

A LITERATURA DA PÓS-DITADURA NA ARGENTINA: INTERSEÇÕES DO ESPAÇO E DO TEMPO EM SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA

THE POST-DICTATORSHIP LITERATURE IN ARGENTINA: SETTING INTERSECTIONS IN SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA

Thays ALBUQUERQUE *

<https://orcid.org/0000-0003-0735-4250>

Resumo: Há diversas formas de pensar as possibilidades estéticas e críticas que enfocam nas fronteiras entre realidade e ficção, História e Literatura. Neste trabalho, apresenta-se uma análise sobre o romance *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011), de Ernesto Semán, a partir de conceitos de Josefina Ludmer (2010), como *realidadficción* e *literatura en sicro y en fusión*. Esses conceitos ajudam a entender alguns artificios utilizados na literatura contemporânea que subvertem uma visão tradicional do espaço e do tempo, já que a obra em questão está estruturada em três partes com tratamentos específicos para cada uma das esferas narrativas, com focos narrativos, espaços e tempos distintos. Dessa forma, apresenta-se um desdobramento das memórias individual e coletiva sobre a última ditadura cívico-militar argentina, no qual se destacam os conflitos do narrador-protagonista em sua semelhança e diferença com o autor, ambos filhos de militantes da ditadura, e como esta característica autoficcional agrega valor ao romance dentro do sistema literário argentino. A linha de reflexão teórica comunga com as reflexões de Elizabeth Jelin (2002), Pilar Calveiro (2013) e Marianne Hirsch (2015). Observa-se, com o estudo, como Semán atualiza o tema da ditadura argentina a partir de novas formulações de perguntas na posição discursiva de filho de detido-desaparecido, cultivando o trabalho de memória constante desde a perspectiva de uma nova geração e das necessidades tanto éticas quanto estéticas do contemporâneo.

Palabras-chave: Memória e literatura; literatura e ditadura; romance da pós-ditadura; autoficção latino-americana; literatura argentina contemporânea.

Abstract: There are many ways of thinking about the aesthetic and critical possibilities which focus on the boundaries between reality and fiction, history and literature. In this research, I present an analysis of Ernesto Semán's novel, *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011), by making use of concepts such as *realidadficción* and *literatura en sicro y en fusión* theorized by Josefina Ludmer (2010). These concepts help to understand some artifices used in contemporary literature which subvert a traditional view of the setting (space and time), given that the aforementioned book is structured in three parts with specific treatments for each of the narrative spheres and with distinct points of view and setting (spaces and times). It then presents how individual and collective memories unfold in the last Argentine civic-military dictatorship, in which the conflicts of the narrator-protagonist stand out in their similarity and difference with the author (both sons of militants of the dictatorship) and how this autofictional feature adds value to the novel within the Argentine literary system. The theoretical line is developed in the light of Elizabeth Jelin (2002), Pilar Calveiro (2013) and Marianne Hirsch (2015). It is observed in the study how Semán updates the theme of the Argentine dictatorship from the standpoint of children of disappeared/detained parents, cultivating the work of constant memory from both the perspective of a new generation and the ethical/aesthetic needs of the contemporary.

* Universidade Estadual da Paraíba. E:mail: tk.albuquerque@gmail.com.

Keywords: Memory and literature; literature and dictatorship; post-dictatorship literature; autofiction in Latin-American novel; contemporary Argentine literature.

Os ecos da ditadura argentina na vida dos filhos

O passado recente da América Latina está marcado pelas ditaduras cívico-militares, que não somente foram responsáveis por mortes, desaparecimentos e constantes violações de direitos humanos em sua época, mas também por feridas abertas que permanecem pulsantes nas gerações posteriores. Na Argentina, em particular, calcula-se que mais de trinta mil pessoas estão entre os detidos-desaparecidos, vítimas do terrorismo de Estado¹. A reivindicação por memória, verdade, justiça e reparação segue constante entre as ações das associações de direitos humanos, em uma perspectiva de dever de memória (RICOEUR, 2007). Além disso, é notório um trabalho de memória (JELIN, 2002) nas novas gerações, principalmente, nos filhos dos desaparecidos que, a partir de diferentes iniciativas, buscam, por exemplo: o corpo de seus pais; lidar com as lacunas da história de seus pais e de sua família; justiça através de punição dos responsáveis pelos crimes contra a humanidade, e; construir sua própria identidade como filhos de detidos-desaparecidos.

Sem dúvida, a Argentina usufrui de uma situação particular no contexto latino-americano, desde as políticas de memória até a abundância editorial nas ciências sociais e na literatura propriamente dita sobre o tema, além de resultados jurídicos muito mais sólidos e numerosos em comparação com os demais países da região que passaram por governos ditatoriais. As questões sobre a última ditadura argentina permanecem atuais e estão presentes nos jornais, nas artes urbanas de suas cidades, nos diversos espaços e museus de memória por todo país, em filmes como o recente “Argentina 1985” (2022), de Santiago Mitre, emergem no cotidiano e seguem na marcha das mães (e avós) da *Plaza de Mayo*, toda quinta-feira às 15h30min, como declararam em 27 de setembro de 2018: “41 anos parindo memória e futuro”². Nesta linha, mas a partir da segunda geração, destacam-se “as vozes e o trabalho de memória de *H.I.J.O.S.* (Associação de Direitos Humanos, a sigla significa: *Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y*

¹ Em muitos espaços de memórias e em alguns documentos aparece esse número aproximado de detidos-desaparecidos. Na página 109, do livro *Dónde hubo muerte, hoy hay vida* (2016), do *Espacio de Memoria y Derechos Humanos EX-ESMA* também se pode encontrar a referência aos trinta mil detidos-desaparecidos.

² No original: “41 años pariendo memoria y futuro.” Disponível em: <http://madres.org/index.php/hebc-la-patria-somos-los-que-la-hacemos-seamos-solidarios-y-trabajemos-por-ella/>. Acesso em: 1 out. 2018.

el Silencio)³, que também têm bastante repercussão social e cultural” (ALBUQUERQUE, 2020).

Na Argentina, foi conquistada uma política de memória única e isso ressoa em seu presente e em sua produção literária. Opta-se por trabalhar neste artigo com *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, porque essa narrativa adota um ângulo ímpar, não apenas na questão da perspectiva dos filhos, como também em uma espécie de atualização dos horrores e das dores da época ditatorial na atualidade pós-ditatorial. Trata-se, nesse sentido, da formulação de novas perguntas a partir do ponto de vista das novas gerações. O romance citado constrói-se como proposta autoficcional, pois o autor é filho de militantes da ditadura argentina. Contudo, ele não participa da segunda geração propriamente dita; seu pai desapareceu quando ele era criança, por isso, Semán estaria na chamada geração 1.5, a intermediária, pois conviveu com seu pai e ele mesmo tem lembranças da época ditatorial – diferentemente daqueles que não têm recordações diretas de seus pais (GÓMEZ, 2014; HIRSCH, 2015).

No caso da narrativa estudada neste trabalho, há uma proposta centrada em mais que contar simplesmente a história da vida de uma pessoa, do “eu” narrador, senão na intenção de abordar as memórias dos pais, ou imaginar as vivências dos pais, em alguns casos, e atualizar a visão do passado familiar e coletivo a partir das consequências no presente. Neste ponto, chama-me a atenção, na trama de Semán, a forma como atualiza os acontecimentos ditatoriais e traz para o presente as consequências e os resquícios através de diferentes artifícios, o que se explora na análise. Dessa forma, apresenta-se as considerações críticas de *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, a partir de particularidades observadas no trabalho com as memórias da última ditadura argentina e nas estratégias narrativas na sobreposição do tempo e do espaço para a composição do romance.

Uma análise de *Soy un bravo piloto de la nueva China*: as esferas narrativas

Os ângulos são vários, o olhar se aproxima a partir de diversos pontos do ambiente, o foco se desdobra em diferentes personagens a cada momento, as vozes narrativas se manifestam de forma heterogênea, explora-se a pluralidade de perspectivas para abordar o tema da última ditadura argentina na sua relação com o presente. Assim se configura o romance de Ernesto Semán. *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) destaca-se

³ Filhos e Filhas pela Identidade e a Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio (tradução nossa).

desde o primeiro momento da leitura pela forma como apresenta as personagens e o enredo, que se divide em três partes, cada uma com três capítulos e um epílogo, três núcleos particulares de espaço e tempo, três narrativas “separadas”, mas complementares: A CIDADE, O CAMPO E A ILHA⁴.

A esfera que abre o romance é A CIDADE. Narrada em primeira pessoa por Ruby/Rubén, trata-se da doença e morte da mãe do narrador-protagonista: “minha mãe tinha um câncer avançado, neoplasma maligno, e os médicos achavam difícil que ela sobrevivesse. Era agosto de 2002, ou seja, ela tinha 61 anos.” (SEMÁN, 2011, p. 25, tradução nossa)⁵. Ruby volta dos Estados Unidos, para, junto com seu irmão, Agustín, velar os últimos dias de sua mãe, Rosa Abdela, que neste momento faz com que eles se encontrem com objetos da recordação, como cartas e brinquedos, e coloca em evidência as memórias e as recordações do passado familiar, um microcosmo do passado nacional.

Desse tempo presente da narrativa, vai-se ao passado, para O CAMPO, um centro clandestino de detenção, tortura e morte durante a última ditadura. Nessa esfera, há um narrador onisciente que atua em dupla via, ora centrado nas vivências de Capitán⁶, policial torturador, ora em Luis Abdela, militante maoísta, pai do narrador-protagonista que acaba detido, torturado por Capitán e assassinado através de um voo da morte⁷. Nesse núcleo se aprofundam as questões ligadas a Capitán, seu perfil, sua família, as relações entre militares, inclusive as relações entre os militares e os detentos: “Capitán não era de pensar sobre seus atos passados, nem de dramatizar, nem de celebrar. ‘O feito, está feito’ e ‘Ao feito, peito’ eram as frases que terminavam suas conversações antes mesmo de começá-las (SEMÁN, 2011, p. 43, tradução nossa)⁸.

O último e insólito núcleo é A ILHA, onde o espaço e o tempo se dissolvem, são fluidos, confundem-se na incerteza, não se sabe onde está nem em qual tempo, trata-se de uma dimensão paralela na qual Rubén, o narrador desta parte e de A CIDADE, pode ver

⁴ No original: “*LA CIUDAD, EL CAMPO Y LA ISLA*”.

⁵ No original: “*mi madre tenía un cáncer avanzado, neoplasma maligno, y que los médicos veían difícil que sobreviviera. Era agosto de 2002, o sea que ella tenía 61 años.*”

⁶ Capitán é o sobrenome do militar, a forma como a personagem está denominada, não se refere à sua patente militar.

⁷ Os voos da morte foram uma forma de execução adotada pelo terrorismo de Estado na última ditadura cívico-militar argentina. Os militares atiravam as pessoas ao mar, normalmente, ainda vivas, mas drogadas (anestesiadas por médicos). Acredita-se que mais de cinco mil pessoas foram assassinadas dessa forma na Argentina. Disponível em: <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-eran-vuelos-muerte-dictadura-argentina-20151213181747.html>. Acesso em: 21 out. 2019.

⁸ No original: “*Capitán no era de pensar sobre sus actos pasados, ni de dramatizar, ni de celebrar. “Lo hecho, hecho está” y “A lo hecho, pecho” eran las frases que terminaban sus conversaciones antes de empezarlas.*”

algumas conversas de seu pai com Capitán, em uma análise dos acontecimentos da ditadura, entre uma tentativa de conciliação e a dificuldade do perdão. A impossibilidade de solução e as alternativas tecnológicas de trabalhos com a memória marcam essa esfera. Nesse sentido, ao encontrar-se na ilha, Rubén, portanto, não consegue compreender o que acontece: “Não tenho ideia. Ontem estava entrando no meu apartamento em Buenos Aires, e hoje acordo aqui, em um desses edifícios, num andar alto”, disse-lhe apontando para trás, na direção de onde deveria estar meu apartamento ainda que já não se visse.” (SEMÁN, 2011, p. 64, tradução nossa)⁹. Narrado em primeira pessoa, relatam-se as experiências de A ILHA a partir de uma incompreensão que não paralisa, mas que se distende em múltiplos caminhos para tentar chegar a novos entendimentos sobre os acontecimentos da ditadura em sua relação com o presente.

Essa parte da narrativa, A ILHA, pelo tratamento que faz do espaço e do tempo, pode ser pensada a partir das noções de *en fusión* e *en sicro*, pautadas por Josefina Ludmer no artigo “Notas para Literatura Posautónomas III” (LUDMER, 2010), no qual, analisando a literatura dos anos 2000, a autora observa os procedimentos para imaginar e produzir realidade ou, ainda, para subvertê-la. *En fusión* se refere às construções narrativas que produzem a fusão de opostos, dissolvendo os polos: “Imaginar/ pensar/ sentir em fusão com palavras como íntimopúblico, realidadeficção, dentrofora e abstratoconcreto”¹⁰ (LUDMER, 2010, s/n, tradução nossa). A ficção, nesse sentido, abarca a realidade e pode confundir-se com ela, há uma mudança de perspectiva: “O resultado é a realidadeficção, que não é uma matéria feita das duas, não é uma mistura, uma mestiçagem, um híbrido ou uma combinação, mas uma fusão na qual cada termo é, de forma imediata, o outro: a realidade ficção e a ficção realidade” (LUDMER, 2010, s/n, tradução nossa)¹¹. Junto à ideia de *en fusión* está a de *en sicro*, que neste caso pensa nas relações de temporalidades, como o presente está integrado por uma sucessão de passados e como isso pode ser imaginado/sentido a partir de territórios específicos. Nas palavras de Ludmer, *en sicro*:

⁹ No original: “No tengo idea. Ayer estaba entrando a mi departamento en Buenos Aires, y hoy me despierto acá, en uno de estos edificios, un piso alto”, le dije señalando para atrás, en la dirección de dónde debía estar mi departamento aunque ya no se viera. “

¹⁰ No original: “Imaginar/pensar/sentir en fusión con palabras como íntimopúblico, realidadeficción, adentroafuera y abstractoconcreto.”

¹¹ No original: “El resultado es la realidadeficción, que no es una materia hecha de las dos, no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro: la realidad ficción y la ficción realidad.”

É outro modo-procedimento de imaginar e pensar que aparece na literatura e por todas as partes: o sucessivo se justapõe e o passado está no presente. Cada ideia, cada imagem, cada momento, cada território, contém sua história e seu passado. No trabalho de hoje estão todas as formas-trabalho da história, na família todas as formas família, na literatura a história da literatura (LUDMER, 2010, s/n, tradução nossa)¹².

Curiosamente, as reflexões de Ludmer exemplificam a ideia de um território *en sicro* com a série norte-americana *Lost*, em que um grupo de pessoas está perdido em uma estranha ilha. Na visão de Ludmer, nessa ilha há uma relação entre as temporalidades, todos seus passados estão ligados ao presente, justapõem-se, assim, com personagens dos diferentes tempos, todos, então, são contemporâneos. Essas considerações ajudam a refletir e especular sobre A ILHA de Semán, já que também apresenta algumas dessas características, a partir da mediação tecnológica.

A forma como Semán estrutura o romance revela um projeto literário centrado na ideia de união entre tempo e espaço para dar significado estético à narrativa. Desse modo, no que concerne à teoria narrativa, antes das reflexões contemporâneas de Ludmer, pode-se considerar, ainda, cada uma das três esferas como *cronotopos*, na linha conceitual de Mikhail Bakhtin, ou seja, o tempo cronológico (Cronos) se associa ao espaço (Topos) como marca da dinâmica interna da obra, em seu discurso narrativo, em uma mescla dos elementos de espaço com o tempo (seja objetivo ou subjetivo) da história (REALES; CONFORTIN, 2008). Em *Soy un bravo piloto de la nueva China*, há duas esferas com datas bem delimitadas e outra não: A CIDADE está situada no início dos anos dois mil, em uma situação pós-ditatorial; O CAMPO no tempo dos horrores da repressão da última ditadura, e; A ILHA está distante de referências claras, não se sabe onde está, nem em que tempo, no entanto, é possível localizá-la claramente depois da ditadura pelo tipo de revisão que propõe tanto na relação entre as personagens que protagonizaram os acontecimentos, como na perspectiva do filho, de Rubén, sobre essas questões.

Ernesto Semán, com isso, funde também o tratamento do tempo na narrativa, o tempo da história se confunde com o tempo do discurso, já que na construção narrativa o autor se vale de frações do tempo histórico com datas identificáveis, mas subverte isso em A ILHA, como parênteses para um espaço e tempo outro, talvez só possível na cabeça de Rubén, na experiência limite de um filho procurando entender o passado do pai

¹² No original: “*Es otro modo-procedimiento de imaginar y pensar que aparece en la literatura y por todas partes: lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente. Cada idea, cada imagen, cada momento, cada territorio, contiene su historia y su pasado. En el trabajo de hoy están todas las formas-trabajo de la historia; en la familia todas las formas-familia; en la literatura la historia de la literatura.*”

desaparecido de forma ampla. Essa é uma das características mais impactantes da obra, Semán se lança por outras vias, a partir da história dos Abdelas, foca nas dores familiares e em suas angústias como filho valendo-se da imaginação, para dar voz ao pai desaparecido e ao torturador do pai, colocar o narrador-protagonista como telespectador, como se ele pudesse ver as testemunhas de frente, vítima e carrasco, escutá-los para buscar respostas e preencher lacunas. Isso aparece na narrativa como artifício da pós-memória:

A conexão da pós-memória com o passado está, portanto, mediada não somente pela recordação, mas por um investimento imaginativo, criativo e de projeção. Ter crescido entre recordações esmagadoras dos demais, e estar dominado pelas narrativas prévias ao seu próprio nascimento ou anteriores à própria consciência significa correr o risco de que as histórias das nossas vidas se vejam deslocadas ou mesmo despojadas pelas de quem nos precede. Significa estar moldado, também de forma indireta, por fragmentos traumáticos de acontecimentos cuja reconstrução narrativa supõe um desafio, uma vez que escapam a nossa compreensão. Os eventos do passado fazem sentir seus efeitos no presente (HIRSCH, 2015, p. 19, tradução nossa)¹³.

Nesse raciocínio, Semán ocupa não apenas o espaço discursivo de filho de detido-desaparecido, mas também o de artista que profana criativamente este lugar, subverte a linha mais comum de respeito e admiração aos pais, propõem outras aproximações à história familiar, cheio de críticas, conflitos e incompreensões. No caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, por exemplo, é notório que o conceito de pós-memória pode ajudar a entender os caminhos escolhidos para a elaboração do romance:

Além de dar conta do lugar da ficção na fundação da instituição familiar, a autoficção ou autofabulação do eu permite a Semán contar parte de sua história – traumática, dolorosa – a partir de um lugar distinto da posição às vezes incômoda da vítima. No seu lugar, o romance permite falar do passado e legitimar sua palavra não tanto (ou não somente) em sua condição de afetado direto do terrorismo de Estado, senão de jovem escritor e storyteller, não tanto como “corpo sofredor”, senão como “corpo criador”, para dizê-lo com Alain Badiou. (BLEJMAR, 2014, p. 173, tradução nossa)¹⁴.

¹³ No original: “La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección. Haber crecido entre los recuerdos abrumadores de los demás, y estar dominado por narrativas previas al nacimiento de uno mismo o anteriores a la propia conciencia significa correr el riesgo de que las historias de nuestras vidas se vean desplazadas o incluso despojadas por las de quienes nos preceden. Significa estar moldeado, también de forma indirecta, por fragmentos traumáticos de acontecimientos cuya reconstrucción narrativa supone un desafío, dado que escapan a nuestra comprensión. Los sucesos del pasado hacen sentir sus efectos en el presente.”

¹⁴ No original: “Además de dar cuenta del lugar de la ficción en la fundación de la institución familiar, la autoficción o autofabulación del yo le permite a Semán contar parte de su historia – traumática, dolorosa – desde un lugar distinto a la posición a veces incómoda de la víctima. En su lugar, la novela le permite hablar del pasado y legitimar su palabra no tanto (o no solo) en su condición de afectado directo del terrorismo de Estado, sino de joven escritor y storyteller, no tanto como “cuerpo sufriente” sino como “cuerpo creador”, para decirlo con Alain Badiou.”

Essas características da autoficção se conjugam com as da pós-memória e permitem a Semán, como escritor, criar narrativas diversas, ir além da postura de vítima. A narrativa se destaca, nesse sentido, pela trama que se desenvolve em esferas particulares que se complementam em uma só história plural.

A CIDADE: os desdobramentos da memória familiar

Em A CIDADE, o foco está na memória familiar a partir das recordações de infância de Ruby e da vida avaliada diante da morte iminente da mãe. Fundamental notar que Ruby, assim como Semán, vale-se da memória familiar. Autor e narrador-protagonista integram a geração 1.5, a geração intermediária, já que têm lembranças próprias do seu pai, eram pequenos na época do sequestro e desaparecimento e são testemunhas, dessa forma, de alguns dos acontecimentos narrados. A morte da mãe é também um encontro com os vestígios do passado, um momento para recordar, procurar entender, apreender de alguma forma o impalpável. A militância familiar, por exemplo, aparece em diferentes momentos da narrativa, alguns cotidianos, como o seguinte, que demonstra a crença na educação:

Na minha família, a ideia de que a educação é um instrumento de progresso era uma verdade tão enraizada e improvável como a de que os povos que esquecem repetem o seu passado. Deste modo, nossa educação era também como nossa memória, uma contribuição ao avanço da humanidade (SEMÁN, 2011, p. 37, tradução nossa)¹⁵.

Essa perspectiva ética, que reivindica não somente a memória como uma preocupação coletiva, revela um eco das posições dos seus pais durante o passado ditatorial, mas Rubén não se limita a uma visão positiva dessa experiência. Logo aparecem as críticas e os possíveis abusos pelos quais a família passou por conta da militância do seu pai. Isso vem à tona também pela possibilidade de escutar Rosa Abdela e acessar, através de suas recordações, acontecimentos desconhecidos da história familiar, ao poder ler a carta que Luis Abdela enviou enquanto estava em treinamento em Cuba, por exemplo, entre outros fatores implicados nos últimos momentos da sua mãe doente. Destacam-se os seguintes pontos que denotam machismo, inclusive, com a ideia do aborto obrigatório exigido pela militância sem considerar o desejo da mulher, Rosa, nesse caso:

¹⁵ No original: “En mi familia, la idea que la educación es un instrumento de progreso era una verdad tan arraigada e improbable como la de que los pueblos que olvidan repiten su pasado. Así que nuestra educación era también, como nuestra memoria, un aporte al avance de la humanidad.”

“Quando teu pai foi para Cuba”, disse sem nenhuma razão, com o cotovelo apoiado sobre a janela aberta [...] “Nesse momento tinhas vinte anos, ma”.

“E ele também. Quando me disse que eu não podia ir com ele, que o partido não admitia casais, que o treinamento não era para mulheres... tudo mentira. Teu pai precisava me ter ao alcance, como um cachorro com coleira.” (SEMÁN, 2011, p. 103, tradução nossa)¹⁶.

“Estou grávida, Luis. Que confusão!” [...] Luis levou o tema de Que Confusão! para a reunião do partido da semana seguinte, com o argumento de que consentir a ter um filho (leia-se, eu), era um privilégio burguês, inapropriado para os que lutavam, precisamente, contra os privilégios burgueses, complicando além disso a logística da família Abdela nessa luta.” (SEMÁN, 2011, p. 105, tradução nossa)¹⁷.

Nas duas citações, podem-se perceber as posições de Rosa e Luis em relação aos pormenores da vida na militância. O machismo na anulação da presença das mulheres e de seus desejos está bem evidenciado. Luis Abdela vai a Cuba para o treinamento, mas Rosa Abdela recusa de imediato a decisão do partido para que abortasse, e acaba por dar a luz ao protagonista: “Olhe, antes que você me diga algo, vamos fazer o seguinte: vocês decidem o que quiserem, eu tenho meu filho de todo jeito. E vocês podem ir à merda, juntos ou separados. O que acha?” (SEMÁN, 2011, p. 106, tradução nossa)¹⁸. Explicitam-se, nesse ponto, os abusos do exercício da militância, enquanto uma organização que também atuou de forma opressora, principalmente para as mulheres. Para Rubén, ter contato com essas memórias faz com que se aproxime da mãe, da sua força e de suas debilidades no passado familiar, em sua postura como mulher, esposa e mãe. Outros aspectos de crítica à militância voltam a ser mencionados no romance, a visão de Rubén permite, por um lado, reconhecer o valor da luta do pai, e, por outro, não limita a questão ao heroísmo, já que também revela os pontos de conflito e raiva que algumas escolhas do seu pai lhe provocam.

É assim, por exemplo, no que se refere à imagem do pai como suicida, que aparece em vários momentos da narrativa, com destaque no primeiro capítulo e no último instante, no epíteto. Essa característica está presente no trecho da conversa telefônica entre pai e

¹⁶ No original: “Cuando tu padre se fue a Cuba”, dijo a cuento de nada, con el codo apoyado sobre la ventana abierta. [...] “En ese momento tenías veinte años, ma”.

“Y él también. Cuando me dijo que yo no podía ir con él, que el partido no admitía parejas, que el entrenamiento no era para mujeres... todas macanas. Tu padre necesitaba tenerme a tiro, como un perro con correa”.

¹⁷ No original: “Estoy embarazada, Luis. Qué quilombo.” [...] Luis llevó el tema de *Qué Quilombo* a la reunión del partido de la semana siguiente, con el argumento de que acceder a tener un hijo (léase, yo), era un privilegio burgués inapropiado para quienes luchaban, precisamente, contra los privilegios burgueses, complicando además la logística de la familia Abdela en esa lucha”.

¹⁸ No original: “Mirá, antes que me digas nada, hagamos esto: ustedes deciden lo que quieran, yo al hijo lo tengo igual. Y ustedes se pueden ir bien a cagar, juntos o por separado. ¿Qué te parece?”

filho, Luis Abdela e o menino Rubén Abdela, quando discutem sobre a volta de Luis para Argentina e se manifesta o risco evidente de morte, caso voltasse de fato:

“Papai, está na China?”

“Sim, agora sim.”

“Você quer que a gente vá pra lá? Vamos com mamãe e Agustín. Mamãe disse que aqui houve um golpe.”

“Não, não Rubenzinho. Me espere que já volto.”

“Mas mamãe diz que se você voltar vão matar todos nós. Eu não quero que nos matem, papai. Eu quero ir pra China.” (SEMÁN, 2011, p. 116, tradução nossa)¹⁹.

Esse diálogo marca a memória de Rubén de forma brutal, talvez por isso a imagem do pai suicida pendurado lhe apareça, assombra-o. Por que o pai voltou se sabia que a morte era certa? Conviver com as escolhas dos pais é uma marca das relações entre pais e filhos. No caso dos filhos de desaparecidos, isso se faz mais patente, porque evidencia conflitos entre a sensação de abandono quando criança e a compreensão ética, como adulto, da luta pela democracia e pela sobrevivência. Essas questões das relações e memórias familiares são muito bem desenvolvidas por Semán, que se vale também do artifício da fotografia, quando no final do livro expõe uma foto familiar real, a única que conta com os quatro membros da família e revela que “no verso, escrito em letra cursiva e firme e apurada, com um lápis preto, podia-se ler: ‘Elías Semán, Susana Bodner, e seus filhos Pablo e Ernesto. Villa General San Martín, Rosário, outubro de 1969.’” (SEMÁN, 2011, p. 185, tradução nossa)²⁰.

Em uma entrevista a Silvina Frieria, em março de 2011, o autor explica que com o recurso da foto pôde desenvolver ainda melhor a ficção, ainda que reivindique manifestadamente o direito à ambiguidade, à autoficção:

As recordações, como a memória, atualizam-se. Ao voltar sobre as narrações construídas e revisadas pelos outros, o que é lembrado está longe de ser exclusivamente patrimônio do “vivido” e “armazenado”. Mas Semán confessa, na entrevista com Página/12, que a inclusão desse “álbum familiar”, que começa e termina em uma única foto, permitiu-lhe gerar o efeito contrário. “Essa parte real constrói muito mais forte a ficcionalização de todo o resto”, ressalta o escritor e jornalista, como se esta ordem fosse o destino manifesto

¹⁹ No original: “¿Papi, estás en China?”

“Sí, ahora sí.”

“¿Y no querés que vayamos para allá? Vamos con mami y Agustín. Mami dice que acá hubo un golpe.”

“No, no Rubencito. Espérame que ya vuelvo.”

“Pero mami dice que si volvés nos van a matar a todos. Yo no quiero que nos maten papi. Yo quiero ir a China”.

²⁰ No original: “En el reverso, escrito en letra cursiva y firme y apurada, con una lapicera negra, podía leerse: ‘Elías Semán, Susana Bodner, y sus hijos Pablo y Ernesto. Villa General San Martín, Rosario, octubre de 1969’”.

de um romance que atravessa a infância de Rubén e do próprio Semán, durante os anos 70 (FRIERA, 2011, s.n., tradução nossa)²¹.

Desse modo, Ernesto Semán, valendo-se do recurso da fotografia, explora o que Didi-Huberman propõe como o atributo duplo a que está sujeita a imagem fotográfica, no qual “nos encontramos simultaneamente com a verdade e a obscuridade, com a exatidão e o simulacro” (HIRSCH, 2015, p. 65, tradução nossa)²². Nesse caso, utiliza uma fotografia familiar e histórica de um passado traumático para dar ainda mais contornos à narrativa autoficcional, a partir da possível identificação do personagem protagonista Rubén com o próprio Semán. Além das semelhanças da história familiar, a fotografia aparece também como objeto da recordação (ASSMANN, 2011), em um deslocamento das identidades, como se os nomes que aparecem no verso da foto fossem codinomes, nomes militantes. Essa foto, como a carta, como o boneco *chinaastro* (que faz alusão ao título da obra – título que remete às aventuras de livros infantis, em uma espécie de paródia), estava dentro de uma caixa que a mãe entrega aos dois filhos antes de morrer, uma herança que não se deve perder, uma reivindicação da memória. Há um efeito irônico imediato decorrente da presença da foto e dos nomes que fazem referência à família de Semán.

Nesse ponto, a homonímia entre personagem, narrador e autor se concretiza. Curiosamente ao contrário, pode-se verificar olhando a capa do livro que se trata do mesmo nome, Ernesto, só que em *Soy un bravo piloto de la nueva China* esse seria um nome que integra a “narrativa ficcional”, inventado por conta da militância, em nome da guerrilha, ou seja, trasladam-se as posições entre realidade e ficção, os polos se comem mutuamente, como diria Ludmer (2010).

O CAMPO: prisão, tortura e morte

²¹ No original: “Los recuerdos, como la memoria, se actualizan. Al volver sobre las narraciones construidas y aderezadas por los otros, lo evocado está lejos de ser exclusivamente patrimonio de lo “vivido” y “almacenado”. Pero Semán confiesa, en la entrevista con *Página/12*, que la inclusión de ese “álbum familiar”, que empieza y termina en una única foto, le permitió generar el efecto contrario. “Esa parte real hace mucho más fuerte la ficcionalización de todo el resto”, subraya el escritor y periodista, como si esta consigna fuera el destino manifiesto de una novela que atraviesa la infancia de Rubén y del propio Semán, durante los años 70.” Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20966-2011-03-07.html>. Acesso em: 20 dez. 2018.

²² No original: “A citação é de Hirsch a partir de reflexões sobre Imagem a pesar de tudo, de Didi-Huberman: “[...] nos encontramos simultáneamente con la verdad y la oscuridad, con la exactitud y con el simulacro”.

A volta ao passado não se limita a esse caminho mais comum de um portal aberto por um objeto ou pela narração de uma lembrança, como vemos em A CIDADE. Em O CAMPO, Semán promove outro foco narrativo, retorna no tempo para narrar de forma onisciente a experiência do sequestro, tortura e assassinato do pai de Rubén. Considera-se que colocar em terceira pessoa a narração seja uma forma de se separar um pouco e marcar estruturalmente a imaginação, a ficcionalização. Nessa esfera, a narrativa desenvolve o perfil, as características de Capitán, em oposição às crenças e ao discurso de Luis Abdela, torturador e torturado:

Balbuçava com a boca cada vez mais pastosa e violeta e as lamúrias que vinham de dentro da Casa agora estavam mais altas, uma cortina de ruídos altos, uma cortina de ruído sólido e monótono sobreposta com os galhos das árvores. Encurvou-se um pouco para que seu ouvido ficasse mais perto do corpo que passava diante dele e somente então conseguiu distinguir a voz do seu detido, o murmulho de um fiozinho de voz do seu detido, repetindo sem força nem entonação.

“Filhos da puta, filhos da puta” (SEMÁN, 2011, p. 49, tradução nossa)²³.

Como se vê, Abdela mantém íntegra a sua ideologia, inclusive em situação de prisão e tortura. A personagem é construída a partir da solidez de caráter, da resistência frente à violência constante. Demonstra-se que luta até o último momento defendendo a utopia de esquerda de acordo com a emblemática ideia de Che Guevara “Até a vitória sempre”²⁴, representada, por exemplo, quando clamava em gritos durante a detenção: “Vamos, resistamos, Che! Se os romanos e seus leões não puderam com os cristãos, estes fascistas não vão poder com os comunistas!” (SEMÁN, 2011, p. 50, tradução nossa)²⁵.

Do outro lado, contudo, está Capitán “que nunca havia se sentido muito seguro de si mesmo” (SEMÁN, 2011, p. 118, tradução nossa)²⁶, ao mesmo tempo em que parece entender sua posição na história: “A verdade sou eu [...] Isto? Isto é uma guerra? Isto é como sair para caçar tartarugas com um bacamarte. Você acredita que podemos perder?

²³ No original: *Balbuçava con la boca cada vez más pastosa y violeta y los quejidos que venían de adentro de la Casa ahora eran más altos, una cortina de ruidos altos, una cortina de ruido sólido y monótono superpuesta con las ramas de los árboles. Se encurvó un poco para que su oído quedara más cerca del cuerpo que pasaba delante de él y sólo entonces alcanzó a distinguir la voz de su detenido, el murmullo de un hilito de voz de su detenido, repitiendo sin fuerza ni entonación.*

“Hijos de puta, hijos de puta”.

²⁴ No original: “*Hasta la victoria siempre. Apesar de famosa, essa frase parece não ter sido escrita como tal por Ernesto Guevara.*” Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/mundo/hasta-la-victoria-siempre-la-historia-de-la-frase-con-la-que-raul-despidio-fidel-castro> Acesso em: 29 jan. 2019.

²⁵ No original: *¡Vamos, resistamos, Che! ¡Si los romanos y sus leones no pudieron con los cristianos, estos fachos no van a poder con los comunistas!*

²⁶ *que nunca se había sentido muy seguro de sí mismo.*

É uma final contra ninguém.” (SEMÁN, 2011, p. 120, tradução nossa)²⁷. Capitán compreende sua função no sistema repressor, sabe do poder imensamente superior dos militares diante da guerrilha, ainda que se mostre incomodado em alguns momentos, segue com austeridade as ordens do comando militar. Não obstante, o contato com Abdela o afeta desde o primeiro momento e, progressivamente, vai ganhando maiores proporções e consequências. Diretamente envolvido no sequestro, na tortura e na morte de Abdela, na manhã seguinte de participar do voo da morte que o assassinou, Capitán fica doente, surdo, uma surdez diretamente relacionada com seu trabalho, pois os gritos dos militantes torturados já o estavam perturbando há algum tempo: “O ruído nos ouvidos de Capitán tinha voltado e agora ele já não ouvia mais nada, antes isso acontecia somente n’O CAMPO, mas agora, cada vez mais, não” (SEMÁN, 2011 p. 127, tradução nossa)²⁸.

A personagem Capitán faz um contraponto com Realte, o general, que se apresenta completamente seguro em suas atitudes, defende as violações dos direitos humanos, a tortura e os voos da morte, parece imune a qualquer tipo de reflexão ética, em um desprezo absoluto pela vida, pelos corpos das pessoas detidas. É interessante como Semán traz à narrativa vários perfis de militares, constrói as personagens e as diferentes perspectivas para pensar em como conseguiram fazer tudo o que fizeram. Alguns faziam contrariados, outros faziam com convicção. Obviamente, todos os envolvidos são culpados, a questão que surge é como se converte em algo fundamental procurar entender a lógica do inexplicável, tentar construir uma linha de raciocínio que permita uma problemática, mas necessária, compreensão sobre como se pode sequestrar, torturar e matar mais de trinta mil pessoas. E, além disso, refletir sobre quais consequências essas atitudes também trazem à vida dos perpetradores.

A filósofa judia Hannah Arendt se dedicou a reflexões desse tipo ao longo de sua obra e são notáveis suas considerações sobre a condição humana e a banalidade do mal. No Livro *Eichmann em Jerusalém* (1999), publicado em 1963, a escritora reúne os artigos que escreveu sobre o julgamento de Eichmann, que acabou condenado como um dos principais responsáveis pela Solução Final²⁹, pelos horrores da *Shoah*, e que foi enforcado em 1962, em Israel. Arendt, ao olhar para Eichmann, apresenta um homem comum, um burocrata, distante de um perfil monstruoso. Otto Adolf Eichmann estaria preocupado

²⁷ No original: “La verdad soy yo” [...] “¿Esto? ¿Esto es una guerra? Esto es como salir a cazar tortugas con un trabuco naranjero. ¿Vos creés que podemos perder? Es una final contra nadie”.

²⁸ No original: “A Capitán le había vuelto el ruido en los oídos y ahora se le tapaban las orejas, antes le pasaba sólo en EL CAMPO, pero ahora, cada vez más, no”.

²⁹ Solução Final foi a denominação cunhada pelos nazistas para se referir ao extermínio dos judeus na Europa.

apenas em fazer seu trabalho com esmero e dedicação, o melhor que poderia fazer a partir das ordens que lhe chegavam: “Ele cumpria o seu dever, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia ordens, ele também obedecia à lei” (ARENDDT, 1999, p. 152). Nota-se, então, a partir dos testemunhos de Eichmann durante a prisão e o julgamento, que o horror era trivial, que em sua cabeça não poderia ser condenado por cumprir a lei, ainda que a lei do Estado genocida houvesse legalizado o crime e o encarregado de organizar a sua execução, os assassinatos em massa do povo judeu (também de ciganos, homossexuais, pessoas com deficiência etc.).

O julgamento de Eichmann foi bastante publicizado e suas características como um homem comum e educado, orgulhoso de seu trabalho bem-sucedido surpreendeu àqueles que não associavam as atrocidades dos crimes de lesa humanidade nazistas a pessoas comuns, àqueles que não conseguiam relacionar assassinato em massa a trabalhos cotidianos. Essas reflexões, de Arendt sobre Eichmann, ajudam a pensar a personagem Capitán. Em nenhum momento do romance Capitán estaria desprovido do sentir, ele não é um ser medonho, lembra-se da mulher e do filho durante seu trabalho no campo de concentração, também se sente mal algumas vezes, mas ainda assim continua a fazer o que lhe é ordenado. Em aversão a Capitán, Semán escolhe construir uma alternativa na qual o pai torturado não se rende jamais, com uma força incomensurável resiste, enquanto o torturador é quem vai debilitando-se a partir das práticas de tortura e assassinato. Essa postura, além do nome do torturador, estabelece uma relação de intertextualidade com a peça de teatro uruguaia *Pedro y el Capitán* (2000), publicada em 1979, por Mario Benedetti. Invertem-se as posições, inclusive, no que se refere às experiências com o corpo.

De maneira geral, o trabalho terapêutico do trauma com pessoas torturadas reside em que consigam narrar o horror, recuperar sua voz violentada. O que não se dá no caso da narrativa analisada, já que Abdela mantém uma postura heroica (estoica), não perde a voz ou a subjetividade, não renuncia a seus ideais, e não se revelam debilidades. O que pode ser uma representação complacente de um filho que imagina os últimos momentos do seu pai, embora ninguém possa julgar alguém que fale ou se desvança em uma situação de tortura e prisão. O autor propõe, como Benedetti, uma inversão dos papéis. Enquanto Abdela mantém sua voz e sua militância até o último momento, Capitán fica doente, debilita-se, fica “louco”, afasta-se a partir de uma licença concedida pelos militares. O silêncio de Capitán seria um trauma pela dificuldade de enfrentar suas próprias ações?

Capitán sentiu que algo estava emperrado debaixo dele, tateou com a perna e sentiu que um dos detidos havia rolado para um lado e desse lugar tinha conseguido se agarrar com as mãos atadas ao cano do canto que sustentava a plataforma. Baixou o olhar e viu o rosto de Abdela, a cabeça jogada para trás, os olhos apenas abertos e a boca movendo-se. Capitán sentia que os ouvidos estavam para estourar. Viu Vieira, descomposto do outro lado do avião e voltou a olhar Abdela debaixo dele durante alguns segundos, procurando entender ou não o que era que tratava de dizer até que deu um passo atrás e com a bota começou a pisar na mão que estava agarrada ao cano até que se soltasse por completo. Logo viu que os olhos de Abdela se fechavam, enquanto da boca saía um grito agudo e incompreensível [...] (SEMÁN, 2011, p. 204, tradução nossa)³⁰.

Na visão de Capitán, Abdela se revela como seu principal fantasma, o homem que não se submete, nem diante da morte. Mais uma inversão paródica que propõe Semán, Abdela assombra Capitán, não o contrário, inversão de opostos, o torturador fica amedrontado com o torturado. Essa noite do assassinato de Abdela, de vinte e dois detidos-desaparecidos, inclusive de uma garota que parecia ter menos de quinze anos, é definitiva para Capitán e para Vieira. Os dois repressores já se sentiam incomodados com as práticas de violações dos direitos humanos que cometiam. No dia seguinte a esse voo da morte, Capitán perde a audição, enquanto, posteriormente, mostra-se que Vieira se descontrola pelas noites e que corre nu pelas ruas. Abdela e seus companheiros são assassinados, perdem a vida, já os citados militares perdem uma suposta sanidade. Essa alternativa delineada por Semán parece uma catarse, uma maneira de punir de alguma forma os perpetradores. Alguns estudiosos sobre tortura vão argumentar que a prática é uma violência direta aos dois seres humanos envolvidos, torturador e torturado, ambos perdem humanidade no processo, claro que o torturado está submetido e exposto de uma maneira completamente diferente do torturador. Ainda nesta linha, de forma mais profunda, pode-se pensar que a tortura institucionalizada afeta toda sociedade ao fazer da violência algo constante no trato social.

No artigo “Tortura e Sintoma Social”, que compõe o livro *O que resta da ditadura* (2010), organizado por Edson Teles e Vladimir Safatle, Maria Rita Kehl, pensando a partir do contexto brasileiro, mas várias vezes fazendo ligações com a América Latina,

³⁰ No original: “Capitán sintió que algo estaba atascado debajo de él, tanteó con la pierna y sintió que uno de los detenidos había rodado para un costado y desde ahí había logrado agarrarse con las manos atadas al caño del costado que sostenía la plataforma. Bajó la mirada y le vio la cara a Abdela, la cabeza tirada para atrás, los ojos apenas abiertos y la boca moviéndose. Capitán sentía que los oídos le estaban por reventar. Lo vio a Vieira, descompuesto del otro lado del avión, y volvió a mirar a Abdela abajo suyo durante unos segundos, buscando entender o no qué era lo que tratava de decir hasta que dio un paso atrás y con la bota comenzó a pisarle la mano con la que agarraba del caño hasta que se soltara por completo. Recién ahí vio que los ojos de Abdela se cerraban, mientras de la boca le salía un grito agudo e incomprendible [...]”

expõe essa situação da tortura que também viola o torturador e não apenas o torturado: “Não é fácil efetivar a passagem do “sou um homem” para “sou um assassino de outros homens” – ela tem um preço alto” (KEHL, 2010, p. 130). Constatam-se os males da tortura também no torturador, que acaba assumindo uma nova e apavorante identidade com a constante prática da tortura. No caso da personagem de Semán, há uma quebra nessa lógica quando ele passa a sofrer não apenas psiquicamente, mas também com sintomas físicos, os danos de suas ações. Capitán, então, assim como Vieira, não consegue assimilar totalmente essa “nova hedionda identidade”, como diria Kehl.

O mérito incontestável do romance de Semán consiste, segundo Calveiro (2013, p. 17, tradução nossa), em: “[...] não calar as vozes discordantes com a própria, mas sim somá-las para ir armando, no lugar de um quebra-cabeça em que cada peça tem um só lugar, uma espécie de caleidoscópio que reconhece distintas figuras possíveis”³¹. A visão de Pilar Calveiro (2013) sobre o trabalho de memória na Argentina cabe perfeitamente para o que desenvolve Ernesto Semán, em *Soy un bravo piloto de la nueva China*, além de ser considerado como um dos primeiros filhos a dar voz ao ponto de vista do agressor: “pela primeira vez é uma vítima direta da ditadura que outorga, na ficção, essa posição de testemunha da história a um perpetrador” (BLEJMAR, 2014, p. 170, tradução nossa)³². É significativo colocar luz na experiência da mãe e do torturador, além do militante desaparecido, na construção da memória como filho em uma contemporaneidade de dispositivos digitais e tecnologias inusitadas.

Destarte, as relações que se estabelecem em O CAMPO se desenvolvem a partir das múltiplas possibilidades imaginativas de como seria o cotidiano em um campo clandestino de detenção, tortura e morte, como foram os dias de Abdela, como seria a interação entre torturador e torturado. Semán opta por humanizar os torturadores ou, pelo menos, alguns deles, que não são vistos como monstros, senão como pessoas com família, que poderiam ser bons pais e maridos, que, inclusive, poderiam ter pensado em suas famílias, enquanto faziam os horrores de lesa humanidade, que poderiam estar doentes por esse tipo de prática, que podem ter pagado pelas consequências de seus atos da pior maneira possível sem que seus arrependimentos possam mudar os fatos nem evitar o curso da história, pois os desaparecidos ficaram sepultados no fundo do mar.

³¹ No original: “[...] no acallar las voces discordantes con la propia, sino sumarlas para ir armando, en lugar de un puzle en que cada pieza tiene un solo lugar, una especie de caleidoscopio que reconoce distintas figuras posibles.”

³² No original: “por primera vez es una víctima directa de la dictadura el que le otorga, en la ficción, esa posición de testigo de la historia a un perpetrador.”

A ILHA: fabular possibilidades para lidar com a memória

Na impossibilidade de mudança, em enfrentar o passado com toda crueldade para observar o perdão como impalpável e a conciliação como (im)possível é o que se focaliza em A ILHA, junto com as especulações das possibilidades tecnológicas para apreensão da memória, não somente a própria, mas também acessar a memória alheia ou ceder sua memória a outra pessoa a partir dos desdobramentos entre passado – presente – futuro:

Você sabe se existe um *copyright* do que alguém se lembra? Mas não dos conteúdos, senão do seu sentido, do mundo inteiro que inclui essa recordação. Ou qualquer pessoa pode usá-la?

Bem, por isso é que trabalhamos em requisitar essas imagens e muitas outras, é uma missão infinita, nem O Arquivo nem A Fogueira ajudam muito [...].

Vocês, os que têm passado, deveriam ser escravos do prazer de olhar para frente (SEMÁN, 2011, p. 76, tradução nossa)³³.

Mas, discutir com os desaparecidos é melhor ainda.

[...] Só que me chama atenção como às vezes as recordações deixam de ser recordações e se tornam um absoluto sem tempo, um martelo retórico. Não é que em nome delas se cubram as fraquezas do presente; é que o futuro simplesmente não se produz (SEMÁN, 2011, p. 77, tradução nossa)³⁴.

Nesses fragmentos, o narrador-protagonista conversa com Rudolf, uma espécie de administrador d'A ILHA, um homem com rabo de macaco. Ele surpreende Ruby durante uma caminhada e lhe pede o USB (*universal serial bus*): “Me dê o USB. Me dê, me dê, me dê, me dê... (SEMÁN, 2011, p. 75, tradução nossa)³⁵, de uma de “suas memórias”, que o narrador-personagem acabara de ver através de um *scanner*, a partir daí se desenvolve uma espécie de discussão entre eles que se desenrola com muitas especulações sobre memória. Consiste em um impacto a hipótese que Semán apresenta: poder rever as próprias recordações ou as conversas do pai Luis Abdela com Capitán, uma perturbadora ideia de acessar a memória a partir da tecnologia, de um dispositivo de armazenamento e outro de projeção.

³³ No original: “¿Vos sabés si existe un *copyright* de lo que uno recuerda? Pero no de los contenidos, sino de su sentido, del mundo entero que incluye ese recuerdo. ¿O lo puede usar cualquiera?

Bueno, por eso es que trabajamos en requisar estas imágenes y muchas otras, es una misión infinita, ni El Archivo ni La Hoguera ayudan mucho [...] Ustedes, los que tienen pasado, deberían ser esclavos del placer de mirar hacia adelante.”

³⁴ No original: “Pero, discutir con los desaparecidos es mejor aún.

[...] Solo que me llama la atención cómo a veces los recuerdos dejan de serlo y se vuelven un absoluto sin tiempo, un martillo retórico. No es que en nombre de ellos se cubran las flaquezas del presente; es que el futuro simplemente no se produce.”

³⁵ No original: “Dame el USB. Dámelo, dámelo, dámelo, dámelo... Acredito que, nesse trecho, refere-se a um pen-drive e não à entrada ou ao cabo USB.”

Nesse ponto, a obra se aproxima da ficção científica. Como os recentes episódios da série *Black Mirror*, de Charlie Brooker, da *Netflix*, destaca-se especificamente quatro episódios – *The Entire History of You* (2011), *San Junipero* (2016), *Arkangel* (2017) e *Crocodile* (2017) – não se sabe bem o que se está apresentando, porque a narrativa fragmentada revela uma tecnologia ou uma situação que ainda não conforma as nossas experiências empíricas. Como pensar que poderíamos ter acesso à memória através de um dispositivo que pode gravar o que a pessoa viveu e, com essa tecnologia, consegue-se reproduzir o arquivo em uma projeção exata da experiência? Ou, além disso, como imaginar que pessoas mortas possam resolver conflitos enfrentados na vida em outro plano, onde permanecem com suas memórias? Ao mesmo tempo em que é confuso, converte-se em algo bastante excitante pensar nas formulações que podemos fazer a partir dessas contingências.

Nessa perspectiva, há uma parte em *A ILHA* na qual se reivindica a escuta dos desaparecidos, que traz ao contexto de reflexão da memória essa possibilidade, da ficção, de escutar os mortos. Em uma conversa com Raquel, a namorada da juventude de Rubén, o narrador-protagonista conta a ela sobre uma marcha de que participou:

“Depois de gritar tantas coisas novas, voltavam, ‘que digam onde estão/ os desaparecidos/ que digam onde estão/ os desaparecidos.’ Viu como é o canto, o ‘onde estão’ é tão forte que com ‘os desaparecidos’ começa uma oração nova. E então assim vai:

*que digam onde estão
os desaparecidos
que digam onde estão
os desaparecidos.*” (SEMÁN, 2011, p. 143, tradução nossa)³⁶.
[...]
Que quem diga? Eles?
Claro, que os desaparecidos digam algo, de uma vez por todas (SEMÁN, 2011, p. 144, tradução nossa)³⁷.

Rubén explica a repetição dos gritos, das lágrimas, do sentimento de revolta no protesto dez, quinze anos depois da ditadura e pensa que poderia mudar a situação se os desaparecidos pudessem falar. Segue a conversa com Raquel e esclarece que não se pode

³⁶ No original: “*Después de gritar tantas cosas nuevas, volvían, 'que digan donde están/ los desaparecidos/ que digan donde están/ los desaparecidos.' Viste cómo es el cantito, el 'dónde están' es tan fuerte que con 'los desaparecidos' empieza una oración nueva. Y entonces dale que dale que digan donde están los desaparecidos que digan donde están los desaparecidos*”

³⁷ No original: “*¿Qué quién diga? ¿Ellos? Claro, que los desaparecidos digan algo, de una puta vez.*”

contestar a posição deles de mártires e heróis, mas defende que “Poderiam começar a falar e dizer onde estão, por que se lançaram pelos fiordes como porquinhos da índia quando estávamos com a mesa posta lhes esperando para comer” (SEMÁN, 2011, p. 144, tradução nossa)³⁸. Nesse momento, a voz do filho se faz presente em uma posição de revolta, a sensação de incompreensão pelo vazio, o abandono. A ILHA é a parte que concretiza o ápice dessa fantasia de acessar o que aconteceu, a partir da ficcionalização da realidade proposta por Semán:

No romance estas três categorias – verdade, realidade e ficção – não se opõem e sim se complementam, pois o ato de colocar na ficção sua história familiar permite ao autor acessar uma verdade sobre seu passado (um conhecimento, se quiser) que pouco tem a ver com a correspondência entre o que se conta no livro e o que realmente ocorreu à família Semán [...] (BLEJMAR, 2014, p. 171, tradução nossa)³⁹.

Dessa forma, Rubén consegue acessar as conversas do pai com Capitán, pode ver e escutar o seu pai diante do seu torturador, através de projeções de um computador-scanner que lhe permite ver partes da sua vida, do cativeiro do seu pai e de interações do seu pai pós-ditadura, ou seja, depois de morto, em uma espécie de câmara Gesell⁴⁰ (BLEJMAR, 2014). Há um momento específico que consiste em uma tentativa de negociação de um empreendimento centrado no “Mercado da memória”. A mediação de Rudolf e de sua esposa, *The Rubber Lady*, pretende mais que um perdão de Abdela a Capitán, uma conciliação entre eles que proporcione a construção de um parque em que os desaparecidos e os agressores convivessem juntos e recebessem as pessoas que vão visitar as memórias deles:

Imaginem algo mais ou menos assim: Os turistas chegam à *Plaza de Mayo*, dão uma volta, explica-se a eles tudo, digamos que tenhamos uma ou duas Mães que contam sua história, algo assim. Ali mesmo, colocamos em um dos Falcon dois ou três repressores e um desaparecido, podemos fazer com armas

³⁸ No original: “*Podrían empezar a hablar y decir dónde están, porque se tiraron por fiordos como cuises cuando estábamos con la mesa puesta esperándolos para comer.*”

³⁹ No original: “*En la novela estas tres categorías –verdad, realidad y ficción– no se oponen sino que se necesitan, pues es la puesta en ficción de su historia familiar lo que le permite al autor acceder a una verdad sobre su pasado (un conocimiento, si se quiere) que poco tiene que ver con la correspondencia entre lo que se cuenta en el libro y lo que realmente ocurrió a la familia Semán [...].*”

⁴⁰ A câmara Gesell foi desenvolvida pelo pediatra e psicólogo Arnold Gesell como uma forma de observar o comportamento de algumas crianças sem ser visto. Consiste em um espaço com dois ambientes, de um lado fica uma sala com espelho, na qual as pessoas podem ser observadas a partir de outra sala através do vidro (um vidro que se apresenta como espelho de um dos lados). Muito comum a presença desse espaço em filmes policiais. No caso da narrativa de Semán, refiro-me à ideia de poder observar sem ser notado, o que acontece com Rubén em relação ao pai.

falsas, como for. [...] o importante é que os turistas tenham aí uma ideia de como foi a coisa (SEMÁN, 2011, p. 265, tradução nossa)⁴¹.

[...]

“O de vocês não tem nome”, chegou a dizer. Capitán dramatizou o impacto de uma surpresa sobre seu corpo: Rudolf simulou tudo ao contrário, a total previsibilidade da recusa. “Dão nojo”, acrescentou Abdela.

“Bom, mas se eles não concordam, não sei se nós poderíamos colaborar, atenção”, replicou Capitán.

“E para que caralho quer minha aprovação, a nossa? Não precisaram dela quando realmente fizeram merda. É difícil conseguir a gentil colaboração de alguém para aceitar ser torturado, violado, jogado ao mar” (SEMÁN, 2011, p. 266, tradução nossa)⁴².

As posições de Abdela e Capitán na pós-ditadura seguem iguais, opostas, marcadas pela impossibilidade de reconciliação. A ideia de Rudolf de fazer um parque onde convivessem perpetradores e militantes, desconsiderando o passado devastador é eticamente inadmissível, ao mesmo tempo em que deixa em evidência uma crítica à forma como a memória se converte em mercadoria e tem gente que lucra com alguns projetos específicos, desprezando os pormenores das feridas do passado-presente individual e coletivo⁴³. Essa linha de trabalho com a memória está muito próxima ao conceito de memória saturada que Régine Robin (2016) explica como uma figura de esquecimento, um excesso que leva à saturação.

Considerações finais

Ernesto Semán problematiza várias questões relacionadas à memória, sobretudo, ao expor a ideia de esvaziamento de sentido de alguns empreendimentos de memória, preocupados com uma espetacularização que causa fetichismo e não provoca uma perspectiva crítica do passado. A análise das memórias do passado recente precisa ser considerada a partir de suas particularidades, em uma postura ética que reconheça e puna o terrorismo de Estado, não só na América Latina, mas também em outras partes do

⁴¹ No original: “Imaginense algo más o menos así: Los turistas llegan a Plaza de Mayo, hacen la ronda, se les explica todo, ponele que tenemos una o dos Madres que cuentan su historia, algo así. Ahí mismo ponemos en uno de los Falcon a dos o tres represores y un desaparecido, podemos hacerlo con armas falsas, como sea. [...] lo importante es que los turistas tengan ahí una idea de cómo fue la cosa.”

⁴² No original: “Lo de ustedes no tiene nombre”, alcanzó a decir. Capitán sobreactuó el impacto de una sorpresa sobre su cuerpo; Rudolf simuló todo lo contrario, la total previsibilidad del rechazo. “Dan asco”, agregó Abdela.

“Bueno, pero si ellos no están de acuerdo, no sé si nosotros podríamos colaborar, ojo”, repuso Capitán. “¿Y para qué carajo querés mi aprobación, la nuestra? No la necesitaron cuando hicieron mierda todo de verdad. Es difícil obtener la gentil colaboración de alguien para aceptar ser torturado, violado, tirado al mar”.

⁴³ Essa ideia de empreendimento absurdo da memória já aparece nas críticas de Imre Kertész sobre a memória de Auschwitz. Ele ironiza em um artigo de 1998, ao afirmar que “deseja o futuro memorial de Berlim como um ‘Holocausto-Parque’” (ROBIN, 2016, p. 237).

Globo. Por isso, torna-se fundamental pensar o Estado em sua conformação coletiva, nós somos o Estado, nós autorizamos e violamos os direitos das pessoas. Não podemos transferir a responsabilidade para o Estado, somente, reificando esse ente que se realiza, pensa-se, gere-se a partir de decisões tomadas por pessoas. Apenas ao entender isso se pode viabilizar qualquer possibilidade de transformação, de mudança na sociedade.

No caso da leitura de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, apreender que na trama é o próprio Rubén quem vê e narra essa situação de tentativa de “homogeneização” das posições entre perpetrador e militante dá à história nuances particulares porque, mais uma vez, o filho vê o pai em uma postura heroica, já que Luis Abdela não abdica em nenhum momento de suas crenças e se mostra forte para o enfrentamento não só de Capitán, mas também a Rudolf e *The Rubber Lady*. A questão geracional, como uma conversa implícita entre filho e pai, que não se encontram diretamente em A ILHA, aparece através da perspectiva do perdão que defende Abdela:

Meu perdão é o oposto ao ódio, quero lhe dizer isso. Meu perdão é o que vai permitir aos meus caminhar pela cidade sem ter de parar a cada instante para pensar com quem está cruzando na calçada. Meu perdão é o futuro.

Mas qual lugar é deixado para essas pessoas? Adiantou-se Rudolf apontando para Capitán.

O que elas possam ocupar, receio que não muito mais que isso. Meu perdão é o oposto ao ódio, e também é oposto ao esquecimento. Você se fez falsas ilusões com seu ‘Reconciliation Tour’, Rudolf. Devia ter consultado antes. Meu perdão não move um milímetro o irreversível (SEMÁN, 2011, p. 269, tradução nossa)⁴⁴.

É assim que Luis Abdela aponta, em um tempo pós-ditatorial, para a necessidade de seguir com os trabalhos de memória da última ditadura, contra o esquecimento, e defende um futuro em que a base é o perdão, mas sem injustiça, o perdão que chega como clemência a seus filhos, às futuras gerações, ainda que não signifique perdoar o imperdoável, o irreversível, e isso aparece também na perspectiva do filho do repressor. Destarte, Semán introduz ricas possibilidades para entender a situação dos filhos da última ditadura argentina, não somente na questão dos filhos dos militantes desaparecidos, mas também no concernente aos filhos dos agressores. Cada um cobra a parte que lhe cabe na história, sejam os militantes comunistas, sejam os militares

⁴⁴ No original: “*Mi perdón es el opuesto al odio, eso quiero decirle. Mi perdón es lo que les va a permitir a los míos caminar por la ciudad sin tener que detenerse a cada instante a pensar con quién se están cruzando en la vereda. Mi perdón es el futuro.*

¿Pero qué lugar les deja a esta gente?, se apuró Rudolf señalando a Capitán.

El que ellos puedan ocupar, me temo que no mucho más que eso. Mi perdón es lo opuesto al odio, y también es lo opuesto al olvido. Usted se hizo falsas ilusiones con su ‘Reconciliation Tour’, Rudolf. Debí haber consultado antes. Mi perdón no mueve un milímetro lo irreversible.”

repressores. Isso, no final, reaparece em seus filhos e, de modo um tanto determinista, Semán fecha a obra, por um lado, com a reivindicação da memória do pai feita por Rubén:

Mas eu também sou isso que fica para trás. Eu sou Abdela.
E teus filhos serão Abdela, se existe Deus. [...] Ruby, isto que está vivendo aqui é teu passado, mas não é tua história. No passado não há lugar para tua história, Ruby.
E se não faço nada?
Tua história é o que fazes com isso, é teu presente. Se não fizer nada, as coisas vão lhe acontecer sem que você tenha algo para dizer. É uma vida de merda essa, você não quer algo assim (SEMÁN, 2011, p. 274, tradução nossa)⁴⁵.

Essa conversa entre Raquel e Rubén, nos últimos momentos de *A ILHA*, marca a perspectiva de memória entre as gerações, pode-se considerar pós-memória na perspectiva de Marienne Hirsch (2015) e, mais que isso, marca a relação passado-presente-futuro. O filho, ativamente, pode escrever sua própria história, inclusive considerando sua memória familiar, mas diferente do passado paterno. A militância de Abdela se revela em Rubén a partir de uma militância da memória, ou melhor, um agente/um empreendedor de memória (JELIN, 2002), o que se nota em Ernesto Semán, na elaboração da própria obra. Por outro lado, quando se pensa no filho de Capitán, a resposta de Semán se dá a partir da vingança, o filho do repressor manifesta a mesma violência do pai, no epílogo há o parricídio de Capitán, seu filho, Fausto Amado Capitán, quando descobre que ele havia participado da repressão vai até a sua casa e o mata com seis tiros. Rubén lê a notícia em um jornal. Semán, através de Rubén, vinga o pai, matando seu carrasco, castiga com a morte pelas mãos do próprio filho de Capitán. Logo, fecha-se o romance com a imagem de Luis Abdela suicida, pendurado na sala de estar, o fantasma aterrador de Rubén. Os dois corpos, do torturador e do torturado, seguem definitivamente atormentando a vida dos filhos.

Referências

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. **Nos fios da memória latino-americana:** narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile. Recife: UFPE, 2020. Tese (Doutorado em Letras. Teoria da Literatura). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39381> Acesso em: 22 de maio 2021.

⁴⁵ No original: “*Pero yo también soy eso que queda atrás. Yo soy Abdela. Y tus hijos serán Abdela, como que hay un Dios. [...] Ruby, esto que estás viendo acá es tu pasado, pero no es tu historia. En el pasado no hay lugar para tu historia, Ruby. ¿Y si no hago nada? Tu historia es lo que haces con eso, es tu presente. Si no hacés nada, las cosas te van a pasar sin que vos tengas algo para decir. Es una vida de mierda ésa, vos no querés algo así.*”

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BENEDETTI, Mario. **Pedro y el Capitán**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

BLEJMAR, Jordana. Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en Soy un bravo piloto de la nueva China. IN: **Revista de Análisis Cultural Kamchatka** (Universidad de Valencia). Disponível em: http://www.academia.edu/19550238/Copyright_de_la_memoria_autoficci%C3%B3n_y_novela_familiar_en_Soy_un_bravo_piloto_de_la_nueva_China?auto=download. Acesso em: 14 dez. 2018.

CALVEIRO, Pilar. **Política y/o violencia**: una aproximación a la guerrilla de los años setenta. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

ESPACIO MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS [EX ESMA]. **Donde hubo muerte, hoy hay vida**. Buenos Aires: Espacio Memoria y Derechos Humanos [Ex Esma], 2016.

GÓMEZ, Leticia. **El concepto de posmemoria en tres novelas argentinas recientes**. 2014. Disponível em: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/2877/2491>. Acesso em: 6 nov. 2018.

HIRSCH, Marienne. **La Generación de la posmemoria**. Escritura y cultura visual después del Holocausto. Madrid: Carpe Noctem, 2015.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

KEHL, Maria Rita. Tortura e Sintoma Social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). **O que resta da ditadura?** A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUDMER, Josefina. **Notas para Literaturas Posautónomas III**. Blog da Autora. Jul. 2010. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em: 21 out. 2019.

REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. **Introdução aos estudos da narrativa**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et.al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Tradução de Cristiana Dias e Greciely Costa. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

SEMÁN, Ernesto. **Soy un bravo piloto de la nueva China**. Buenos Aires: Mondadori, 2011.

Recebido em: 14 de abril de 2023

Aprovado para publicação em: 21 de setembro de 2023