

**QUEBRAS DIALÉTICAS NO CONTINUUM DITADURA-MERCADO NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA SUL-AMERICANA: TRÊS PERSPECTIVAS DE TRABALHO DE LUTO**

Emerson Pereti

RESUMO

Como parte das pesquisas desenvolvidas em tese de doutorado sobre ficção contemporânea e *continuum* ditatorial no Cone-Sul americano, esta comunicação pretende levar à discussão diferentes perspectivas de trabalho de luto em três romances publicados na Argentina, Chile e Brasil na primeira década dos anos 2000. O estudo parte da ideia de que as ditaduras recentes nesses países, como transições violentas do *Estado* para o *Mercado*, impingiram uma quebra fundamental na relação entre experiência e representação literária, obrigando as Literaturas nacionais a buscar novos expedientes artísticos para representar um mundo fundamentalmente determinado pelo terrorismo institucional. Passado o deslumbramento neoliberal da década de 90, uma parte da produção literária, que emerge como extensão do trauma ditatorial, será obrigada a voltar-se novamente em direção à catástrofe na tentativa de entendê-la. As narrativas aqui em questão trazem alguns exemplos de operativos literários a partir dos quais se dá esse difícil trabalho de luto: as relações entre memória, trauma e resistência ao esquecimento passivo no romance *Não falei*, de Beatriz Bracher; a alegoria como representação do indizível ante atrocidades como a “apropiación”, em *Dos veces junio*, de Martin Kohan; a degradação do sujeito social na sociedade de consumo “pós-ditatorial” chilena, presente em *Mano de obra*, de Diamela Eltit. Recorrendo agora às políticas da memória e do esquecimento, aos fragmentos da totalidade destruída, à ética do luto – como conteúdo – e ao discurso de memória, à metaficcionalização da história, à alegoria – como forma – essas narrativas se somam a outras estratégias de reivindicação histórica que renunciam ao próprio *continuum* instaurado pelas ditaduras. Ao voltar seu impulso representacional em direção à perda, às ruínas ditatoriais, esse tipo de Literatura põe em movimento um conjunto de operações dialéticas que redimensionam o significado histórico dessas catástrofes. Parte da vontade que orienta este estudo é entender como isso acontece.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Cone Sul; Contemporaneidade; pós- ditadura.

Na segunda metade dos anos setenta, começaram a aparecer, nas praias uruguaias, corpos humanos trazidos pela maré. Esses corpos, deteriorados pela ação do mar e da fauna marinha, também apresentavam marcas distintas: muitos deles mantinham ainda mãos e pés amarrados com ataduras rústicas, arames, cordas feitas de tecido; alguns traziam marcas de queimaduras e orifícios de bala, ossos quebrados, marcas claras de tortura e violação; a maioria deles com as pontas dos dedos queimadas, o que resultava impossível a identificação pelas digitais. Algumas fotos desses cadáveres, parte de um dossiê que permaneceu confidencial durante trinta e dois anos por serviços de inteligência uruguaios, foram entregues à justiça argentina pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) em maio de 2010. Essas imagens, assim como os demais documentos do dossiê, consistem em uma prova contundente dos chamados “Vuelos de la muerte”, uma prática de extermínio empreendida já desde 1975 pelos militares argentinos – aglutinados na Escola de Mecânica da Armada (Esma),

um dos principais centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio – e cujo ato bárbaro culminante foi a desaparecimento de presos políticos lançados vivos ao mar. Entre os documentos obtidos com o dossiê, se encontram mapas com os ciclos das correntes e indicam Buenos Aires como ponto de partida. Tudo indica que os militares esperavam que as correntes levassem os corpos ao alto mar. Porém, de alguma forma, alguns deles eram trazidos reincidentemente até a costa. Na zona de Laguna de la Rocha, alguns desses corpos chegaram a ser exumados, até que os militares tomaram sob sua jurisdição o “tratamento” do assunto.

Entre as diversas histórias-mito dos povos maia-quichés há uma em especial chamada “Os olhos dos enterrados”. Reza a lenda que os mortos, quando vítimas de uma morte injusta, permanecem sob a terra com os olhos abertos, por anos, decênios, até a injustiça que lhes causou a morte seja redimida. Vejo a imagem desses corpos, trazidos insistentemente pelas marés às costas uruguaias, deteriorados, mutilados, como fragmentos de memória, que vem à tona para cobrar a iniquidade de suas mortes. Vejo a imagem desses corpos destroçados, putrefados, impregnando as praias com o cheiro de morte como representação de uma recusa obstinada ao apagamento final que seus carnílices lhe planejavam dar, ao esquecimento forçado, ao perdão, ao conformismo e à resignação religiosa. São como a corporificação do trauma passado que assola o presente, o membro arrancado do corpo cívico que ainda dói, a incômoda ausência presente na história cotidiana da nação. São os destroços que rompem uma totalidade histórica forjada e se impulsionam obstinadamente em direção à perda, à possibilidade de vida cortada violentamente e empurrada ao apagamento. Por conseguinte, só podem expressar sua própria irredutibilidade, como o *tropo* alegórico do impossível a que se referia Walter Benjamin (2011), que necessariamente responde a uma impossibilidade fundamental, uma quebra irrecuperável na representação, dada a natureza da barbárie que revela. E que, no entanto, sobrevive por meio dela como alegoria, para trazer, ao menos, a própria percepção dessa irredutibilidade ao espaço cívico, instaurando o luto, o indizível, uma pausa dialética de reflexão.

Será com essa impossibilidade que aqueles que, por meio das artes, tentarem exercer a prática do luto pós-ditatorial irão se deparar: representar o indizível, representá-lo com o risco de, ao fazê-lo, torná-lo banal, reduzi-lo a representações hiper-realistas que trazem consigo o risco de provocar um efeito de irrealidade, em vez de possibilitar um autêntico trabalho de rememoração e reintegração da cena traumática. Ou, ainda, trabalhar com a representação da barbárie sem torná-la espetáculo, escape catártico, como lembra Jean Marie Gagnebin, um recurso mais para acalmar nossa sede de compaixão e nosso apetite de sofrimentos alheios que estimular nosso espírito crítico (GAGNEBIN, 2000, p. 104). As narrativas aqui em questão trazem alguns exemplos de operativos literários a partir dos quais se dá esse difícil trabalho de

luto: as relações entre memória, trauma e resistência ao esquecimento passivo no romance *Não falei*, de Beatriz Bracher; a alegoria como representação do indizível ante atrocidades como a “apropiación”, em *Dos veces junio*, de Martin Kohan; a degradação do sujeito social na sociedade de consumo “pós-ditatorial” chilena, presente em *Mano de obra*, de Diamela Eltit. Recorrendo agora às políticas da memória e do esquecimento, aos fragmentos da totalidade destruída, à ética do luto – como conteúdo – e ao discurso de memória, à metaficcionalização da história, à alegoria – como forma – essas narrativas se somam a outras estratégias de reivindicação histórica que renunciam ao próprio *continuum* instaurado pelas ditaduras. Ao voltar seu impulso representacional em direção à perda, às ruínas ditatoriais, esse tipo de Literatura põe em movimento um conjunto de operações dialéticas que redimensionam o significado histórico dessas catástrofes.

CENA 1

SOBRE DUAS DERROTAS MORAIS, OS IDOS DE JUNHO E A VONTADE DO IRREPRESENTÁVEL

Dos veces junio reivindica o trabalho de luto pós-ditatorial descrevendo, em planos narrativos e temporalidades interpostas, episódios ocorridos no dia 10 de julho de 1978 e 30 de julho de 1982, dias que coincidem alegoricamente com duas derrotas da seleção argentina de futebol nos respectivos mundiais desses anos. Os capítulos são intitulados com números que indicam algum aspecto circunstancial ao qual se referem, e os blocos narrativos se intercalam sendo separados apenas por números romanos. O ponto de singularidade, que põe em movimento a narrativa, é um erro ortográfico: “El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: ¿A partir de que edad se puede empesar a torturar a un niño?” (KOHAN, 2008, p. 11) É a partir desse ponto, intercalado primeiramente com a narração de um sorteio de loteria, que começa a se desvelar a ideologia de classe do aparelho repressor à qual a narração procurará representar. O narrador, seguirá no bloco seguinte:

Mi pulso por entonces ya era bueno. Era capaz enhebrar un hilo hasta em las agujas más pequeñas. Por eso pude agregar el trazo faltante a la ese, y que no se notara que había habido una corrección posterior. [...] ahora la ese era una zeta, como corresponde. Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía. (KOHAN, 2008, p. 12)

Diferentemente dos romances testemunhais que incidiram sobre o trauma ditatorial a partir da denúncia das vítimas, *Dos veces junio* se insere e narra a partir da cosmovisão das classes repressoras, ou melhor, daquelas responsáveis pelo trabalho sujo delegado pelo regime. O

desvio semiótico que opera no começo do livro, a supressão da semântica da frase pela correção da ortografia expõe, na abertura da trama, uma sinistra mescla de meticulosidade técnica e submissão automática. Todas essas características técnicas de um soldado, totalmente subordinado ao regime, dão ao narrador de *Dos veces junio* a possibilidade de narrar a barbárie, não apenas desde o interior do aparelho repressor, mas também desde o maquinismo ideológico que põe esse aparelho em movimento, a linha de produção da barbárie. Assim introduzido e instruído no código de conduta do *proceso*, pode descrever os acontecimentos com a cumplicidade e obediência de um autômato, imune tanto à sensibilidade compassiva para com o inimigo, quanto a outros preceitos morais que não se subscrevam à lógica de seu grupo, em um “estado de guerra”.

Se, a partir do dogmatismo militar do recruta, Kohan estabelece uma perspectiva mais próxima da barbárie e ao mesmo tempo mais indiferente a ela, redimensionando as formas de representação das práticas do *proceso*, as outras narrativas, que se interpõem entre a descrição episódica e as lembranças desse narrador central, contribuem para a montagem de um mosaico alegórico do regime ditatorial. Nesse mosaico, formado também de descrições aparentemente alheias à trama, se juntam imagens cuja força expressiva reside, sobretudo, “naquilo que não é dito”, nos silêncios intermediais que ativam o jogo alegórico do luto. Assim, os números que intitulam os capítulos, não apenas estabelecem a relação com algum elemento circunstancial narrado, o ano em que se passa a narrativa (capítulo 4), ou o número estimado de torcedores na partida entre Argentina e Itália (capítulo 5). Antes disso, formam parte de uma espécie de jogo de azar, como se expressa emblematicamente já nas primeiras linhas da narrativa: “Aquí, sin embargo, se trata de un sorteo y en los números no se jugaba otra cosa que la suerte” (KOHAN, 2002, p. 11). Seu *tropo* alegórico muitas vezes se encontra no interstício entre o significante e o significado, ou como representação da hiperbólica funcionalidade técnica do regime. Por meio desse jogo alegórico dos números é que também se inter-relacionam as diferentes temporalidades do romance, e que se fecha a cadeia das causas e efeitos. A ligação entre o número do advogado, sussurrado pela prisioneira – “Me acuerdo por que en ese momento pensé en los números de la quiniela” (KOHAN, 2002, p. 140) – e o número sorteado ao qual o narrador faz referência no começo do romance expõe, na irredutibilidade de sua representação, a ironia sinistra do jogo do *proceso*.

Assim como a alegoria dos números, outras reminiscências de um mundo encoberto pelo regime ditatorial pulsam, como vontade de representação, em meio aos planos interpostos de narração. Não será apenas a meticulosidade técnica dos instrumentos de repressão que se verá representada por meio das alegorias: da balança, do sistema de câmbio do *Ford Falcon*, das anedotas de humor negro, ou dos manuais de guerra; outros lampejos do indizível

irrompem, em meio às narrativas, para mostra a *facieshippocratica* do regime. A descrição do peso e das medidas dos jogadores da seleção argentina; os torcedores saindo do estádio, cabisbaixos, silenciosos, carregando as bandeiras da Argentina em uma espécie de cortejo lutuoso em decorrência da derrota no futebol; uma aliança com os nomes *Raúl e Suzana*, que o recruta encontra nas imediações do estádio e enterra com suas botas de soldado; a bandeira da Argentina que, levada pelo vento, prende-se ao topo de uma árvore; a própria imagem da criança apropriada no final do romance. Todas essas alegorias encerram uma vontade de representação de um mundo completamente destruído pelo regime genocida do *proceso*, imagens fraturadas que pulsam insistentemente em direção ao passado, ao regresso da perda, e que impõe sua própria irredutibilidade representacional como vontade de presença de uma irreparável perda. Não por acaso que o epílogo do romance se dê às vésperas da queda do *proceso*, e coincida com duas derrotas simbólicas: a derrota, novamente contra a Itália no mundial de futebol de 1982, e a desastrosa campanha das Malvinas, representações alegóricas de outra derrota, muito mais traumática: a derrota moral de toda uma nação.

CENA 2

ECOS DO TRAUMA NO VAZIO AGRESSIVO: MEMÓRIA E ÉTICA DO LUTO

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos –, surgisse como pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história. (BRACHER, 2004, p. 7)

Estas palavras, que introduzem o romance *Não Falei*, de Beatriz Bracher, (2004) revelam, de antemão, a crise de representação à qual se submeterá o discurso. “Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens”, esta é a condição primordial para que essa história seja contada, condição que, já nas primeiras linhas, expõe-se como um paradoxo. Como contar, então, essa história, se o principal instrumento por meio do qual se conta, a palavra, se encontra, desde seu primeiro movimento, inviabilizado? Como contar se algo parece ter instaurado um abismo de irredutibilidade entre a voz que narra e o universo que a circunscreve, a ponto de não mais ser possível sua exposição por meio da palavra? “Vejam então. Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares” (BRACHER. 2004, p. 8). Sabemos agora do que se trata, e entendemos o que está em jogo nessa narrativa. O poder associativo da leitura, em poucas linhas, nos permite saber

do tema, associá-lo ao título, identificar seu contexto, o ponto de perspectiva através do qual é narrado, e intuir, por fim, pela via amarga da memória coletiva, sobre as causas dessa crise representacional com que se inicia a história. Ouvimos falar das câmaras de tortura, dos campos de detenção, dos mortos e dos desaparecidos, do trauma presente no corpo dos vivos; e ainda que um Mercado enorme tenha se erguido diante de nós, nos induzindo a “olhar pra frente”, insistimos em nos voltar, tentando de alguma forma extrair dessa catástrofe algum significado. O que impele a narrativa de *Não falei*, descobrimos, é a intempestividade paradoxal entre a necessidade e a impossibilidade de reproduzir a experiência traumática, algo sobre o qual perdemos a “felicidade de ouvir”.

No *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, o demônio fala pelo diário do maestro Adrian: “A volúpia secreta, a segurança do Inferno, consiste justamente no fato de ele ser indefinível e conservar-se impenetrável às tentativas da Língua”. Esta também é a segurança do trauma, o fato de ser indefinível, permanentemente impenetrável, às tentativas da Língua. Walter Benjamin (1994), em seu célebre ensaio “Pobreza e experiência”, de 1933, lembra que os combatentes da Primeira Grande Guerra, dada a radicalidade do vivido, voltavam silenciosos dos campos de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Theodor Adorno se referiria à experiência da *Shoah* como o “extremo que escapa ao conceito” (FELMAN, 2000, p. 47). “Em Auschwitz havia mais realidade do que é possível”, sentenciou o filósofo alemão Hans Jonas (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91), como síntese do abismo insondável entre a realidade extrema e sua representação. Estes, entre tantos outros, são alguns exemplos das tentativas de entender essa quebra fundamental que os eventos catastróficos impingiram sobre a linguagem e sobre a cultura em nossa interminável era de extremos. Contudo, independentemente de quão irredutível às tentativas da Língua, o trauma cobra uma representação, uma postura ética em relação ao vivido, ao testemunhado, ao silenciado, talvez como uma recorrente tentativa de resposta ao que, dada a natureza de sua violência, permanece incompreendido pela testemunha. Essa incompreensão postergada terá que recorrer, fundamentalmente, aos recursos da *memória* e da *voz*, mesmo que estes se mostrem insuficientes, previamente impossibilitados pela natureza extrema da experiência.

Não falei desenha uma composição fragmentária da memória desse ex-presos político, submetido à tortura, e que tem a vida marcada por uma possível delação de um companheiro. O dilema da culpa, mesmo que esta seja negada desde o começo do romance, é o que impele a narrativa, como uma vontade de potência em direção a uma absolvição futura, que só pode ser conseguida, paradoxalmente, pelo retorno simbólico ao passado, ao regresso da perda. Bracher constrói um narrador que, apesar da história traumática, mantém uma vida centrada na ideia de que é possível resistir. A aparente circunspeção social, o contentamento com a

microfísica do possível, o empenho em transformar essas pequenas coisas por meio do trabalho como educador, inclusive a resignação ante os olhares e insinuações acusadores escondem uma identidade que, marcada pelo trauma, terá que estabelecer uma relação de ética com seus mortos, e com a morte daquilo que foi antes da prisão. Cathy Caruth (2000, p. 122-123) pensando sobre o exemplo, citado por Freud, de um pai que, tendo perdido o filho pequeno, sonha que a criança lhe pede ajuda, observa que a história da sobrevivência do pai não é mais simplesmente sua, mas relata a história da criança morta como uma modalidade de resposta. A história de uma responsabilidade impossível da consciência, em sua relação originária com os outros e, mais especificamente, com as mortes dos outros. Enquanto um acordar, a relação ética com a realidade é a revelação dessa exigência impossível. Por carregar consigo essa pena, a de ter falado o que não falou, o narrador de Bracher é forçado a sobreviver, a não enlouquecer, a carregar em seu corpo a irredutibilidade do amigo morto, para que os outros, por meio dele, possam conhecer a história de um assassinato, de uma morte no exílio, de um suicídio, de incontáveis vidas atravessadas pela catástrofe ditatorial.

Lembrar do trauma é, portanto, suportar o imperativo de sobreviver: para sobreviver não mais simplesmente como o amigo de um morto, mas como aquele que tem que contar o que significa não ter falado, o que significa também escutar as palavras impensáveis do companheiro que morre. Como a criança morta que pede ao pai que não a deixe queimar, no exemplo de Freud, é o companheiro morto que cobra esse lembrar, um lembrar para esquecer. Ao sobrevivente, que carrega consigo a alteridade de seus mortos, cabe passar à boca das outras gerações a pedra da memória, para que enfim descanse, e já que não é possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, resta a *performance* da memória e da voz, por mais difícil que esse ato possa ser. O despertar do narrador no final do romance, ao constatar que algo havia sido gravado em sua lembrança antes que se desse conta de sua existência, é, em si, um despertar de um esquecimento para poder justamente esquecê-lo. Mas mesmo aceitando que, pela lembrança das palavras do pai seja eximida sua culpa, terá que carregar ainda, em sua sobrevivência, a alteridade de outros mortos. O luto consiste, assim, em uma ética da memória frente ao real, quem o carrega traz também, em sua identidade coletiva, as possibilidades destruídas no passado, para dar-lhes, por meio de sua sobrevivência, uma possibilidade de futuro.

CENA 3

O LUTO PELA COLETIVIDADE DESTRUÍDA E A SOBREVIVÊNCIA NA TEMPORALIDADE ESTANQUE DO SUPER MERCADO

Lançado em 2002, ano em que a tragédia social argentina se configura como epicentro da implosão do projeto neoliberal que seguiu as ditaduras no Cone Sul americano, *Mano de obra*, de Diamela Eltit, encena o supermercado como espaço alegórico da implantação do regime autoritário da mercadoria sobre uma sociedade que desaprendeu a pensar coletivamente. O romance é dividido em duas partes *El despertar de los trabajadores, Iquique, 1911* e *Puro Chile, Santiago 1970*. Pela forma com que se configura a narrativa, somos levados a crer que a primeira parte se trata de um diário. No entanto, à medida em que avançamos no texto, nos assalta o violento corte semântico entre os outros títulos *Verba roja, 1928, Autonomía y solidaridad, Santiago, 1924...* – que aludem aos movimentos de trabalhadores chilenos do início do século – e a voz narrativa de trabalhadores que descrevem uma rotina de extenuação, medo, solidão, assédio e vigilância no universo insalubre de um supermercado no presente neoliberal. Nesse espaço, demarcado pelas prateleiras de mercadorias, os personagens não assumem nomes, sua identidade se define apenas pela desolação que suportam, pela mistura de medo e nojo dos clientes, pelo pavor do aparato repressivo do estabelecimento, pelo hábito de reproduzir repetidamente um trabalho que não engendra nenhum significado, e que se esfacela no tempo estanque do supermercado, no círculo ininterrupto de reposição da mercadoria. “No estoy enfermo (en realidad) sino que me encuentro inmerso en un viaje de salida de mí mismo. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una (las manzanas)” (ELTIT, 2002, p. 55). Comparados à narrativa, os títulos de cada capítulo operam alegoricamente como trabalho de luto pela coletividade perdida. A ascensão dos movimentos comunistas e anarquistas no Chile do começo dos anos 20, os desejos dos trabalhadores de empreender, coletivamente, um futuro margeiam o sentido que a descrição assume, e instauram uma pausa reflexiva que reordena o significado do narrado. Esquecer-se do passado é também esquecer-se do futuro, é esse esquecimento que cobra o regime da mercadoria, o círculo de descartabilidade e da obsolescência dependem dele. E é isso que a alegoria de Eltit parece querer lembrar.

Do mesmo modo atua o título da segunda parte, em que a imagem dos primeiros anos da Unidade Popular de Salvador Allende aparece como alegoria do luto, nos interstícios de uma narração que estende e compartilha os lamentos resignados da primeira parte. É o universo da casa, e os protagonistas agora são tratados pelo nome *Isabel, Gloria, Henrique, Alberto...* Mas

o que se vê nesse espaço é a mesma desolação marcada pelo trabalho indigno e sem perspectivas do *súper*. O universo da casa se encerra no torpor causado pelo trabalho extenuante, os vícios do trabalho reincidentem sobre o mundo fora dele. Aferrados a uma percepção de realidade na qual a expropriação de sua força de trabalho se configura como única expectativa de vida, os personagens de *Mano de obra* encenam, literariamente, um mundo determinado pelos axiomas do mercado. O espaço público das praças e ruas se converteu em universo de terror; o medo do desemprego tornou o outro o inimigo; a arte da vida pôde ser subvertida à repetição da linha de produção e da reposição das gôndolas; a mão de obra, consciente apenas de sua possível descartabilidade, transformou-se em engrenagem fundamental da expansão da temporalidade do mercado; a própria vida adquiriu preço, e se encerra agora em uma vitrine de liquidação.

Entretanto, ao menos para aqueles que esperam, otimistas, a explosão do *continuum* imposto pelas ditaduras, o elemento *lumpérico* do romance de Eltit pode ser lido também como uma contra-força que resiste à catástrofe do mercado, assim como resistiu à catástrofe ditatorial. O corpo desses personagens é o próprio corpo narrativo, a própria escritura. É a partir deles, sua condição de lumpen, descartável mais-valia, que se articula a narração reflexiva desse tempo. Suas constantes queixas, os impropérios, as reiterações constantes, sua própria aceitação aparentemente passiva são fragmentos de uma totalidade destruída que, caoticamente, parece se rearticular como história. No final do romance, o trabalhador Gabriel exorta os companheiros: *Sí como si no fuéramos chilenos igual que todos los demás culiados chunchas de su madre. Y pues, huevones, caminen. Caminemos, demos vuelta a la página*. Fazendo isso, nos damos com a página em branco, resta saber o que fazer com ela.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina; tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003.

_____. **Figuras da violência**: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Origem do drama trágico alemão** / Walter Benjamin. Edição e tradução de: João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Editora 34, 2004.

ELTIT, Diamela. **Mano de obra**. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

FORCINITO, Ana. **Desintegración y resistencia**: corporalidad, género y escritura en *Mano de obra* de Diamela Eltit. Anclajes vol.14 no. 1 Santa Rosa ene./jun. 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-46692010000100006&script=sci_arttext. Acesso em: 03/09/2013

KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. 4. ed. Buenos Aires. Debolsillo, 2008.

LUKE, Francisco. Liberadas fotografías de vítimas dos “voos da morte”. **Carta Maior**. Seção Direitos Humanos, 15/12/2011. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=19220. Acesso em: 05/02/2011.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**: do golpe de estado à restauração democrática. Tradução de: Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

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

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

VUELOS DE LA MUERTE. **Agencia de noticias**. Buenos Aires: Emissora Télam, 7/05/2010. Vídeo disponível em: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SIEXGN8hMrk#!