto de modernização do país.

A mesma pesquisadora (2014, p.157) menciona ainda, como ações relacionadas ao mercado editorial brasileiro, a iniciativa do Instituto Nacional do Livro (criado em 1937, por Vargas), de subsidiar parcialmente as tiragens de livros técnicos, didáticos e paradidáticos, culminando com aumento considerável da produção intelectual. Calabre (2005) complementa, indicando que parte destes subsídios iam também para outros tipos de produções, como traduções de livros internacionais, e publicações de livros de ficção.

É ainda Pellegrini quem explica (2014) que, a partir destas ações governamentais, ficaram claros para os artistas e intelectuais de todas as áreas, os rumos do processo de consolidação de um processo cultural. A autora cita que, como resultado, foram organizados vários debates, tais como o organizado pelo “Opinião”, com tema “Dez anos de cinema nacional”, no qual

estavam presentes vários cineastas de renome no cenário nacional. Nesse sentido, é importante destacar o comentário de Viana (1973):

No Brasil cresce cada vez mais a dependência de qualquer atividade econômica em relação ao Estado. E o cinema também é uma atividade econômica. O Estado interfere cada vez mais fortemente tanto nas empresas privadas que fazem cinema quanto premiando, financiando e orientando a atividade de qualquer um. Essa influência cresceu sobretudo a partir de 1967, quando o INC [Instituto Nacional do Cinema] foi criado. [...]. Por outro lado, atravessamos hoje no Brasil uma fase industrial muito desenvolvida, fato que vai se refletir no campo do cinema. [...] A capitalização intensiva e extensiva que daí deriva, com novos critérios seletivos, vai funcionar também como um poderoso fator que redefine as condições e as possibilidades do nosso cinema (VIANA, 1973, p.7).

Pellegrini (2014) explica que, durante este período em que estava em curso o processo de organização e controle da cultura, houve elevação do padrão de vida dos estratos médios da população, dando origem a um novo público, mais próximo dos “modernos bens culturais”, em especial aos bens ligados à comunicação, com acentuado crescimento a partir do “milagre econômico”, nos primórdios dos anos 1970.

Assim, fica evidente que a censura, durante este período, atuou como “espécie de expressão ideológica” da direção para qual o Estado pretendia que a cultura seguisse e, dessa forma, assumir um espaço estratégico importante na tática para derrotar as esquerdas, legitimando-se frente à opinião pública, e com isso modernizando o país (PELLEGRINI, 2014).

Estes elementos ajudaram a moldar os valores e cultura da geração dos “anos de chumbo”, conforme explicam Motta, Rossi e Schewe (1999).

Importante salientar o que Pellegrini (2014, p.159) afirma sobre a estratégia do Estado no tocante à cultura durante a década de 1970, pois diferentemente do período anterior, no qual a estratégia era fundamentada na ideologia de integração e segurança nacional, no atual havia uma “contradição aparente”, ou seja, ao passo que eram criados órgãos estatais para estimular a cultura, e feitos investimentos em infraestrutura, com empréstimos para, por exemplo, modernização das gráficas, editoras, rádio e TV e, crédito para aquisição de aparelhos pela

população; o Estado exercia o controle por meio da censura, atendendo assim tanto aos seus interesses, quanto aos da indústria cultural em expansão.

Também não se pode deixar de considerar aqui o termo ideologia, como o definido por Thompson (2009) e citado também por Oliveira e Silva (2013, p. 220) que defendem uma postura crítica de ideologia, “compreendendo-a como o uso de ideias, estratégias, formas simbólicas que, em determinados contextos, servem para estabelecer (produzir, criar, instituir e sustentar, manter e reproduzir) sistematicamente desigualdades sociais, entendidas como relações de poder ou de dominação”.

Dentro dessa dimensão, Thompson (2009, p.81) cita cinco estratégias pelas quais a ideologia é operacionalizada:

- Legitimação: estratégia que se caracteriza por formas diferenciadas de validar, tornar legítimas, as relações de dominação, apresentando-as como justas;
- Unificação: caracterizada pela construção de uma identidade coletiva, de caráter unificador, que englobaria todas as diferenças. O regime utilizou-se de padronização, por meio de uso de símbolos, no sentido de formar tal identidade;
- Fragmentação: que pode ser identificada por meio da segmentação de grupos que possam indicar a necessidade de alguma ação a partir dos grupos dominantes. Nessa categoria, poder-se-iam considerar a diferenciação e o expurgo do outro;
- Reificação: que se refere à eliminação ou obscurecimento do caráter sócio-histórico dos fenômenos.

No caso da ditadura brasileira, Oliveira e Silva (2013, p. 223) apontam como elemento ideológico mais importante o anticomunismo, em especial durante a primeira fase e explicam o papel do IPES – Instituto de Estudos Políticos e Sociais, fundado em 1961, fundado por um grupo de empresários de São Paulo e Rio de Janeiro, empresários de organizações

multinacionais e a Escola Superior de Guerra, como articulador do processo de comunicação em massa. Assim, Saviani (2008, p.294) *apud* Oliveira e Silva (2013, p. 223), explicam que o IPES em “suas ações ideológica, social e político-militar desenvolvia doutrinação por meio de guerra psicológica, fazendo uso dos meios de comunicação de massa visando desagregar em todos as organizações a defesa dos interesses populares”, além da retomada do desenvolvimento do país e da oposição ao nacionalismo-populista.

Para retomar o desenvolvimento do país, o regime buscava cumprir metas de redução da inflação a 10% a.a., e crescimento médio anual de 6%. Dessa forma, a estratégia utilizada pelo regime se baseava em três pilares: i) reorientação do processo de concentração da riqueza e renda; II) redução da taxa do salário básico, mantendo-se a produtividade média; iii) incentivar a exportação de produtos industriais, subsidiando-os, de setores produtivos com baixa demanda (FERREIRA JR; BITTAR, 2008 p. 340).

Já retornando à segunda fase do regime, uma das evidências de que a cultura se tornou elemento de integração e poder estratégico do Estado a partir da década de 1970, é aparente com o lema do regime, “integrar para não entregar” (PELLEGRINI, 2014).

Com relação a essa integração, Ortiz (1988), afirma:

Não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores veem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado (ORTIZ, 1988, p. 118).

Pellegrini (2014, p.160) afirma que, embora criações específicas em diversas áreas tenham sido censuradas, aumentando-se assim o controle do Estado sobre a produção e circulação de bens culturais, houve um crescimento da produção cultural, que se firmou, sustentada pelo projeto de modernização do governo militar. Adicionalmente, havia crescente participação de capital externo em empresas nacionais, inclusive as que produziam cultura. Os investimentos mais significativos deste período, no entanto, ficaram a cargo do Estado que, após a consolidação destes empreendimentos, os entregou para o setor privado. Em alguns casos,



havia um processo duvidoso de “troca de favores”, como o caso das estações de rádio e emissoras de TV, nas quais uma dessas “moedas de troca” era a censura à programação. Ainda segundo a pesquisadora (2014, p.161), “integrar” significa, “por meio dos estímulos específicos do espetáculo, incorporar setores marginais ao mercado, padronizar aspirações e preferências, diluir ou elidir diferenças, erodir tradições regionais, homogeneizar sonhos e gostos, modernizar hábitos e estabelecer preferências, de acordo com as necessidades criadas pelo próprio mercado de bens materiais e simbólicos”.

Jabor (1973) complementa este ponto, comparando TV e cinema:

O cinema não vai tirar da TV o seu público, que é uma coisa conquistada. A TV é um problema político, não um problema cultural, é um problema de segurança nacional. A TV é a arma mais importante da integração nacional e não estou querendo competir com a TV, que não sou otário (JABOR, 1973, p. 8).

Dentro do contexto da TV, Pellegrini (2014, p.161) cita a telenovela brasileira como elemento importante no estabelecimento de “interlocuções relevantes com o público”. Nesse sentido, a autora cita o risco das telenovelas para o regime, no sentido de não apenas representar a realidade, mas também de construí-la em direções imprevistas e não planejadas. Para a autora, a telenovela, sendo ficcional, “poderia suscitar leituras diversificadas, uma vez que toda ficção tece complexas relações com a subjetividade do receptor”. Como resultado, a telenovela foi um dos produtos culturais mais censurados do período.

Os produtos culturais, ideologicamente controlados, foram assumindo crescentemente seu caráter de mercadoria (PELLEGRINI, 2014, p.162). Assim, o governo financiava as produções, mas exigia fidelidade, conforme explica Fernandes (1983): “É claro que o governo só financia as obras e os artistas que lhe interessam. Porque os intelectuais que demonstrarem qualquer sinal de rebeldia não serão financiados” (FERNANDES, 1983, p. 7).

Já para a literatura, houve aumento significativo de edições, títulos, livros e exemplares publicados, em parte devido às políticas de incentivo do governo, tanto para os insumos (como o papel, por exemplo), quanto para a aquisição e importação de máquinas. Micelli

(1984b, p. 63) cita a criação da Embralivro, com o propósito de se criar 2000 pontos de vendas de livros, uma vez que a distribuição dos livros foi considerada gargalo na época.

Pellegrini (2014, p.163, 164) explica que um grande número de autores nacionais começou a adaptar sua produção a esses novos parâmetros, motivados por: i) necessidade de competir num mercado com grande número de produtos internacionais (como os best-sellers traduzidos), já alinhados aos gostos do novo público, doutrinado pela TV; ii) burlar a censura. Como resultado, houve profundo impacto na forma e no conteúdo dos textos.

Assim, a produção literária na segunda metade da década de 1970 era adaptada ao mercado brasileiro instável, que reflete as particularidades do leitor brasileiro típico, pouco propenso à leitura, causada por: educação precária, ensino deficiente, existência de poucas e despreparadas bibliotecas, baixos salários, alto preço dos livros e influência da televisão, entre outros (PELLEGRINI, 2014, p.164). Tais características fundamentam os comentários de Lygia Fagundes Telles, com relação à “década perdida”:

O que acontece, atualmente, é que a literatura brasileira está no seu pique, cresceu assustadoramente o número de escritores. Mas a verdade é que a maior parte está em encalhe, são muito ruins. Eu recebo livros muito ruins, já publicados e não os consigo ler. Hoje em dia todo mundo quer escrever. Se o homem está impotente, ele resolve escrever um livro. Se a mulher foi abandonada, ela resolve escrever um livro. É claro que entre os novos tem muita gente de potencial. Apesar de todas as dificuldades, o mercado sempre estará aberto para a boa literatura (TELLES, 1981, p. 8).

Para a escritora Lygia Fagundes Telles, na década de 80 surgiram muitos livros de leitura duvidosa, porém eram os livros autorizados a serem publicados. A ideia era manter uma produção massiva de livros de gêneros diversos para reforçar a imagem de um país em desenvolvimento, no qual seu governo mantinha a cultura “literária” como base, passando assim a mensagem de uma país formado por um povo culto. Porém, os livros escritos antes de serem distribuídos às livrarias tinham que ser enviados para previa análise, livros que fizessem menção à política nacional ou mundial não eram permitidos, tampouco sobre filosofia ou sociologia porque não passavam pela censura do regime militar. Alguns escritores como J.J Veiga (*Sombra de reis barbudos* de 1972) e a própria Lygia (*As meninas* de 1973)

escreveram livros que foram classificados de maneira equivocada como “livros aptos”, quando na verdade traziam pensamentos profundos sobre a repressão instaurada no Brasil.

Como resultado do processo de valorização da cultura como elemento estratégico do regime militar, o Brasil ingressou definitivamente na pós-modernidade, com todas as suas peculiaridades. Pellegrini (2014, p.166) afirma que, “quando termina a ditadura, acentuam-se as interações entre aspectos globais, identidades regionais e locais, questões de gênero e raça, desafiando conceitos estanques e formalizando-se esteticamente, mas adequando-se também com frequência ao gosto de um mercado já internacionalizado”. Assim, no caso da literatura, a consolidação da indústria cultural foi a responsável por estabelecer os parâmetros e paradigmas para as décadas subsequentes, direcionando a produção para diferentes “nichos de mercado” (PELLEGRINI, 2014, p.167).

Na Argentina os *talleres de escritura* mantiveram aceso o espírito de nacionalismo e também, a essência dos valores culturais argentinos e tais traços são evidentes na forma da escrita de Heker. Já no Brasil foi diferente, pois os movimentos surgiram com maior intensidade a partir da promulgação do AI-5, como resposta ao endurecimento da censura, em vários campos, não somente na literatura. No entanto, pelo fato de o Brasil ser um país continental, multi-cultural, tal nacionalismo não foi tão intenso (embora a censura tenha sido ferrenha nos “anos de chumbo”), o que se refletiu também na literatura. Adicionalmente, na obra *K. Relato de uma Busca* parece haver um sentido documental para o romance, no qual o narrador imprime sua percepção da memória da ditadura, quase como uma obra testemunial dos fatos que Bernardo Kucinski vivenciou. Nesse sentido, o leitor pode notar na narrativa o uso de nomes reais para as personagens, como no caso do Delegado Fleury, que na verdade, é uma pessoa real, que atuou com extrema crueldade no combate aos “subversivos”, durante o regime militar brasileiro.

Com relação aos elementos textuais identificados na análise e que estão presentes nas duas obras, há a miopia, que se torna uma metáfora para a percepção do que acontecia no contexto do país, uma vez que tal miopia trazia uma visão “romantizada”, ou por vezes “ingênua” da realidade. Foi assim com Diana, que se recusava a usar lentes corretivas, com receio de exatamente “ver” coisas das quais não se alegraria. Da mesma forma aconteceu com K., que, ainda que por razões distintas, não queria enxergar o que se passava em sua própria família,

talvez como fuga de um passado do qual queria distância. Assim, a miopia está presente nas duas obras, como um elemento importante, uma vez que impossibilita as personagens de agir de forma diferente frente aos acontecimentos e tendências para os quais elas caminharam.

Adicionalmente, pode-se perceber a questão da violência dos regimes, representados nos livros e ao mesmo tempo sendo apoiados por uma lembrança do nazismo, ao descrever os locais de torturas, tanto os CCD (*Centros Clandestinos de Detención*), quando os porões do DOPS (Departamento de Operações Públicas e Sociais) e de certa forma ao relacioná-los aos Campos de Concentração, nos quais a prática das torturas era livre e, sem o mínimo respeito aos direitos humanos. Nesses CCDs, ou nos porões do DOPS Leonora e Ana Rosa foram torturadas. Nesses fragmentos, a narrativa, em ambos os romances, é rica em detalhes, como se o narrador quisesse “dar voz” às personagens, para que os fatos se tornassem mais relevantes.

O gênero é outro elemento importante, identificado nos dois romances. O leitor percebe que uma mulher militante está presente em ambas as obras e, elas representam um ideal que é partilhado por boa parte da nação, o desejo de libertar o país de um regime autoritário, repressor e não legítimo. Para tanto, tais mulheres são, de certo modo, munidas de uma ideologia existente, em oposição aos regimes militares de Brasil e Argentina. Portanto, Leonora e Ana Rosa representavam, em certa medida, os ideais dos jovens, poderiam ter sido reconhecidas como “heroínas” de uma época, além de serem protagonistas femininas. Importante notar que a obra de Heker foi publicada em 1996, momento em que na América Latina, a mulher começa a ser reconhecida, não somente no ambiente profissional, mas em diversos setores das sociedades, através de movimentos espalhados pelo mundo desde a década de 70.

E, por fim, não há como ignorar o elemento “traição”, também presente nas duas obras e que é uma das estratégias dos regimes autoritários, no sentido de sua perpetuação. Assim, foram criadas estruturas “de inteligência” para identificar os grupos de oposição, para que a censura pudesse agir. No caso de *K. Relato de uma Busca*, havia várias pessoas do círculo de conhecimento de K., que se mostraram traidores, atuando como agentes do governo, assim como também vários que tentaram ajudar K., mas que na verdade o traíram. Além disso, havia os delatores, que se tornaram traidores sob tortura e, por vezes, tortura até morte, como no

caso de Ana Rosa. No caso de *El fin de la historia*, a traição é ainda mais sentida, uma vez que a pessoa considerada a representação de toda uma geração, como “heroína”, que é Leonora, ao cair nas mãos do regime, passa a colaborar com ele, o que gerou indignação de boa parte da crítica argentina.

Desde o início, delimitou-se o *corpus*, de modo a embasar-se o estudo em duas obras, tendo em comum o fato de se situarem ficcionalmente em períodos ditatoriais. Portanto, este estudo limitou-se a discutir os elementos da literatura ficcional no período ditatorial argentino e brasileiro. Dessa forma, com base nos resultados obtidos, considera-se que a pesquisa atingiu os objetivos propostos e, que durante o seu desenvolvimento, proporcionou ao pesquisador o contato com valioso material para análise, não somente no contexto literário, mas também histórico e sociológico, que fundamentou a pesquisa.

Segundo Ajraz (2005), a literatura pós ditadura está vinculada às mudanças que ocorreram tanto na vida política quanto no cotidiano social da América Latina, e a partir da perspectiva desta literatura se pode observar como foram alterados os papéis e as convicções de uma sociedade. Ainda segundo a autora, os países Latino-americanos, além de sofrerem com fraturas em seus sistemas políticos e sociais, sofreram também com a rupturas existenciais. Tanto na Argentina quanto no Brasil surgiram vários livros de diferentes autores que sentiram a necessidade de relatar o que foram os tempos vividos sob domínio de governos autocratas que lhes proibiam escrever sobre a real situação de seus países. Era permitido apenas escrever sobre o belo, como se vivessem em países perfeitos e seguros, sob comando de generais que só queriam o bem da nação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Monique Oliveira. *Governo João Goulart e a Efetivação do Golpe de Estado no Brasil: 1961-1964*. Trabalho de Conclusão de Curso de História. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AJRAZ, Karla Urzua. Literatura post dictatura: una mirada hacia un pasado común. In: *diálogos, propuestas, historias para una Ciudadanía Mundial*. Disponível em: <http://base.d-ph.info/es/fiches/dph/fiche-dph-6664.html>. 2005. Acesso em 18 de março de 2016.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. 2 eds. Rio de Janeiro: Vozes, 1984

ANDRE, Maria Claudia; HEKER, Liliana. “De Principio y Fines de la historia: Conversación con Liliana Heker”. *Confluencia* V. 17 n. 2 (Spring 2002), pp. 141-148. Published by: [University of Northern Colorado](http://www.jstor.org/stable/27922864) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27922864> Page Count: 8. Acesso em 12 de novembro de 2015.

ANJOS, Giullia Caldas, A Arqueologia da Repressão no Contexto das Ditaduras Militares da Argentina, Uruguai e Brasil, *Arqueologia Pública*, Campinas, No. 5.

BARROS, Cesar Mangolin, *Ensino Superior e Sociedade Brasileira: Análise Histórica e Sociológica dos Determinantes da Expansão do Ensino Superior no Brasil (Décadas de 1960/70)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

BAUER, Caroline Silveira. A produção dos relatórios Nunca Mais na Argentina e no Brasil: “aspectos das transições políticas e da constituição da memória sobre a repressão”. *Revista de*

*História Comparada*, v. 2, n. 1, 2008. Disponível em <[http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002\\_Num001\\_artigo004.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num001_artigo004.pdf)>.

Acesso em: 17 de maio de 2011 BRASIL, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à Memória e à Verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*, Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. Disponível em: <[http://www.presidencia.gov.br/estrutura\\_presidencia/sedh/](http://www.presidencia.gov.br/estrutura_presidencia/sedh/)>. Acesso em 12 agosto de 2009.

.BONACCI, Silvana. “Un golpecito a la palabra”. In: SOLARE, Tomás; GÓMEZ, Jorge. *Biblioclastía: los robos, la represión y sus resistencias en bibliotecas archivos y museos*. Buenos Aires: Eudeba, 2008, pp. 309-315

CABRAL, Reinaldo; LOPES, Reinaldo (Org.). *Desaparecidos Políticos; prisões, sequestros e assassinatos*. Edições Opções. Comitê Brasileiro pela Anistia – Rio de Janeiro, 1979.

CALABRE, Lia. (Org.) (2005). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Ed. Editora Universidade de São Paulo. 2013

CASELLI, C. Buñuel, “o ateu exterminador”. In: Revista *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/20/ateuexterminador.htm>. s/d. Data de aceso: 12 de novembro de 2015.

CHAGAS, Fabio. “Ação e revolução: os zigue-zagues estratégicos da VPR em 1968”, In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, v. 1, nº 35, 2006, p. 91-100

CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985

CHIRIO, Maud. *A política nos quartéis: revoltas e protestos de oficiais à ditadura militar brasileira*, Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CISNEROS, Andrés; ESCUDÉ, Carlos. *História de las Relaciones Exteriores Argentinas*. Tomo XIV. 2000. Disponível em: <[http://www.ucema.edu.ar/ceieg/arg-ree/historia\\_indice14.htm](http://www.ucema.edu.ar/ceieg/arg-ree/historia_indice14.htm)>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

COHN, Gabriel (1984). “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”. In: MICELLI, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.

CONADEP – *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. “Nunca Más”. Disponível em <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>. Acesso em 14 de março de 2015.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria das crônicas contra o golpe de 1964*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1994

CRONOLOGIA 1968, disponível em <http://www.gedm.ifcs.ufrj.br/cronologia.php?ano=1968>>, acesso em 16/02/2015.

CZAJKA, Rodrigo. *Praticando delitos, formando opinião: intelectuais, comunismo e repressão (1958-1968)*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campina, Campinas, 2009.

DUARTE, Aandré. *Vidas em Risco: Crítica do Presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

EI DITADOR ARGENTINO JORGE VIDELA MUERE EN SU CELDA A LOS 87 AÑOS. *El Mundo.es*. Espanha. 15 de maio de 2013. Edición América. Disponível em <http://www.elmundo.es/america/2013/05/17/argentina/1368795704.html>. Acesso em 15 de março de 2016

ENCUENTRO. Historia de um país – La ditadura I: economía y represión. Disponível em [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=50022](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50022). s/d. Acesso em 05 de abril de 2015.

FERNANDES, Milôr. “Os intelectuais e a política”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Folhetim, 1983, p.7-8, 23 out.

FERNANDES, Natália. A. Morato. “A política cultural à época da ditadura militar”. *Contemporânea: Revista de sociologia da UFSCar*, São Carlos, 2013 v. 3, n. 1, p. 173-192.



\_\_\_\_\_ “Relíquias da casa velha”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 151-178, jan./jun. 2014.

FERNANDES, Anaís. *Jornal do campus da USP*. Disponível em [jornaldocampusdauusp.br](http://jornaldocampusdauusp.br). Acesso em 07 de novembro de 2015

FERREIRA, Jr, Amarilio; BITTAR, Marisa. “Educação e ideologia tecnocrática na ditadura militar”. *Cedes*, Campinas, v, 28 n, 76 p. 333-355, set/dez 2008. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em 15 de março de 2016.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, Marcio Azevedo. *As alterações da política externa brasileira nos anos 90. Um estudo de caso: a adesão ao tratado de não proliferação de armas nucleares*. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

HEKER. L., *El fin de la historia*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara. 2010

\_\_\_\_\_ *Un resplandor que se apagó en el mundo*. Buenos Aires: Ed Punto de Lectura. 2004.

\_\_\_\_\_ *Zona de clivaje*. Buenos Aires: Ed. Legasa. 1987

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOLO, Judith. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

INÁCIO, Evaldo. Seleu. *Por que João Goulart não reagiu? O dilema final do governo deposto em 1964*. Monografia de Pós-Graduação do Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados. Brasília: 2010.

JABOR, Arnaldo. “Dez anos de cinema nacional”. *Opinião*, Rio de Janeiro, 1973n. 32, 1973 p. 6-8, 11 a 18 jun.

JITRIK, Noé. *Historia de la literatura argentina Tomo 10: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires. Emecé. 1999

JOFFILY, Mariana. “Memória, Gênero e Repressão Política no Cone Sul (1984-1991)”. *Revista Tempo e Argumento*, UDESC, Vol.2, No 1, pp 111-135, Florianópolis, 2010.

.KUCINSKI, Bernardo. *K. relato de uma busca*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2014

\_\_\_\_\_. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2014

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*, Rio de Janeiro: Bomtempo, 2004

LEITE JUNIOR, Alcides. Domingues. *Desenvolvimento e Mudanças no Estado Brasileiro*. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração / UFSC. 2009.

LONGONI, Ana. “No se soporta decir que los desaparecidos delataran”. Entrevista à revista eletrônica *Perfil.com* em 16 de março de 2007.

MAIA, Tatyana do Amaral. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. 1. ed., São Paulo: Instituto Itaú Cultural/Iluminuras, 2012.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva. Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 7ª ed. São Paulo. Atlas. 2010.

MARTINS FILHO, João Roberto. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)*, São Carlos: Editora UFSCar, 1994

MARTINS, Ricardo. Constante. *Ditadura Militar e Propaganda Política: A Revista Manchete durante o Governo Médici*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Carlos, 1999.

MARCHESI, Alberto. Aldo. “Las lecciones del pasado, memoria y ciudadanía en los informes nunca más”. Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/marchesi.pdf>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2015.

MASSARA, L. *Escrituras del 'yo' en color sepia; mujer, identidad y memoria en la literatura argentina*. Tucumán: Ed. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentinas y Comparadas – IILAC, 2013.

MEMORIAS DA DITADURA. Disponível em [memoriadaditadura.org.br](http://memoriadaditadura.org.br). Acesso em 07 de novembro de 2015.

MICELLI, Sérgio. “Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil”. *Revista de administração de empresas*, Rio de Janeiro, 1984 v. 24, n. 1, p. 27-31.

\_\_\_\_\_. (1984b). “O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70)”. In: MICELLI, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.

MOTTA, Paulo. Cesar.; ROSSI, Mônica.; SCHEWE, Charles. Daniel. “Using Brazilian cohort values to target TV shoppers”. In: CONFERENCE ON TELECOMMUNICATIONS AND INFORMATION MARKETS, COTIM 99, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo. Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Sergio. Luis. do. *Relações raciais em livros didáticos de ensino religioso do ensino fundamental*. Dissertação (Mestrado em Educação). Curitiba. Universidade Federal do Paraná, 2009.

NOBLE, Stephanie. M.; SCHEWE, Charles. Daniel. “Cohort segmentation: an exploration of its validity”. *Journal of Business Research*, v. 56, n. 12, pp. 979-987, 2003.

NOVARO, M. *Historia de la Argentina: 1955-2010*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno. 2011

OCA, Ignacio. Montes de. *Historia de la Argentina Olvidada, Tomo II: De la revouluacion liberadora al kirchnerismo (1955-2003)* Buenos Aires: Ed.Edhasa, 2014.

OLIVEIRA, Adriana Lucinda; SILVA, Luiz Everson. “Ideologia Segundo John Thompson: Reflexões da Política de Educação no Período da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985)”. *Revista HISTEDBR On-Line*, Campinas, no 4, pp. 220-229, Dez/2013.

OLIVEIRA, Paulo. Afonso. M. *Atos Institucionais: sanções políticas*, Brasília: Câmara dos Deputados, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense. 1988

PASSOS, Fabio de A. “Pensando a Ditadura Militar Brasileira à Luz do Estado de Exceção de Giorgio Agamben”. *Pensando – Revista de Filosofia*. V..5, No. 10, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. “Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. No 43, p. 151-178, Jan/jun. 2014.

PRIORI. Ângelo. Golpe Militar na Argentina: “apontamentos históricos”. In: *Revista Espaço Acadêmico*, n° 59, Abril. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/059/59priori.htm>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

RAMOS, Julio. *Desencontros da Modernidade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008

RESONANCIAS.ORG [131]. Conversación con Liliana Heker sobre su vida y su visión literaria, por Gwendolyn Díaz. Disponível em <http://www.resonancias.org/content/read/477/conversacion-con-liliana-heker-sobre-su-vida-y-su-vision-literaria-por-gwendolyn-diaz/>. Acesso em 12 de novembro de 2015.

REIMÃO, Sandra. “O Departamento de Censura e Diversões Públicas e a censura a livros de autores brasileiros 1970 -1988”. Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba-Pr, 2008. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1041-1.pdf>. Acesso em 14/03/2015.

\_\_\_\_\_. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo. EDUSP, Fapesp. 2011.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

ROMERO, José. Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Tierra Firme, 2013.

SAMWAYS, Daniel. Trevisan. “Censura à Imprensa e a Busca da Legitimidade no Regime Militar”. Rio Grande do Sul, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno. 2012.

SAVIANI, Dermeval. O legado educacional do regime militar. In: *Cad. Cedes, Campinas*, vol. 28, n. 76, p. 291-312, set./dez. 2008.

SCHMITT, Silvana Lazzarotto.; FIUZA, Alexandre Felipe, *Controle e Censura Literária nas Ditaduras Argentina (1976-1983) e Brasileira (1964-1985)*. II Simpósio Nacional de Educação, Cascavel-PR, 2010.

SEOANE, María,; MALINERO, Vicente. El Dictador: La historia secreta y publica de Jorge Rafael Videla. Livro disponível em <http://www.megustaleer.com/editoriales/debolsillo/NB/>. Acesso em 17 de março de 2016.

SILVA, Vanderli Maria. *A construção da política cultural no regime militar*, dissertação de Mestrado em Sociologia, USP, São Paulo: 2001.

SOARES, Glaucio Ary Dillon.; D'ARAUJO, Maria Celina.; PINTO, Almir Pazzianotto.; FLEISCHER, David.; PANDOLFI, Dulce.; DINIZ, Eli.; TRINDADE, Hégio.; KINZO, Maria D'Alva Gil; CYSNE, Rubens Penha.; DRAIBE, Sonia Miriam. *21 Anos de Regime Militar – Balanços e Perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1994.

SOSA, Carlos Hernán. *La memoria sin condicionamiento o sobre cómo leer la dictadura El fin de la Historia de Liliana Heker*. Artigo disponível em [www.bibliotecavirtual.org.ar/151669.pdf](http://www.bibliotecavirtual.org.ar/151669.pdf).

SOUZA, Miliandre, Garcia de. *Ou vocês mudam, ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TELLES, Lygia. Fagundes. “O editor, na versão do autor”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Folhetim, 1981 p. 8, 22 fev.

THOMPSON, John. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Trad. Carmem Griscietalli. Rio de Janeiro. Vozes, 2009.

VALLE, Maria Ribeiro. *1968, o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*, Campinas. Editora Unicamp, 2008.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3ª ed. São Paulo. Planeta do Brasil, 2008

VIANA, Zelito. “Dez anos de cinema nacional”. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 32, 1973 p. 6-8, 11 a 18 jun.

VIANA FILHO, Luis. *O governo Castelo Branco*, 2. ed., Rio de Janeiro. José Olímpio, 1975.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires. Jorge Alvares. 1964.

WALSH, R. *Operacion Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 2014.

ZARANKIN, Andrés.; NIRO, Claudio. A materialização do sadismo: arqueologia da arquitetura dos Centros Clandestinos de Detenção da ditadura militar argentina (1976-83). In: FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A.; REIS, J. A. *Arqueologia da repressão e da resistência: América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 183-210.

ZEBALLOS, Federico. *Bibliotecas y ditadura militar. Córdoba, 1976-1983*. In: SOLARE, Tomás; GÓMEZ, J. “Biblioclastía: los robos, la represión y sus resistencias en bibliotecas archivos y museos”. Buenos Aires: Eudeba, 2008. p. 133-163.

## ANEXO I - ENTREVISTA COM A ESCRITORA LILIANA HEKER – 29/05/2014

A entrevista transcrita a seguir foi realizada na cidade de Buenos Aires, no mês de maio de 2014. Estiveram presentes a escritora, contista e ensaísta Liliana Heker (L.H) a pesquisadora deste trabalho, (P), e a professora de literatura argentina e estudante de *diplomatura superior en ciencias del lenguaje no Instituto Superior del profesorado Dr. Joaquín V. Gonzalez de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, Roxana Silvina Cortenova (R.C). A entrevista, realizada em espanhol, foi traduzida para o português e editada pela pesquisadora

P: Como foi o processo de sair da faculdade de ciências exatas e entrar na literatura, sendo uma adolescente de apenas 17 anos?

L.H: Quero que fique claro que não houve um processo de sair das ciências exatas e entrar na literatura, porque na realidade nunca entrei profundamente nas ciências. Quando criança havia uma predisposição para os trabalhos com exatas e sempre me resultou fácil e atrativo. Dessa maneira, quando chegou o momento de escolher uma carreira, escolhi ciências exatas, porque nesse momento se podia, então fiz todo o curso de ingresso para a faculdade de exatas, enquanto cursava o quinto ano de colégio secundário da escola normal. Então, aos 16 anos, já havia entrado para cursar exatas, pois sempre tirava notas muito altas. Ao mesmo tempo, quando terminei o colégio, como eu sempre escrevia muitas coisas, na verdade havia uma tendência em me expressar escrevendo, não tinha uma vocação para a literatura, porém como eu gostava muito da literatura, ao terminar o colégio, busquei uma revista literária para enviar o que havia escrito. E antes da viagem de formatura, entrei em uma livraria preciosa, que pertencia a dois franceses. Era a livraria Galatea, que ficava há uma quadra da faculdade de filosofia e letras, ficava em Viamonte, entre Florida e San Martín. Foi lá, folheando as revistas literárias que me pareciam reacionárias, conservadoras e chatas, que encontrei o número 1 da revista *El grillo de papel*. Li o editorial, eles se apresentavam como uma revista de esquerda e, ao mesmo tempo, falavam de sua paixão pela literatura, propondo uma grande literatura, diziam que a literatura para eles não era um meio de vida, mas um modo de vida, e tudo isso me fez sentir que “essa” era a minha revista. Então enviei para eles um poema que eu tinha



escrito, junto com uma carta. Pouco tempo depois Abelardo Castillo, que era um dos diretores da revista, naquele momento um jovem de 24 anos, que tinha publicado seu primeiro conto nessa revista, ainda desconhecido, não como hoje que é um dos maiores escritores argentinos ainda vivos, Ele me ligou e nos encontramos em um café no meu bairro, onde ele disse que o poema enviado era péssimo, mas que pela carta, se notava que eu era uma escritora. Leu algumas das coisas que eu tinha levado, gostou de algumas, principalmente um texto, um gênero que eu tinha inventado e que eu não dava muita importância, algo muito pessoal, um texto intitulado *Me gusta las aceitonas*, e me propôs que começasse a ir nas reuniões da revista, que eram sempre às sextas, no *Café los Angelitos*, que na época era bem diferente de como é hoje, montado para turistas. Não, naquela época era um café, café antigo, enorme, muito bonito. Na primeira reunião que participei, aos 16 anos, encontrei-me com escritores que discutiam contos, política e, de imediato, senti que esse era meu mundo.

R.C: Liam suas próprias obras ou obras de outros escritores?

L.H: Todos liam suas próprias obras, porque eram todos jovens escritores, começando a discutir não somente literatura, mas de tudo. Acredito que todos nós nos formamos nessas reuniões e com essas discussões. Desta maneira, comecei a ir a essas reuniões e a estar muito aberta a tudo que se discutia. Se falava de Sartre, um grande intelectual entre os anos 50 e 60, e eu ainda não tinha lido nada dele. Então saía para comprar livros dele para ler. Da mesma forma, sobre a literatura argentina, o que eu tinha lido era de forma desordenada, como se lê na infância e adolescência. Por isso, eu corria para buscar livros, para ler tudo que pudesse me por em contato com aquele mundo discutido nas reuniões da revista, porque ali se fala de Borges, de Roberto Art. Dessa forma, quando comecei a faculdade em março, já participava colaborando na revista *El Grillo de papel*, e mesmo assim, segui cursando, e ia muito bem nas disciplinas. No quarto número da revista, já aos 17 anos, publiquei meu primeiro conto, que foi bem elogiado e, em setembro de 1960, aniversário da revista, um dos diretores queria nomear uma secretária o um secretário, porque havia vários escritores que queriam ter este cargo e, em uma reunião que se estava discutindo isso, Abelardo Castillo me perguntou “ Você acha que algum dia poderá dirigir a revista? ”. E eu respondi que sim, então ele me disse: “ Você é a secretária da revista”. Foi assim que, aos 17 anos, eu era a secretária de redação da revista *El Grillo de papel*. Pouco tempo depois se proibiu a circulação da revista, junto com outras publicações de esquerda, e Abelardo Castillo e eu fundamos *El Escarabajo de oro*, e mesmo assim, segui cursando a faculdade até 1964, mas cada vez me interessava

menos, sentia que estava estudando para levar um título para minha família, porque a literatura não tinha futuro certo, se supunha que eu deveria ter um título universitário. Meu pai já havia falecido, porém eu me sentia muito desonesta, já que meus companheiros de exatas estudavam para trabalhar na carreira, e eu estudava só pelo título. Então, em 64, deixei a faculdade. Eu já tinha mais ou menos terminado outros contos, seguia como diretora da revista *El Escarabajo de oro*, e já me sentia dentro da literatura, sentia que isso era meu, de maneira que não mais mudaria, então por isso deixei a carreira de ciências exatas. Por essa razão queria que ficasse claro que não houve esse processo de mudança de carreira, de ciências exatas para literatura, e sim que eu comecei na faculdade de ciências exatas já dentro da literatura, e nunca fiz nada dentro das ciências exatas além de estudar. Não posso ser desonesta e dizer que deixei uma carreira certa pela literatura. Agradeço muito a minha formação científica, porque ordeno muitos efeitos de pensamentos, tanto para escrever um ensaio como para escrever um conto e também foi importante para meus romances, ou seja, de alguma maneira essa formação científica me modela, e faz parte de mim.

P: Você era muito jovem quando publicou seu primeiro conto. O que sentiu, mediante a boa aceitação que teve e os diversos elogios recebidos por parte da crítica? O que mudou depois disso?

L.H: Você sabe, é muito curioso porque eu aceitava com bastante naturalidade, se bem que publicar um conto tão jovem era algo diferente. Hoje talvez não tenha a mesma repercussão e sim, para mim, foi bastante significativo. Sabato me disse que havia gostado muito do meu conto e me disse isso pessoalmente, e conhecer a Ernesto Sabato tão jovem foi impactante. Creio que teve bastante repercussão meu primeiro conto e claro que era também pela pouca idade que eu tinha e já com um conto publicado em uma revista literária. Acredito que os diretores da revista, na época, pensaram que para uma adolescente, estava muito bom, não é certo que se possa dar ao conto um valor absoluto. Não sei, acho que não experimentei algo tão especial assim com a repercussão do conto, talvez foi bastante significativo para eu ser secretária da revista *El Grillo de papel* sendo tão jovem, sobretudo porque quando fui secretária trabalhava muito, embora não participasse das decisões da revista. Já na revista *El Escarabajo de oro*, era diretora aos 17, 18 anos. Aí sim, senti que fazia parte de algo muito importante. Ou seja, foi importante escrever meu primeiro conto, mas não foi um acontecimento.

P: Escrever se incorporou como um processo natural?

L.H: Não, nunca mais voltei a escrever com tanta facilidade como aquele primeiro conto, todos os outros me custaram mais que o primeiro. O primeiro na verdade era uma resposta por ter me sentido ofendida pelo fato de ter escrito algo que não gostaram e como resposta peguei a máquina de escrever do noivo da minha irmã, me sentei e escrevi a frase: *a veces me da una risa...* e segui, segui e não sabia onde ia parar quando me dei conta já havia terminado, o escrevi de uma vez. Em seguida, levei na revista *El Grillo de papel* eles gostaram muito. Assim que, na verdade escrevi com muita naturalidade, não me deu nenhum trabalho nunca mais isso voltou a acontecer.

R.C: Algumas pessoas pensam que para você escrever é algo natural.

L.H: Sim, sim, isso pensam, mas não, nada, nada natural. Isso aconteceu uma única vez, depois tive problemas para escrever e nem falar dos romances, de algum tempo que fiquei em branco. Mas, depois desse primeiro conto entendi o que é um conto. Assim que, não sinto que escrever um conto aos 17 foi um acontecimento marcante, o acontecimento foi estar na revista, na vida literária, que me fascinava e me deixava apaixonada seguir escrevendo e crescendo sim, isso foi importante, de forma que havia uma busca eu sabia onde queria chegar.

P: Um escritor, quando vai escrever, não começa do nada. Normalmente escreve algo que está no seu entorno, algo que alguém viveu perto dele. Por isso pergunto, onde está o limite do vivido e do imaginado, quando você escreve algo?

L.H: Sempre há algo pessoal, sempre tem ao mesmo tempo sempre se trata de uma ficção. Assim o escritor que toma um tema para escrever que aparentemente não tem nada a ver com ele, como eu fiz em alguns contos. Porém em determinados pontos, acaba por recordar de situações pessoais parecidas com aquilo que se está escrevendo acaba sendo uma escrita autobiográfica. A realidade sugere muitos temas, porém não arma fatos literários. Mesmo nos casos em que o escritor utiliza situações pessoais para escrever, acaba fazendo recortes para que se enquadre literariamente e, assim, se torna uma ficção. A realidade como fato literário sempre é imperfeita, por isso a necessidade de se criar em cima, se modificar, se reorganizar um final, uma situação, colocar um personagem a mais, ou tirar um personagem tido como principal. Vale dizer que qualquer fato, quando seja claramente autobiográfico, quando o

autor escreve e o converte em um conto, romance, ou o está transformando em uma ficção, fazendo ficção, ainda que com a própria história, por isso o limite está no desenhado. Por exemplo, em um conto fantástico, onde um homem se desperta em sua casa e quando coloca o pé fora da cama encontra outra família. Isso não aconteceu na vida real, mas foi criado na mente do escritor, ou seja, não foi tirado de experiências pessoais. Porém, mesmo nesses contos fantásticos, o autor acabará em algum momento descrevendo alguma situação pessoal. Há personagens criados por mim que possuem certos sistemas em seus pensamentos, que é justamente o pensamento de um programador de computador e matemático, coisa que eu fui, ou seja, eu sempre levo o pessoal que me atrai para dentro dos meus contos e romances. Eu escrevi um conto no qual uma mulher tem obsessão por limpeza, na verdade eu não sou uma pessoa que tem obsessão por limpeza, mas tenho obsessão por ordem, gosto de ter minhas coisas, principalmente meus livros, de forma ordenada, isto é, eu acabei transferindo para o personagem essa busca por ordem em forma de obsessão por limpeza. Assim, mesmo algumas situações mais estranhas, de alguma maneira possuem um vínculo com o escritor. Por outro lado, uma situação que pareça mais pessoal, realmente próxima a quem está escrevendo, pode ter muito de ficção, por isso é tão difícil estabelecer um limite.

P: Como foi a ditadura militar de 1976 na sua vida pessoal e como ela refletiu no seu trabalho como escritora?

L.H: O dia 24 de março de 1964 nunca esquecerei, não foi em certo sentido uma surpresa porque bastante tempo antes já pensávamos “ que dia chegará a ditadura”, pois estávamos vivendo um período muito violento, que havia começado muito antes. Estavam matando as pessoas, o governo de Isabelita era caótico, ela era um personagem nefasto, era realmente caótica a situação. Então naquela época horrorosa, que espero que nunca mais isso volte... em que não foram somente os da direita como também os de esquerda, alguns que muitos considerariam progressista, lúcidos, clamavam para que os militares intervissem. Por isso me dá muito medo que se levante de novo essa onda com os militares...RC: Não, isso não vai acontecer....

L.H: Não, não creio que isso volte, porque creio que hoje as pessoas têm mais consciência, mas esse era um fato que discutiam nos cafés as pessoas que queriam a melhor maneira para se viver. Esses disparates se escutavam de pessoas, que se supunha serem pessoas

respeitáveis. Nos cafés se escutava que o General Vidella era a melhor opção. Era um disparate escutar que ele era a melhor opção e que era mais democrático, se já se falava em listas negras e assassinatos. Naquele 24 de março de 1976, eu havia saído com um amigo, cheguei em casa de madrugada e ao ligar o rádio escutei a marcha militar. Nesse momento soube que já haviam iniciado o golpe. Não vou entrar em detalhes porque realmente foi um horror. Alguém que estivesse com você hoje, amanhã desaparecia sem deixar rastro e por isso o medo aumentava a cada dia, era um pesadelo. Eu trabalhava na *Casa de industria e comercio*, era a secretária que anotava as atas das reuniões do grêmio. No dia 06 de maio, quando cheguei para o trabalho, não me deixaram entrar, me disseram “aqui você não entra”. Já havia sido demitida por ser subversiva e os porteiros e guardas tinham minha foto... [...], depois me disseram que foram me procurar em casa, que já estavam há três dias dando voltas e perguntando para os vizinhos e para os porteiros do edifício onde eu morava, e sobre mim, se morava mesmo no prédio e o que fazia. Bom, eu morava ali desde os 4 anos de idade com a minha família. Todos me conheciam, e o que disseram aos investigadores e policiais era a verdade, nada além da verdade. Que eu guardava revistas no sótão de casa, e que meu apartamento era frequentado por muitas pessoas. Me aconselharam a sair por uns tempos de Buenos Aires, então fui para o interior na casa de parentes, voltando para o mesmo apartamento quinze dias depois, porque nunca estive nos meus planos sair do país, e me sai bem...não tem nada de heroico, nenhuma significação, o fato de ter ficado...foi um golpe de sorte...[...]. Além disso, eu não tinha uma militância ativa, então confiei que não me buscariam em casa mais de uma vez. Os que foram sequestrados estavam, de certa forma, mais comprometidos com a militância política. Suas vidas corriam risco, para mim, ir ou não ir embora do país, era uma escolha, pois não estava marcada ...poderiam me matar, era um jogo de azar. Resolvi arriscar e ficar, porque estava trabalhando em um conto e não queria interromper, seguir escrevendo...[...] ninguém sabe se os que foram embora do país poderiam estar mortos ou desaparecidos. Não há como saber, nem nós que ficamos estávamos seguros, não tínhamos como saber... certo era que quase todos nós éramos peronistas de esquerda, os intelectuais do país naquela época eram quase todos. Por um lado, é o que talvez me fez continuar, me fazia seguir adiante. Apesar do medo, era a escrita, eu estava escrevendo o conto *La casa blanca*, e acreditava que quando você entra no seu quarto, você é livre para escrever o que pensa...[...]. Além disso, era um texto no qual eu trabalhei muito e isso preservava minha identidade. A escrita continuava sendo a mesma e, depois de um ano e meio

do golpe, decidimos fazer outra revista, *El ornotorrinco*. Apesar de tudo, criar uma revista também foi algo que me manteve unida a mim mesma. E as oficinas de criação literárias, que começaram em 1978, eram espaços onde os jovens podiam se encontrar com seus pares, podiam ler textos que já não se podiam ler em outros lugares. Uma experiência particular que tive naqueles dias de golpe, foi um dia passando por uma rua não muito frequentada, passei por um soldado com uma metralhadora e pensei que ele poderia já estar há horas ali parado, poderia enlouquecer a qualquer momento. Pensei que, se por qualquer motivo ele se aborresse quando eu estava passando, poderia me matar, eu ia morrer. Ou seja, vivíamos na iminência de, a qualquer momento, sermos sequestrados ou assassinados, e isso era algo com que tínhamos que conviver. Mas não impedia a mim nem as pessoas que estavam ao meu redor seguir fazendo coisas, de seguir escrevendo, criar uma revista, assinar petições, e depois, acompanhar as mães da Praça de Maio. Seguíamos tendo a mesma militância, só que com muito mais cuidado. Quando distribuíamos *El escarabajo* de oro, sentávamos no *Café la Paz*, e víamos as pessoas lendo e discutindo sobre a revista. Já com *El ornotorrinco* isso não acontecia, pois distribuimos a revista o mais discretamente possível. Nunca conhecíamos os leitores e vendemos muito poucas, e somente muito mais tarde nos inteirávamos de que as pessoas estavam lendo a revista. Não nos encontrávamos com nossos pares, nem sabíamos se seguiam vivos. Ou seja, a vida mudou totalmente, mas ao mesmo tempo as pessoas seguiam fazendo as mesmas coisas de sempre, só que com cautela. Não paramos, continuamos formando as pessoas nas oficinas de criação literária, fazendo teatro, distribuindo as revistas. Tudo isso acontecendo enquanto seguia a ditadura. Houve todo um trabalho muito menos exposto, não havia publicidade. Na literatura houve uma divisão, porque os que estavam fora do país não sabiam o que nós estávamos fazendo, e nós que aqui seguimos não sabíamos o que eles estavam fazendo lá fora. Foi uma época muito dura, mas ao mesmo tempo não impediu que seguíssemos fazendo o que considerávamos que deveríamos fazer.

RC: Se reunir para discutir era difícil não?

L.H: Não, reunião de pessoas não se podia fazer// R.C: Mas havia as oficinas de criação literária, ali se reuniam para trabalhar com os textos não? //L.H: Sim, sim, trabalhávamos nas oficinas de criação literária, era ali que discutíamos e formávamos jovens escritores. Para trabalhar com computação somente na administração pública ou em empresas, mas como eu havia sido demitida por ser considerada subversiva, isso era impossível. Então trabalhei em diversos lugares onde não se pediam documentos, além de traduções, e dando aulas nas

oficinas de criação literária para poder sobreviver. Em 1978, em plena ditadura, me chamaram para organizar uma oficina de criação literária de narrativa no teatro IFT<sup>45</sup>, que era um teatro de esquerda. Aceitei, e apareceram muitas pessoas, porque necessitavam escrever, se expressarem e também porque reunião de muitas pessoas era reprimido, e nesses lugares eles podiam participar. Não era uma coisa divulgada pela publicidade, trabalhávamos as escondidas nas oficinas de criação literária, que funcionavam em nossas casas ou sótãos de casas de amigos. Muitos professores que haviam sido expulsos das faculdades, trabalhavam assim para ganhar a vida, já que não havia outra maneira de conseguir trabalho, assim como eu fazia. Algumas dessas casas foram invadidas pela polícia, e todas as pessoas que ali estavam participando das discussões foram levadas, e posteriormente desapareceram. Para os jornais e meios de comunicação nós não existíamos, não tínhamos como fazer divulgação por ser perigoso, mesmo assim sempre apareciam muitas pessoas.

P: Como surgiram as oficinas de criação literária de escritura na Argentina?

L.H: Surgiram alguns anos antes da ditadura, em 1974. Porém, em 1976, apareceram muitos e por uma dupla necessidade; necessidade dos escritores jovens seguirem em formação com seus pares, de poderem ter com quem conversar e discutir assuntos literários e formas de escrita, e buscarem referências literárias. Mas também, como já mencionei, era uma forma de sobrevivência para os escritores e professores já sem trabalho, foi uma forma de ganharmos a vida depois seguiram porque foi uma boa experiência. Na época da ditadura foi imprescindível, não havia outra maneira para que se reunissem.

P: E os textos que saíram dessas oficinas de criação literária, como eram?

L.H: Eu tive uma experiência com um grupo em 1978. Meu primeiro grupo era formado por sete rapazes e somente uma moça e ela leu um conto no qual tratava o tema sobre os desaparecidos. Para mim foi um momento muito assustador, porque era a primeira vez na minha vida que escutava falar dos desaparecidos em um texto literário. Essa escritora, muito jovem, era Silvia Schujer, hoje muito conhecida. Falo isso para que você entenda que eram pequenos hábitos de liberdade, onde se podia ler tudo aquilo que lá fora estava proibido.

P: Era uma forma de dividir com os outros o que se pensava a respeito da situação em que viviam, o que pensavam?

---

<sup>45</sup> IFT é a sigla em ídiche para teatro popular judeu. O teatro IFT foi fundado em 1932 na cidade de Buenos Aires Argentina por imigrantes judeus amantes da cultura. Seus trabalhos se desenvolveram tanto na língua ídiche como em espanhol. Com 80 anos e em pleno funcionamento, é hoje um dos teatros mais antigos da América Latina.

L.H: Sim, era uma forma de dividir, de saber que outros estão fazendo a mesma coisa que você faz, porque nos anos 60, saímos na rua e nos cafés, nos encontrávamos para discutir política, literatura e no período de ditadura o espaço onde você podia fazer isso era nas *oficinas de criação literária*