

LOS TOPOS E REIVINDICAÇÃO POR LUTOS POSSÍVEIS: CORPO, PÓS-MEMÓRIA E POLÍTICA NA FICÇÃO PÓS-DITATORIAL ARGENTINA DE SEGUNDA GERAÇÃO

LOS TOPOS Y LA REINVIDICACIÓN POR DUELOS POSIBLES: CUERPO, POST-MEMORIA Y POLÍTICA EM LA FICCIÓN POST-DICTATORIAL ARGENTINA DE SEGUNDA GENERACIÓN

87

Izabel Santa Cruz Fontes

RESUMO: Este artigo busca uma aproximação a *Los Topos* (2008), romance de estreia do escritor argentino Félix Bruzzone. Filho de desaparecidos políticos da última ditadura militar no país, Bruzzone revisita os anos de violência e a sua história familiar através da mistura de uma narrativa autobiográfica com elementos ficcionais. No entanto, o texto de Bruzzone pode ser visto como um ponto de fuga dentro do fenômeno surgido nos anos 2000 e que se convencionou chamar de literatura autoficcional de segunda geração, afastando-se da busca identitária e da gravidade que caracterizam autores como Laura Alcoba, Martín Kohan, Samantha Schwebelin ou Andres Neuman. Fazendo uso do humor, do absurdo e da paródia, o autor opera um desmonte da própria identidade e dos processos políticos de memória, questionando não somente seu papel social como órfão da ditadura, mas também o trabalho de luto e o dever de rememoração que marcam a sociedade argentina, ressaltando que ambos são processos políticos excludentes e normativos. Esse questionamento aparece no texto através do desmonte do próprio narrador, que, ao iniciar uma investigação há muito evitada acerca da história do seu país, começa a afastar-se de seus lugares de identidade: casa, cidade, círculo social, razão, gênero e, por fim, de seu próprio corpo, reivindicando novos lugares de luto e apontando que dentro dos lugares oficiais da memória não existe lugar para vidas dissidentes e existências que fogem do padrão.

PALAVRAS-CHAVE: literatura argentina, Félix Bruzzone, identidade, autoficção, luto

RESUMEN: Este artículo busca una aproximación a *Los Topos* (2008), primera novela del escritor argentino Félix Bruzzone. Hijo de desaparecidos políticos de la última dictadura militar del país,

⁸⁷ Doutoranda em Literatura Comparada no Instituto de Romanística da Universität Hamburg – Alemanha.

Bruzzone revisa los años de violencia y su historia familiar a través de la mezcla de una narrativa autobiográfica con elementos ficticios. Sin embargo, el texto de Bruzzone puede ser visto como un punto de fuga dentro del fenómeno surgido en los años 2000 y que se ha llamado de literatura autoficcional de segunda generación. Así él se aleja de la búsqueda identitaria y de la gravedad que caracterizan a autores como Laura Alcoba, Martín Kohan, Samantha Schwebelin o Andrés Neuman. El autor efectúa un desmonte de la propia identidad y de los procesos políticos de la memoria, cuestionando no sólo su papel social como huérfano de la dictadura, sino también el trabajo de duelo y el deber de rememoración que marcan a la sociedad argentina. Se queda en evidencia que ambos son procesos políticos excluyentes y normativos. Este cuestionamiento aparece en el texto a través del desmonte del propio narrador, que, al iniciar una investigación desde hace mucho tiempo evitada acerca de la historia de sus padres, empieza a alejarse de sus lugares de identidad: casa, ciudad, círculo social, razón, género y, por fin, de su propio cuerpo, reivindicando nuevos lugares de duelo y apuntando que dentro de los lugares oficiales de la memoria no hay lugar para vidas disidentes y existencias que huyen del estándar.

PALABRAS-CLAVE: literatura argentina, Félix Bruzzone, identidad, autoficción, duelo

1. INTRODUÇÃO

Sem sombra de dúvidas, um dos eixos temáticos mais importantes da literatura argentina contemporânea é a revisitação e a crítica obsessivas das memórias dos anos de violência estatal vividos durante a ditadura militar entre os anos de 1976 e 1983. No entanto, quando analisamos o trabalho com as memórias da ditadura desde os anos de transição democrática até o momento atual, observamos um processo de transformação importante no que diz respeito à forma de representação e o enfoque narrativo. Beatriz Sarlo em *Tempo Pasado – Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) destacou três tendências dentro da escrita pós-ditatorial de seu país e as dividiu cronologicamente. As primeiras representações sobre a ditadura argentina surgem ainda no início dos anos 80 e são as chamadas “literaturas do exílio”, textos produzidos por escritores argentinos lançados no exterior e que só puderam ser publicados no país posteriormente. Nestes textos, as experiências de violência e do terror fogem à compreensão e à possibilidade de análise, assim, aos escritores cabe como matéria-prima aquilo que seria por natureza inenarrável, fragmentos ou restos do “real” (GARRAMUÑO, 2009). São obras que giram em torno de motivos alegóricos e metafóricos, romances metalinguísticos, narrações onde a própria impossibilidade de narrar ou as limitações da memória e da percepção humanas aparecem como tema central. Dentro desta categoria poderíamos citar escritores como Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, 1980), Juan José Saer

(*Nada, nadie, nunca*, 1980), Luis Guzmán (*En el corazón de junio*, 1983) e Ricardo Zelarayán (*La piel del caballo*, 1986).

Com a chegada dos anos noventa e o fim do primeiro governo democrático pós-ditadura, surge na Argentina uma forte tendência testemunhal que busca reconstituir os laços sociais perdidos durante o período ditatorial. Essa tendência foi caracterizada por Sarlo como uma *guinada subjetiva* e está alinhada à ascensão do testemunho como gênero literário em toda América Latina com “a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma nova dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18). Dando voz à classe oprimida, os relatos testemunhais podem ser vistos como o legado de uma geração que reivindica uma nova dimensão subjetiva, operada através das tentativas de se reconstruir a vida e a verdade através da experiência de pessoas comuns, que são tradicionalmente deixadas de fora da história oficial. Gustavo V. García aponta que é através do poder do sofrimento coletivo que o testemunho articula um poder ideológico cujo objetivo é contestar a silenciação da voz do povo operada pela história oficial. Assim, afirma, “la voz colectiva se hace oír allá donde la voz individual fracasa [...] rompiendo la barrera del anonimato, el narrador ofrece su cuerpo individual para asumir una identidad colectiva” (2003, p. 59).

A partir do início dos anos 2000, no entanto, essa noção da memória pessoal e íntima como reveladora de uma coletividade e agente político começa a ser questionada e proliferam as novelas autoficcionais, em sua maioria escritas por jovens escritores que vivenciaram a ditadura quando crianças, ou somente através dos relatos de seus pais. As estratégias discursivas e as diferentes formas de manifestação artística do trauma familiar foram estudadas por Marianne Hirsch em suas análises da produção artística produzida por filhos das vítimas do holocausto acerca da experiência de seus pais durante a Segunda Guerra Mundial. Hirsch, que também cresceu em meio às memórias traumáticas de seus pais, nasceu na Romênia e emigrou com seus pais ainda bebê para os Estados Unidos fugindo da perseguição nazista. Sua pesquisa nasce a partir da curiosidade acerca das particularidades da

conexão que os descendentes das vítimas do holocausto constroem com as lembranças que os pais têm do passado, a história oficial, a memória coletiva e os silêncios familiares. Essa identificação, segundo a autora, acaba por constituir um novo fenômeno mneumônico, chamado por ela de *pós-memória*. Para Hirsch, crescer cercado por relatos de um trauma geracional (como o holocausto, como a ditadura) significa ter a própria narrativa impossibilitada:

Postmemory describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them só deeply and affectively as to *seem* constitute memories in their own right, Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall, but by imaginative investment, projection and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. (HIRSCH, 2012, p. 5)

A primeira pessoa que fala das experiências de violência não é mais aquela da vivência direta que deu suas contribuições nas décadas anteriores. Acompanhamos uma reinvenção da primeira pessoa, sobretudo através do uso da ficção como estratégia discursiva e a defesa do apagamento das fronteiras entre o resgate factual e a invenção para a construção textual. Neste contexto, temos narrativas que expressam figurativamente os paradoxos da rememoração, remetendo às cenas traumáticas da violência do passado, mas que se baseiam estritamente no presente, descartando a cronologia linear tradicional. O tempo é deslocado em função do autoexame e essa mobilidade do tempo ocupa o centro de qualquer indagação relativa ao passado. As imagens-lembrança são, portanto, quase insignificantes e a narrativa histórica é substituída por uma malha complexa e precária de acontecimentos que podem ou não ter acontecido. Esse movimento vem levantando intensas discussões dentro da teoria literária e convergem no

apontamento de um novo gênero literário, denominado de autoficção, gênero novo que ganhou imenso destaque dentro da academia e da crítica, tendo sido discutido em inúmeras publicações e congressos especializados. Dentro do contexto da escrita do trauma coletivo, esses relatos *mezzo* ficcionais, *mezzo* biográficos contrariam a lógica interna do testemunho, gênero canônico utilizado para a narração da experiência de trauma, que -ao transformar a narração em um ato político - transforma também a experiência pessoal em coletiva.

Neste artigo buscamos nos aproximar ao primeiro romance do escritor argentino Félix Bruzzone, *Los Topos*, lançado em 2008, mesmo ano em que o autor lança *76*, uma coletânea de contos que aborda sob diferentes perspectivas os restos da ditadura militar no presente. Assim, em *76*, temos histórias de pessoas em busca de mais informações sobre parentes mortos, visitas a lugares oficiais e não-oficiais da memória, jovens que precisam decidir como gastar o dinheiro ganho com as indenizações estatais, tensões familiares, encontros com sobreviventes dos anos de terror estatal. Os pais de Bruzzone desapareceram ambos durante o período de violência e o autor foi criado pelos avós em um subúrbio de Buenos Aires. O autor pertence, portanto, a este fenômeno observado por Beatriz Sarlo. Apesar de diferentes abordagens, Bruzzone aparece como personagem em todas as histórias reunidas em *76*, sendo cada uma delas uma leitura de um episódio de sua vida, com elementos claros que conectavam a sua biografia aos elementos ficcionais. Assim, ainda que ficcionalizadas, temos aqui relatos realistas sobre as marcas da ditadura no presente, em estilo alinhado ao das narrativas canônicas de uma memória da segunda geração, que aponta as lacunas na sua história familiar e empreende com a narração uma busca identitária.

Como seu trabalho estreia, *Los Topos* também está baseado nas experiências pessoais de seu autor. No entanto, ainda que lançado no mesmo ano, o romance propõe outra visão não somente acerca da ditadura, mas também acerca do tratamento dado ao autobiográfico. Ao longo da narrativa, vemos o desmonte da identidade, do realismo e do corpo. Bruzzone parece alinhar-se ao que pensa o

também escritor Carlos Gamerro quando afirma que a experiência, muitas vezes, não existe fora do texto, mas é fabricada pela própria escritura (GAMERRO, 2011). Sob este ponto de vista, a narrativa não reflete a experiência, mas a produz. Bruzzone, em sua novela de estreia lançada no mesmo ano que o já citado livro de contos, parece se ater a um tempo condicional, esticando os limites da experiência através da autoficção, neste caso com uma dominância progressiva da imaginação, relatando não exatamente a vida que viveu, mas as diferentes vidas que poderia ter vivido. Assim, aponta Jordana Blejmar:

Bruzzone's fictions do not focus so much on how he deals with being the son of disappeared (we know surprisingly little about his family, his mourning processes or his searches) but rather on how various discourses (of the state, human rights or literature) have constructed an image of people like him. (BLEJMAR, 2016, p. 166)

O protagonista de *Los Topos* é um *hijo* que não se identifica com a figura política do filho de desaparecidos e vê com grande desconfiança as inquietações de sua avó Lela sobre o destino da filha, inquietações que ouvia sempre aos pedaços, escondido enquanto seus avós discutiam o assunto pensando estarem sozinhos. Ao tomar conhecimento de sua história familiar somente aos pedaços, o narrador acaba por receber uma herança de dúvida e incerteza, ainda que a princípio esta seja ignorada conscientemente. A ação de *Los Topos* começa quando, com a morte do marido, Lela decide vender a casa em que morava e se mudar com o neto para um apartamento na frente do prédio da ESMA, que à época ainda não havia sido convertido no Museu da Memória. Lela no espanhol argentino significa boba e o jogo semântico com o nome dá o tom no qual são descritas as suas ações, sempre narradas a partir de uma distância cínica e carregadas com um humor desconcertante. O relato começa com a categórica frase: “mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio em la ESMA, ha tenido outro hijo” (BRUZZONE, 2014, p. 11). No entanto, o narrador não aceita a crença da avó e duvida que tenha um irmão sequestrado pelos militares. Com a morte do marido, a mulher passa a dedicar sua

vida a fazer tortas por encomendas e tentar achar o neto perdido, tentando invadir o prédio do antigo centro de torturas, repetindo a história para quem quisesse ouvi-la e gritando no meio da rua, perturbando a ordem social. É, portanto, na figura de Lela e na exposição agressiva de sua dor que ocorre em *Los Topos* o primeiro afastamento dos lugares de luto permitidos pela sociedade.

Com a avó obcecada com sua busca, o protagonista começa a andar sem rumo pelas ruas e bares da cidade, até que inicia um romance com Romina, com quem divide pela primeira vez a sua história de vida, contando sobre o que aconteceu com seus pais e a busca de sua avó pelo neto perdido. Ainda que não tenha nenhuma conexão pessoal com a violência estatal dos anos 70 e 80, Romina se afilia em solidariedade à associação que reúne filhos de desaparecidos políticos, Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), e começa sem sucesso a tentar convencer o namorado a também frequentar os encontros da organização, ao que o narrador reage com cinismo, expondo a falta de sentido presente no fato de ela militar em uma organização para órfãos da ditadura, mesmo que seus pais estivessem vivos:

No sé como estaban las relaciones entre ella y su madre, pero lo primero que se me ocurrió fue que a la señora la militancia em HIJOS no debía gustarle, que no tenía por qué padecer que su hija militara em una organización de personas sin padres. (BRUZZONE, 2014, p. 21)

O conflito vai se intensificando e acaba por levar o relacionamento ao fim. Poucos dias depois a ex-namorada lhe informa que está grávida, mas não vai levar a gravidez adiante, ao que o narrador reage com indignação. Inicialmente como uma fuga, o protagonista começa a frequentar a zona de prostituição de Buenos Aires, onde conhece a travesti Maira com quem inicia uma relação que para ele rapidamente se torna o “más grande y más hermoso amor” (BRUZZONE, 2014, p. 34). No momento em que conhece Maira, a vida do narrador começa a mudar rapidamente e os acontecimentos são descritos com rapidez, em um só fôlego. Ele perde o contato com os amigos, deixa de sair à noite e percebe que seus “únicos vínculos con la

realidad aparte de lo embarazo, eran Maira, Lela y las tortas” (BRUZZONE, 2014, p. 27 -28). Em seguida, Lela morre e Romina, ao realizar o aborto, some de sua vida, sobrando apenas Maira. De certa maneira, essas duas mortes – do filho ainda não nascido e da avó, última pessoa que havia conhecido seus pais vivos com quem mantinha contato – representam a impossibilidade dos laços sanguíneos, passados e futuros. A partir de então, “cuando desaparece su ascendencia y se diluye su descendencia” (CARRAL, 2013, s/p), o relato autobiográfico é progressivamente tomado pela ficção e a narrativa começa a ser composta por eventos cada vez mais estranhos, surreais e pouco plausíveis. A vida do personagem vai sendo dominada por pesadelos e fantasmas, saindo cada vez mais dos trilhos, até o momento em que ele percebe que algo mudou drasticamente, mas não tem consciência exata das causas das mudanças que vem vivendo:

Todo lo ocurrido, sin duda, había hecho que algo cambiara, y lo que ahora me interesaba era saber el orden y las causas de la transformación. Maira me decía: imposible, vos estás loquito, esas cosas no tienen ningún orden. Ella me decía así: “loquito”, y yo me volvía efectivamente loco. (BRUZZONE, 2014, p. 33)

Maira assume então um papel duplo. Ao mesmo tempo em que o mantém preso à realidade, também opera o processo contrário, desestabelecendo-o. Depois de um desentendimento, Maira rompe a relação e some, afirmando que ele era apenas mais um cliente para ela. O narrador decide, então, que precisa reordenar a vida e resolve vender o apartamento em frente a ESMA, para tentar fugir dos fantasmas da avó, da mãe e do possível irmão, mas também do passado recente, das lembranças das duas ex-namoradas. No entanto, ele se pega vagando por Moreno -bairro do subúrbio onde viveu até a morte de seu avô -, descobre a antiga casa abandonada e decide ocupá-la, aceitando que talvez fosse a hora de abraçar seu passado: “Un paso hacia atrás que permitiría dar muchos hacia adelante” (BRUZZONE, 2014, p. 39). O protagonista decide procurar Maira e, neste momento, é atingido pelo peso da missão que recebeu implicitamente da sua avó, enxergando o caráter de repetição da

sua história de vida. Passado e presente se misturam, as duas buscas se fundem e fortalecem-se mutuamente:

Mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido em cautiverio, como si la dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo. (BRUZZONE, 2014, p. 41)

Ao assumir a missão de sua avó, de descobrir a verdade e buscar o irmão perdido, o narrador aproxima-se das organizações de direitos humanos e começa a encontrar-se com pessoas que conheciam seus pais, entrando no mundo que até então desprezara. No entanto, essa reaproximação não deixa lugar para a nostalgia ou sentimentos de pertencimento, ele não se identifica com as pessoas que conhece - “casi todas eran personas devastadas” (BRUZZONE, 2014, p. 42) - e a visão que tem das organizações, em especial de HIJOS, é construída a uma distância irônica que serve de base para uma crítica mais ampla, que engloba todo o discurso dos direitos humanos e a estatização da memória. Quando descreve as pessoas que conhece durante a busca, é sempre de maneira estereotipada ou ridícula, como por exemplo Ludo, que não perdeu os pais durante a ditadura, mas um tio. Com escárnio, o narrador sugere que funde então SOBRINOS, podendo talvez juntar-se a Romina, que deveria fundar NUERAS (BRUZZONE, 2014, p. 18). Cecilia Sosa (2011) relaciona esse posicionamento de Bruzzone com o famoso discurso de Néstor Kirchner ao assumir a presidência, onde o político proclama fazer parte da geração de filhos e filhas das *Madres e Abuelas* da Praça de Maio, expandindo o luto para uma esfera pública e política. Com seu discurso, afirma Sosa, Kirchner inclui a si mesmo dentro da linhagem surgida a partir da violência de estado, esfera que antes era limitada por laços de sangue, em um agrupamento que a teórica argentina chama de “família ferida” (SOSA, 2011, p. 3) e que começa a se expandir nos primeiros anos do novo milênio.

A ironia com que Bruzzone descreve a expansão popular do apoio às lutas pela memória, materializada em *Los Topos* sobretudo em HIJOS e em seus militantes, também aponta para a denúncia de uma suposta falta de propósito político nessas ações, como se a obsessão com o passado de violência no fundo servisse para esconder o descaso com a violações atuais aos direitos humanos. Ao longo da narrativa, vemos um aumento progressivo da violência, que espelha a violência que dominou os anos de ditaduras. Ao perceber que Maira não havia desaparecido de propósito, mas havia sido sequestrada, o narrador a coloca na posição de nova mártir política, dizendo que ela seria uma representante da uma nova geração, a dos *neodesaparecidos*, uma geração de novos desaparecidos sociais: vítimas da pobreza, excluídos sociais e corpos dissidentes. O que Bruzzone argumenta aqui é que a desapareição de pessoas faz parte da sociedade argentina e que o período de violência estatal não representa uma exceção:

Quizás ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha antiimperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite. (BRUZZONE, 2014, p. 80)

Bruzzone denuncia então a invisibilidade desses *pós-desaparecidos*, pessoas que somem e não têm quem os procure. Em *Frames of war: when is life grievable?* (2009) Judith Butler se propõe a investigar, dentro do contexto da guerra, que vidas são dignas de luto partindo do pressuposto que, para ser reconhecida como ferida ou perdida, uma vida tem que antes ser reconhecida como vivente, como humana, em oposição às vidas sem legitimidade social e política. Em suas palavras, “a life has to be intelligible as a life, has to conform to certain conceptions of what life is, in order to become recognizable” (BUTLER, 2009, p. 7). Assim, a vida é produzida dentro de um conjunto de normas e enquadramentos epistemológicos, evidenciando

mecanismos de poder dentro dos quais ela é produzida e legitimada. A discussão proposta por Butler está no eixo da biopolítica, que, nas palavras de Gabriel Giorgi (2016) seguindo o pensamento proposto por Foucault, tem como eixo as questões envolvidas quando se traça as “distinções entre *vidas por proteger* e *vidas por abandonar*” (p. 12), os inscrevendo politicamente à medida em que desenha linhas de diferenciação e hierarquia entre os corpos. Para entender essas políticas divisórias Giorgi resgata o *homo sacer* de Agamben, figura política da Roma Antiga que tinha o direito de decidir que vidas poderiam ser eliminadas e cuja análise resulta na criação de duas categorias – que são ecoadas dentro dos argumentos de Butler: as formas de vidas reconhecíveis (*bios*) e a vida sem qualificações e sem forma, associada também aos animais e vegetais (*zoé*). Pode-se dizer, portanto, que a biolítica teria como foco manejar as políticas e procedimentos criados para responder às necessidades dessas duas categorias, deixando alguns corpos viverem, enquanto outros morrem.

Giorgi considera que o corpo trans seria uma interpelação à essa legibilidade normativa, colocando à prova a própria subjetividade humana. Neste sentido, a figura do transsexual, figuraria como uma alegoria da forma de vida não reconhecida por excelência na sociedade, vista como desvio, um corpo marcado como abjeto, que não é digno de proteção e, portanto, passível de violência. Não é de se surpreender, portanto, que ninguém esteja buscando por Maira e ninguém pareça disposto a chorar sua morte. É como se ela nunca tivesse existido. Ainda seguindo o pensamento de Butler, apontar as vidas dignas de luto implica também indicar os momentos em que afetos como horror, culpa e indiferença surgem. A violência cometida contra uma vida não reconhecida não seria digna de punição, tampouco de arrependimento. Neste sentido, a alegoria usada para o Bruzzone ecoa de maneira exemplar a lógica da ditadura militar, quando o Estado assumiu o poder de decidir quais vidas mereciam viver e quais outras tinham que ser sacrificadas em nome do bem comum. A figura do terrorista de esquerda foi construída como um elemento alheio à sociedade e, por ser alheio, uma ameaça a ser combatida. A impossibilidade de luto

era ainda acentuada pelo desaparecimento dos corpos, que não eram dignos de sepultamento.

2. TOCAR O INTOCÁVEL: A VINGANÇA E O LUTO TRANSFORMADOR

Se antes as duas buscas eram uma em um sentido apenas metafórico, elas logo se fundem de maneira direta. Quando a sua investigação o leva a descobrir que a ex-amante também está envolvida com HIJOS, ele acaba pressionando os outros militantes e estes lhe revelam que, na verdade, Maira é, como ele, filha de desaparecidos políticos e que também está procurando um irmão sequestrado pelos militares. O narrador descobre ainda que o sumiço dela está possivelmente conectado ao fato de que a travesti, já há alguns anos, dedica a sua vida a assassinar policiais que estiveram ligados aos militares, em um ato de vingança suicida e performática. A necessidade de Maira fazer justiça com as próprias mãos, neste ponto, atesta mais uma vez a falência do Estado. Além de não ter a sua forma de vida reconhecida, a ela também foi negado o luto já que nunca pôde enterrar seus pais. Ao ouvir a história completa, o protagonista se convence que Maira é na verdade o seu irmão perdido e inicia uma perambulação que o leva até Bariloche, aonde está convencido que a amante foi levada e onde descobre que Romina está vivendo, em companhia talvez do filho que afinal pode não ter abortado. Desta maneira, “la palabra 'Bariloche', así, cobró dimensiones impensadas. En realidad: dimensiones bíblicas” (BRUZZONE, 2014, p. 87).

As ações de Maira podem ser lidas como uma paródia exagerada de como o protagonista vê as ações propostas por HIJOS. Quando Romina tenta convencê-lo a juntar-se à organização, cheio de sarcasmo o protagonista fala que até se interessa pelos *escraches*, que considera uma forma de revanche ou de fazer justiça com as próprias mãos, mas que considera que é preciso um pouco mais de extremismo, sugerindo que uma alternativa seria comprar um falcão – o carro utilizado pelos militares para os sequestros – e sair sequestrando militares. No entanto, lhe faltaria coragem. Os chamados *escraches* foram protestos organizados durante os anos 90 e

que tinham como objetivo expôr à sociedade que os agressores da época da ditadura continuavam a viver suas vidas normalmente. Eram, nas palavras de Cecilia Sosa, “a strong gesture of moral condemnation in absence of legal justice” (SOSA, 2011, p. 7). Os atos eram desfiles coloridos que incluíam números musicais, performances teatrais e grafitis, tendo como objetivo chegar até a casa dos ex-militares, marcando-as com tinta amarela para não pudessem mais passar despercebidas. Com a chegada do governo Kirchner e sua justiça reparadora, muitos militantes assumiram cargos oficiais, tornando-se parte da acusação. Ainda segundo a interpretação de Sosa, esse processo acabou por colocar em confronto o antigo radicalismo com as obrigações legais de fazer parte do Estado, ressignificando os antigos *escraches*, que diminuíram de tamanho e de vigor. Lançado em 2008, *Los Topos* faz referência diretamente a este período de perda de fôlego de HIJOS. Ao estressar os limites da revanche política através da criação de um personagem tão ambíguo quanto Maira, que vira de ponta cabeças a figura santificada dos descendentes de desaparecidos políticos, Bruzzone torna visível justamente este desconforto gerado pelo momento em que as organizações de direitos humanos passam a fazer parte do Estado:

Since 2006 those responsible for humans rights violations have been tried in court, and yet *Los Topos* shows how the effects of trauma cannot be reduced to trials. Thus, Maira emerges as an impertinent response to the attempts to sanctify the figure of the descendents, so often smothered beneath the duty of memory. [...] The novela guffaws with delight and mocks the moral arrangements prescribed by the so-called most progressive human rights politics. (SOSA, 2013, p. 81)

A estratégia de Bruzzone parece evidenciar de maneira irônica as cristalizações de sentidos construídos sobre o passado recente que parecem não poder serem questionadas. Assim, ao descobrir que a necessidade de fazer justiça com as próprias mãos foi o que ocasionou o desaparecimento de Maira, o protagonista resolve tomar para si a missão revanchista da amante, iniciando um complicado plano de vingança contra o sádico Alemão, engenheiro para quem ele começa a trabalhar em Bariloche e logo descobre que ele, além de assassino de travestis, teve

envolvimento direto com os militares, tendo participado de torturas a presos políticos, unindo em uma só figura as duas histórias de violência que necessitam reparação. Para aproximar-se do Alemão, o protagonista decide travestir-se e começar a trabalhar na zona de prostituição da cidade até que o homem o procure. O plano era conquistar não só a predileção sexual do engenheiro, mas também o seu afeto para que, quando este baixasse a guarda, ele pudesse agir, vingando não somente o assassinato de Maira, mas também o desaparecimento de seus pais. Essa guinada narrativa une mais uma vez as buscas difusas e alucinatórias do narrador, como bem o explicou Mica, travesti com quem fez amizade e que o iniciou nos mistérios da profissão, ensinando não somente como maquiar-se e vestir-se, mas também como comportar-se:

Él me dijo que en realidad mi búsqueda era una búsqueda del padre. Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre -y, si éramos hermanos, con el mío-y ser, em cierta forma, su hermano mayor, que también es como ser una especie de padre. Tres padres en uno. Mucha responsabilidad, pensé, pero el plan de venganza estaba claro. (BRUZZONE, 2014, p. 128)

É a primeira vez que o narrador fala diretamente de seu pai. Criado pela família materna, ele cresceu quase sem contato com os parentes paternos, com exceção de um tio que morreu quando ele ainda era criança. Neste momento, o narrador conta pela primeira vez a história de seu pai, que havia entrado na política por um “impulso da juventude” de buscar alguma coisa nova para fazer, mas que logo se entediou e começou a meter os pés pelas mãos. As coisas se complicaram verdadeiramente depois da morte de Perón, quando o grupo no qual militava passou por sérios problemas e o homem, ao ser preso, começa a dedurar companheiros, tornando-se um traidor (na argentina, usa-se a palavra *topo* para falar de traidores, daí o título do livro): “Te van a traicionar, m'hijito, decía mi abuelo que decía mi abuela, te van a traicionar, y entonces empezó él a traicionar a los que tenía más cerca, incluida mi mamá” (BRUZZONE, 2014, p. 136). Fundir as figuras da vítima com a do traidor acaba com qualquer vestígio de idealização já que a figura do traidor

é o maior tabu da militância, representando a covardia a que todos podem sucumbir e sendo, por isso, uma dupla ameaça – já que, além do perigo de ser dedurado, há ainda o perigo ainda maior de dedurar, tornando-se um traidor. Todas as outras posições – pai, marido, filho, militante político – se apagam quando este se torna traidor e o desaparecido deixa de ser herói para se converter em um interdito:

De mamá siempre supe bastantes cosas, hasta podía anotar su número de documento, su fecha de nacimiento, las enfermedades que tuvo: mis abuelos se acordaban. Pero con papá era distinto. Sólo sabía su nombre y, cada vez que lo anotaba, me daba la sensación de estar traicionando a alguien, como si escribir el nombre del traidor fuera reivindicarlo. (BRUZZONE, 2014, p. 133)

Quando finalmente consegue tornar-se amante do Alemão, o narrador se vê apaixonado e vai adiando o momento da ação, até o momento em que ele é espancado e levado até uma cabana, onde é mantido prisioneiro. No entanto, no lugar de ter a sua raiva aumentada pela violência sofrida, o narrador se descobre ainda mais apaixonado e entra em uma relação doentia, onde passa os dias esperando que o amante volte à noite. Ele, então, desiste de seu plano e, ao decidir abraçar a relação e ficar ao lado do Alemão, acaba repetindo a história paterna, tornando-se também um traidor, fazendo finalmente as pazes com a figura paterna, o que parece encerrar também a sua busca identitária. Ao assumir definitivamente a nova identidade de gênero, ao aceitar a proposta do Alemão de finalmente fazer a cirurgia para colocar silicone nos seios, o protagonista parece finalmente fazer as pazes consigo mesmo, já que todas as suas facetas até então “en realidad habían sido casilleros de una grilla administrativa, algo que nunca es del todo fiel a la verdad” (BRUZZONE, 2014, p. 131). Ao olhar para trás, ele percebe que desde sempre havia se sentido um intruso e faz referência à época da escola, onde não conseguia preencher formulários básicos sobre si mesmo e sobre sua família. Segundo ele, os problemas começavam já nas primeiras linhas, onde tinha que preencher as informações de seus pais, onde “siempre está la opción *fallecido* pero nunca la opción *desaparecido*” (BRUZZONE, 2014, p. 129). Ele começa, então, a recorrer à imaginação, inventando sempre

respostas novas, até o momento em foi encaminhado para um psicólogo. Essa busca por uma identidade perdida, desde o começo fadada ao fracasso, acaba em uma repetição traumática da violência através da relação abusiva com o Alemão, já que não lhe resta nada além de repetir no próprio corpo as chagas sofridas pelos pais:

Si -como sostiene Didi-Huberman- para saber hay que imaginar, en *Los Topos* esse saber se torna imposible por exceso: la imaginación se vuelve delirio y en su desborde impide recuperar lo no dicho, impide dar cuenta de la violencia y, por extensión, obtura toda posibilidad de delimitar los contornos de una identidad cerrada sobre sí misma. En este sentido, la única identidad inestable y transitoria que el texto muestra se ancla a una subjetividad que implosiona y estalla alternativamente copiando en sí el fragmentario entramado de esse 'presente enfermo' que [...] aúna pasado y futuro en una actualización incesante del horror. (CARRAL, 2013: s/p)

Temos, então, um abandono progressivo dos inúmeros lugares de identidade: primeiro abandona sua profissão, depois sua cidade natal, por fim seu gênero. Ao submeter-se completamente à violência, aceitando o cativo como sua nova casa, impossibilitado de sair e privado da companhia de outras pessoas, o narrador passa os dias perdido em devaneios de um casamento com o Alemão, reencenando a tão sonhada união familiar, ainda que a família varie na forma, conforme o humor em que se encontra. Ora ele e o Alemão são os chefes de uma família disfuncional, onde Maira é a filha. Ora Amália – a empregada do engenheiro que cuida da cabana onde o engenheiro prendeu o protagonista, cozinha e vigia o refém – assume a posição da mãe, enquanto o Alemão é então visto como o pai, ambos são encarados como figuras de total autoridade, que têm muito para ensiná-lo e a quem ele deve total obediência. O Alemão neste último cenário é transformado, então, em uma figura de proteção, enquanto ele e Maira são espécies de santas, destinadas a salvar todos os homens - “porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras” (BRUZZONE, 2014, p. 185). Todas as variações das ficções familiares imaginadas pelo narrador são, contudo, constelações familiares não normativas e *queers*.

Como aponta Gabriel Giorgi, sob uma ótica biologista, a definição de espécie passa pela capacidade dos indivíduos se reproduzirem e produzirem espécimes viáveis. Por isso, as famílias compostas por sexualidades não normativas são em princípio uma ameaça, sendo “um signo político que põe sob suspeita as evidências do humano, fazendo dos corpos uma realidade em disputa” (BRUZZONE, 2014, p. 157). A resolução da busca familiar acontece, então, através de uma ficção familiar alucinatória e violenta que desafia a lógica de reconhecimento. Os possíveis significados do final feliz em *Los Topos* - da cena final onde o protagonista contempla a paisagem gelada de um lago enquanto abraça e admite sua felicidade, deixando de lado a pretensão de vingança e a necessidade de continuar a procurar por Maira – são difíceis de interpretar. Talvez, com a ironia e o tom provocativo que dominam as suas narrativas, Bruzzone esteja tentando deixar claro a contaminação do presente pelo passado, a repetição traumática das feridas que, na figura do Alemão, uniu em uma só as imagens do amante, do violador, do pai, do irmão perdido. O final pode também ser interpretado sob a perspectiva do luto:

In fact, the progressive mutation of *Los Topos'* characters also signposts how grief inevitably implies a process of becoming other. As Judith Butler reminds us, mourning has to do 'with agreeing to undergo a transformation, (perhaps one should say *submitting* to a transformation) the full result of which cannot be known in advance (2004: 21). *Los Topos* takes this submission to a fantastic, wild extreme. (SOSA, 2013: 82)

O transformar-se em outro em *Los Topos* é levado ao extremo com a nova identidade de gênero e o novo corpo do narrador. Gabriel Giorgi, em sua análise de *O beijo da mulher de aranha*, de Manuel Puig, vai analisar a metáfora do animal presente na novela com relação à teoria *queer*. Para o teórico americano, ambos trazem à tona um corpo que não fecha numa forma definida, sem ontologia fixa, um corpo que “é menos uma realidade orgânica estável do que um espaço de juntas, de intersecções, de misturas (GIORGI, 2016, p. 169). Aqui, a interpretação de Giorgi ilumina também a busca pelos sentidos possíveis do texto de Bruzzone, sobretudo, sobre os possíveis sentidos da transformação pela qual passa o protagonista para que

possa, finalmente, realizar seu trabalho de luto, tornando-se outro que é também ele mesmo. A escrita autoficcional é, então, levada ao extremo, contestando o próprio impulso autobiográfico em sua busca de, sobretudo, conferir unidade à experiência e ao próprio sujeito que passa a ser constituído – assim como os personagens *queer* e animais de Puig – por “matérias diversas, que não se conjugam numa 'forma orgânica', mas, ao contrário, desorganizam a forma, desfazem a figura e traçam linhas de indeterminação” (GIORGI, 2016, p. 169).

Dentre as várias possíveis interpretações à abertura do final proposto por Bruzzone, resta claro apenas o seu caráter provocativo. Se, assim como nas fábulas infantis, das narrativas da memória se espera uma lição, a inacessibilidade dos últimos acontecimentos narrados em *Los Topos* contraria essa lógica, deixando um sabor amargo. A experiência em Bruzzone é desfeita e reconstruída às avessas, servindo mais como signo de captura de forças e sentindo flutuantes, do que como fabricante do sujeito. Neste sentido, *Los Topos*, com seu tom irônico e muitas vezes agressivo, inaugura um novo espaço nas narrativas da memória, dominado pelo humor e pela parodia, e que foge completamente à estatização recente da memória, abrindo caminho para novos discursos e novas mídias, além de expor o caráter político e normatizador do luto, que não é capaz de englobar corpos destoantes.

BIBLIOGRAFIA

BLEJMAR, Jordana. *Playful memories – The autofictional turn in post-dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2016.

BRUZZONE, Félix. *Los Topos*. Buenos Aires: Literatura Randon House, 2014.

BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life grievable?* London: Verso, 2009.

CARRAL, Andrea Cobas. Narrar la ausencia. Una lectura de Los Topos de Félix Bruzzone y de Diario de una Princesa Montonera de Mariana Perez. In: *Olivar 14(20)* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013. Disponível em:

www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v14n20/v14n20a03.pdf, acesso em 03.05.2017

HIRSCH, Mariane. *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia, 2012.

GARCIA, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.

GAMARRO, Carlos. Tierra de la memoria. In: *Página 12*, 11 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>, acesso em 10.08.2017

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca – Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2003.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Companhia das letras, 2007.

SOSA, Cecilia (2011) *Los topos and Kirchner's Death. Queering affiliations in mourning/ Los Topos y la muerte de Néstor Kirchner: filiaciones queer en el duelo*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2011/10/mesa_24/sosa_mesa_34.pdf, acesso em 15.08.2017

_____ (2013) Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina. In: *Journal of Romance Studies*. Liverpool: Liverpool University Press Online.

Recebido em 15/08/2017.

Aceito em 09/10/2017.