

# ESPÓLIOS VIOLENTOS: A TRANSMISSÃO GERACIONAL DA DITADURA MILITAR NO ROMANCE BRASILEIRO DO SÉCULO XXI

CRUZ, Lua Gill da<sup>1</sup>

**RESUMO:** Há “giro geracional”, nos termos de Leonor Arfuch (2018), em curso, em relação à produção artística dedicada ao tema da ditadura militar no Brasil: agora, deslocados temporalmente, autores e autoras de uma segunda geração do evento, herdeiros dos traumas do(s) outro(s), tomam de assalto a palavra sobre o passado brasileiro, seja ela familiar ou não, e reabrem o que é aparentemente (des)conhecido. Neste artigo, se analisará, especialmente, as narrativas que questionam as formas de transmissão dos sentidos do passado ditatorial brasileiro por aqueles que não o viveram diretamente, a partir dos livros *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, observando, em especial, como os textos discutem as formas de transmissão da violência e do medo, parte do ambiente familiar e nacional dos personagens, transmitidos (direta ou indiretamente) ao longo do tempo por aqueles que perpetraram ou colaboraram com o regime ditatorial. Buscaremos atentar então para os restos dessas narrativas não integradas de violência e de legados ainda mais escondidos e negados, observando de que forma são recuperadas pela geração seguinte, como e a partir de que meios sobrevivem e são transmitidas, de que maneira questionam as formas de responsabilização, bem como de que escapam à e se mantêm na obscuridade, tantos anos depois.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura transgeracional; literatura brasileira contemporânea; ditadura militar; segunda geração.

---

<sup>1</sup> Lua Gill da Cruz é doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), quando foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), projeto número 2017/06026-2. Foi *Visiting Scholar* no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University. Atualmente, é leitora na Universidad de Chile. E-mail para contato: [luagillc@gmail.com](mailto:luagillc@gmail.com). Este texto trata de um recorte de um capítulo da tese de doutorado intitulada “Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI”, defendido na Universidade Estadual de Campinas, no programa de Teoria e História Literária, sob orientação de Márcio Orlando Seligmann-Silva, em agosto de 2021.

## VIOLENT LEGACIES: THE TRANSGENERATIONAL TRANSMISSION OF THE MILITARY DICTATORSHIP IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY BRAZILIAN NOVEL

**ABSTRACT:** There is a “generational turn”, in the terms of Leonor Arfuch (2018), in progress, in relation to the artistic production dedicated to the theme of the military dictatorship in Brazil: now, temporally displaced, authors of a second generation of the event, heirs of the traumas of the other(s), take the word about the Brazilian past, be it familiar or not, and reopen what is apparently (un)known. In this article, we will therefore analyze the narratives that question the ways of transmitting the meanings of the Brazilian dictatorial past by those who did not experience it directly, especially from the books *O amor dos homens avulsos* (2016), by Victor Heringer and *O corpo interminável* (2019), by Claudia Lage, observing, in particular, how the texts discuss the forms of transmission of violence and fear, part of the characters' family and national environment, transmitted (directly or indirectly) over time by those who perpetrated or collaborated with the dictatorial regime. We will pay attention to the remains of these non-integrated narratives of violence and even more hidden and denied legacies, observing how they are recovered by the next generation, how and from what means they survive and are transmitted, in what way they question the forms of accountability, as well as which escape and remain in obscurity, so many years later.

**KEYWORDS:** transgenerational literature; contemporary Brazilian literature; military dictatorship; second generation.

Em *O Pacto de Adriana* (2017), Lissette Orozco constrói uma narrativa a partir de um segredo familiar ou de um certo *rumor* sobre a sua tia querida, a Tia Chany, apelido para Adriana Rivas. O filme se inicia com a aproximação por parte de Orozco da acusação de que a tia haveria atuado na polícia política de Pinochet no Chile – a *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA). Entre construções narrativas frágeis e incoerentes de personagens indicados e relacionados com a perspectiva da tia, a qual Orozco quer contar, e o relato de pesquisadores e testemunhas que reforçam as acusações que a imputam, a cineasta tenta construir uma perspectiva própria. O documentário, então, acompanha a tentativa de deslocamento da diretora em desvendar e aproximar-se desse segredo passado, (re)situar a sua relação com a tia, inicialmente pacificada,

mas conflituosa ao longo da pesquisa para o filme, até encarar, a duras penas, os efeitos dessa herança violenta.

Esse deslocamento temporal, mas também ético, produzido pelo e no filme pode ser simbolizado a partir de duas cenas. Logo no início da narrativa fílmica, a sobrinha projeta imagens da tia e se coloca ao seu lado, com o seu corpo na projeção<sup>2</sup>, buscando transpor um tempo intransponível e criando uma relação *a posteriori*, uma aproximação física, simbólica e psicológica com quem foi a tia Chany antes da ditadura. Não por um acaso, quando retoma o artifício, já ao final do documentário, o seu corpo não se coloca ao lado da tia, na mesma projeção, mas a observa, agora de longe, sem que seja implicada ou (re)posta ao lado de quem foi. Agora situa-se ao lado daqueles que a julgam. O deslocamento temporal opera um deslocamento nas formas de avaliações, portanto. Conforme estabelece a narração do filme, o procedimento não pretende estabelecer “juízos morais” sobre a tia de apenas dezenove anos, quando, descobre a documentarista, a tia havia entrado na DINA e atuado na tortura, mas tampouco pode furtar-se de uma avaliação e responsabilização da família, com mais de sessenta anos, dotada de mais informações sobre o ocorrido e que *continua* sustentando que aqueles foram os “melhores anos da vida”. Ao final, Orozco, assustada com o que o percurso desvela e com a dificuldade da tia de efetivamente *ver* o que acontecia, antes e agora, declara insustentável a manutenção da relação entre as duas.

O reconhecimento, bem como o posterior deslocamento e a responsabilização dessa violência que se deu *dentro* e *apesar* das famílias também é objeto de questionamento na Argentina. Em *A potência feminista* (2020), Verônica Gago relata que em 2017, durante as marchas do #NiUnaMenos, houve um processo coletivo de “saída do armário” das relações de filhas com os pais genocidas a partir de um procedimento que consistia em contar as suas histórias, denunciar os pais e questionar os limites das acusações a eles feitas. Agora, na forma de um coletivo, acompanhadas de outros processos amplos dos feminismos em greve no país, as filhas assumiram a existência dessa temporalidade e espacialidade da violência de Estado *dentro* de casa e, ao mesmo tempo, deslocaram essa espacialidade e temporalidade para a rua e para o agora, movendo o que era pessoal e judicial, por vezes privado, para a luta coletiva, e para uma nova “cena de justiça”, conforme define a socióloga, continuando o que foi e é uma

---

<sup>2</sup> O procedimento em muito lembra o trabalho de Lucila Quieto (2011), *Arqueología de la Ausencia*, em que a artista, filha de um desaparecido político, projeta as fotos do pai desaparecido e se fotografa ao lado dele, criando uma imagem que inaugura um novo tempo intransponível em que os dois estão, finalmente, juntos. Informações disponíveis em: <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/mam/exposiciones/arqueologia-de-una-ausencia.pdf>. Acesso em: jun. 2021. Para uma análise crítica, cf. ALONSO RIVEIRO, 2016.



luta anterior, também das Mães e das Avós da Praça de Maio<sup>3</sup>. Nesse contexto, cria-se uma “desfiliação” das ex-filhas *desobedientes* que reivindicam justiça e punição, ao mesmo tempo em que se situam contra o patriarcado, elemento fundacional da violência de Estado do passado e estruturante da *persistência* das violências do presente. Rousseaux (2018) também se debruça sobre a atuação de filhas e filhos de genocidas na tentativa de recuperação de uma identidade não marcada pela violência, voltando-se ao caso de Mariana Dopazo e Ana Rita Vagliati, as quais pedem, via justiça, que possam retirar os sobrenomes dos seus progenitores genocidas, baseando-se nos efeitos e nas marcas que o terrorismo de Estado deixou na constituição de suas identidades. Questiona-se a autora: que tipo de transmissão é essa, no caso em que o terror se produz no próprio interior das estruturas familiares? Ou: “como pensar a transmissão – que sempre carrega um enigma – no campo dos atos criminosos em um desejo parental fortemente danificado?”<sup>4</sup> (ROUSSEAU, 2018, p. 172). O testemunho de ambas as filhas, portanto, joga luz na dimensão ética que atravessa as suas histórias pessoais e a da nação, assim como na tentativa de recuperar identidades próprias que não sejam atravessadas pela violência da história dos seus pais.

A partir desses exemplos, artísticos, jurídicos e históricos, podemos nos deslocar para o contexto brasileiro. Se até pouquíssimo tempo atrás, no caso do Brasil, não tínhamos figuras públicas, filhas ou filhos de militares que tenham se voltado contra seus pais no que diz respeito à ditadura, foi apenas em 2020 quando se abriu espaço para o recentíssimo e intenso (e ainda minoritário) depoimento de Caio Felipe Rezende, filho de um agente do regime<sup>5</sup>. Conforme relata Rezende em recente entrevista<sup>6</sup>, foi a partir do filme de Orozco (2017) que conheceu o grupo *Historias Desobedientes*, um coletivo de filhos, filhas e familiares de agentes das ditaduras latino-americanas que hoje se posiciona na luta pela memória, verdade e justiça, e que até então atuava no Chile e na Argentina. Nesse contato, iniciou-se um processo de acolhimento

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre os dois grupos consultar: <https://www.abuelas.org.ar/> e <http://madres.org/>. Acesso em: jun. 2021. Nesses *websites* constam livros, vídeos, filmes e materiais educativos. Sobre as práticas dramáticas, performáticas e artísticas das *Abuelas de la Plaza de Mayo* e a atuação dos filhos de desaparecidos, netos recuperados e irmãos de netos apropriados cf. LUISA DIZ, 2019. Também recomendo o texto *Conhecendo as mães da Praça de Maio: ensaio do perfil da Associação*, de Natasha Castelli (2012).

<sup>4</sup> Original: “*como podemos pensar la transmisión – que siempre conlleva un enigma – en el terreno de los actos criminales inscriptos sobre un deseo parental fuertemente danado?*”.

<sup>5</sup> *Meu pai foi agente da ditadura. Quero uma história diferente para mim*. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/meu-pai-foi-agente-da-ditadura-quer-uma-historia-diferente-para-mim/>. Acesso em: out. 2020.

<sup>6</sup> *Caio Felipe Rezende. Filhos (desobedientes) da ditadura*. Entrevista realizada pelo coletivo *História da ditadura*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDOPW-QrQ8>. Acesso em: abr. 2021.



de familiares brasileiros<sup>7</sup> até que se apresentasse um chamado pela desobediência e pela fundação de um grupo próprio em nosso país.

A possibilidade de criação de um coletivo aqui, entretanto, surge em condições bastante distintas dos grupos dos países *hermanos*. Na Argentina, especialmente, Caio conta que *Historias desobedientes* teria sido criado quando filhos e familiares encontraram respostas ou respaldo para o que *já intuían* ou *sabiam* e que foi confirmado via procedimentos de justiça, na acusação e condenação, em alguns casos subsequente prisão, dos seus familiares julgados. No Brasil, não levamos os perpetradores ao banco dos réus o que modifica, radicalmente, a forma como se relaciona, seja no âmbito privado ou público, com essas figuras. Aqui, em grande parte, os agentes da ditadura continuam gozando, assim como os seus filhos, de plenos direitos e privilégios ainda mantidos por e apesar dos crimes perpetrados. Não por acaso figuras públicas como o coronel Ustra continuam centrais para o discurso negacionista perpetrado pela atual presidência da República, apesar de já ter sido oficialmente reconhecido como torturador, ou como o Major Curió, outro reconhecido torturador e homicida também recebido na agenda oficial da presidência da República, e como o Cabo Anselmo – infiltrado e responsável pelo massacre da chácara de São Bento e pela morte da sua companheira grávida – que seguia dando entrevistas sem expressar qualquer tipo remorso<sup>8</sup>.

Quem sabe por esses motivos, os filhos ou os familiares de agentes da ditadura ainda parecem não ter se debruçado artística ou literariamente, como autores, sobre o legado dessa herança violenta<sup>9</sup>. É sobre a *ficcionalização* acerca da transmissão de uma história de violência, uma herança apagada, assombrosa, portanto, que me debruçarei neste artigo, especialmente a partir de dois livros, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage<sup>10</sup> e *O amor dos homens*

---

<sup>7</sup> A campanha do coletivo *Histórias desobedientes* convoca os filhos de colaboradores da ditadura brasileira para que se posicionem. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pyQ44jEiT8&ab\\_channel=HistoriasDesobedientes-Chile](https://www.youtube.com/watch?v=pyQ44jEiT8&ab_channel=HistoriasDesobedientes-Chile). Acesso em: set. 2020. Cf. também o *website* do grupo: <https://historiasdesobedientesbrasil.com/about/>.

<sup>8</sup> Também é significativo o documentário *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini, que, em uma espécie de escuta psicanalítica com tons de julgamento, confronta o testemunho de Cláudio Guerra, ex-torturador e executor confesso do regime militar. Agora pastor evangélico, Cláudio Guerra aprofunda as denúncias feitas durante a CNV e no livro confessional, *Memórias de uma guerra suja* (2012), apontando, especialmente, para a continuidade das estruturas criminosas de perseguição, tortura e corrupção anteriores.

<sup>9</sup> Nas entrevistas acima elencadas de Caio Rezende, o filho desobediente conta que está em processo de feitura de um documentário sobre a temática.

<sup>10</sup> Claudia Lage nasceu em 1970, no Rio de Janeiro, é escritora e roteirista. É também formada em Teatro pela UNIRIO, em Letras pela UFF e mestre em Literatura pela PUC-Rio. Escreveu o livro de contos *A pequena morte e outras naturezas* e o romance *Mundos de Eufrásia*, além de ter sido finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Como roteirista, trabalhou na TV Globo, entre outras produtoras. Ministra cursos de roteiro e criação literária no Rio de Janeiro.

*avulsos* (2016), de Victor Heringer<sup>1112</sup>. Se também partem da narração acerca da transmissão transgeracional, ou seja, deslocada temporalmente das experiências traumáticas das gerações anteriores, que viveram e testemunharam o período, como *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy ou *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, cujos autores são também filhos de perseguidos, exilados e desaparecidos pelo regime militar, os autores, Lage e Heringer, nesse caso, ao contrário, não tiveram, a princípio, nenhuma relação direta com a ditadura militar brasileira ou do Cone Sul e tampouco com os seus perpetradores, mas constroem ficcionalmente narrativas em que esse espólio violento se constitui como segredo até que atinja, enquanto efeito, a própria vida e a construção da identidade pessoal e cultural dos personagens. Aqui, portanto, a partir desse recorte específico, se buscará entender de que maneira as narrativas reconstróem ficcionalmente o período da ditadura militar, ou seja, de que maneira recuperam, descobrem, expressam e representam este período histórico que *ainda* produz efeitos subjetivos e sociais nas gerações atuais. Diante desses deslocamentos temporais, observar-se-á em que narrativas, memórias ou discursos se baseiam e como têm transmitido esses traumas, seja através do corpo, de objetos ou de memórias familiares, especialmente no que tange a transmissão do espólio da violência e do enfrentamento da transmissão da herança violenta e silenciada dos perpetradores e colaboradores para as gerações seguintes.

*O corpo interminável* trata, principalmente, da história de mulheres cujos corpos e vivências foram atravessados pela ditadura militar brasileira de muitas formas. O fio narrativo principal segue a história de Daniel, filho de uma desaparecida política, e de Melina, filha de um fotógrafo da conhecida Casa da Morte, em Petrópolis, e o encontro dos dois. Os efeitos dos segredos e das violências da ditadura penetram as histórias de ambos, suas relações familiares e a forma como se encontram e se relacionam amorosamente no presente. O romance de Heringer, por sua vez, situado em uma inventada parte do subúrbio carioca, conta a história do encontro entre Cosme e Camilo. O pai de Camilo, um médico colaborador da ditadura, leva Cosme, um menino órfão, para casa, sem maiores explicações e sem que saibamos a relação do

---

<sup>11</sup> Victor Heringer (1988-2018) nasceu no Rio de Janeiro. Foi prosador, poeta e ensaísta. Publicou *Automatógrafo* (2011), *O amor dos homens avulsos* (2016), entre outros. *Glória* (2012) ganhou o segundo lugar do Prêmio Jabuti na categoria romance.

<sup>12</sup> Essa herança transgeracional da violência e do medo como parte do ambiente familiar e transmitidos (direto e indiretamente) ao longo do tempo por aqueles que perpetraram ou colaboram com o regime ditatorial, os restos de uma narrativa não integrada de violência está em, além desses, outros romances como: *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer, *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, *Trilogia infernal*, de Micheline Verunschck, que é composta, pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), entre outros.

garoto com o seu trabalho. Os meninos se apaixonam e vivem um curto relacionamento juvenil até a morte precoce e violenta de Cosme. A narrativa, contada por Camilo, parte do tempo presente, especificamente dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), iniciada em 2012, quando recupera a história familiar e a dor da ausência de Cosme.

No caso de *O corpo interminável*, há duas perspectivas distintas sobre o fardo da transmissão da ditadura: Daniel e Melina simbolizam a transmissão da ausência e do trauma da vítima, pois Daniel é filho de uma desaparecida política e Melina, da colaboração com o regime, por parte do pai. Daniel é criado pelo avô e pela vizinha, Dona Jandira, e cresce sabendo muito pouco sobre a sua mãe e sobre o contexto do seu desaparecimento. É nas narrativas que tematizam a transmissão do desaparecimento que o silêncio se torna ainda mais audível. O menino não consegue se aproximar da história da mãe e busca por quaisquer informações que possa encontrar sobre ela na busca incansável por itens que o avô esconde dele, ou pelos traços e rastros apagados no quarto que antes era ocupado pela mãe e agora o é por ele. A única recuperação a que tem acesso é uma única foto da mãe e do seu livro rabiscado, *Alice no país das maravilhas*, aos quais se apega fortemente na tentativa de criar uma identidade própria para uma pessoa da qual nada sabe. O avô não consegue dizer quem foi a mãe nem o que aconteceu, mas deixa que o menino “saiba” ou “perceba” pelo que não diz, seja pela fotografia, seja pelo acesso a notícias de televisão, por exemplo. Assim, além de uma recuperação via objetos e silêncios, aqui pouquíssimo é contado. Posteriormente, com o surgimento da personagem Olívia – irmã que Daniel não sabia ainda ter e que aparece depois da morte do pai, que também não conhecia –, alguns poucos fios sobre a história dos genitores são recuperados. Olívia também teve uma infância cercada por silêncios, apesar da percepção dos sintomas da dor do pai, mas agora, depois da sua morte, recupera traços dessa história em objetos, cartas e fotografias. Desenvolve também uma relação com o irmão que foi impedida, seja pelo pai, seja pelo avô de Daniel.

A preocupação de Daniel também se centra no que ficará – e passará – dessa história traumática para o(a) filho(a) que terá com Melina, agora grávida. É a partir da escrita e do exercício de metaficção que tenta dar sentido ao passado, ao presente, e a uma possibilidade de futuro, sobre qual afirma que “[s]ó escrevemos quando nada mais pode ser feito, só tomamos consciência tarde demais. Estamos sempre atrasados. Escrevo e apago, apago de novo, mas a página não fica em branco nunca” (LAGE, 2019, p. 74). Não há, entretanto, uma unidade nessa narrativa. Os trechos que focam na construção do fio narrativo de Daniel e Melina, escritos,

supostamente, por Daniel, não parecem se relacionar diretamente com o restante das narrativas sobre outras mulheres, personagens que povoam o romance de muitas formas.

Os diálogos entre a construção do personagem Daniel e as análises de livros que lidam com a herança da segunda-geração, a pós-memória, não há dúvidas, são muito profícuos, mas aqui me centrarei especificamente sobre as questões da transmissão das violências da ditadura, por parte daqueles responsáveis por elas, às gerações seguintes, no caso do romance de Lage (2019), na personagem Melina, e de Heringer (2016), em Camilo. Nesse sentido, como alerta Assman (2016), todo cuidado é pouco: não se trata de dizer que foram *traumatizados* aqueles que atuaram na estruturação dos sistemas autoritários, pois, ao contrário, planejaram, consciente e ideologicamente, a execução de violências, perseguições e mortes, não estando, portanto, em eventos que ameaçavam a sua integridade física e identidade pessoal. No caso dos filhos, entretanto, a situação é mobilizada de outra forma: há um efeito diferente quando pensamos que a segunda geração é capaz de ser confrontada com a violência dos pais e, em alguns casos, com a possibilidade de ter revista a sua identidade, agora marcada também por feridas psíquicas. A teórica defende que o “silêncio em relação às experiências-chave na geração dos pais desencadeou mecanismos de transmissão inconsciente para os filhos de ambos os lados”<sup>13</sup> (ASSMANN, 2016, p. 82).

O debate acerca das *segundas gerações* partiu especialmente dos campos de estudos sobre a *Shoah*, e com os questionamentos acerca da possibilidade da transmissão traumática às gerações seguintes, desde, pelo menos, 1974, como apresenta Eva Hoffman (2004), quando os teóricos se referiam às “crianças do Holocausto”. Deste então, cristalizou-se um debate longo sobre os impactos contínuos da violência transmitida para as gerações seguintes. O termo que se popularizou, entretanto, trata da “pós-memória” (2012a) de Marianne Hirsch, o qual define que: 1) a segunda geração *lembraria* da experiência traumática a partir do que “recebe” da geração anterior; 2) que essas experiências parecem constituir experiências próprias, já que são intensamente e afetivamente recebidas pela geração seguinte; 3) que essas memórias e experiências são recuperadas menos por lembranças e mais por um investimento imaginativo e criativo; e 4) que essa transmissão perturba inclusive a própria constituição identitária daquele que a recebe. Não se trata, assim, de um método de passagem, mas de uma estrutura de transmissão do conhecimento traumático e dos seus impactos corporais, físicos e afetivos.

---

<sup>13</sup> Original: “the silence regarding key experiences in the generation of the parents has triggered mechanisms of unconscious transmission to the children of both sides”.



Ainda que não seja a questão central do trabalho de Hirsch, outros pesquisadores adicionaram ao debate uma discussão qualificada sobre o papel de filhos e filhas de perpetradores, desde, pelo menos, o trabalho de Dan Bar-On (1989), psicanalista israelense que, como estratégia de terapia em grupo, observou e tratou da relação entre filhos de vítimas e de perpetradores. Em *Second generation voices* (BERGER; BERGER, 2001) os autores também se debruçaram sobre o legado das famílias atingidas pela *Shoah*, atentando para o fato de que ambas as segundas gerações, de vítimas e perpetradores, não conseguiram encontrar espaços de diálogos entre elas, ainda que sejam cercadas por barreiras psíquicas e sociais para que possam narrar o acontecido. O trabalho mais recente sobre a temática é o de Schwab, *Haunting legacies* (2010), em que a autora busca compreender não tanto as experiências diretamente transmitidas, mas, sim, como as possibilidades de transmissão inter e transgeracional são reflexos de legados da violência que, por não terem sido resolvidos no passado, assombram agora as gerações seguintes. Centra-se, portanto, menos no que se *recebe* como memórias ou experiências do passado e mais no que permanece não dito, não assimilado e não integrado. Aqui, a autora dedica-se a debater como essa herança assombrada é transmitida para as gerações seguintes e tocada pelas histórias violentas que as gerações anteriores viveram. Nesses textos teóricos, porém, diferente dos livros aqui analisados, se discute a tentativa de elaboração psicanalítica e literária daqueles que efetivamente viveram a experiência de violência no interior das suas famílias. Conforme demonstra Schwab (2010), as crianças “da geração parental traumatizada” se tornam leitoras ávidas dos silêncios e dos traços de memória escondidos. Não recebem, portanto, as histórias violentas apenas de memórias dos pais, mas também a partir do que permanece não integrado e não assimilado, especialmente, defende a autora, por serem assombradas, quando adultas, pelos crimes cometidos pela geração dos seus pais, tornando-se também capazes de receber as memórias somáticas, assombrosas e vergonhosas em seus corpos. Nesses casos, a transmissão não se dá, em geral, a partir do que é dito ou contado, mas, principalmente, do que continua como *segredo* ou silêncio e que é recuperado na busca da segunda geração, bem como do que se manifesta somaticamente em seus corpos. É o que também diz Caio Felipe Rezende sobre os *desobedientes* no Brasil: não se trata de discutir *o que se sabe* sobre o passado familiar, nem mesmo o que se *confirmou* ou *atestou* via documentos ou na Justiça, dado o contexto jurídico brasileiro, mas o que *se sente, se percebe*.

Além disso, para que nos aproximemos dessas histórias é de suma importância nos afastarmos da manutenção de uma lógica dicotômica que separa como dois polos perfeitos vítimas e perpetradores. Em primeiro lugar, os próprios personagens ficcionalizados fazem



parte da rede de colaboração da ditadura, sendo importantíssimos para as suas engrenagens, mas não fundamentais na estrutura do Exército, por exemplo. Assim, em segundo, e principalmente, trata-se de uma geração de filhos que se aproxima de uma herança nunca exatamente nomeada, confirmada ou julgada. Não parece possível, então, uma separação estanque entre uma segunda geração *das vítimas* e outra *dos perpetradores*, dado que a relação com esse trauma se dá sempre *depois*, de forma mediada, distanciada. Trata-se de uma herança que se escolhe, se questiona, se acolhe, e/ou se nega. Aqui me parece importante dialogar com o debate estabelecido por Rothberg, no seu recém-publicado livro, *The implicated subject* (2019), em que, ao evitar perspectivas binárias, pensa a partir das complexas implicações e seus diferentes modos relacionados às diversas temporalidades que envolvem os processos de injustiças do passado e contemporâneas. Ou seja, o autor atenta-se simultaneamente tanto a questões históricas quanto aos legados atuais de violência e injustiça, bem como à necessidade de um discurso que lide com os diferentes níveis de responsabilização e reparação no presente. Assim, ao discutir as diferentes posicionalidades dos sujeitos, não na sua relação identitária, mas na sua relacionalidade, aumenta-se e estende-se às redes de envolvimento nas injustiças para além das imagens mais invocadas de vítimas, perpetradores e *bystanders*, questão já levantada por Primo Levi ([1947]1998, [1986]2004). A teoria de Rothberg (2019) então permite perceber, nesses romances, as formas como diferentes personagens são implicados nas estruturas de violência, muitas vezes vitimados e tantos outros privilegiados, sendo também, de algum modo, afinal, responsáveis por elas.

Apesar de não ser um romance imediatamente relacionado à temática da ditadura, *O amor dos homens avulsos* nos leva para esse tempo já na sua epígrafe, *Informe Meteorológico*, na qual alude a uma umidade e temperatura sufocantes, fazendo possível referência à capa do *Jornal do Brasil* em 1968<sup>14</sup>. O livro também faz muito uso de outras mídias: fotografias, desenhos, imagens de carimbos, listas de todos os tipos. Camilo narra a partir do tempo presente, especificamente durante os trabalhos da CNV, e do seu tempo de infância: um menino vivendo em um lugar *sem lugar* que simula alguma parte do subúrbio do Rio, o Queím, e que era diferente daqueles que ali estavam por ser branco, de classe média alta, em uma casa grande com ajuda de empregada doméstica e babá. Para contar o período da infância, desloca-se até lá

---

<sup>14</sup> Na exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, idealizada e realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a frase conhecida que denuncia o momento de assinatura do AI-5 no *Jornal do Brasil*, “tempo negro, temperatura sufocante, e ar irrespirável”, era reproduzida e repetida, em uma gravação de voz, com alguma frequência pela exposição. O áudio alertava e impunha uma sensação sombria no agora da visita. Cf. *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, de Paulo Miyada (2019).



reconhecendo a fragilidade da memória do período. O tom é ainda infantil e, aos poucos, ele se apercebe da continuidade dos segredos que, naquele momento, ainda não compreendia muito bem. Foi depois da morte da mãe, entretanto, que teve acesso à papelada que deixou como espólio, com documentos xerocados e uma carta em que relatava e comprovava a atuação do pai durante a ditadura, como médico colaborador da tortura institucionalizada e generalizada, praticada pelo governo brasileiro. Afirma: “se tudo bate (há muitos carimbos oficiais, mas nunca procurei saber o fundo da verdade), papai foi o “doutor Pablo” que ajudava nos porões, mantendo os prisioneiros sobrevivendo” (HERINGER, 2016, p. 37). A irmã que no princípio da infância parecia saber mais do que ele, ao fim, recusa essa herança, “porque não se interessa muito por política”. A relação de Cosme com tudo isso, menino trazido pelo pai, também não é nunca exatamente desvendada. Assim, é a partir desses documentos a que tem acesso agora, de Cosme, e daqueles deixados pela mãe que se aproxima dessa herança, não imediatamente acolhida, ainda que objeto de medo: “[e]vito, não leio. Troco de canal. Será que as vítimas se perguntam se aquele enfermeiro do porão tinha filhos? Se soubessem de mim, será que me considerariam herdeiro da covardia dele?” (HERINGER, 2016, p. 116).

Em *O corpo interminável*, Melina se aproxima de Daniel e de sua história sem imaginar (ou reconhecer) qualquer relação própria com o período histórico. A princípio, definia nessa questão um motivo de diferença entre a história dos dois, já que os pais teriam vividos “alheios a esse tempo”, o que tornava “insuportável pensar que minha mãe havia vivido aquilo. Que os seus pais haviam ignorado tudo aquilo. Era insuportável pensar” (LAGE, 2019, p. 23). O seu contato, acompanhado pela tarefa obsessiva de ambos em compreender a ditadura que os une, se deu, inicialmente, a partir da leitura de outras mídias: documentários, livros, acesso a testemunhos. Melina buscava, no amor com Daniel, alguma pertença ao que ele vivia: “pertenciam à ela os guerrilheiros do documentário como pertencia o alheamento dos pais, a separação repentina, a mala na porta, como pertenciam as fotos, os filmes, os livros [,] [...] tudo que ainda havia para ser visto, lido, tudo que poderia ser revelado” (LAGE, 2019, p. 29). Há algo, entretanto, que não imediatamente reconhece e que a assusta, uma espécie de lembrança apagada que tenta recuperar e que escorre pelas suas mãos.

O tempo que o romance mobiliza também torna de difícil apreensão as suas diferentes temporalidades. Em uma espécie de sensação de eterno presente, se constrói uma certa linguagem imagética que não permite que tenhamos claro de quando se trata. Por exemplo, no início da narrativa há o encontro entre Daniel e Melina, o que imaginamos ser o presente da



narração, mas aos poucos, fica claro no presente da escrita já estão juntos há muito tempo e houve um desenrolar intenso de suas histórias.

Ao contrário de Camilo, entretanto, Melina é uma personagem que ativamente busca reconstruir as memórias apagadas sobre o pai e sobre a separação dele com a mãe, ainda que essa busca esteja sempre relacionada, assim como em Camilo, com o medo ou a repulsa de qualquer descoberta. A procura é mediada, especialmente, pela relação com a fotografia. A primeira foto recebida: um corpo nu estirado numa cama, os olhos abertos, uma força que assombra. A partir do relato de Melina a Daniel, narrador, portanto, a fotografia retorna, em alguns momentos. Cansada do peso de carregá-la sozinha, Melina decide confrontar o pai ao visitá-lo em uma casa para idosos, portando a foto e questionando do que se trata, ao que ele responde balbuciando apenas: “[q]ue horrível”. Depois do aparente não reconhecimento, Melina decide ir embora, quando o pai pergunta “estava nas coisas da sua mãe?” (LAGE, 2019, p. 149). É depois da morte da mãe, entretanto, quando só sobravam “lembranças, objetos, agora ela só existia por meio de outras coisas” (LAGE, 2019, p. 168), especialmente por uma “incorporação constante, uma busca aflita para se rematerializar”, que a narração se desloca para responder à pergunta do pai. Foi quando Melina acolheu os pertences da mãe que encontrou as fotografias, agora sabemos: “estava, sim, nas coisas, nas tralhas, nas inutilidades, no bilhete de separação: outras fotos de pessoas mortas. Homens, mulheres. Todos nus. Por que nus?” (LAGE, 2019, p. 169). Junto das coisas da mãe havia ainda “um certificado de curso de fotografia do exército, o nome do pai como aluno” (LAGE, 2019, p. 174).

É também a partir da fotografia que Melina, já criança, teria percebido – e deixado perceber à mãe – o papel do pai junto à posteriormente conhecida Casa da Morte, em Petrópolis, perto da qual a família tinha uma propriedade: na época, apenas uma casa branca, silenciosa, limpa, que situava a passagem do tempo quando agora é dotada de novos atributos, novos sentidos. Seria, então, depois de décadas, que o endereço se revelaria, se reconstituiria na memória a partir do que sabe, no presente, mas contaminada por novas informações. No deslocamento ao lugar, Melina desloca também o tempo e a memória, mas, principalmente, a percepção entre ser menina e mulher. Se a forma como vê a casa se modificou, ela não mudou, contudo, enquanto espacialidade específica ao longo do tempo: “pedidos já foram feitos, protocolados. Mas ela ainda está lá, como se nada tivesse acontecido” (LAGE, 2019, p. 58)

A consciência de uma estranheza em relação à casa aparece mediada na relação com o fazer fotográfico. Quando criança, Melina ganhou uma máquina fotográfica dos pais e esse objeto se tornou uma espécie de mobilizador de percepções nos pais e nela do que, de fato,

acontecia dentro das quadro paredes. De acordo com Brizuela (2014), “todo retrato fotográfico é resultado de uma relação entre sujeito que observa a fotografia (através da sua câmera e o que está sendo fotografado)” (BRIZUELA, 2014, p. 237). O fotógrafo, então, recorta e pausa o cotidiano “para delimitar um espaço em que o sujeito fotografado é outro para o fotógrafo e também para si mesmo. A fotografia é a evidência de que ‘eu é outro’”, ou seja, produz uma alteridade” (BRIZUELA, 2014, p. 237). Assim, na captura do que a rodeava, Melina recupera instantes da mãe que ela, por sua vez, reprova e recusa: não é a pessoa capturada, essa família retratada não é a sua. Um dia, voltando para a casa, a máquina e o olhar de Melina capturam o pai em seu trajeto e sua posição: é um homem pego em flagrante, sentado no meio-fio, com as costas curvadas e as mãos no rosto. Sem que houvesse uma intenção, captura algo que não havia sido visto, de fato, até então: “de todas as coisas que podia imaginar sobre o meu pai, nada incluía aquela imagem” (LAGE, 2019, p. 64). A fotografia recupera um vestígio até então negado pela criança, um acesso a um sofrimento que se materializa, através do olhar “neutro” da câmera.

As fotografias e o suposto flagrante de Melina seriam, além disso, motivadores do processo de separação dos pais. Digo suposto não por um acaso: o livro não caracteriza os relatos de Melina como fatos, mas como percepções que se reconstroem em memórias frágeis, que não conseguem plenamente recuperar o período e tampouco ter acesso a ele no presente. Especialmente depois da morte da mãe, há também a recusa por parte do pai em contar ou transmitir. São construídos como indícios, rastros de outros tempos que vêm cobrar a atenção. Conforme demonstram Abraham e Torok ([1978]1995), que leio em diálogo com Schwab (2010), o silêncio e o segredo se traduzem na transmissão transgeracional do trauma e em um contexto de repetição dos ciclos de violência. A *cripta* seria constituída então de tudo aquilo que é negado, apagado, fossem as memórias insuportáveis ou os segredos. Esse trauma não elaborado e não integrado, portanto, será passado para a próxima geração.

No caso do Brasil, especificamente, e especialmente no caso dos perpetradores, o silêncio é parte essencial do pacto da injustiça: não se conta a violência perpetrada. A geração seguinte é aquela, portanto, que herda a substância psíquica da geração anterior e incorpora os sintomas que não emergem da própria experiência individual, mas dos conflitos e traumas da comunidade de que fazem parte. A passagem não se dá necessariamente pelo que foi contado ou escrito, mas, de acordo com Schwab (2010), pelos humores dos pais e pelas formas de *ser* que carregam consigo numa economia psíquica particular e numa forma estética do cuidado. São os elementos do passado que não necessariamente *estão* que colocam em dúvida a oposição

entre presença e ausência, reaparecendo de forma fantasmagórica. A formação de um fantasma, nesse sentido, “não são os falecidos que vem possuir, mas as lacunas deixadas em nós pelos segredos dos outros” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 391), o que representaria as consequências dos silêncios transmitidos para as outras gerações, de forma que mesmo a linguagem seria assombrada por ele. O silêncio, no caso de Melina, afeta a sua compreensão sobre a família e sobre si. Ela não acessa exatamente o que não foi dito ou feito pelos pais e como a violência se materializou na vida deles, violência essa que é agora transmitida para ela.

Na busca, então, por sentidos do que aconteceu entre os dois e da atuação do pai enquanto colaborador da ditadura, Melina precisa “acordar os mortos” e revisitar o trauma, de maneira a conseguir realizar o trabalho de luto do que imaginou ser o pai, em primeiro lugar. Como defende Schwab (2010), “reconhecer a vida psíquica de nossos ancestrais em nossa própria vida psíquica significa descobrir o seu sofrimento não dito e histórias secretas, assim como a sua culpa e vergonha, os seus crimes – consequentemente a importância das ‘histórias secretas’ da família, da comunidade ou da nação” (SCHWAB, 2010, p. 75)<sup>15</sup>. É nesse sentido que se torna ainda mais essencial lidar com as histórias violentas e traumáticas, nacionais e familiares, e atentar, inclusive, para a passagem de tais legados de violência dos perpetradores, já que não há saída, aí, que não seja pela elaboração e responsabilização – não individuais ou psicanalíticas apenas, mas societárias, histórias e mesmo jurídicas. Também é significativo como se torna fundamental para o personagem de Daniel uma tentativa de escrita e de elaboração dos traumas familiares depois que Melina engravida.

Os segredos que percebemos na construção dos personagens Melina e Camilo se constituem como aquilo que é, de alguma forma, transmitido, sem que seja necessariamente nomeado ou rastreado. As famílias dramaticamente se constituem, assim, pelo que Aarons e Berger (2017) chamam de “*secreted gaze*” (um olhar, ou uma mirada que se constitui a partir dos segredos) e é a partir da narração, portanto, que se organiza e percebe as formas como tais segredos (e posteriores transmissões) marcam as gerações seguintes. Elas lidam a todo momento com saber e não saber, desconfiar e recuperar, entre buscar e negar. Não se recupera, entretanto, o legado violento, como se houvesse uma pretensa história una e coesa, homogênea que se pudesse restituir, mas se aproxima precariamente dele e de uma tentativa de reconstituição. Os silêncios mobilizam transmissões inconscientes em ambos os personagens.

---

<sup>15</sup> Original: “*recognizing the psychic life of our ancestors in our own psychic life means uncovering their unspoken suffering and secret histories, as well as their guilt and shame, their crimes – hence the importance of a family’s, a community’s, or a nation’s ‘secret histories’*”.



Retorno, então, aos segredos que envolvem a separação dos pais de Melina. A recuperação do que poderia ter acontecido também se dá através das cartas deixadas pela mãe. Nos documentos, uma das correspondências relata a tentativa de recuperar notícias sobre o paradeiro de uma suposta amiga e em outra se relata o seu aparente suicídio – pouco crível, ao que parece. A carta da amiga também carregava acusações: os pais da personagem teriam virado a cara e os olhos para o que acontecia. Sem respostas ou sem saber exatamente como a mãe teria reagido, o ato memorialístico de Melina busca reconstituir um fio narrativo a partir da junção de ambas as cartas e das fotos deixadas pela genitora. É a partir desse processo inicial de reconhecimento do documento e de suas possíveis consequências que Melina tenta estabelecer uma história coerente para o acontecido, fiando-se em aspectos da memória, mas também numa tentativa de compreender esses fios deixados pelos documentos, pela memória, pelos indícios demonstrados pelos pais:

[a] minha mãe perdeu uma amiga nos porões. Uma amiga assassinada. Uma amiga a quem ela havia dito que não se diz a uma amiga. A minha mãe encontrou as fotos numa pasta do meu pai, guardada atrás das roupas, no fundo do armário. A minha mãe reconheceu a amiga na moça morta. A minha mãe não quis reconhecer. Escreveu para outra amiga em busca de confirmação. A outra amiga confirmou. Mas para que esse interesse agora, você não se importa, nunca se importou [...]. Ela não soube o que fazer com aquilo (LAGE, 2019, p. 174-175).

A reconstituição do papel do pai aqui é também central. A personagem parte do que havia visto em documentários ou lido em livros sobre a ditadura, junto da companhia de Daniel que buscava saber sobre o paradeiro da mãe desaparecida, para entender o funcionamento do maquinário de tortura perpetrado pelo Estado. Nessa tentativa de reconstrução, Melina imagina o pai como aquele necessário para forjar uma cena, registrar um indivíduo ou uma morte, através da fotografia. A possibilidade de ficcionalizar essa experiência, entretanto, parece encontrar um fosso maior: não encontra uma descrição, na linguagem, da atuação do pai. Diferente da mãe, até este momento da narrativa, não consegue reconstituir a cena no passado, mas escorrega para o presente e para a condição alucinatória do pai. A personagem então lê nos seus sintomas – ele se bate, grita, não confia na comida, acusa os cuidadores de “assassinos” – indícios dos fantasmas que o atormentam. A cena retorna quando descreve a Daniel o percurso pelo qual tenta descobrir esses segredos e como, agora, tenta reconstituí-los. Aqui, aproxima-se mais, ainda se questionando sobre essa possibilidade de reconstituição de uma imagem que



não tem e nunca terá acesso: “é possível remontar as palavras, as imagens, os espaços vazios? Vejo o que menina não vi. O meu pai entrando na Casa da Morte, o meu pai com uma câmera na mão, procurando ângulo, luz, foco” (LAGE, 2019, p. 192). Na falta dessa imagem *de outro tempo* que parece inacessível, deve atuar como uma *mulher que escava*, deslocando os termos de Benjamin, para aproximar-se do passado, ou seja, “antes de tudo, não deve temer voltar ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, 1995, p. 240). Ao fim, só pode tentar reconstruir uma imagem pelas lembranças que não exatamente possui, mas presente, *sente*, e para isso precisa passar por esses diferentes tempos que constituem a sua memória e a sua história (e, ao fim, constituem a história do Brasil e o Brasil): quem é enquanto reconstrói esse fio, quem foi quando observou, ainda criança, quem reconhece as imagens que a formou, pelas referências que criou ao longo do tempo e pelas camadas deixadas no percurso de busca arqueológica anterior.

A leitura sobre esse passado, entretanto, não se dá apenas através da busca de documentos que os auxiliem no processo de recuperação da memória – essas *contraheranças* –, mas também da leitura da forma como a violência se manifesta somaticamente em si e nos pais. O sofrimento deles era visível. Nas fotografias que tira, captura o sofrimento da mãe e, ao observá-la, ouvia seus soluços e choros. Com o pai também reconhece na fotografia o sofrimento que carrega consigo. A recuperação das memórias do passado também passa pela acusação da mãe de que o pai não repara na filha, já que não percebe que a menina costumava se cortar.

Em *O amor dos homens avulsos*, Camilo também reconhece os medos dos pais, *a posteriori*, enquanto a sua vida e a da irmã passavam aparentemente incólumes ao que acontecia lá fora: “[n]ós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita *ditadura* da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério” (HERINGER, 2016, p. 15, grifo meu). Não por um acaso, com o uso de “ditadura da infância”, a narração, no presente, percebe o quanto “o tecido de nossas vidinhas era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos” (HERINGER, 2016, p. 15). A mãe passava os dias trancada no quarto, sofria de dores de cabeça e tonturas. Envelheceu carente, sozinha. O pai de Camilo visivelmente sofria, bebia muito e carregava consigo muitos medos: “às vezes papai se enfiava num silêncio e todo mundo via na cara dele que era dolorido, todo mundo pensava que era



porque ele via muita gente morrer” (HERINGER, 2016, p. 81). Terminou seus dias também demente e paranoico, “com medo de que o pusessem dentro de pneus e tacassem fogo. Os bandidos” (HERINGER, 2016, p. 37). Há, então, na leitura distanciada temporalmente desses sintomas e sinais um aspecto *inquietante*, como define Freud ([1919]2010), a partir da palavra duplamente composta em alemão, *umheimlich*, que carrega traços não alheios, mas familiares, velhos conhecidos que ao mesmo tempo despertam angústia e terror. Os personagens reconhecem nos seus pais um certo entendimento da sua identidade que é perturbado pelas novas informações. Estariam ali desde sempre os sinais das violências e seu legado? De que forma sempre demonstraram e reconheceram, ao mesmo tempo que esconderam?

Apesar de tudo, a vida naquele momento “era feliz”, coloca o narrador. Não muito distante do que diz Melina sobre as percepções infantis da família e do tipo de lembrança que mantinha antes de conhecer Daniel e ser confrontada com a herança do trauma que ele carregava. Todo esse processo de aproximação das histórias e de compreensão de quem foram, afinal, os pais, acontece no presente, portanto, quando narram os personagens, deslocados temporalmente. É mediado também pelo momento em que vivem, o acesso a que dispõem, seja a documentos, livros, filmes ou notícias, bem como pela idade e percepção que agora têm.

Não é banal o fato de que, em ambos os romances, são as mães que se entendem como parte dessa estrutura ou são ao menos “implicadas” nela, decidindo, ao fim de suas vidas, revelar partes dos segredos que carregavam apenas consigo até então, de alguma forma, passando essas histórias como forma também de expiação de culpas do que, poderíamos dizer, as fazia parte do sistema de colaboração dos silêncios da ditadura. As mães que carregaram as suas dores, que sentiram os efeitos da violência na própria pele, que tiveram de esconder o que acontecia em suas casas, proteger os seus filhos, são agora as que tentam quebrar o ciclo da passagem, impedir que atravessem o tempo sem que se conheça a verdade. São aquelas que são os sujeitos a que se impõe outras violências antes que consigam deslocar-se para denunciar as violências *dentro* do sistema ditatorial, nomeá-las no e a partir do espaço familiar e público, quebrar o ciclo da transmissão. É também uma mulher, no caso de Daniel, a irmã Olívia, que acessa as memórias do pai, depois da sua morte, e decide reatar a relação com o irmão, recuperando o laço perdido e obtendo respostas para as cartas que a ele entrega do pai – que Daniel havia eliminado na morte do avô. No contato com essa irmã é que Daniel diz querer “alcançar o antes, antes das cartas, de mim, antes da distância, aquele ponto onde tudo começa e termina, antes das palavras” (LAGE, 2019, p. 117).

No romance de Heringer (2016), o tempo da ditadura reaparece não apenas no espólio deixado pela mãe, sobre o qual, inclusive, inicialmente duvida, e que o impele a responsabilizar-se (coisa que a irmã, aliás, nega), mas também na chamada, via CNV, que impõe uma dúvida e cobra um posicionamento sobre a participação do pai como médico colaborador da tortura generalizada da ditadura – procedimento também recuperado pela *Trilogia infernal*, de Verunschik (2016, 2017, 2018). É importante então dizer: foi na CNV que pela primeira vez se deu nome aos algozes, identificando mais de 350 pessoas como responsáveis diretas ou indiretas pela prática de tortura e de assassinato. Esse encontro com esse passado de Camilo é agora ficcionalizado a partir desse contato institucional. Se o pai foi citado e recuperado durante os trabalhos da comissão, mas nunca foi efetivamente julgado por tal, cabe ao filho agora e individualmente perguntar-se dos limites da(s) sua(s) responsabilidade. Diante de notícias que aparecem no jornal sobre os procedimentos da Comissão, Camilo, no romance de Heringer, questiona-se “não sei se essa comissão que tem agora descobriu que meu pai estava nos porões dando remédio para os torturados. Evito notícias. Evito, não leio. Troco de canal” (HERINGER, 2016, p. 115). Preocupa-se com as acusações que fariam as vítimas, mas acha que não o culpariam, apesar de que “uma coisa é certa: no meu sangue tem o meu pai. Talvez tenha também o Emílio Médici” (HERINGER, 2016, p. 116).

O distanciamento temporal, no chamado familiar, seja das mães, das irmãs e dos companheiros, e coletivo, seja dos documentos ou dos trabalhos da CNV, obriga Camilo e Melina a encarar essas heranças, a negá-las ou a acolhê-las. No limite, é chegado o momento de questionar a sua responsabilidade diante delas. Nada disso, entretanto, aparece de forma pacificada. No caso de Camilo, ele evita pensar e quer, inclusive, negar que algo tenha acontecido. Declara que:

[s]empre quis acreditar, ao avesso, que eu poderia me convencer de que tinha inventado isso tudo, inventado Cosmim e a morte de Cosmim, um assassino marido da babá, meu pai anjo de tortura. Que este mundo inteiro não passou de um delírio da minha mente aleijada. Que outro mundo destes é possível, quase idêntico (com minha perna ruim, com Queím e tudo, Brasil, miséria e tristeza, não tem problema), mas um pouco menos hediondo” (HERINGER, 2016, p. 53).

Quem sabe dizer que não houve, que não é possível, que não faz sentido seja o máximo que consiga, até então. Narra: *apesar* e *diante* dessa vontade (ou desse medo). No caso de



Melina, a relação com Daniel e a sua (falta) de transmissão em relação à mãe também se impõem no próprio corpo, quando a dor de descobrir sobre o pai a afeta e se somatiza na sua gravidez. O passado a atinge e a consciência de que poderiam ter estado, no mesmo lugar, a mãe de Daniel e o seu pai, cada um em posições opostas, interrompe as perspectivas de futuro dessa geração *seguinte* unida por e apesar da violência do passado. Daniel, ao fim, questiona-se também sobre essa passagem agora, ao que vem. Como limitar a transmissão e o peso dessa herança a essa geração à sua própria? Questiona-se: “[c]omo não estar dentro de nós, e dentro do nosso filho ou filha, o avô que entrega à polícia a própria filha, o pai que deixa para trás o filho, a mãe de Melina chorando no banheiro e o pai sentado na calçada com o rosto sufocado nas mãos, enquanto era fotografado pela filha, pego em flagrante, em flagrante do quê?” (LAGE, 2019, p. 194). A pergunta sinaliza o medo, mas também a impossibilidade da fuga, já que nessa pequena *célula*, esse outro corpo, “onde tudo se revela e se esconde”, conta, “tudo já aconteceu, tudo acontecerá, um núcleo inalcançável” (LAGE, 2019, p. 194).

O reconhecimento retrospectivo dessa violência, entretanto, não só joga luz na relação dos pais com a ditadura, mas em todo um passado (e presente) violento construído no ambiente familiar. Aqui, essa genealogia violenta familiar se associa ainda mais com a genealogia violenta histórica brasileira, e para esses indivíduos, assumir o *familiar* é ainda mais problemático, e de muitas formas inescapável. Não podem efetivamente furtar-se de encarar, porque continua gerando efeitos nas vivências do agora. Os romances demonstram, portanto, que a violência não se constituía apenas *porque* viviam em período ditatorial ou tinham relação com a violência perpetrada pelos militares. Os valores que, em primeiro lugar, organizaram e motivaram a ditadura partiram de uma lógica de sociedade anterior e então reforçada: um projeto de país colonial, patriarcal, heteronormativo, racista, nacionalista, conservador, capitalista, que, diziam, estava em perigo. A ditadura no Brasil, portanto, fazia (ou faz) parte desse contexto amplo, por “Deus, pela família e pela pátria” ou por “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. Assim como há a existência dos perpetradores da ditadura no seio das famílias – como figuras centrais mantenedoras, inclusive, dessa instituição, em primeiro lugar –, podemos dizer, metonimicamente, que no centro do projeto de Brasil, para as elites poderosas, financeiras e conservadoras, está também a permanência e a proteção dos perpetradores de violências múltiplas e tão fundantes e contínuas do que vem sendo esse país, desde 1500. A ditadura não foi (ou é) exceção, mas parte de toda essa estrutura e serve, me parece, como uma porta de entrada para observarmos e denunciarmos os outros tantos processos violentos que foram e ainda são estruturantes.

A crítica e a transmissão do passado, nesse sentido, não podem furtar-se de um deslocamento entre as diferentes temporalidades que marcam os processos de violência nacionais. Sobre o romance de Lage (2019) e as outras personagens mulheres cabe inserir uma análise na forma de um intervalo do tempo e do tema a que está se dedicando este artigo: na formalização narrativa que se constitui como um eterno presente, em diálogo com uma linguagem em grande parte audiovisual, há tempos que não alcançam o tempo da transmissão ou do presente. A trama desenvolve, ao largo e sem relação com a história de Melina e Daniel, vários fios narrativos de histórias de outras muitas mulheres que têm a sua história, ao que parece, relacionada à ditadura. A inserção dessas personagens não parece querer encontrar um círculo final na obra. Temos acesso a um texto bastante fragmentário, inconcluso, que mistura diversas temporalidades sem que elas, necessariamente, se toquem. Invadem o tempo da narrativa, tornam-se o seu centro, ao mesmo tempo que escapam. O romance lida então com essas fraturas, com as cicatrizes e com as potências e com as dores desses corpos de mulheres. São corpos-maternos, corpos-memória, corpos-ruína, corpos-tempo, corpos-luta, corpos-luto, corpos-torturados, corpos-resistência<sup>16</sup>. Os corpos que se encenam são corpos de mulheres feitos de muitos traçados e muitas histórias. Além disso: é agora o (no) corpo do texto que se forçam essas mulheres, que se recuperam esses corpos antes esquecidos, que não chegaram até o presente da narrativa.

O movimento inicial do leitor é, portanto, buscar uma certa correlação dessas histórias com o fio narrativo principal – a relação de Daniel e Melina –, o que se desfaz na medida em que as histórias vão se desenrolando. Quem sabe seja uma exceção a isso uma aparição, não necessariamente distinguível, da mãe de Daniel a partir da referência ao livro da Alice depois retomado por ele. Nesse caso, há também uma divisão muito direta: há o antes e o depois. Entre eles, sobra apenas uma transmissão precária, praticamente inalcançável. Não há interesse na narrativa em esclarecer quem são e quem foram essas mulheres e suas histórias. Não se distingue exatamente o que aconteceu a cada uma delas, dado que se constituem como esses “corpos intermináveis” que simbolizam, de muitas formas, o reconhecimento de que essas histórias poderiam ser de muitas e tantas mulheres que passaram pela violência de Estado e pela violência de gênero, correlacionadas, inclusive.

---

<sup>16</sup> Penso aqui sobre a designação desses *corpos* múltiplos, dissidentes e resistentes a partir da construção feita na dissertação de mestrado de Camila Carvalho, *O anjo da história tem corpo de mulher: estética e política* em Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit (2020).



O livro performa, assim, uma incapacidade de passagem entre os dois tempos: intransponível porque organiza uma espécie de barreira que impede que se alcance de fato essas outras histórias e narrativas no presente. Não se fecham, não se encontram. Não conhecemos o seu passado e tampouco o seu futuro, em grande parte interrompidos, impedidos, negados, e/ou não contados, agora. São recortes de sua história, amostras das suas potências, das temporalidades em que *foram e existiram* esses *corpos*. As personagens das mulheres, no romance de Lage (2019), enquanto guerrilheiras, são vistas como sujeitos com agência própria, não fundamentadas nas definições e nos projetos políticos masculinos, tendência de outras obras sobre o período. A violência que sofrem é uma violência diretamente relacionada ao seu gênero: seja pelos militares, seja no interior da família. As mães, tanto no romance de Heringer quanto de Lage, são alvos da violência dos maridos, ao mesmo tempo que, ao fim, conseguem denunciá-los para os filhos. É no reconhecimento da violência familiar que conseguem também perceber o não dito e não nomeado da violência que estes homens aplicam fora dali. E é, finalmente, quando se libertam desses maridos, seja na separação, seja na morte, que conseguem *fazer ver* os filhos, quebrar o ciclo de transmissão, ajudá-los a recuperar as lembranças infantis pautadas pelo que não sabiam, mas intuía, ou percebiam.

Se no caso de Lage essas violências são, em grande parte, violências de gênero<sup>17</sup>, no caso de *O amor dos homens avulsos* esse deslocamento temporal observa não apenas a violência de colaboração da ditadura, mas as violências amplas que se impõem, se dão em torno do relacionamento de Camilo e Cosme. Há muito imbuído nessa relação: Cosme, um menino pardo, pobre e gay se relaciona com Camilo, branco, de classe média, filho de um médico colaborador da ditadura. A relação amorosa, que dura apenas quatorze dias, é interrompida pela violência homofóbica, tão típica da história brasileira, depois que Adriano, marido da babá da família, pega os dois nus, juntos. Não é à toa que é Cosme e não Camilo que é morto, violentado e deixado em um espaço de uma antiga senzala – não são poucas as relações feitas na narrativa, inclusive, sobre os preconceitos envolvendo as relações raciais, de classe e de gênero

---

<sup>17</sup> Dentre outros aspectos, a tortura é um elemento central nessa questão: “[n]os interrogatórios, puxavam o emaranhado com força e chamavam de porca, depois que a deixavam nua, porca vadia, quando a menstruação ocorria pelas pernas, porca vadia nojenta” (LAGE, 2019, p. 165). As ofensas, sempre relacionadas às características do corpo feminino e às supostas atribuições das mulheres, são uma extensão dessa violência: “mandaram ela dobrar como se dobra roupa limpa, mandaram colocar dobrada num canto como se guarda no armário, ela entendeu que também era uma tortura, remontar os hábitos da rotina” (LAGE, 2019, p. 171). Então, “puxaram seus cabelos para trás, bateram na sua bunda, chutaram, depois a viraram, abriram as suas pernas, xoxota feita, fedorenta [,] [...] colocaram os eletrodos na sua vagina, nos ouvidos, na língua, ela não servia para mais nada” (LAGE, 2019, p. 171). Também é central das narrativas transgeracionais a sua relação com as questões de gênero em outros romances além deste. Neles, o autoritarismo está diretamente relacionado à prática patriarcal.



constitutivas do Brasil. Há vidas que, sabemos, são objetos da necropolítica e não são passíveis de luto neste país.

O que permanece, além da violência e dos perpetradores resguardados na “família brasileira”, é também a injustiça. Sobre essa morte, ninguém busca, não se acha o culpado, não há reparação. Assim como não houve efetivamente com os perpetradores e/ou colaboradores da ditadura que permaneceram/em gozando de todos os privilégios. Sobre isso, afirma o narrador Camilo: “[c]arimbo e história são fáceis de inventar.) Mas, se tudo bate, papai deve estar na eterna queima de arquivo que é o inferno. Ou que nada, a gente morre e some no vácuo, o corpo aduba as árvores e quem se lembra de nós um dia morre também” (HERINGER, 2016, p. 37).

Há, então, nas narrativas aqui tratadas uma ética que lida com o que não foi dito, visto, integrado e que, busca, na construção literária, uma forma de questionar, duvidar, perturbar. Mas sobretudo: o que não foi julgado, mas, ao mesmo tempo, transmitido – mesmo que contra a vontade – para o presente. Não se passa incólume e não se nega o passado: ele nos cobra, nos atinge, exige responsabilização no presente. Mais importante do que um questionamento acerca dos limites desse narrar e das suas limitações, portanto, que também não são poucas, quem sabe o mais seja mesmo a capacidade de nos fazer abrir os olhos e preparar os ouvidos para olhar e ouvir de novo e melhor. Além disso, dizer sobre transmissão do trauma não quer dizer só sobre aspectos individuais, familiares, mas, como já pontuei, sobre responsabilidades. Trata-se de constituir novas gerações capazes de assumir a responsabilidade dos seus legados, de se reconhecerem, no presente, como *implicados* nas redes de opressão e de violência perpetrada pelos pais. Os romances lidam com a necessidade de criar condições para que essas gerações consigam, ainda, ao reconhecer o seu lugar, tornarem-se aliadas na luta contra a violência e a opressão.

Há, portanto, uma saída nas narrativas analisadas neste artigo que apontam para a (re)feitura dos laços, dos afetos. Elas querem interromper a transmissão que não se responsabiliza, que não julga, que não questiona. Em Heringer (2016) e Lage (2019), na incapacidade de relação com as gerações dos pais, são os afetos com as gerações futuras que obrigam e permitem, de alguma forma, um reencontro e uma quebra com a transmissão: um futuro menos sozinho, menos silencioso, mais afetivo. As escritas dialogam com as *heranças* não pacificadas, não exatamente recebidas ou transmitidas e querem quebrar seus ciclos, elaborá-las para recriar, noutra tempo, outra herança e outra forma de transmissão: escrevem em nome dos pais e contra eles, em nome da identificação nacional e principalmente contra ela,

em nome da genealogia familiar e contra ela, em nome da transmissão e contra ela, em nome de um passado e apesar dele, em nome de um presente e a despeito dele, em nome de um futuro em sobreposição a ele. O que está em jogo não é apenas o que “recebem” enquanto trauma, mas também, e principalmente, como uma estrutura de poder *do presente* em que a ditadura *ainda* é central. Em nome de um próprio, mas junto de outros e de outras. Buscam agora um futuro em que seja possível romper os “pactos de silêncios” e as transmissões da violência nas famílias, nas sociedades, nos países. Apostam na criação desses novos espaços que apontam formas de *estar junto*, dizer, contar, viver um *outro* futuro, reconhecendo-se nas zonas de implicação para exigir por responsabilização, agora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARONS, Victoria; BERGER, Alan. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017.

ABRAHAM, Nicolas; TÖROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.

ALONSO RIVEIRO, Mónica. Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. Un viaje hacia la imagen imposible. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, v. 0, n. 4, p. 171, 12 maio 2016.

ASSMANN, Aleida. *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. Tradução Sarah Clift. New York: Fordham University Press, 2016.

BAR-ON, Dan. *Legacy of silence: encounters with children of the Third Reich*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única, obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e Carlos Martins Barbosa. 5ª edição. São Paulo. Editora brasiliense, 1995.

BERGER, Alan L.; BERGER, Naomi (Org.). *Second generation voices: reflections by children of Holocaust survivors and perpetrators*. 1st ed ed. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 2001. (Religion, theology, and the Holocaust).

CARVALHO, Camila. *O anjo da história tem corpo de mulher: estética e política em Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit*. 2020. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais (Faculdade de Letras), Belo Horizonte, MG, 2020.

CASTELLI, Natasha Dias. CONHECENDO AS MÃES DA PRAÇA DE MAIO: ENSAIO DO PERFIL DA ASSOCIAÇÃO. In: *Anais eletrônicos do XI Encontro Estadual de História. Universidade Federal do Rio Grande (FURG)–Rio Grande–RS–Brasil*, 2012.



FREUD, Sigmund. *O Inquietante. Obras Completas vol. 14 (1917–1920)*, 2010 Tradução Paulo César De Souza. .

GAGO, Verônica. *A potência feminista*. Tradução Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HIDALGO, Luciana. *Rio-Paris-Rio*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2016.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. 1a edição ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Del Re, Luigi. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução Luigi Del Re. São Paulo: Paz e terra, 2004.

LUISA DIZ, María. Abuelas de Plaza de Mayo, hijos de desaparecidos, Inietos recuperados y hermanos\*: de las " labores detectivescas" a las acciones y 2producciones culturales, artísticas y mediáticas. *Hallazgos: Revista de Investigaciones*, v. 16, n. 31, 2019.

MIYADA, Paulo (Org.). *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. Tradução Julia Lima. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

OROZCO, Lissette. *El pacto de Adriana*. . [S.l.]: Storyboard Media, Salmon Producciones. , 2017

ROTHBERG, Michael. *The implicated subject: Beyond victims and perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

ROUSSEAU, Fabiana; SEGADO, Stella (Org.). *Territorios, escrituras y destinos de la memoria: diálogo interdisciplinario abierto*. 1. ed. Temperley: Tren en movimiento, 2018.

SCHWAB, Gabriele. *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.

VERUNSCHK, Micheliney. *Aqui, no coração do inferno*. São Paulo: Patuá Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. *O amor, esse obstáculo*. São Paulo: Patuá Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. *O peso do coração do homem*. São Paulo: Patuá Editora, 2017.