

A ARQUITETURA DO TRAUMA: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA ÀS CONSTRUÇÕES DA MEMÓRIA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA PÓS-DITADURA

Alice Donahue

University of New Mexico

Resumo: Este artigo apresenta uma análise literária comparativa de dois romances, *K.* (2011), do autor brasileiro Bernardo Kucinski, e *Perla* (2013), da autora uruguaia Carolina de Robertis. Tanto *K.* quanto *Perla* se concentram na memória pós-ditadura no Brasil e na Argentina, respectivamente. Focaliza-se especificamente o uso da casa como um símbolo para a memória individual e a cidade como um símbolo para a memória coletiva. Argumenta-se que, à medida que esses símbolos aparecem ao longo de cada romance, evocam as realidades históricas das práticas da justiça de transição pós-ditadura de cada país. Em última análise, este artigo ilustra como esses dois romances, bem como a literatura em geral, podem refletir processos da justiça de transição, direitos humanos e memória, mas também podem ser, em si mesmos, formas de memória.

Palavras-chave: Direitos humanos; justiça de transição; memória; literatura comparada

Abstract: This article presents a comparative literary analysis of two novels, *K.* (2011), written by Brazilian author Bernardo Kucinski, and *Perla* (2013), by Uruguayan author Carolina de Robertis. Both *K.* and *Perla* focus on post-dictatorship memory in Brazil and Argentina, respectively. It specifically focuses on the use of the house as a symbol for individual memory and the city as a symbol for collective memory. It argues that the extent to which these two symbols appear throughout each novel evokes the historical realities of post-dictatorship transitional justice practices of each country. Ultimately, this article illustrates how these two novels, as well as literature in general, can reflect processes of transitional justice, human rights, and memory, but can also themselves be forms of memory.

Key words: Human rights; transitional justice; memory; comparative literature

Introdução: uma análise comparativa

O romance *K.* (2011), escrito por Bernardo Kucinski, e o romance *Perla* (2013), escrito por Carolina de Robertis, abordam a temática da memória e do trauma no Brasil pós-ditadura e na Argentina pós-ditadura, respectivamente. Enquanto *K.* foi publicado inicialmente em português, *Perla* o foi em inglês e depois foi traduzido para o espanhol. A autora de *Perla*, Carolina de Robertis, é de ascendência uruguaia, mas vive e trabalha nos Estados Unidos, enquanto o autor de *K.*, Bernardo Kucinski, é jornalista e professor no Brasil. Não obstante, apesar das semelhanças entre os dois romances, cada um deles tem particularidades que evocam as diferenças culturais, sociais e políticas entre os dois países, bem como seus diferentes padrões da justiça transicional no período pós-transicional. Este ensaio pergunta, então, como a forma e o uso de dispositivos literários em cada texto refletem a realidade sociocultural da justiça transicional de cada país respectivamente. Em particular, ambos os romances usam a casa como um símbolo para a memória pessoal e a cidade como um símbolo para a memória coletiva. No entanto, a frequência e a forma como esses dois símbolos aparecem ao longo de cada romance representam a maneira em que cada um dos países confrontou os horrores de seu passado ditatorial e dos mecanismos de justiça transicional por eles implementados.

A justiça transicional se refere geralmente ao período após um tempo de abusos massivos de direitos humanos, quando um país transita para a democracia, e se concentra em enfrentar o passado, reparar crimes de direitos humanos anteriores e restabelecer a paz (Barahona 360). Em outras palavras, a justiça transicional pode ser definida como “a concepção de justiça associada a períodos de mudança política, caracterizados por respostas legais para enfrentar os erros de regimes repressivos antecessores.” (Teitel 69). Mecanismos de justiça de transição incluem julgamentos, comissões de verdade, memoriais e reparações, entre outros (Atencio; Schneider 13). A Argentina é conhecida por seu uso de uma comissão da verdade durante seu período de justiça transicional (Chavez-Segura 233). O relatório de verdade *Nunca más* (1984), criado pela comissão da

verdade, é o primeiro verdadeiro relatório de sua espécie (longo, detalhado, público e focado em testemunhos de vítimas) e também um dos mais famosos da região e do mundo (id. ibid.). O Brasil, por outro lado, é conhecido por não ter implementado muitos mecanismos de justiça transicional no período pós-ditadura, especialmente em relação ao seu vizinho, a Argentina (Atencio ; Schneider 14). Em 1979, o Brasil aprovou uma lei de anistia que perdoou qualquer pessoa envolvida com a ditadura (id.16). Isso afetou em grande parte os processos de justiça transicional, sendo que nenhum dos atores envolvidos em violações de direitos humanos foi julgado por seus crimes (id.ibid.).

Os mecanismos de justiça transicional da Argentina inspiraram muitos outros países latino-americanos a seguir padrões semelhantes (Sikkink; Walling). Por exemplo, o Chile, como a Argentina, também implementou mecanismos audaciosos de justiça transicional imediatamente após a queda da ditadura(id.). Não obstante, o Brasil esperou uma década inteira antes de implementar um “tímido programa de reparações.” (Atencio, 2013: 8). Nos últimos anos, o Brasil também criou uma comissão de verdade, mais de vinte cinco anos após a ditadura ter terminado(id.7). O romance *K.* (2011) foi publicado no mesmo ano da inauguração da comissão de verdade do Brasil (Atencio, 2014: 58). Apesar da pressão doméstica e internacional, o Brasil ainda não responsabilizou os torturadores durante a ditadura (Atencio; Schneider 16). No entanto, embora o Brasil não se destaque na implementação de mecanismos oficiais de justiça transicional, as produções culturais e artísticas têm desempenhado um papel importante na sociedade brasileira e nas tentativas populares de confrontar o passado (id.14).

Embora o processo de pós-transição seja composto de uma variedade de mecanismos e processos, este artigo concentra-se na questão da verdade e da memória em sociedades pós-ditaduras. Para os propósitos desta investigação, defino verdade como a transparência do Estado e uma visão holística do passado, incluindo as perspectivas dos autores dos abusos dos direitos humanos, bem como a das vítimas. Além disso, enfatizo principalmente a perspectiva das vítimas, a história “verdadeira” das vítimas, em contextos em que o Estado e os perpetradores de violações dos direitos humanos impuseram uma narrativa uniforme que geralmente as exclui.

Tanto *Perla* como *K.* se concentram nos processos individuais de memória que são respectivamente moldados (através da trama, forma, simbolismo e desenvolvimento dos personagens) pelas realidades históricas e culturais da memória coletiva de cada país e sua maneira particular de lidar com o passado. Dessa maneira, esses dois romances apontam à função da produção cultural dentro do campo da justiça de transição. Especificamente, o trabalho de memória cultural se concentra tanto na leitura detalhada da representação da violência no texto quanto na análise do contexto histórico maior (Atencio; Schneider 12). Os dois romances fornecem uma representação cultural da violência e o impacto duradouro do contexto histórico que os textos abordam: os regimes ditatoriais que dominaram o Cone Sul nas décadas de 1960-90.

Pode-se dizer que a análise da literatura e das produções culturais é um campo relativamente recente nos estudos da justiça de transição, em que os estudiosos analisam essas produções culturais refletindo sobre ditaduras e períodos de violações massivas de direitos humanos (Atencio; Schneider 13). Portanto, a relação entre a justiça de transição e a literatura e/ou produções culturais como representações da memória coletiva é relativamente pouco estudada no campo da justiça de transição (id. *ibid*). Assim, este estudo, com uma abordagem comparativa e interdisciplinar, contribui para uma parte pouco estudada da literatura acadêmica sobre justiça transicional.

Especificamente, esses dois romances contêm semelhanças estruturais que são características de muitas outras obras de memória. Ambos os livros são formados por uma amálgama de memórias e perspectivas das vítimas, os torturadores, os membros da família e os espectadores. A forma narrativa desses dois romances reflete uma característica fundamental dos estudos da memória: a mistura de eventos, memórias, sentimentos, pensamentos e personagens, desarticulados e fragmentados (Jelin; Rein; Godoy-Anatívia 16). Além disso, cada história se concentra na memória individual do protagonista, bem como na memória coletiva de uma variedade de vozes unidas. Os dois romances, intitulados com o nome do protagonista de cada história, apresentam um espaço onde o desafio da memória, tanto individual como coletiva, pode ser decifrado. Um dos vários desafios no estudo da memória é a diferenciação entre a memória individual e a coletiva

(Barahona 361). Nesse sentido, ambos os romances não somente refletem as características da experiência da memória e do campo dos estudos da memória, com processos não lineares, perspectivas múltiplas, contradições epistemológicas e a autodúvida persistente, mas também são, por si mesmos, espaços para resolver essas ambiguidades, e tentar lançar luz sobre essas incertezas. Em outras palavras, os dois romances não somente refletem a memória, mas são em si mesmos locais de memória.

***Perla* e a justiça transicional na Argentina**

Perla é a história da personagem-título do romance, uma jovem cujo pai é um ex-militar que participou ativamente da ditadura argentina. O romance é dividido entre os eventos atuais pós-transição e memórias da ditadura. A protagonista, Perla, está apaixonada por um ativista que busca recuperar a memória das vítimas da ditadura e o que aconteceu a elas e a seus descendentes.^{1 2} Certo dia, quando Perla está sozinha em casa, recebe a visita de um estranho. Ele está molhado, sugerindo a figura de um afogado, imagem que é realçada por deixar-se cair prostrado no chão da sala da casa de Perla: “And I was alone for three more nights until this stranger broke in without shattering a single pane.”(De Robertis 9). O estranho não “quebrou nenhum vidro” porque não é um intruso. Em vez disso, é uma representação de uma memória que foi reprimida. Perla, a princípio desconfiada, começa a falar com ele. Aqui começa a longa jornada psicológica da protagonista para enfrentar o passado. Tomando a casa como um símbolo para a memória pessoal de Perla, a chegada desse fantasma simboliza o ressurgir de uma memória reprimida, a presença incomum e disruptiva de um pensamento desagradável e de uma realidade dolorosa que emerge do passado.

A narrativa de *Perla* é composta de vários flashbacks de sua vida familiar, e eventos recentes com seu namorado, bem como flashbacks do estranho: de quando apaixonou-se

¹ O namorado de Perla trabalha para HIJOS (Filhos e Filhas de Identidade e Justiça contra o Esquecimento e Silêncio), uma organização de direitos humanos dedicada a ajudar as vítimas da ditadura argentina (Andreozzi, 19).

² “...he told me about a meeting friends of his had organized. They were part of an exciting group called HIJOS, like the Madres de Plaza de Mayo, only by and for children of the disappeared who were now young adults” (De Robertis, 82).

por sua esposa, e de sua tortura durante a ditadura. A narrativa inclui até mesmo algumas passagens sobre os pais de Perla: por que seu pai se tornou um militar, e como sua mãe acabou tão emocionalmente fechada. Quando Perla inicia essa longa, árdua e emocionalmente extenuante viagem, começa a se comportar estranhamente. Questiona sua sanidade, e tem muitos momentos de indecisão sobre o que fazer com o estranho em sua casa. Teme que os vizinhos, seu namorado, ou mesmo a empregada possam notar a sua presença, refletindo seu medo ao confrontar o fantasma ou a memória, identificando-se com ele e permitindo que ele molde sua história pessoal. Porque Perla ainda não está pronta para confrontar pessoalmente essa memória, ela não quer que o público saiba disso também, reforçando a relação entre memória pessoal e coletiva.

Em *Perla* a perspectiva da protagonista é contada a partir da primeira pessoa. A terceira pessoa é usada para narrar o monólogo interno do fantasma. O fantasma, como Perla, está confuso, não sabe como chegou à casa de Perla, e também ele está empreendendo uma jornada de descoberta de suas memórias passadas. Às vezes, quando Perla e o fantasma estão falando, seu diálogo é paralelo ao estilo e ao tom de um interrogatório entre um torturador e um prisioneiro, com o fantasma ferido e impotente no chão, e Perla sadia, no controle e pressionando-o para respostas: “...she says, What else do you remember?/ Why?/ I want to know./ Why?/ I want to understand./ Understand what?/ Why you’re here.”(De Robertis 53). No entanto, essa dinâmica também aparece como um diálogo interno dela consigo mesma, um símbolo de suas lembranças reprimidas e de seu passado. Em outras palavras, o fantasma é também um símbolo da mente inconsciente de Perla. Até certo ponto, o procedimento simboliza a capacidade de Perla de suprimir seu subconsciente. Trata-se de uma narrativa dominante para reprimir uma contranarrativa, assim como a de um torturador para oprimir e subjugar sua vítima.

O tema do inconsciente aparece ao longo do romance. Perla estuda psicologia na universidade e a narração inclui várias referências a teorias psicológicas. Quando, mais tarde, ela faz longas caminhadas pela cidade para pensar, descobre que seus pés “inconscientemente” a levam a certas partes de Buenos Aires, especificamente partes que representam a memória argentina da ditadura:

I exited at Plaza de Mayo. Upstairs, in the streets, light stung my eyes. I walked to the plaza... I didn't know why I had come here but I stood, taking in the vast spreading presence of the plaza, which throbbed with pride or sun or history, its pink flagstones empty but still straining, surely, under the weight of all the steps that had traversed this patch of earth in the long years in which it had been a congregating place... The past has not disappeared, far from it, the millennium may have turned and placed us in the fresh new twenty-first century, but that does not protect us from the reach and clear-eyed gaze of the past. Perhaps that was why I had come here, against the current of my own conscious mind. To be recognized. (De Robertis 157-159)

Através da casa e da cidade, a luz é um símbolo para a verdade. Como tal, quando Perla chega à Plaza de Mayo, onde muitas mães e avós dos desaparecidos marcharam incansavelmente exigindo respostas do governo durante a ditadura, a praça é inundada de luz, tornou-se um local histórico de verdade e memória. A descrição da praça e o que ela representa abrange várias páginas, exemplificando uma tendência ao longo do romance de apresentar a cidade em grande detalhe. Além disso, aqui, o direito humano à cidade, ou o direito aos espaços públicos, ao protesto e à assembleia, interagem com o direito individual de Perla à verdade e à memória. Ela diz que sua mente inconsciente a conduz à praça como se inconscientemente soubesse que essa praça, e o que ela representa na história contemporânea da Argentina, também deva ter alguma relevância para sua própria história pessoal.

Similarmente, o fantasma ainda não sabe como ou por que chegou à casa de Perla, por que motivo sua mente inconsciente o trouxe ali:

The more memories come, the more his mind feels cut open, wounded, and the more he looks to this house to hold him, even though this place is not entirely safe—he knows this, he can feel it, this house has its own specters. But he has a chance here, a chance at—what? At accomplishing what he came for, a purpose he still doesn't know, but whose presence he senses, afloat on the air, vague and as yet unseen. (De Robertis 51)

Como o fantasma está enfrentando e descobrindo memórias dolorosas, ele “looks to this house to hold him.” Como símbolo da memória individual, a casa encapsula a memória do fantasma, a dor do fantasma. A casa é o cenário físico para o processo de confrontar a memória de Perla e do fantasma, bem como um recipiente que encerra e mantém essas memórias. Em outras palavras, as paredes da casa e o recinto da casa em que os personagens dialogam (a sala) são o que torna a memória da casa individual e privada. No entanto, enquanto a casa é um lugar privado e seguro para a memória pessoal,

é também um espaço construtivo. Eventualmente, Perla deve sair para a cidade para alcançar a verdade completa.

A dor física que o fantasma sofreu, evidenciada por memórias de tortura e de afogamento, corresponde à dor emocional e psicológica que Perla está enfrentando ao confrontar suas próprias lembranças: “The more memories come, the more his mind feels cut open, wounded...” (De Robertis 51). No entanto, essa dor não pode ser facilmente expressa, e Perla se esforça para comunicar o que está acontecendo com ela, o que está passando, com dificuldade até mesmo para Gabriel, seu namorado e confidente. Assim, a dor, o sofrimento e a memória de Perla e do fantasma estão encerrados dentro da casa, dentro da esfera da memória pessoal e privada. Para aliviar-se dessa dor, ela deve encontrar ajuda da cidade e de seu país e tornar pública sua história pessoal.

Ao decidir sobre o que fazer com o estranho em sua casa, Perla começa a refletir sobre aspectos de sua infância. Lembra-se de como seus pais lhe disseram sempre para não escrever, não falar com repórteres e não acreditar nas “mentiras” dos manifestantes que pediam o retorno de seus filhos desaparecidos.³ No entanto, ao refletir sobre isso, ela começa a questionar a verdade das palavras de seus pais: “Unless the people in the plaza were the ones with the truth, and I was the one who breathed in lies” (De Robertis 37).” A memória como construto instável, e a ansiedade persistente da autodúvida, assim como a manipulação potencial da verdade e da memória, são temas recorrentes nas obras da pós-ditadura. Como tal, a estrutura fragmentada do romance, abrangendo o passado, o presente e o futuro, e incorporando a perspectiva de vários personagens, bem como a perspectiva central de Perla, que está impregnada de várias emoções em parte desconhecidas pela jovem, reproduzem o próprio processo psicológico da lembrança (Jelin;Rein;Godoy-Anativia 16). Perla reflete sobre seu passado familiar, perguntando quais partes são verdadeiras e quais partes são invenções, indicando, ao mesmo tempo, como uma sociedade pós-conflito pode refletir sobre seu passado, questionando a verdade e o potencial de uma narrativa ser fabricada ou imposta.

³ Aqui, ela está se referindo às mães da Plaza de Mayo que protestaram ativamente no centro de Buenos Aires exigindo respostas para seus filhos desaparecidos, a maioria dos quais eram estudantes ativistas universitários que haviam sido sequestrados e mortos pelo governo (Andreozzi 19).

Em *Perla*, a casa da protagonista é o cenário principal da história e tanto ela como as ruas da cidade são descritas em detalhe ao longo da história. A descrição do cenário, tanto do âmbito doméstico como do público, invoca um sentido de orientação fixa e estabilidade, apesar da dolorosa jornada psicológica da protagonista. Essa estabilidade aponta para a verdade histórica, para a responsabilidade e a justiça que foi estabelecida pelo estado argentino no período pós-ditadura, um contexto epistemologicamente estabilizador através do qual Perla se pode orientar.

Um dia, enquanto Perla está na casa de seu namorado, ela vê uma cópia de *Nunca más* em sua prateleira de livros. Embora o relatório seja de conhecimento comum na Argentina, Perla nunca o leu ou mesmo viu um exemplar dele: “Needless to say, *Nunca más* could not be found in my house.” (De Robertis 117). O fato de um exemplar de *Nunca más* não poder ser encontrado na casa de Perla reforça como a memória pessoal da jovem está fora de sincronia com a memória coletiva da Argentina. Ela ainda não descobriu a verdade sobre seu próprio passado e como esse passado se encaixaria na história argentina e na memória da ditadura. Além disso, apesar de a maioria dos argentinos, especialmente em Buenos Aires, possuir ou ter lido *Nunca más*, Perla ainda não está familiarizado com o texto.

O relatório *Nunca más* é reconhecido como um dos relatos de verdade mais bem-sucedidos da região e do mundo (Chavez-Segura 233). *Nunca más* foi uma ferramenta às vítimas da ditadura para comunicarem sua dor e memórias, o que, como evidenciado por Perla, pode ser muito difícil. Segundo Sikkink e Lutz, *Nunca más* provocou uma “cascata de justiça” no sentido que, desde a sua publicação, muitos outros países da região também formaram comissões de verdade e relatórios sobre os crimes cometidos por agentes do estado durante as ditaduras militares (4). A “cascata da justiça” é a ideia de que, uma vez que um país comece a enfrentar abusos de direitos humanos no passado, novas normas regionais e internacionais sobre direitos humanos serão formadas, levando outros países a adotarem mecanismos de justiça transicional e confrontar seus passados (id.ibid.). No entanto, embora a Argentina e o Brasil sejam vizinhos geograficamente, a famosa comissão de verdade da Argentina não inspirou nem pressionou o Brasil a fazer o mesmo.

No caso da protagonista, Perla, seu próprio processo pessoal de memória está fundamentado nas tentativas institucionalizadas de resgatar a verdade e a memória de seu país. Depois de ler passagens de *Nunca más*, Perla começa a fazer conexões entre os relatos de vítimas de tortura e o trabalho de seu pai como militar:

In the pinkdark behind my eyelids I saw hooded bodies naked in a cell, a steel rod, spread legs, toes clenched against a bloody floor, an empty kitchen with the chairs overturned and then my father's hands on our polished dining table and his feet marching into an office and his silhouette at my bedroom door at night, broad and strong and black, blocking out the light from the hall. (De Robertis 117)

A figura do pai de Perla bloqueando a luz do corredor, ou a verdade escondida que emana de outras partes da casa, da sua mente inconsciente, simboliza o modo como a narrativa do seu pai, no passado, impediu previamente Perla de chegar a sua própria verdade. Não obstante, com a ajuda de seu namorado e ferramentas de memória patrocinadas pelo estado, Perla é capaz de aprender sobre a ditadura e juntar partes de seu passado. Este padrão contrasta com *K.*, onde o símbolo da casa e da cidade é menos proeminente, sugerindo a institucionalização mais escassa no Brasil quanto à recuperação do passado e de justiça de transição.

Enquanto Perla confronta o fantasma em sua casa e tenta entender o que está acontecendo, ela às vezes, como vimos, sai para fazer longas caminhadas pelas ruas de Buenos Aires. No entanto, por vezes a cidade também faz com que se sinta muito sobrecarregada:

The street met us all with blaring horns and impatient cars. The tall buildings loomed over us, as always, causing their implacable shadows. Today they stood taller than ever. The strangers around me seemed to walk to the inaudible clicks and clacks of a hidden potent timepiece, the invisible machine that powers Buenos Aires, and though I usually fell in step without a thought, today I could not walk like them. My legs were loose, unleashed. I had lost the gait of reason within myself. You cannot walk with perfect reason when a dripping man who may not even be a man has appeared in your house (De Robertis 11).

O confronto inicial de Perla no início da história com o fantasma em sua casa, o fantasma de seu passado, a faz sentir-se estranha e fora de lugar na cidade, como se estivesse nadando contra a corrente, e já não se encaixasse na cultura e no clima social de Buenos Aires. Mais uma vez, sua memória individual está fora de sintonia com a

memória coletiva. No entanto, as ruas da cidade são um lugar para ela organizar seus pensamentos e descobrir-se. Em outras palavras, perdida e confusa, Perla sai para a cidade à procura de respostas. Confusa em relação à sua memória individual, ela procura na memória coletiva do seu país uma orientação. Assim, a cidade é a contrapartida coletiva à sua memória individual focada dentro da casa.

Ao longo da história e da descoberta de Perla de seu passado, a narrativa faz referência a muitos marcadores sociais e culturais bem conhecidos da verdade, lembrança e justiça de transição, incluindo as mães da Plaza de Maio,⁴ o relatório de verdade, *Nunca más*, e o famoso filme, ganhador de um Oscar, *The Official Story*.⁵ Todos esses fenômenos sociais e marcos culturais impulsionam Perla em direção a verdade, levando-a a questionar e a construir hipóteses sobre seu próprio passado. Ao ilustrar o vínculo inextricável entre memória individual e memória coletiva, o direito à cidade, ou à expressão pública e coletiva do indivíduo, surge como um direito humano fundamental: “The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city...The freedom to make and remake our cities and ourselves is, I want to argue, one of the most precious yet most neglected of our human rights.”(Harvey 23). A cidade e a esfera pública refletem os direitos e identidades dos indivíduos. Seguindo a metáfora da casa e da cidade, o direito de “mudar a nós mesmos mudando a nossa cidade” é, em outras palavras, o direito à verdade e a justiça retributiva patrocinada pelo Estado, o direito aos processos coletivos e públicos de memória, que podem nos ajudar a “mudar a nós mesmos,” ou alterar e afetar o indivíduo. Especificamente, quando Perla visita a Praça de Maio que foi usada como um local de protesto durante a ditadura, o leitor lembra-se da história de Buenos Aires, onde a cidade e os espaços públicos foram usados para fazer demandas pessoais e defender os direitos humanos individuais. No entanto, o leitor também percebe como estar fisicamente presente na praça leva Perla a questionar as coisas sobre si mesma e seu passado, e leva-a a “mudar-se,” caminhando pela cidade.

⁴ “It would be difficult now to imagine the crime of disappearance in Argentina without the white-kerchiefed Madres marching circles around the Plaza de Mayo carrying blown-up, grainy black and white ID photos of their relatives.” (McClennen & Slaughter 7)

⁵ Este filme é sobre crianças sequestradas durante a ditadura. O filme é muito conhecido na Argentina e em todo o mundo, e é uma das principais produções culturais que representam a guerra suja da Argentina.

Enquanto a memória individual, a verdade e a autoidentificação, ou a capacidade de definir a própria identidade, durante o período pós-ditadura, dependem em grande parte da informação divulgada pelo Estado, e das ferramentas e recursos disponibilizados pelo Estado, tais como monumentos, museus, relatórios de verdade e programas de assistência, a cidade e o estabelecimento da memória coletiva emergem como um direito humano fundamental, uma necessidade no processo de autodeterminação. O indivíduo não só tem direito à expressão pessoal e à memória individual, mas também à expressão pública e à memória coletiva. Assim, a memória individual e coletiva estão sempre em diálogo uma com a outra.

Especificamente, a figura do fantasma na casa de Perla simboliza a confluência entre memória coletiva e memória pessoal. A construção do fantasma em *Perla* reflete histórias pessoais e características da jovem, mas também características que apontam para tendências gerais na história da ditadura argentina. O homem molhado conota que o fantasma morreu por afogamento. Durante a ditadura na Argentina, muitos prisioneiros políticos foram lançados de aviões militares no oceano Atlântico ou no Rio da Prata nos chamados voos da morte (Feitlowitz 29). Esse fantasma afogado, ainda que representativo da memória individual de Perla, é também representativo de um fenômeno histórico maior, característica proeminente da ditadura argentina. A memória social e coletiva permite a Perla atribuir significado a seus pensamentos e lembranças que, de outra forma, seriam muito confusas e desorientadoras (Barahona 361). Em outras palavras, a memória coletiva é como uma avenida pela qual o indivíduo transita, gerando significado a partir de seu entorno. Assim, a memória coletiva dá sentido à memória pessoal.

No final da história, Perla descobre seu passado e chega a várias organizações que se especializam em ajudar as vítimas da ditadura como ela. O fantasma na casa de Perla é uma representação de seu pai biológico, um dissidente político que foi torturado e morto pela ditadura militar. Através das próprias memórias do fantasma, o leitor descobre que a mãe biológica de Perla também era prisioneira e dera à luz na prisão. Perla, como muitos outros bebês de dissidentes políticos, fora adotada por uma família militar:

The day after my escape, I went to Las Abuelas' office, a warm, cluttered space in downtown Buenos Aires...She filled out a form for me and arranged for the drawing of my blood. It would take a few months, she said, to decode the DNA. Did I want to look at the book of disappeared parents? I shook my head. I did not want to look." (De Robertis 223)

Aqui, Perla confia na ajuda de uma organização para descobrir quem é sua família biológica, para ajudá-la a descobrir sua história pessoal. Embora esteja assustada e “não queira olhar,” essa organização está ali para ajudá-la, mostrando a utilidade e a necessidade de assistência externa. Além disso, esse padrão, de crianças sendo sequestradas e adotadas por agentes militares, foi outra característica proeminente da violência exercida pela ditadura argentina contra os cidadãos, e, embora caracterize a história pessoal de Perla, também lembra um trauma coletivo (Feitlowitz 78). Assim, a “memória social” da Argentina, as ONGs, os protestos públicos, as produções culturais e os mecanismos institucionalizados de justiça transicional do Estado permitiram a Perla descobrir sua própria memória pessoal e reconstituir sua identidade.

***K* e a justiça transicional no Brasil**

Por outro lado, o símbolo da casa e da cidade em *K*, embora presente, aparece com muito menos frequência do que em *Perla*, sugerindo como o Brasil como um todo tem feito muito menos para investigar e estabelecer a verdade e a memória da ditadura militar de 1964-1985. *K* é a história de um homem de certa idade, o senhor K., que procura desesperadamente sua filha, professora da Universidade de São Paulo, que desapareceu durante a ditadura brasileira. Embora essa história seja apresentada como um romance de ficção, é sabido que a história do desaparecimento da filha de K. se baseia no desaparecimento da irmã do autor Kucinski em 1974, que também foi professor de química na Universidade de São Paulo (Atencio, 2014: 58). À medida que K. avança em suas investigações sobre o desaparecimento de sua filha, cada pista, geralmente fornecida por um funcionário do governo ou um colaborados deste, deixa-o mais confuso, ao invés de mais próximo da verdade. Isso ilustra a intenção ativa do Brasil de manter escondida a história da ditadura e contrasta dramaticamente com *Perla*, onde a jovem é capaz de realmente obter respostas através da ajuda das organizações e do relatório de verdade,

entre outros elementos. Além disso, o efeito desse tipo de tratamento do governo brasileiro contribui para a tortura psicológica de K., mostrando como certas formas de tortura persistem após a ditadura.

K. é narrado quase exclusivamente na terceira pessoa, quer se concentre no protagonista, K., ou em outros personagens secundários. Muitos dos capítulos incluem perspectivas de uma variedade de atores e personagens diferentes, de modo que cada capítulo individual pode ser lido sozinho como um conto autônomo (Atencio, 2014: 58). A escolha de uma narração de terceira pessoa assinala também como o romance de Kucinski demonstra a prevalência de uma cultura de silêncio em relação à violência ditatorial. A narração em terceira pessoa sugere que K. não tem, com efeito, uma voz própria, ou seja, não possui o controle sobre sua própria história. Assim como a memória coletiva do Brasil evidencia a supressão da verdade sobre a repressão durante o regime militar, a memória e a expressão pessoal de K. também sofrem uma forma de censura.

O enredo de *K.* centra-se numa tentativa inútil de descobrir o que aconteceu à sua filha, navegando através de várias armadilhas burocráticas, num labirinto kafkiano de desespero.⁶ E, enquanto ao final o leitor pode supor o que aconteceu à filha de K., o próprio K. realmente nunca descobre a verdade. Assim, as perspectivas narrativas encontradas em *K.* não espelham os monólogos internos como em *Perla*, porque K. é deixado no escuro e não tem as ferramentas ou as oportunidades para confrontar e refletir sobre a violência da ditadura.

Ainda existem muitos silêncios sobre o período da ditadura no Brasil (Atencio, 2013: 8). Em *K.*, não só são a casa e a cidade símbolos menos proeminentes, mas o cenário da história, especificamente a cidade de São Paulo, em geral é quase inexistente.

⁶ *Kafkiano* é definido pelo *Meriam-Webster Dictionary* como “: of, relating to, or suggestive of Franz Kafka or his writings; especially: having a nightmarishly complex, bizarre, or illogical quality <Kafkaesque bureaucratic delays>” (Merriam-Webster). “Franz Kafka (1883-1924) was a Czech-born German-language writer whose surreal fiction vividly expressed the anxiety, alienation, and powerlessness of the individual in the 20th century. Kafka’s work is characterized by nightmarish settings in which characters are crushed by nonsensical, blind authority. Thus, the word Kafkaesque is often applied to bizarre and impersonal administrative situations where the individual feels powerless to understand or control what is happening” (Merriam-Webster). A referência ao estilo e emoção kafkiano da história é também evidente no título do livro e no nome do protagonista, K, bem como a menção de Kafka e os temas e ideias que citou em seu trabalho em um dos últimos capítulos, “Sobreviventes, uma reflexão” (Kucinski 161-165).

Em contraste com *Perla*, onde a narração descreve consistentemente as ruas, edifícios e multidões da cidade, esse tipo de descrição não aparece em *K*. Muitos capítulos focalizam a ansiedade, a tristeza e a confusão do protagonista, concentrando-se principalmente em suas ações, nos passos de sua busca frustrada por sua filha, e no seu senso geral de pânico, sem descrever o cenário em muito detalhe. Esse tipo de enquadramento sugere os obstáculos postos pelo Estado à verdade e a memória no Brasil, o sentimento ansioso e desorientador de ser deixado no escuro, de carência de fechamento emocional, e a falta de assistência do Estado e da sociedade.

O primeiro capítulo de *K*, “As cartas à destinatária inexistente,” começa com uma carta, escrita em dezembro de 2010, de um autor não especificado a um destinatário não especificado. No entanto, com base no conteúdo da carta, pode-se supor que é escrita a partir da perspectiva de um dos filhos de K., falando sobre sua irmã falecida, a filha de K.: “Nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos.” (Kucinski 3). A carta descreve como o correio para a filha desaparecida de K. ainda está sendo enviado para seu antigo endereço. A filha não tinha um endereço fixo: “De fato, não eram lares, lugares de criar filhos e receber amigos; eram antimoradas, catacumbas de se enfiar por meses, como os cristãos em Roma, ou apenas semanas ou dias, até que alguém caía e recomeçavam as escapadas, a busca frenética de novo esconderijo.” (Kucinski 16). Aqui, a casa como símbolo de memória pessoal emerge antes que a filha tenha desaparecido: a filha é dissidente e deve viver e pensar num mundo censurado, escondido do governo e da sociedade. Assim, ela não tem uma casa, não tem um recipiente pessoal para suas memórias e sua identidade; tudo o que ela tem são abrigos temporários, como “catacumbas,” que também prefiguram a morte. Além disso, a busca frenética da filha de K. por uma casa ou uma moradia temporária reflete a busca frenética de K. pela verdade ou por respostas, enfatizando ainda mais o paralelo entre o símbolo da casa e a verdade e a memória pessoal. No entanto, como observa a carta, essas casas que a filha procurava não eram casas reais, mas sim “catacumbas,” ou túmulos. Da mesma forma, a busca frenética de K. pela verdade não lhe dá respostas, e finalmente ele morre exausto depois de anos de busca.

Assim como o filho de K. pensa sobre esse detalhe estranho e macabro, que o correio para sua irmã desaparecida ainda esteja sendo enviado para sua antiga casa, ele também reflete sobre o simbolismo dessa casa: “Só então me dei conta que se tivesse vendido essa casa, como tantas vezes cogitei, teria perdido as referências de metade da minha vida. Só então entendi o filho mais velho que disse não, essa casa não é para vender nunca. Para ele, essa casa é o lugar da totalidade de suas lembranças.” (Kucinski 16). Esta citação no começo do livro estabelece o símbolo da casa como um lugar para a memória pessoal. No entanto, ao longo do resto da história, essa relação é desafiada, já que o símbolo da casa não aparece com muita frequência, e o protagonista é incapaz de alcançar a verdade e a memória pessoal. O filho de K. continua recebendo correio para sua irmã falecida porque o Estado não reconheceu seu desaparecimento e sua morte: “Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos.” (Kucinski 17). O título do capítulo indica a estranha maneira pela qual um morto continua a receber o correio, mas também reproduz o formato do próprio capítulo, uma carta que é endereçada a ninguém. Essa estranheza corresponde ao sentimento desorientador, frenético, kafkiano da busca de K., que, em pleno desespero, procura por alguém que desapareceu por completo, que aparentemente não existe - ou não existiu. Suas tentativas de encontrar a verdade são persistentemente deixadas sem resposta pela sociedade.

Mais adiante na história, no capítulo “A terapia,” a narração introduz um novo personagem, uma jovem de 22 anos que sofre de trauma e depressão. Quando ela conta sua história a uma terapeuta, fala de uma casa em que costumava trabalhar como empregada doméstica. A terapeuta está curiosa sobre a casa e pede à jovem para descrever a casa: “Era uma casa como qualquer outra, mas grande, numa ribanceira, bem lá em cima do morro, em Petrópolis... Lá no andar de baixo, além das celas, também tinha uma parte fechada, onde interrogavam os presos, era coisa ruim os gritos, até hoje escuto os gritos, tem muito grito nos meus pesadelos.”(Kucinski 125)⁷. À medida que a jovem

⁷ Esta citação é também uma referência à casa da morte, uma casa clandestina localizada em Petrópolis que foi usada para torturar os dissidentes políticos durante a ditadura brasileira (Archdiocese of São Paulo 173-179).

empregada continua a contar sua história, menciona uma prisioneira que viu com um rosto assustado e um nome complicado, a qual engoliu uma cápsula de veneno que tinha escondido entre os dentes antes que os guardas viessem interrogá-la. Com base em informações dos capítulos anteriores, o leitor pode supor que essa mulher é a filha de K. Esse é o capítulo em que o leitor pode finalmente entender o que aconteceu à filha de K., assim como é o capítulo em que o símbolo da casa emerge com mais força. A imagem da casa, tanto na narrativa da história como no processo de pensamento da jovem, facilita a realização e a expressão da memória pessoal.

A cena também é paralela à dinâmica entre Perla e o fantasma no livro de De Robertis, uma dinâmica que tanto reflete a relação interrogativa entre um torturador e uma vítima - com a terapeuta persistentemente a fazer mais perguntas tentando descobrir mais - quanto é uma representação simbólica de um monólogo interno, ou um diálogo com uma representação externa de si mesmo. Essa é uma cena de memória, verdade e respostas, articulada na imagem de uma casa. No entanto, o protagonista, K., não faz parte da cena. Embora a memória exista e as respostas ou a verdade existam em algum lugar, K. não pode encontrá-las. K. está perdido em um labirinto sem fim. Isso alude ao que K. observa no final do romance: “Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas como se fossem heróis ou benfeitores da humanidade. Ele tanto escrevera sobre o modo de viver dos brasileiros, mas nisso não havia reparado. Em outros países, fazem hoje o oposto.”(Kucinski 158). Memória e verdade estão sendo estabelecidas em outros lugares, esses processos e essas dinâmicas existem, mas K. não faz parte delas. Da mesma forma, países vizinhos, como a Argentina e o Chile, estão corrigindo seus erros passados, enquanto o Brasil permanece calado no escuro, continuando à sombra da ditadura. No final do romance, K., como Perla, chega a uma compreensão. Entretanto, ao contrário de obter clareza sobre sua própria memória pessoal (o desaparecimento de sua filha), ele percebe que, de fato, o Brasil como um todo nunca abordou completamente seu passado de ditadura. Em outras palavras, apesar de ter escrito muito sobre a vida e a sociedade brasileiras, ele nunca se deu conta de quantas perguntas não respondidas sobre a ditadura ainda permaneciam. Em vez de descobrir a verdade, K. descobre o silêncio.

Num dos últimos capítulos do livro, “As ruas e os nomes,” K. descreve como o governo brasileiro finalmente reconheceu e lembrou o desaparecimento de sua filha, nomeando uma rua em sua homenagem. A rua aparece em uma vizinhança em construção nos subúrbios do Rio de Janeiro e é adjacente a várias outras ruas que levam os nomes de outros indivíduos desaparecidos durante a ditadura: “O loteamento ficava num fim de mundo, terrenos baratos para estimular a autoconstrução e assim valorizar terras do mesmo dono mais próximas ao centro...”(Kucinski 155). A localização física desse local de memória, distante do centro da cidade, simboliza o modo como essa narrativa, a narrativa das vítimas, não é priorizada pelo Estado brasileiro. Embora o leitor ainda não tenha descoberto o nome completo da filha de K. (somente sua inicial, “A.”), seu nome – que paradoxalmente continua em branco no texto – é a única coisa que aparece, a única coisa usada para lembrar sua vida e morte: “Só os nomes, sem indicação de data de nascimento, nem, obviamente, de morte.”(Kucinski 155).

No entanto, quando K. sai do local no ônibus, e está passando pelo centro da cidade, ele percebe muitas ruas mais proeminentes e monumentos com o nome de generais militares e ditadores:

Ao se aproximar de São Paulo, o ônibus passou debaixo de uma ponte que trazia a placa Viaduto General Milton Tavares. De novo esse criminoso. K. passara muitas vezes debaixo daquela ponte sem prestar atenção ao nome. Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças, e leem esse nome na placa, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim de mundo.(Kucinski 150)

Ao apontar as ruas e pontes nomeadas em homenagem a generais, a narração usa seus nomes completos; entretanto, o leitor ainda não sabe o nome completo de K. ou de sua filha, sugerindo a maneira pela qual a memória coletiva do Brasil suprimiu a memória individual, a autoexpressão, a autodeterminação das vítimas em favor duma memória glorificada dos agressores. Assim é que um dos vários enigmas na experiência da memória e no campo dos estudos da memória é distinguir entre uma memória narrativa imposta e uma memória narrativa autodeterminada. Esses dois romances, *K.* e *Perla*, fornecem espaços para a descoberta e expressão de uma narrativa autodeterminada de memória, ao mesmo tempo que reconhecem e exploram as limitações de uma narrativa imposta,

ilustrando a relação mutuamente dependente entre a memória individual e a memória coletiva.

O papel da literatura nos direitos humanos e justiça transicional

Como cada romance é intitulado com o nome do protagonista de cada história, cada romance apresenta uma narrativa autodeterminada de memória pós-traumática, bem como uma representação de identidade e personalidade individual. De acordo com as ideias de Joseph Slaughter, o romance, como forma de expressão pessoal, é paralelo aos objetivos do direito internacional em afirmar, estabelecer e validar os direitos humanos fundamentais, a personalidade jurídica universal do indivíduo (86-140). Assim, o estudo dos direitos humanos baseia-se tanto na lei quanto na cultura (McClennem; Slaughter 5). Cada livro, intitulado com o nome do seu protagonista, representa a autoexpressão, a autoidentificação e a autodeterminação de cada protagonista. No contexto da justiça transicional e dos direitos humanos, esses processos são também formas de reivindicar a cidadania, tanto interna como universalmente, e, portanto, de afirmar os direitos humanos.

No entanto, o protagonista em *K.* é representado por uma única letra ao invés de um nome inteiro como em *Perla*. Isso também acontece com o final de cada livro. O protagonista em *K.* morre exausto e um pouco mais em paz, mas sem saber toda a história do desaparecimento de sua filha. Sua história, sua identidade e sua autodeterminação estão incompletas. Por outro lado, *Perla* termina com a protagonista descobrindo a verdade sobre seu passado, sendo reunida a seus avós biológicos, e criando sua própria família com seu namorado. Aqui, o processo de confrontar o passado e estabelecer a verdade e a memória está completo. *Perla* foi capaz de descobrir a verdade e fazer as pazes com o passado.

Apesar da continuidade do silêncio, do desaparecimento material e simbólico de “A.”, o romance de Kucinski destaca o papel da literatura no processo de justiça de transição. No início do livro, em uma nota para o leitor, Kucinski explica que o romance

está fragmentado com partes que são um tanto não ficcionais e outras que são completamente inventadas, mas que, em última análise, a unidade do livro vem do protagonista, K.: “A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos.” (Kucinski 13). Embora K. não chegue ao mesmo grau de verdade, paz e aceitação como Perla, o próprio livro ainda é uma representação de seu longo processo de investigação do passado, expressando seu trauma e afirmando sua identidade. Embora refletindo diferentes graus de justiça transicional, de verdade e memória, de autodeterminação e autoexpressão, cada história, no entanto, sustenta e reafirma a noção do próprio romance como uma forma de autoexpressão e autodeterminação no domínio dos direitos humanos.

Em última instância, esta análise comparativa constatou que a forma, os símbolos e os outros dispositivos literários encontrados em *Perla* e em *K.* refletem os processos sociopolíticos de justiça transicional que tanto a Argentina quanto o Brasil experimentaram respectivamente. Além disso, os resultados dessa investigação também sugerem que a memória coletiva é um componente integral e mesmo necessário da memória individual. Em outras palavras, quando uma sociedade se engaja ativamente na memória coletiva, capacitando as vítimas e estabelecendo a verdade durante um período pós-conflito ou pós-ditadura, os indivíduos têm mais facilidade em estabelecer sua própria memória pessoal, criando sua própria história e estabelecendo sua identidade. Finalmente, no centro dessas descobertas está a noção de que a literatura é parte integral do estudo da justiça transicional e dos direitos humanos, e o próprio romance é uma representação do direito fundamental à autoexpressão e autodeterminação.

TRABALHOS CITADOS

ANDREOZZI, Gabriele. *Desaparición: Argentina's Human Rights Trials*. Oxford: Peter Lang, 2013.

ATENCIO, Rebecca J.; and Nina Schneider. "Reckoning with Dictatorship in Brazil: The Double-Edged Role of Artistic-Cultural Production." *Latin American Perspectives* 43.5 (2016): 12-28.

ATENCIO, R. J. "Acts of Witnessing: Site-Specific Performance and Transitional Justice in Postdictatorship Brazil." *Latin American Theatre Review*, 46: 2 (2013): 7-24. Project MUSE, doi:10.1353/ltr.2013.0015.

ATENCIO, Rebecca. "Book Review: K." *World Literature Today*, 88:6 (2014): 58-59.

BARAHONA, de B. A. "Transitional Justice and Memory: Exploring Perspectives." *South European Society and Politics*. 15:3 (2010): 359- 376, DOI: 10.1080/13608746.2010.513599.

CATHOLIC CHURCH. Archdiocese of São Paulo (Brazil), et al. *Torture in Brazil : A Shocking Report on the Pervasive Use of Torture by Brazilian Military Governments, 1964-1979*. Austin, Tex.: Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1998.

CHAVEZ-SEGURA, A. (2015). Can Truth Reconcile a Nation? Truth and Reconciliation Commissions in Argentina and Chile: Lessons for Mexico. *Latin American Policy*, 6:2 (2015): 226-239. doi:10.1111/lamp.12076.

FEITLOWITZ, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University Press, 1998.

HARVEY, David. "The Right to the City." *New Left Review*. 2008.53 (2008).

JELIN, Elizabeth, Judy Rein, and Marcial Godoy-Anatívia. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2003. Internet resource.

"Kafkaesque." Merriam-Webster.com. Merriam-Webster, n.d. Web. 11 Dec.

KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUTZ, Ellen L., and Kathryn Sikkink. "The Justice Cascade: The Evolution and Impact of Foreign Human Rights Trials in Latin America." *International Law and Society: Empirical Approaches to Human Rights*. p. 319-351 (2007).

MCCLENNEN, Sophia A., and Joseph R. Slaughter. "Introducing Human Rights and Literary Forms; or, the Vehicles and Vocabularies of Human Rights." *Comparative Literature Studies* 46.1 (2008): 1-19.

ROBERTIS, Carolina De. *Perla*. New York: Alfred A. Knopf, 2012.

SIKKINK, K., & Walling, C. B. The Impact of Human Rights Trials in Latin America. *Journal of Peace Research*, 44:4 (2007): 427-445.

SLAUGHTER, Joseph R. *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*. New York: Fordham University Press, 2007. Web.

TEITEL, R. G. "Transitional Justice Genealogy." *Harvard Human Rights Journal*. 16 (2003): 69-94.

Alice L. Donahue é Bacharel em Literatura Inglesa e Espanhola pela Universidade Estadual de Nova York em Geneseo e Mestre em Estudos Latino-Americanos (2017) pela Universidade do Novo México. Sua especialidade são direitos humanos e literatura latino-americana. Durante seus estudos de pós-graduação, trabalhou para um blog educativo, *Vamos a Leer*, onde publicou revisões semanais de livros da literatura infantil latino-americana.

Artigo recebido em 29/04/2017. Aprovado em 31/07/2017.