



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Luísa Nunes Estácio

SU VOZ SON MUCHAS VOCES: uma análise sobre a obra *Sistema Nervioso*, de Lina Meruane

Florianópolis-SC

2024

Luísa Nunes Estácio

*Su voz son muchas voces: uma análise sobre a obra *Sistema Nervioso*, de
Lina Meruane*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa em Estudos literários e culturais Latino-americanos, para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi.

Florianópolis-SC

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Estácio, Luísa Nunes

Su voz son muchas voces: : uma análise sobre a obra
Sistema Nervioso, de Lina Meruane /Luísa Nunes Estácio ;
orientador, Artur de Vargas Giorgi, 2024.

93 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura Chilena Contemporânea. 3.
Memória traumática. 4. Lina Meruane. 5. Luto. I. Giorgi,
Artur de Vargas. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

Luísa Nunes Estácio

***Su voz son muchas voces: uma análise sobre a obra *Sistema Nervioso*,
de Lina Meruane***

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 26/03/2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Professora Eleonora Frenkel Barreto, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Flávia L. B. Cera, Dr.
Pesquisadora Independente

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.
Orientador

Florianópolis
2024

*A todas as vozes emudecidas, para nunca esquecer
daqueles e daquelas que a perderam gritando.*

Ao eco de todos os futuros gritos fortes.

AGRADECIMENTOS

Essas palavras não teriam chegado até aqui sem as muitas escutas, vozes e corpos que cruzaram meu caminho. Gostaria especialmente de expressar meus agradecimentos, recordando aqueles que fizeram e continuam fazendo parte desta jornada:

À CAPES, pela bolsa que permitiu o financiamento dessa pesquisa.

Ao meu orientador Artur de Vargas Giorgi, aos professores do programa de Literatura, em especial à Eleonora Frenkel e Byron Vélez Escallón, que contribuíram também com os rumos que esta pesquisa tomou por suas sugestões e leituras do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) e todos os servidores, técnicos e terceirizados que fazem parte da Universidade pública.

À minha avó Marina Pereira, cujo apoio sempre foi tão cuidadoso e dedicado desde o início, manifestado com firmeza em todos os gestos, permeados por seu coração: nas mãos que cozinhavam, nos olhos brilhantes, nas palavras de segurança e incentivo. Foi uma das primeiras a ouvir as palavras que eu lia repetidamente para ela nos livros infantis. Também em memória dos meus avós, Maria Paula, Almy Evaristo e Antonio Jacob.

À minha família, expresso minha gratidão à minha mãe, Cláudia Pereira Nunes Estácio, pela generosidade infinita em compartilhar seu amor pelas palavras e pela capacidade de escuta. Agradeço também ao meu pai, Rosinaldo Estácio, pelo espírito genuinamente voltado ao coletivo e pelas lutas ao longo desses anos. Ao meu irmão, Victor Estácio, agradeço pela companhia fraterna e vibrante.

Ao meu companheiro de vida, também minha família, Patrizio Zambrano, por todo o seu amor, ternura e atenção ativa neste processo, disposto a ler e conversar comigo sobre a obra.

Às amigas, expresso minha gratidão pela companhia e alegria que compartilhamos ao longo deste processo, seja nas tardes de café, nos bares ou em qualquer outro lugar. Em especial, agradeço pela solidez desses laços que permanecem serenos ao longo do tempo: Luiza Costa,

Paula Rist, Anelise Sandri, Aline Kroth, Antonella Perazzoni e Giulia Molossi. À Giulia, que compartilha o encantamento pela escrita e pelas possibilidades que as palavras trazem, meu agradecimento dobrado por dedicar seu tempo para ouvir e ajudar nos últimos ajustes deste trabalho.

Agradeço a todas e todos os meus colegas de literatura, com quem tive o prazer de conviver nas aulas (especialmente nas presenciais!), e principalmente pelas conversas nos cafés da BU, CCE e nos bares ao redor, sobre literatura e diversos outros assuntos. Em particular, agradeço a Pedro Cunha, Bruna Bittencourt, Ana Paula Parisotto, Carlos Ceccon, Alessandra Deifeld e Natália Cechinato.

Aos companheiros da Associação de Pós-Graduação (APG), que tornaram minha jornada na pós-graduação mais significativa com a luta por uma educação verdadeiramente pública, gratuita e de qualidade. Estar ao lado de vocês fez toda a diferença nesse caminho.

Aos antigos camaradas do CESO, aos quais agradeço por marcarem minha jornada com solidariedade e perguntas instigantes, em especial ao camarada Allan Kenji Seki, uma inspiração por seu rigor e generosidade excepcionais.

RESUMO

Este estudo investiga a obra "Sistema Nervioso" (2018), de Lina Meruane, centrando-se na questão de como a obra convoca, a partir de elementos reais em sua ficção, uma responsabilidade em relação à memória traumática. Considerando que a memória traumática se manifesta no presente por meio de retornos que irrompem do passado, argumentamos que a obra é um artefato carregado de sintomas, funcionando tanto como um meio individual quanto coletivo para reflexão literária. As bases teóricas deste trabalho fundamentam-se principalmente nas contribuições de Walter Benjamin, Diana Taylor e Márcio Seligmann-Silva, explorando conceitos psicanalíticos como trauma, Real, repetição e luto infinito. No primeiro capítulo, examinaremos o contexto do mal-estar presente na obra, que entrelaça presente e passado para analisar as relações da obra com a memória traumática deixada pelos períodos ditatoriais do Chile. A repetição emerge como uma forma de retorno do Real da experiência traumática, contudo, questionamos como outras formas podem dar voz aos não-ditos e ao mal-estar. O segundo capítulo abordará as estratégias das vanguardas artísticas para expor e evidenciar, através de seus trabalhos, outras facetas da realidade. Anos depois, escritores contemporâneos continuam a se preocupar com a memória e a interpretação desse período, buscando conformar uma escrita que acomode uma pluralidade de vozes em suas obras. No terceiro capítulo, analisaremos a obra a partir das relações dos personagens de *Sistema Nervioso* com o luto trágico e as possibilidades, ou limitações, do processo de luto.

Palavras-chave: Lina Meruane; Literatura chilena contemporânea; Memória traumática; Psicanálise; luto;

ABSTRACT

This study investigates Lina Meruane's work *Sistema Nervioso* (2018), focusing on how the work summons, from real elements in its fiction, a responsibility towards traumatic memory. Considering that traumatic memory manifests in the present through returns erupting from the past, we argue that the work is an artifact laden with symptoms, functioning both as an individual and collective medium for literary reflection. The theoretical foundations of this study are primarily grounded in the contributions of Walter Benjamin, Diana Taylor, and Márcio Seligmann-Silva, exploring psychoanalytic concepts such as trauma, the Real, repetition, and infinite mourning. In the first chapter, we will examine the context of unease present in the work, intertwining present and past to analyze the work's relations with the traumatic memory left by Chile's dictatorial periods. Repetition emerges as a form of return of the Real from traumatic experience; however, we question how other forms can give voice to the unsaid and to unease. The second chapter will address the strategies of artistic vanguards to expose and highlight, through their works, other facets of reality. Years later, contemporary writers continue to be concerned with memory and interpretation of this period, seeking to shape a writing that accommodates a plurality of voices in their works. In the third chapter, we will analyze the work based on the relationships of the characters in *Sistema Nervioso* with tragic mourning and the possibilities or limitations of the mourning process.

Keywords: Lina Meruane; Contemporary Chilean Literature; Traumatic Memory; Psychoanalysis; Ethics of the Real.

RESUMEN

Este estudio investiga la obra *Sistema Nervioso* (2018) de Lina Meruane, enfocándose en cómo la obra convoca, a partir de elementos reales en su ficción, una responsabilidad hacia la memoria traumática. Considerando que la memoria traumática se manifiesta en el presente a través de retornos que irrumpen desde el pasado, argumentamos que la obra es un artefacto cargado de síntomas, funcionando tanto como medio individual como colectivo para la reflexión literaria. Los fundamentos teóricos de este estudio se basan principalmente en las contribuciones de Walter Benjamin, Diana Taylor y Márcio Seligmann-Silva, explorando conceptos psicoanalíticos como trauma, el Real, repetición y duelo infinito. En el primer capítulo, examinaremos el contexto de malestar presente en la obra, entrelazando presente y pasado para analizar las relaciones de la obra con la memoria traumática dejada por los períodos dictatoriales de Chile. La repetición emerge como una forma de retorno del Real desde la experiencia traumática; sin embargo, cuestionamos cómo otras formas pueden dar voz a lo no dicho y al malestar. El segundo capítulo abordará las estrategias de vanguardias artísticas para exponer y resaltar, a través de sus obras, otras facetas de la realidad. Años después, los escritores contemporáneos siguen preocupados por la memoria y la interpretación de este período, buscando conformar una escritura que acomode una pluralidad de voces en sus obras. En el tercer capítulo, analizaremos la obra basándonos en las relaciones de los personajes en *Sistema Nervioso* con el duelo trágico y las posibilidades o limitaciones del proceso de duelo.

Palabras clave: Lina Meruane; Literatura Chilena Contemporánea; Memoria Traumática; Psicoanálisis; Ética del Real.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	22
1.1. O mal-estar do passado e do presente	22
1.2. Trauma, repetição e a escrita a partir do Real	30
CAPÍTULO 2	41
2.1. A disputa pela palavra	41
2.2. O gesto de responsabilizar-se pela memória infantil	52
CAPÍTULO 3	67
3.1. Escutando os vestígios	67
3.2. Um sistema familiar fragmentado pela morte	71
3.3. O luto e a necessidade de comunidade	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	83

*quizás una frase, una,
mientras hable no estaré sola,
mientras me injerte adjetivos y adverbios
seguiré atrapada,
porque escuchándola habrá otras, otras
como yo o diferentes a mí
acostadas sentadas o de pie
esperando que se calle para partir
en una micro o en el metro
en el camino extraviado del basural
en la espléndida limusina del cementerio
en el barco de carga de mis descargos
antes de que se haga tarde:
que susurre largamente
la última frase de su silencio*

Fruta Podrida, Lina Meruane

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação foi redigida durante a pandemia de COVID-19, uma das crises sanitárias mais severas das últimas décadas, que se desdobrou em um contexto de crises econômicas e sociais entrelaçadas. Os noticiários relatavam um aumento diário nos casos de infecção e mortes ao redor do mundo, acompanhado por um crescimento alarmante nas taxas de desemprego e insegurança alimentar. Durante muito tempo, a paralisia e a angústia permearam os dias de muitas pessoas. Perguntas como "O que pode acontecer? Será que alguém que amo ficará doente? Será que os números de mortes continuarão a subir? A vacina chegará a tempo? Será que eu mesmo adoecerei?" assombravam constantemente a mente das pessoas.

Diante desta imensa catástrofe, é desafiador quantificar e compreender coletivamente o impacto econômico e social resultante da pandemia de COVID-19. Mais de 160 milhões de pessoas foram empurradas abaixo da linha da pobreza global, enquanto mais de 21 mil pessoas morriam diariamente em diversos países, incluindo o Brasil, por meses a fio. Muitos corpos não puderam ser devidamente entulados devido ao risco de contágio, e outros enfrentaram graves dificuldades de subsistência devido à súbita falta de recursos financeiros ou ao desemprego. Vimos corpos nas ruas, sem abrigo, e trabalhadores informais, como os de aplicativos e ambulantes, realizando "bicos" para sobreviver, sem a possibilidade de aderir ao isolamento social como medida de proteção para si e suas famílias.

O contexto de incerteza, desespero e mal-estar social não poderia ser omitido nesta dissertação, pois foi através dele que me lembrei da história presente no livro que é objeto desta pesquisa. Enquanto vivenciamos um período de inseguranças e a pandemia como uma preocupação comunitária global, lembrei-me da história da personagem que deseja adoecer e como esse desejo desencadeia sintomas corporais que evocam suas memórias familiares. Isso reflete seu presente permeado pela sensação de que o mundo está à beira do colapso.

Esta dissertação analisa o romance *Sistema Nervioso* (2018)¹, escrito por Lina Meruane. Composto por cinco capítulos fragmentados, o romance provoca questionamentos

¹Nesta dissertação, optamos por utilizar a obra em seu idioma original para preservar sua sonoridade, dada a rica utilização de recursos poéticos em sua construção. Contudo, também consultamos a tradução para o português feita por Sérgio Molina em 2019 para o estudo da obra. Os nomes dos personagens são mantidos no idioma original. Ao longo do trabalho, utilizaremos a sigla SN para nos referir à obra, evitando assim a repetição constante do título e optando por uma padronização simples.

importantes para nosso contexto contemporâneo, abordando temas como o trauma decorrente de eventos sociais catastróficos, o trabalho coletivo da memória e do luto, além da necessidade de uma escrita capaz de elaborar espaços para o não-dito.

Vamos iniciar com uma introdução sobre o objeto de pesquisa e a autora da obra, destacando os principais elementos e conceitos que emergem de sua vida e escrita, contribuindo assim para a fundamentação do nosso problema de pesquisa.

INTRODUÇÃO

Sistema Nervioso (2018): uma breve apresentação da obra de Lina Meruane

A obra investigada é dividida em cinco capítulos, intitulados com fenômenos astrais e marcos temporais: agujeros negros (presente inquieto), estallido (meses antes), vía láctea (pasado imperfecto), polvo de estrellas (entre tiempos) e gravedad (tiempo futuro).

A protagonista central da obra não tem nome — é identificada apenas como "Ella", e vive com seu companheiro, chamado por "Él". Dentro do seu círculo próximo e familiar, estão as figuras marcadas pelo vínculo de parentesco, o "Padre", a "Madre" — que são na verdade duas, a mãe biológica e a madrasta —, os "Mellizos" e o "Primogênito." Outros personagens aparecem eventualmente, como a "Prima", a "Amiga", as colegas, os tios e as tias, etc. A relação familiar entre os personagens é marcada por um acontecimento significativo: a morte da mãe. Essa ausência materna é profundamente dolorosa para cada membro da família, pois além da falta, foi um evento trágico e súbito - a mãe morre durante o parto da personagem Ella.

O anonimato nos nomes dos lugares onde vivem as personagens em SN reflete a escolha de Lina Meruane de denominá-los com base nas relações temporais dos eventos vividos por Ella, que transita entre o "país do passado" e o "país do presente". Essa indeterminação sugere que as tensões não são específicas de uma cidade ou outra, mas abrangem todos os espaços, desde as precárias condições de trabalho até os cemitérios clandestinos repletos de corpos de migrantes e desaparecidos políticos, além de catástrofes climáticas, entre outros aspectos. Apesar dessa ambiguidade, a obra permite inferir uma relação histórica com as narrativas que aborda: em SN, os países mencionados parecem corresponder por conta de suas características e eventos aos Estados Unidos (país del presente) e ao Chile (país del pasado).

Ella é estudante e professora nesse país do presente, cursando um doutorado em astronomia, com dificuldades em começar a escrever sua tese sobre buracos negros, assunto que se interessou após descartar a investigação por planetas habitáveis, como tomamos

conhecimento brevemente no início da obra. Desde o início da trama, fica evidente o desejo de Ella em adoecer. Suas "fantasias de adoecer" são despertadas pelas dificuldades que enfrenta com a escrita. Ella imagina que adoecer seria uma solução para conseguir dedicar mais tempo ao seu doutorado. Caso ficasse doente, poderia se isolar em casa, sem precisar dar aulas, o que consome muito de seu tempo. Além disso, ganharia tempo sem perder dinheiro para focar em sua pesquisa e escrita.

Depois de desejar durante algum tempo ficar doente o suficiente para ficar em casa, Ella começa a sentir sintomas físicos: a nuca começa a arder e partes do corpo ficam dormentes. A personagem passa a se questionar constantemente sobre essas dores e as histórias que surgem do medo das possíveis consequências letais e degenerativas de seus sintomas. Ela atravessa uma verdadeira odisséia diagnóstica, submetendo-se a vários exames exaustivos, com médicos clínicos que usam tecnologia fria para rebatê-la com suas hipóteses diagnósticas.

O mal-estar de Ella por não conseguir escrever se mistura com uma série de preocupações, incluindo o receio de desperdiçar os anos das economias de seu pai, que financiou seus estudos. Ella tenta esconder de seu pai as dificuldades que enfrenta para concluir o doutorado, mentindo ao afirmar que já terminou a tese. Ela não sabe como contar a ele que o investimento financeiro para sustentá-la por tantos anos não resultou no título de doutora, especialmente quando perde todos os prazos de entrega possíveis.

Ao longo do livro, vemos Ella compartilhar com seu pai suas preocupações com os sintomas físicos que enfrenta e as consultas com médicos especialistas para entender esses sintomas. Seu pai, que é médico clínico-geral, atua como conselheiro durante esse período de adoecimento. O contato entre os dois ocorre à distância, por telefone, já que a família de Ella vive no chamado "país del pasado", enquanto Ella e seu companheiro residem no "país del presente".

A trama de SN se desenrola em um sistema permeado por um intenso mal-estar, que não se limita apenas às circunstâncias pessoais de Ella, mas reflete um desconforto profundamente contemporâneo ao mostrar situações de desigualdade social, violência, discriminação, exaustão laboral e falta de sentido. Conforme a história avança, esse mal-estar não apenas afeta a protagonista em seu próprio corpo e nas consultas médicas que frequenta, mas também se expande para os espaços acadêmicos e de ensino onde Ella trabalha e

pesquisa. Ella percebe uma estranheza em relação a si mesma, descrevendo-se como um "bicho fora do lugar". O mal-estar está presente nas salas de aula com alunos que parecem indiferentes e questionadores, assim como nos corredores e laboratórios da universidade onde Ella estuda. Ela ouve os murmúrios de suas colegas de doutorado, que a julgam por sua aparente incapacidade de escrever e a rotulam como impostora.

O mal-estar na narrativa se intensifica progressivamente: seus professores desaparecem e se recusam a orientá-la, os prazos se esgotam sem serem cumpridos, e Ella se vê cada vez mais isolada e incapaz de completar suas obrigações acadêmicas. Seus sintomas persistem sem diagnóstico claro. A relação com seu companheiro, ao longo do tempo, torna-se cada vez mais silenciosa, distante e fria. Ao final da obra, seu pai, que tanto contribuiu com seus estudos, encontra-se hospitalizado, com risco de morte.

A construção desse mal-estar permanente na obra também é evidente por meio de elementos técnicos de sua estrutura, como aspectos relacionados à organização temporal: o presente é inquieto em seu momento de enunciação, e sua temporalidade não é linear, mas construída com uma circularidade onde fragmentos do passado, presente e futuro se entrelaçam em um espaço simultâneo. Esse elemento de mal-estar permeia também a linguagem da obra, com uma escrita atravessada pelos ecos sintomáticos de frases interrompidas por palavras em itálico ou lapsos verbais cometidos por Ella, além das falhas da própria tecnologia errante de seu celular.

A escrita da obra se desenvolve através de uma dialética das distâncias, que transita do infinito do cosmos até o mais íntimo e minucioso do sistema nervoso narrativo, utilizando diversas metáforas e explorando diferentes escalas. Além de abranger espaços que se assemelham a uma cidade, alternando entre macro e microescala, a linguagem é plural em seus idiomas na obra, alternando entre o espanhol e o inglês.

Para contextualizar essa análise, apresentaremos agora alguns aspectos biográficos da vida de Lina Meruane, bem como trechos de entrevistas que revelam como a autora concebe sua escrita.

A autora

Lina Meruane Boza nasceu em 1970 em Santiago, no Chile, e tinha três anos de idade quando estourou o golpe de estado de 11 de setembro de 1973. Depois de 50 anos após o golpe decide publicar seu primeiro ensaio autobiográfico, intitulado *Señales de Nosotros* (2023)², sobre sua experiência vivenciada na ditadura, apesar de esse não ter sido o primeiro livro escrito pela autora sobre o tema³. O ensaio é um convite à reflexão sobre “as linhas de continuidade entre aquela época e o Chile de hoje”, onde o contexto de publicação de seu texto, setembro de 2023, pode ser pensado como um movimento de protesto contra o avanço de grupos conservadores e de extrema-direita no país.

Anos após o golpe, com o legado de suas consequências devastadoras no contexto chileno, a autora afirma em entrevista para o Jornal El País:⁴ “Se antes era conveniente não saber, neste momento é conveniente negar os acontecimentos do passado. É muito grave”, referindo-se às vozes que negaram, no Parlamento chileno, a violência sexual contra as mulheres na ditadura de Pinochet. Esse ensaio, por conter reflexões sobre as ações e responsabilidade sobre a memória traumática, será considerado em nossa análise sobre seu trabalho. Em sua adolescência, Meruane frequentava os chamados “talleres literarios” em Santiago, no Chile, onde afirma que consolidou parte de sua forma de escrever. Espaços onde a leitura e escrita eram exercícios minuciosos, realizados por autoras como Diamela Eltit.

Atualmente Meruane vive nos Estados Unidos, país onde vive há mais de dez anos, é escritora e professora da New York University, concentrando seus estudos na área de Estudos Literários e Culturais Latino-americanos e escrita criativa. Em 2014, ela publicou sua tese intitulada *Viral Voyages: Tracing AIDS in Latin America*⁵, na qual propõe uma leitura biopolítica para examinar a representação literária da AIDS e debater temas como comunidade, sexualidade, nação, migração e globalização. A autora afirma que seu trabalho “une duas das minhas obsessões mais antigas: a literatura como expressão sinuosa do real e o

² MERUANE, L. **Señales de nosotros**. Chile: Alquimia, 2023.

³ Em uma de suas primeiras novelas, chamada *Cercada* (2000), conta a história da relação entre a filha de um torturador e dos filhos de um detido desaparecido.

⁴ MONTES, R. Lina Meruane: “El mundo cultural de Chile ejerce una resistencia muy activa ante la derecha dura”. **El País**, Santiago do Chile, 17 Setembro 2023. Disponível em: <<https://elpais.com/chile/2023-09-17/lina-meruane-el-mundo-cultural-de-chile-ejerce-una-resistencia-muy-activa-ante-la-derecha-dura.html>>.

⁵ MERUANE, L. **Viral Voyages: Tracing AIDS in Latin America**. New York: Palgrave Macmillan New York, 2014.

discurso disciplinar em torno da doença”⁶. Também escreveu os ensaios *Volverse Palestina* (2013), *Contra los hijos* (2014) e *Zona ciega* (2021).

No Brasil, o conjunto de sua obra tem ganhado cada vez mais destaque, principalmente pelas traduções e boas recepções de seus escritos, tais como *Sangue no olho* (2018), lançado pela Cosac Naify; *Contra os filhos* (2018), pela Editora Todavia; *Tornar-se Palestina* (2019), pela Relicário Edições; e mais recentemente *Sistema Nervoso* (2020), também publicado pela Editora Todavia. Por conta de suas obras, recebeu diversos prêmios de literatura tais como o Prêmio Anna Seghers (2011), o Prêmio Sor Juana Inés de la Cruz e mais recentemente o Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso (2023), que é um reconhecimento outorgado pela Universidad de Talca (Chile). por conta de sua poética e escrita que “se caracteriza por la experimentación temática y formal, a partir de un refinado, riguroso y eximio uso del lenguaje”⁷. Além de seus prêmios, também recebeu bolsas estudantis de fundações internacionais por conta de sua escrita⁸.

Como parte de sua inspiração para a escrita, Meruane afirma que "são os escritores de linguagem"⁹ os quais mais lhe fascinam em seu exercício. Autores que ela mesma vai listando em entrevista, destacando-os por suas características marcantes, como a musicalidade de Severo Sarduy e Reinaldo Arenas, a teatralidade de Samuel Beckett, o inesperado em Virginia Woolf ou nas obras de Clarice Lispector, os golpes no estômago intensos com ritmos poderosos que provoca a escrita de Elfriede Jelinek, além de inspirações vindas de seu país, tais como os escritores chilenos Carlos Droguett, José Donoso e a obra completa de Diamela Eltit.

Meruane cresceu não apenas utilizando a literatura como forma de expressão e tentativa de compreensão do mundo, mas também teve contato com uma narrativa que seria abundante em sua escrita: a narrativa e os discursos médicos. Esses discursos incluem métodos investigativos e raciocínios clínicos, frequentemente baseados em lógicas dicotômicas entre saudável e doente.

⁶ Do original: “binds together two of my oldest obsessions: literature as a meandering expression of the real, and the disciplinary discourse surrounding illness.” tradução nossa.

⁷LETRALIA. La chilena Lina Meruane gana el premio José Donoso. Letralia, Tierra de Letras, 2023. Disponível em: <<https://letralia.com/noticias/2023/09/11/lina-meruane-premio-jose-donoso-2023/>>. Acesso em: 16 out 2023.

⁸Tais como as bolsas da Fundação Guggenheim (2004), *National Endowment for the Arts* (2010) e *DAAD Artists in Berlin* (2017).

⁹GERLACH, K. B. D. M. Corra, Lina, corra. **Rascunho o jornal de literatura do Brasil**, 2015. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/entrevista/corra-lina-corra/>>.

Dentro de suas publicações essas influências aparecem, com obras que abordam a temática da enfermidade e da saúde. Destacamos em especial a sua "trilogia involuntaria de la enfermedad", chamada pela autora dessa forma pois não tinha planos de escrever as três ficções sobre a doença¹⁰, mas que ocorreram por seu interesse em desdobrar perguntas sobre o tema a partir da literatura. Compõe essa trilogia as novelas *Fruta Podrida* (2007)¹¹; *Sangre en el ojo* (2012)¹²; e a terceira obra, objeto desta investigação, *Sistema Nervioso* (2018)¹³.

Meruane conta em uma entrevista para o podcast *Hablemos escritoras* que em cada uma de suas obras "(...) tienen una pregunta que las anima", e essa forma de pensar a escrita se prolifera em mais perguntas sobre a enfermidade, como afirma em entrevista com Laura Villalba (2020):

Esta es una cuestión que me interesa mucho: ¿podemos cambiar nuestra idea sobre la enfermedad?, ¿somos capaces de dejar de pensar en términos dicotómicos que anulan la complejidad de nuestra relación con los demás seres no humanos? ¿En qué medida nos ayudaría a vivir mejor entender que la salud es un estado de relación constante con lo enfermo y que convivimos, que estamos constituidos y habitados por microorganismos?, ¿que nuestro cuerpo está lleno de bacterias que nos ayudan a procesar los alimentos?, ¿que la multiplicación de las células, eso que llamamos cáncer, son nuestras células?, ¿qué exponernos a ciertos gérmenes activa nuestra inmunidad?, ¿que vivimos en la incertidumbre? ¿qué todos podemos enfermar y necesitar el cuidado de los otros? (VILLALBA, 2020, p. 14)¹⁴

As narrativas que fazem parte de sua trilogia têm em comum personagens que enfrentam doenças crônicas, exigindo cuidados diários, com remédios, atenção de familiares e

¹⁰O narrar da doença na literatura latino-americana contemporânea é bastante recorrente, podemos apontar algumas obras que tem como tema central a doença: *Wasabi* (2005) de Alan Pauls, *El infarto del alma* (1994) de Diamela Eltit, *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, *Zona de derrumbe* (2001) de Margo Glantz, entre muitas outras. Segundo Nathalie Bouzaglo e Javier Guerrero na organização do seu livro *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América latina* (2009) esse tópico de escrita investigado por uma grande gama de autores, que colocam a doença no centro da sua narrativa, carregando-a com um peso político, expondo os "incorregibles y monstruosos excesos patológicos" nesses países que vivem. Os autores destacam: "La medicina debe combatir la enfermedad para prolongar la vida y curar o, por lo menos, aliviar el dolor: salud y enfermedad se oponen. La literatura como productora de metáforas tiene la capacidad de inventar, reforzar, invertir, resistir, desconectar o reconectar las metáforas que otras instituciones y hasta la propia literatura instalan." Ver em: BOUZAGLO, Nathalie (org.) GUERRERO, Javier. **Excesos del Cuerpo: Ficciones de Contagio y Enfermedad en América Latina**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

¹¹"Fruta Podre" em tradução livre e ainda sem tradução para o português. A obra foi publicada pela primeira vez pela editora chilena Sangría.

¹²A obra foi publicada pela primeira vez pela editora chilena *Cuarto Propio*, depois traduzida para o português ("Sangue no Olho") pela editora Cosac Naify em 2015 e publicada posteriormente pela editora SESI-SP em 2018.

¹³A obra foi publicada no Brasil pela editora Todavía, em 2019.

¹⁴GARCÍA VILLALBA, L. **Cos, gènere, malaltia**: identitats doloses i estigmes identitaris a Sistema Nervioso de Lina Meruane [Dissertação de graduação em Humanitats]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.

médicos que se encontram no limite borrado entre prescrição e ordem. As obras refletem seu desconforto com a naturalização dos discursos sobre o corpo e a doença, utilizando sua linguagem para explorar e expor os limites desses discursos e as questões que eles geram.

Nos dois primeiros livros da trilogia, encontramos duas personagens que desafiam os cuidados exaustivos: em *Fruta Podrida* (2007), a personagem Zoila resiste aos protocolos de saúde frequentes que sua irmã Maria e os médicos tentam impor devido à sua diabetes. Em contraste com essa oposição aberta aos cuidados, *Sangre en el ojo* (2012) apresenta a personagem Lucinda, que, ao passar por um processo de perda temporária da visão, acaba desejando e cobrando as promessas de recuperação frequentemente oferecidas pela medicina.

As questões abordadas nessas obras parecem girar em torno da desconstrução do saber médico, introduzindo críticas por meio de ironias sobre as figuras médicas¹⁵ e revelando as formas de exercício de seu poder sobre as personagens centrais enfermas, que se opõem ao entorno disciplinador ou vigilante. Diferentemente das duas primeiras obras, em SN, apesar de a personagem central, Ella, também passar por um processo de adoecimento, as fronteiras entre situações e personagens são menos demarcadas: todos os personagens, médicos ou não, são retratados a partir de suas doenças e suas histórias são contadas a partir das partes de seus corpos.

Embora Ella apresente uma série de sintomas, nunca descobre seu diagnóstico. Mais relevante do que isso é o contato com o desejo da personagem de adoecer e as memórias que surgem desse processo. Adoecer é visto como uma forma de estar vivo, como Meruane afirma: "(...) es la normalización de la enfermedad. La verdad es que estamos todos siempre rodeados de la posibilidad de enfermar o estamos viviendo con enfermedades. Es parte de los sistemas familiares y sociales."¹⁶

Inspirada por leituras sobre astronomia e física, Lina Meruane publica SN no centenário de nascimento do físico e teórico norte-americano Richard Feynman (1918-1988), conhecido por suas contribuições no campo da física e da eletrodinâmica quântica. Uma

¹⁵ Para compreender mais essa discussão da figura médica na obra, sugerimos a leitura do texto escrito por Artur de Vargas Giorgi. Ver em: GIORGI, A. D. **Cosmos, cosmética e caos: o sistema de Lina Meruane**. [Revista eletrônica] *Cosmos & contexto*. 2022. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/cosmos-cosmetica-e-caos-o-sistema-de-lina-meruan/>

¹⁶ ABATE, J.; ERLIJ, E. Lina Meruane: "Nadie está pensando en cómo salvar el mundo: ya se dio por perdido". **Palabra Pública Universidad de Chile**, 2021. Disponível em: <https://palabrapublica.uchile.cl/lina-meruane-nadie-esta-pensando-en-como-salvar-el-mundo-ya-se-dio-por-perdido/>.

famosa frase de Feynman é mencionada na epígrafe de SN: "Un sistema no tiene una sola historia sino todas las historias posibles." Essa ideia sintetiza a chamada "teoria de caminhos múltiplos", desenvolvida por Feynman no início da década de 1940¹⁷, apresentada durante seus estudos de graduação na Universidade de Princeton. Resumidamente, a proposta consiste em considerar que, ao invés de seguir uma trajetória única, os movimentos das partículas quânticas devem ser considerados em todas as possíveis trajetórias entre dois pontos. Cada trajetória contribui com uma amplitude de probabilidade, e as amplitudes são somadas para calcular a probabilidade total do evento ocorrer. A partir desta perspectiva flexível e abrangente, é possível supor a coexistência de diferentes caminhos simultaneamente de uma mesma partícula.

Esta epígrafe parece oportuna para ilustrar as operações e trajetórias narrativas em SN. Assim como as partículas quânticas podem seguir diversas trajetórias simultaneamente, cada fragmento da história dos personagens é narrado ao longo do livro a partir de múltiplas dimensões da experiência. Isso cria um rico espaço imaginativo que entrelaça histórias provenientes de diferentes sistemas (corporais, astronômicos, sociais, políticos, etc.), tempos (passado, presente, futuro pretérito, e futuro) e escalas (micro e macrocosmos). Essas transições e interações entre escalas expandem a novela para abordar a ideia de um mundo doente, um planeta enfermo caminhando rumo à destruição frente às crises climáticas, tal como comenta a autora:

De repente me hizo sentido pensar en esta obsesión y es un tema que se elabora en algún punto de la novela: si nos deberíamos ir o no, si podemos irnos, y cómo salvamos nuestro planeta enfermo. (...) este sistema no acepta ni piensa a sus ciudadanos enfermos, viejos o con otras capacidades. Lo que define al sistema neoliberal es que abandona sus funciones custodiales. El Estado busca achicarse en lo que le conviene, porque si hay que financiar armas, está bien. Pero si son viejos, mujeres embarazadas o discapacitados, toda esa gente queda abandonada. Es un sistema pensando para los que son jóvenes, efectivos y eficientes laboralmente, y eso genera una ciudadanía de segunda clase que está abandonada¹⁸.

¹⁷ Sua principal contribuição foi a publicação do artigo clássico intitulado "*Space-Time Approach to Non-Relativistic Quantum Mechanics*", que foi apresentado em 1948 na revista *Reviews of Modern Physics*. Neste artigo, ele introduziu os diagramas de Feynman e a ideia de considerar todas as trajetórias possíveis que uma partícula poderia seguir para calcular probabilidades quânticas.

¹⁸ ABATE, J.; ERLIJ, E. Lina Meruane: "Nadie está pensando en cómo salvar el mundo: ya se dio por perdido". **Palabra Publica Universidad de Chile**, 2021. Disponível em: <<https://palabrapublica.uchile.cl/lina-meruane-nadie-esta-pensando-en-como-salvar-el-mundo-ya-se-dio-por-perdido/>>.

Meruane escreve a partir de grandes e pequenos sistemas que regem o mundo, um mundo cheio de tensões climáticas, econômicas e políticas, onde o fim dos tempos está constantemente aparecendo ao nosso redor através de notícias e de experiências com a mudança climática. Em 2023, a NASA (Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço), agência do governo federal dos Estados Unidos, descobriu um novo planeta e o nomeou TOI 700. Notícias como essa surgem a cada semana, alimentando o imaginário de uma possível fuga ao extraterrestre. A obra aqui investigada provoca o olhar para as contradições dentro do sistema: as enormes quantias de dinheiro gastas para explorar possibilidades de vida extraterrena, enquanto o planeta colapsa em crises humanitárias, econômicas e climáticas. As contradições são expostas, assim como as grandezas extraplanetárias, para além das possibilidades dos corpos humanos.

Assim como o pensamento desenvolvido por Mark Fisher em "Realismo Capitalista" (2019), os limites do pensamento e das soluções para os impasses contemporâneos revelam a dificuldade da imaginação nos tempos atuais, conforme Fisher descreveu: "é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo."¹⁹ Ela, apesar dos impasses e limitações, demonstra um interesse particular pelo ato da imaginação, sendo um dos territórios mais férteis para explorar as palavras e construir a memória a partir do trauma.

No presente contemporâneo, as tensões são constantes, e as memórias abruptas dos traumas irrompem a cada momento. Na obra de Meruane, essas tensões evocam retornos sintomáticos que suscitam perguntas sobre memória e esquecimento, colocando em questão a necessidade de encontrar espaços para a possibilidade de reparação coletiva. Como podemos pensar o trauma, o corpo e suas possibilidades de reparação diante dessas circunstâncias? Quais são as dificuldades em elaborar a dor e o significado do fracasso para o indivíduo? Após destacar alguns dos elementos iniciais, buscaremos analisar como SN apresenta essas questões e como os personagens lidam com o Real que constantemente desloca e interroga os sujeitos.

¹⁹ (...) não há um momento pontual do desastre. O mundo não termina com uma explosão, ele vai se apagando, se desfazendo, desmoronando lentamente. Quem causou a catástrofe por vir? Não se sabe. Sua causa está distante, em algum lugar do passado, então desconectado do presente que parece o capricho de algum ser maligno: milagre negativo, uma maldição que penitência alguma é capaz de afastar. Tal praga só poderia ser encerrada por uma intervenção externa, tão imprevisível quanto a maldição que iniciou. Qualquer ação é inútil; só esperança sem sentido faz sentido. (FISHER, 2019, p. 11)

Nas próximas páginas, iremos conceituar o trauma, a repetição da memória traumática e as possibilidades de escrita a partir do traumático. Para isso, faremos uso de conceitos tanto da psicanálise quanto de autores que estudam as literaturas de testemunho. Ao longo da dissertação, manteremos alinhamento com autores e teorias que buscam pensar formas éticas para os impasses contemporâneos na elaboração do sofrimento, considerando aspectos históricos, sociais, ideológicos e psíquicos destes processos.

Para abordar essa questão, nosso percurso seguirá três movimentos principais. Primeiramente, apresentaremos eventos cruciais do contexto latino-americano que reproduzem o mal-estar, como as ditaduras na região. Vamos explorar como esse passado persiste no presente através da memória traumática. Em seguida, introduziremos conceitos fundamentais para este estudo, incluindo trauma, repetição, memória, corpo e doença. Com base nesse contexto e nas chaves teóricas discutidas, investigaremos como podemos pensar eticamente a elaboração do sofrimento construído coletivamente.

Neste trabalho, desenvolveremos duas propostas para abordar esses impasses. Primeiramente, discutiremos o imperativo ético da literatura e da arte para visibilizar e confrontar o Real, destacando sua dimensão política. Além disso, exploraremos o conceito de trabalho de luto coletivo como uma forma de promover a reparação social diante de traumas históricos e contemporâneos.

Para o desenvolvimento do projeto, foi realizado um levantamento bibliográfico da obra artística de Lina Meruane, em especial os livros que compõem a trilogia “involuntária da enfermidade”, documentos acadêmicos produzidos pela autora, incluindo sua tese doutoral *Viajes Virales* (2014), artigos e/ou ensaios publicados. Outros materiais como entrevistas e reportagens sobre como a autora Lina Meruane pensa e fala sobre sua escrita também foram considerados. Composto parte do escopo deste levantamento bibliográfico, foram considerados também teses, dissertações, artigos acadêmicos e ensaios para compreender com maior profundidade o estado da arte sobre a obra da autora, com enfoque nos temas sobre a doença, o corpo e a memória em sua obra.

Para a análise dos materiais encontrados, foram utilizados aportes teóricos de autores como Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva, Diana Taylor; autores que desenvolvem teorias dentro da psicanálise, desde clássicos como Sigmund Freud, Jacques Lacan e Julia Kristeva, assim como teóricos contemporâneos, que se destacam por seu viés crítico rigoroso,

tais como os autores Christian Dunker, Hal Foster, Alenka Zupančič para o debate sobre os retornos da memória traumática, o trabalho de luto e a ética do real.

A partir das investigações e discussões realizadas, o intuito deste trabalho é semelhante ao modo como Lina Meruane parece pensar os ofícios e razões de ser de sua escrita: expandir a possibilidade de expor os limites do real e sua necessidade de partilha e circulação, assim como evidenciar a inquietação profunda com os impasses e contradições existentes do mundo globalizado contemporâneo. A pretensão deste trabalho não é, portanto, desenhar respostas para os impasses que busca apontar, mas investigar como a partir dos vestígios é possível propor e elaborar novas perguntas. Lembramos que perguntar não necessariamente leva a implicação e por isso, fora dessas e de outras páginas, se faz necessária a construção e ampliação de espaços públicos para que nossos incômodos, revoltas e sensibilidades ganhem cada vez mais espaço em nosso cotidiano, mais vozes e mais organização.

CAPÍTULO 1

*Esa pregunta venía de muy atrás. Ese refunfuño repetido.
¿Licenciatura en física? ¿Doctorado en qué, estrellas difuntas? Que se
dedicara a lo vivo, murmuró el Padre. Pero vivos eran esos astros que a
veces se movían de maneras imprevistas, tironeados por la gravedad de
alguna galaxia cercana.
Aun muertos, esos astros continuaban emitiendo su brillo pretérito.*

Lina Meruane

1.1. Um mal-estar do passado e do presente

O mal-estar que ronda as terras da América Latina é composto por diferentes tempos e acontecimentos, que vão desde a colonização do território ameríndio, marcado por atrocidades das mais inimagináveis com o genocídio físico e cultural perpetrado ao longo dos anos, desafiando as possibilidades de vida e de sua expressão cultural; o final do século XX, onde se expandem as tecnologias de guerra e o desenvolvimento da barbárie sob a forma das ditaduras empresarial-militares que assolaram a região; a velocidade de expansão da globalização que perpetua o legado de destruição de um lado da história; para citar alguns desses episódios marcantes.

Sigmund Freud, em *O Mal-Estar na Civilização* (2010 [1930])²⁰, argumenta que o sofrimento humano está intrinsecamente ligado às estruturas da sociedade civilizada, onde as exigências de repressão e controle dos instintos naturais criam um constante estado de tensão e desconforto. Essa noção se aplica de maneira aguda ao contexto latino-americano, onde o mal-estar é intensificado por uma série de eventos históricos traumáticos. Desde a colonização, caracterizada por genocídios físicos e culturais e a imposição de uma cultura hegemônica, até o século XX, marcado pelas ditaduras empresarial-militares que utilizaram tecnologias de guerra e instauraram regimes de terror, o sofrimento na América Latina assume múltiplas facetas. As experiências de repressão e violência ao longo da história regional exemplificam a complexidade do mal-estar, ressoando com as ideias freudianas sobre a relação inescapável entre civilização e sofrimento. Freud sugere que a civilização, ao tentar controlar os impulsos humanos, acaba gerando novas formas de sofrimento, uma perspectiva que se alinha profundamente com a história latino-americana, onde a busca por ordem e

²⁰ FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2010.

progresso frequentemente resultou em violência e opressão.

A relação entre as paisagens traumáticas apresentadas na obra de SN e a teoria freudiana sobre o mal-estar na civilização pode ser explorada através da ideia de que a literatura atua como um dispositivo sensível capaz de evidenciar os rastros do passado e do presente. Assim como Freud argumenta que a civilização cria um estado de mal-estar através da repressão dos instintos naturais, a narrativa de SN revela paisagens marcadas por eventos traumáticos históricos e contemporâneos na América Latina. Os cabos elétricos ao vento, enchentes, manifestações e desaparecidos políticos são elementos que ecoam o sofrimento profundo e persistente causado por séculos de violência e opressão. A literatura, ao trabalhar com esses rastros e evidenciar assombros e fantasmas, oferece um espaço para explorar criticamente como a história da região é atravessada por traumas que continuam a ressoar na vida contemporânea.

Dentre os acúmulos de eventos, destacamos um em específico do território latino-americano, episódio recente do final do século XX: os anos transtornados da ditadura do Cone-Sul, contexto que faz parte dessa memória traumática narrada em SN. A complexidade das dinâmicas sociais, políticas e econômicas subjacentes a esse momento do capitalismo dependente na América Latina merecem algumas pontuações. Uma vez que as ditaduras do Cone Sul foram implementadas, as transições para os estados democráticos são repletas de contradições, cujas marcas deixam rastros até hoje. Como destaca Idelbar Avelar em sua obra *Alegorias da Derrota: A Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina* (2003)²¹, o principal acontecimento neste contexto foi a transição para a abertura ao mercado global, inserindo ainda mais os países de capitalismo dependente dentro desse mercado internacional.

Uma imagem marcante dos golpes ditatoriais na América Latina foi o episódio de 11 de setembro de 1973 no Chile, com o bombardeio do Palácio de la Moneda. O golpe dado pelas forças armadas que resultou na queda do governo socialista da Unidade Popular de Salvador Allende dá início ao regime ditatorial no país. Com execuções, desaparecimentos e a proliferação de campos de tortura, o golpe marca essa época sombria na história do país e da região como um todo. A ditadura de Pinochet não apenas marcou o fim da democracia no

²¹ AVELAR, I. *Alegorias da Derrota: A Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Chile com a demonstração do poderio militar sobre a vontade popular (que até aquele momento ganhava cada vez mais força por seus movimentos organizativos), mas também aprofundou a integração do país aos grandes conglomerados transnacionais.

As tendências contraditórias entre as décadas de 1970 e 1980, foram analisadas por Ruy Mauro Marini (1990).²² O autor aponta que simultaneamente entre esses períodos houveram tanto uma ampliação e aprofundamento das ditaduras militares (que já haviam surgido na década anterior) na América Latina, ao mesmo tempo em que em alguns países começavam a promover os primeiros passos rumo à restauração da democracia e do Estado de direito, processo que se concretiza nos anos 80. Segundo o autor, o movimento duplo teve como base encerrar o estado de exceção, em conformidade com a doutrina norte-americana de contra-insurgência, que as havia inspirado, estabelecendo com isso três metas para a ação militar: derrotar as forças insurgentes da época, conquistar uma base social e institucionalizar a democracia.

Jaime Osório, autor da obra *Estado, biopoder, exclusión* (2012)²³, destaca que essa guerra contra-insurgência por parte dos regimes ditatoriais trouxeram devastadoras consequências no campo popular, incluindo a destruição ou desarticulação de organizações políticas e sindicais, o assassinato, tortura, desaparecimento e detenção de dirigentes, militantes e simpatizantes, além da imposição de violência e terror sobre a população em geral. O autor corrobora com a análise de Marini (1990) acima, indicando que os movimentos dessa violência mostram a necessidade de compreender os movimentos de transformações econômicas e políticas promovidas pelo grande capital, tanto local quanto internacional, como parte de um mesmo processo. A rápida integração aos circuitos globais de acumulação intensificou os conflitos inerentes ao sistema capitalista, acelerando a reorganização das estruturas produtivas locais e gerando conflitos ligados à valorização do capital. Essa condição é particularmente intensa no contexto do capitalismo dependente, onde as relações de produção são marcadas pela exploração extrema da mão de obra e onde a busca incessante pelo lucro em uma economia dependente significa uma imensa massa de pessoas sem quaisquer condições de subsistência de sua própria vida²⁴.

²²MARINI, R. M. (s.d.). **Brasil da ditadura à democracia 1964-1990** [Documento disponível no site ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME]. Recuperado de https://archivochile.com/Ideas_Autores/maurinirm/05br/maurini_brasil00004.pdf

²³OSÓRIO, J. **Estado, biopoder, exclusión**. 1.^a ed. Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. p. 66-73.

²⁴ Destacamos que a compreensão dessas dinâmicas não será um trabalho feito ao longo dessas páginas uma vez que nosso objeto de investigação é pensar sobre a relação deste contexto dentro da obra de Meruane. Uma

Segundo Marini (1969),²⁵ esse modelo econômico promove uma superexploração da força de trabalho, caracterizada pela voracidade do capital em extrair trabalho excedente, ultrapassando os limites civilizatórios estabelecidos e retornando, de forma cíclica, aos seus primórdios históricos de violência e exploração. Osorio (2012) complementa essa análise ao destacar a violação do valor da força de trabalho como um elemento central do capitalismo dependente. Essa superexploração, como define Marini, é um fenômeno recorrente que ressurgue periodicamente, apenas interrompido por considerações pragmáticas e pelas lutas sociais. Como destacam os autores, as transformações econômicas e políticas são partes de um mesmo processo sistêmico.

A violência e a opressão inerentes ao capitalismo permanecem latentes e apesar de suas políticas, desigualdades sociais e econômicas e contradições ocorrerem, a alienação em relação às causas e processos continua a imperar. Este aspecto influencia assim em diversos processos e políticas posteriores de reparação, assim como marca os próprios limites oferecidos por esse mesmo sistema em relação a essas políticas. Conforme destaca Osório (2012, p. 61): "o capitalismo contemporâneo, alimentado pelo colapso do campo socialista, pela integração acelerada da China ao mercado global e pela subordinação cada vez maior do trabalho e da natureza ao processo produtivo, alcançou uma dimensão planetária sem precedentes".

Considerando que a obra de Meruane está imersa no presente contemporâneo turbulento, podemos observar diversos trechos que evidenciam a sensação de fratura, frieza e brutalidade enfrentada pela personagem dentro desse contexto.

Desde o início, percebe-se um profundo mal-estar que permeia todos os aspectos do cotidiano de Ella. Ela experimenta uma sensação tangível de não pertencimento, destacada de forma vívida pela maneira como é descrita e percebida em seu ambiente. A etiqueta de "chueca", que lhe foi atribuída, identifica-a como uma estranha, um ser singular e fora de lugar, um "bicho raro" na sociedade que a cerca. A afirmação de ser um "bicho raro fora de lugar" revela sua aguda consciência de sua própria diferença. A metáfora de viver em um "constante curto-circuito de neurônios" captura sua experiência de desajuste constante, onde

análise aprofundada das interações entre política, economia e sociedade na América Latina, tais como as que foram realizadas pelos autores acima mencionados são de importância para a construção de estratégias teóricas críticas, que possam superar as injustiças inerentes ao sistema capitalista.

²⁵ MARINI, Ruy Mauro. **Subdesenvolvimento e revolução [1969]**. Florianópolis: Insular, 2013.

palavras e ideias parecem fugidias. Na obra de Meruane, essa sensação de ser um "bicho raro fora de lugar" pode ser interpretada à luz da estranheza familiar, pois não é apenas uma característica do presente país, mas também um eco do passado.

Eso ya se lo han dicho, la chueca es Ella. La extraña. *Bicho raro fuera de lugar*. Ella lanza veloces disparates verbales con demasiada frecuencia. Se enreda entre dos lenguas, la que escribe y la que habla. Olvida ciertas palabras como si viviera en un constante cortocircuito de neuronas. Se lo dice a sí misma agitada de odio y se lo dice a Él, que sus vértebras están chuecas o eso le han dicho y que deberá repetirse el examen bajo una pantalla. (MERUANE, 2018, p. 71)

Essa sensação de inospitalidade se manifesta nos espaços públicos, como nas escolas onde trabalha, equipadas com detectores de metais devido ao medo de tiroteios em massa. Também se reflete nos corredores e cafés de sua universidade, onde suas colegas ironicamente questionam sua capacidade intelectual. Nos consultórios e hospitais que ela frequenta para investigar seus sintomas, encontra distanciamento e preconceito por parte dos médicos.

Além disso, o ambiente privado de sua casa compartilhada com seu parceiro é descrito como um apartamento pequeno e frio. No prédio em que vivem os dois, Él escuta gritos no corredor e descobre um senhor idoso caído no chão. Tenta ajudá-lo, chamar uma ambulância, porém este ancião solitário pede para que ele se vá, deixando-o atordoado por abandonar ali o corpo do senhor que precisava de cuidados médicos.

[...] Él había quedado aturcido por la imagen del anciano al que había rescatado del suelo para sentarlo en una silla y convidarle un vaso de agua. No lograba olvidar que le ofreció llamar a una ambulancia, pero el viejo insistió que no lo hiciera. Váyase por favor, le rogó. Y Él se había ido con el viejo metido dentro. (Ibidem, p. 81)

A figura solitária do senhor implora para não ser socorrida, como se preferisse a morte à prolongação de sua solidão. Alguns dias depois, descobre-se que ele faleceu, marcado por um símbolo na porta anunciando a venda do pequeno apartamento onde vivia há pouco tempo.

La corredora de propiedades les abrió la puerta con manos venosas; le flojeaba la piel en el escote pero no en la cara recién estirada, que resplandecía de crema y créditos convenientes. Quiso ocultarles lo que ellos ya habían adivinado pero admitió, lo hizo con aire resignado, que algunos se iban a hospicios a esperar *sentados caídos desmayados acezantes* que les llegara el turno y que otros preferían terminar sus vidas atendidos por desconocidos en hospitales. No ese viejo que eligió morir solo en un departamento propio. Con ese fin había comprado los 45 metros cuadrados que la corredora les estaba mostrando ahora. La misma mujer de piel arrugada y almidonada se lo había vendido al difunto hacía apenas unos meses y podía ofrecerles un descuento. ¿A ellos les podía interesar? (Ibidem, p. 82)

A cena revela de maneira chocante a frieza dos acontecimentos. A corretora de imóveis, ao oferecer o apartamento onde o senhor solitário faleceu, parece naturalizar sua morte ao simplificar o evento com a ideia de que cada um morre onde encontra sua moradia. O espaço que um dia foi o lar desse senhor agora se transforma em uma oportunidade de negócio no mercado imobiliário. A morte desse indivíduo é completamente trivializada pela corretora, que apresenta o imóvel aos potenciais compradores com um desconto. A insensibilidade desconcertante dessa cena captura uma camada de violência que se esconde por trás da banalidade do cotidiano.

Outros retratos desse cenário contemporâneo na obra incluem as manifestações dos migrantes e a presença de cemitérios clandestinos.

No primeiro capítulo de SN, Ella atravessa uma avenida onde uma manifestação antinuclear acontece. Ao mesmo tempo, lida com a descoberta de uma mancha branca em sua nuca, buscando refúgio em um café para falar por celular com seu pai, um médico que vive no "país do passado". Enquanto enfrenta a incerteza sobre sua saúde, iniciando um tratamento paliativo, observa da janela de seu apartamento outra manifestação de imigrantes sem papéis. Com seu sistema imunológico comprometido, ela se sente isolada, reconhecendo-se como uma partícula transitória no país. Em meio às estrelas e à luz fraca, ela observa a marcha dos manifestantes e, sentindo o ímpeto de se expressar, grita palavras de solidariedade e crítica à violência policial, refletindo sobre a importância da mistura e conexão entre pessoas, enquanto fuma e ecoa a voz rouca da sua indignação:

(...) nos necesitamos los unos a los otros, el mundo acabará si no nos mezclamos! (...) sin importarle si ese alguien entiende qué quiere decir cuando aúlla estamos todos contagiados, el contagio es la salud, los migrantes somos vida, la inmunidad es la muerte. (MERUANE, 2018, p. 57)

A migração na obra aparece em diversas passagens como um ruído efervescente que irrompe nas ruas em protesto contra um sistema opressor que não oferece tratamento digno para essas vidas nem reconhecimento para essas mortes. Os corpos desses sujeitos marginalizados frequentemente acabam nos necrotérios e são utilizados em aulas de medicina, tornando-se abandonados e esquecidos pela sociedade. Junto com os ruídos das manifestações e greves, surgem também as catástrofes e tragédias climáticas em várias passagens, como na cena seguinte, que ocorre no final da obra:

Aquí la cosa está revuelta, dice el Padre cuando Ella se lo recuerda, demasiado revuelta para mí. Huelga de aduanas, de transportes, y se anuncia una del colegio de arquitectos para el lunes, de los profesores para el jueves, y otra marcha de los secundarios, de los inmigrantes, de cientos de mujeres violadas y golpeadas y asesinadas en este país. Y robos de bancos, puentes que se caen, sequía, líos políticos, corruptos y sinvergüenzas. Y no es sólo aquí, dice el Padre. Es en todas partes, en todos los países. Parece mentira que la tierra siga rodando entera. ¿A cuántos segundos estaremos de la debacle mundial, a medio minuto?, dice, levantando una voz de pájaro herido. ¿Cuál es la última cuenta del reloj del apocalipsis? (Ibidem, p. 220)

A presença dos cemitérios clandestinos surge de maneira angustiante, não apenas como um problema contemporâneo do país, mas como um eco macabro que se conecta ao passado, quando presos políticos eram mortos e enterrados anonimamente pelas ruas.

La ciudad del presente estaba encontrando ahora las suyas propias. Cientos de cementerios clandestinos llenos de anónimos cadáveres que todos sabían a quiénes pertenecían. Migrantes cruzando fronteras o intentándolo, quedándose por el camino, muriendo congelados o amordazados o asfixiados dentro de camiones, envueltos en papeles de diario que indicaban la fecha de defunción, mujeres troceadas y niños perdidos en tierras áridas que impedían la desintegración y el paso del tiempo. Él había exhumado esos cadáveres en las afueras del presente. (Ibidem, p. 68)²⁶

Em confronto com o tempo do capital, Ella percebe de forma crítica a realidade atual ao observar os cemitérios clandestinos. O presente se mostra saturado de instantes únicos, carregando os vestígios e ecos de comunidades ao longo de diferentes períodos e épocas. Seguindo a proposta de Walter Benjamin, é crucial rejeitar a ideia de uma história universal preconcebida. Sua abordagem materialista dialética reconhece a responsabilidade pelos vestígios deixados pela história dos vencedores, e adota uma visão alternativa do tempo que contemple as reminiscências. Benjamin argumenta em sua segunda tese sobre o conceito de história:

(...) O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que respiramos antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na Terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado

²⁶ Os fluxos migratórios ao redor do mundo são intensos, especialmente nos EUA, onde imigrantes latino-americanos ilegais buscam fugir da pobreza e da violência em seus países de origem em busca de melhores condições de vida. Até 2021, foram registradas mais de 1,73 milhão de prisões na fronteira entre os EUA e o México, sem contar os cemitérios clandestinos no México. Em diversos veículos midiáticos, todos os dias surgem reportagens como a da BBC, publicada em 27 de junho de 2022, sobre a trágica descoberta de um caminhão abandonado no Texas (EUA), contendo pelo menos 50 corpos de migrantes. Pelo menos 50 pessoas, possivelmente imigrantes, perderam a vida após o abandono de um caminhão nos arredores de San Antonio, no Estado do Texas (EUA). No local, foram encontrados 46 corpos. Segundo a imprensa local, inicialmente 16 pessoas, incluindo quatro crianças, foram levadas a hospitais devido a problemas de saúde causados pela onda de calor na região.

impunemente. Cada caso de sofrimento e frustração deve ser compreendido em absoluto se opondo ao pensamento que vê a desgraça como algo natural. (BENJAMIN, 1994, p. 222)

Como pode ser que diante do recente século XIX ainda sejam guardados tantos segredos, tantos vestígios encobertos, tanto passado por trabalhar? Para alguns, a disputa pelos vestígios se dá por conta do seu ruído incessante, do eco das "vozes emudecidas", as perguntas ensurdecedoras: *o que aconteceu com os nossos povos indígenas? O que aconteceu com os nossos pais, filhos? Com nossas matas, florestas e cidades? O que acontecerá?*

Lidar com os vestígios do passado não apenas revela nosso posicionamento em relação ao futuro, mas também determina a condição dos corpos presentes. Como observa Diana Taylor em *O trauma como performance de longa duração* (2009), o futuro viável depende da capacidade de transcender ou resolver o trauma do passado. Sem integrar esses vestígios no sistema social e sem as necessárias reparações, a repetição se torna inevitável.

Assim, com o assombramento de não saber quais são as nossas possibilidades de reparar, mas partindo desse pressuposto que enquanto não for possível reparar e transformar, as ideias de futuros serão sempre vazias e insuficientes, insistiremos em investigar e clamar pelos vestígios ainda que a escala do desastre seja longa demais, como indica Taylor (2009):

Havia 800 centros de tortura no Chile sob o domínio de Pinochet. Se tantos lugares cívicos e públicos tais como vilas, estádios, lojas de departamentos e escolas foram usados para a violência criminal, como podemos saber se toda a cidade não funcionou clandestinamente como um centro de tortura? A escala de violações é assustadora. A onipresença dessa prática se espalha e contamina a vida social. (...) Nós podemos controlar um local e cercá-lo, mas a cidade, o país, o cone sul, enfim, todo o hemisfério tem sido tomado pela violência – e para além dele também, é claro, e isso não acontece somente porque os U.S. decidiram terceirizar a tortura. Será que a ruína negra é repugnante porque nos coloca tão próximos da atrocidade? Porque, participando, internalizamos a violência? Ou porque a prática onipresente situa todos nós numa proximidade constante com a ruína negra que é a nossa sociedade? (TAYLOR, 2009, p. 10)

Na obra, são relatados os rastros que esses eventos deixam nos corpos dos personagens. Grande parte do segundo capítulo de SN descreve um episódio ocorrido meses antes do presente inquietante, envolvendo uma explosão em um dos cemitérios clandestinos que ele investigava. Esse incidente é crucial para entender a transformação física do companheiro, descrito como inicialmente "irascible, pero el estallido lo había agriado aún más. El estallido se le queda dentro del oído." (Ibidem, p. 64). Seu corpo exhibe várias lesões, como "Las esquirlas de esos huesos incrustadas en su cara, su oreja recortada, su oído roto, su cara salpicada con la sangre de los trabajadores que le sirvieron de escudo." (Ibidem, p. 62).

O impacto mais devastador, no entanto, assemelha-se à experiência dos soldados que retornam da guerra e enfrentam o trauma causado pela tecnologia das bombas. Este impacto não parece estar apenas em seus corpos desfigurados, mas no eco persistente do que não está fisicamente gravado: a morte dos muitos trabalhadores que estavam naquela vala e não sobreviveram como ele.

(...) Con la impresión de que algo se había quedado atrapado en el aire, allá afuera, en algún lugar del edificio. Un rumor. Un eco que debía no ser más que alucinación auditiva. (...) Se le quedan dentro esos trabajadores caídos con cinceles, picos, rasquetas, recogedores de tierra y relojes detenidos en las muñecas. Está viéndolos agachados en la fosa cuando ya no ve más que polvo, piedras, alas de abejas despedazadas, pedacitos de carne esparcidos en el humo: un incendio en el aire. (Ibidem, p. 67-72)

Walter Benjamin descreve o choque entre técnica e linguagem em seu texto *Experiência e pobreza* (1994),²⁷ sobre um mundo irreconhecível a partir dos bombardeios da primeira guerra mundial que destruíram cidades inteiras. Verificou que os soldados não retornavam narrando os horrores que viram no campo de batalha, mas emudecidos. Benjamin reconhece, nesse emudecimento, um surgimento de um novo tipo de pobreza:

Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. (BENJAMIN, 1994, p. 114)

O abandono, as explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano diante das explosões. Como narrar o horror quando falta a comensurabilidade da experiência, ou seja, sua medida, buscar sua simbolização? Seu texto descreve a incomunicabilidade da monstruosidade proveniente da tecnologia da guerra, que está além da escala do corpo humano e mantém pertinência nos dias de hoje. Ele enfoca os efeitos devastadores no corpo humano, mostrando a impossibilidade das palavras, que se transformam em sintomas corporais.

²⁷BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114

1.2. A generalização da doença

Como mencionamos anteriormente, a doença em SN afeta não apenas a personagem Ella, mas também outras personagens, como seu companheiro com as úlceras gástricas, a madrasta e seu câncer, o irmão e sua osteoporose, etc. Ao introduzir essa condição de doença generalizada, esgotamento e assombro em todos os personagens da obra, é relevante explorar um aspecto da lógica do biopoder capitalista. Seus sintomas, dores e doenças não se relacionam apenas com suas histórias pessoais, mas também com as condições impostas por esse sistema. Vários autores, incluindo a própria Meruane em suas produções acadêmicas, têm analisado as relações entre biopoder e suas tecnologias nas obras literárias, considerando as perspectivas teóricas de autores como Michel Foucault e Agamben. (Fenna, 2015; Zamorano, 2016; Fallas, 2016; Oreja, 2017; Keizman, 2017; Recchia, 2018; Bukhalovskaya, 2021).

Parece haver uma concordância na leitura dos artigos que conectam a escrita de Meruane com uma abordagem subversiva e potente, destacando a resistência a partir dos corpos através das personagens que desafiam discursos dominantes e normas de sexualidade, escapando da dicotomia simplista de pureza versus sujeira. De fato, a obra da autora oferece um espaço para dar voz às margens, onde há uma inversão de papéis e uma subversão que questiona os limites das relações de poder estabelecidas. A visão dos setores hegemônicos sobre a vida social e as explicações biológicas que fundamentam seus projetos são criticadas de forma essencial por filósofos como Michel Foucault; Foucault desenvolveu seu método arqueológico para explorar as interseções entre poder e corpo, especialmente através do conceito de biopoder, que analisa como o poder opera para gerenciar e regular as vidas dos indivíduos e populações.

Pensando no conceito de *Homo Sacer* desenvolvido por Giorgio Agamben,²⁸ um teórico que, apesar das diferenças em relação a Foucault, também aborda o paradigma biopolítico, é crucial considerar cuidadosamente como os corpos são incluídos e excluídos dentro do sistema capitalista. Esses corpos não são excluídos por não terem direitos de cidadania; na verdade, eles são radicalmente incluídos dentro desse sistema.

Em consonância com a argumentação de Osório (2012), pensamos que essa ideia da vida desnuda não deve ser pensada como uma vida à margem, como se estivesse fora do

²⁸ Conceito desenvolvido na obra: AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I**, tradução de Henrique Burigo, 1. reimpr., Belo Horizonte: UFMG: Humanitas, 2004.

sistema capitalista. A figura do Homo Sacer representa o trabalhador na vida do capital, onde a condição de migrante em um país estrangeiro não significa estar fora do sistema, mas estar profundamente incluído, refletindo a voracidade desse sistema que busca explorar até a última gota dos seres que nele estão presentes.

Osório reconhece as contribuições da teoria biopolítica de Foucault e Agamben, ao mesmo tempo em que destaca divergências com esses autores, apontando limitações na forma como eles abordam o poder e a política. Seu pensamento está profundamente imbricado na teoria marxista, entendendo-a como um método essencial para compreender a totalidade social e movimentar-se de maneira mais eficaz em um mundo dominado pelo empobrecimento da vida sob o capitalismo. Assim, Osório enfatiza a importância de não perder de vista a centralidade da relação social fundamental no capitalismo, que é a relação entre capital e trabalho. Ele argumenta:

Poder y mando de quiénes? Sobre la vida y la existencia de quiénes? Poder para alcanzar qué? En uno y otro estos interrogantes quedan sumidos en los límites de la política despolitizada a la que hemos hecho alusión, por lo que terminan atrapados en el *vaciamento* de las relaciones sociales (de explotación y de dominio, que terminan cristalizando en clases sociales) que realiza la fetichización del capital. Foucault habla del poder como relación, pero al diluir las clases sociales y sus intereses en la infinidad de puntos en donde el poder se ejerce, las relaciones entre aquéllas pierden el sentido social propio del capital y no tienen mayor significación que las relaciones de poder entre paciente-psiquiatra, penitente-confesor o profesor-alumno, en la microfísica de un poder atomizado, descentrado y desjerarquizado. En Agamben, al hablar del poder soberano sin definir su sentido y encarnaciones sociales, es quedarse al nivel de una entelequia que flota en el devenir de los tiempos²⁹. (OSORIO, 2012, p. 96-97)

Osório (2012) discute a condição do trabalhador migrante dentro do sistema capitalista, enfatizando como o corpo vivo desse trabalhador está constantemente exposto aos mecanismos de exploração do capital. Esse corpo é exaurido e debilitado pelos processos de trabalho que visam a valorização e a produção de excedentes. A inclusão desse corpo vivo no sistema econômico-político revela uma dinâmica paradoxal de exclusão: embora participe ativamente da produção econômica, o trabalhador migrante não compartilha igualmente dos benefícios desse intercâmbio. Pelo contrário, seu trabalho e sua própria vida são apropriados pelo capital como uma fonte de valor excedente, essencial para manter a ordem econômico-política que o explora.

Há uma certeza sombria: todos serão explorados, embora em diferentes graus, dadas as condições diversas de vida de cada corpo. Este sistema é projetado para fragmentar, esgotar

e romper com a coletividade. Talvez seja através da exposição da vida dos trabalhadores neste sistema que podemos compreender suas diversas condições (trabalhadores ativos, semi-ativos, inativos; migrantes ou não-migrantes; com contrato ou sem; cidadãos ou refugiados). Assumir a responsabilidade pelas vozes silenciadas está relacionado à capacidade de compreender que os processos de transformação só podem ocorrer de maneira colaborativa, envolvendo mais corpos e mundos, sem fragmentá-los. Abrir-se para além do que o corpo permite experimentar até então, quando confrontado com a realidade, representa uma forma de abertura.

Pensar a exclusão como uma profunda inclusão dentro das dinâmicas do sistema capitalista nos permite não apenas analisar as relações de poder e classe, mas também entender suas políticas de exploração que afligem os mais diversos trabalhadores dentro desse sistema. Como destaca Osorio (2012, p. 102):

Todos los trabajadores, se constituyen en atributos del capital, diferenciándose simplemente en la *forma como éste los consumirá y agotará*. A unos, por los tormentos del trabajo, a otros, por los tormentos de la miseria. A todos, por convertir sus vidas en vida desnuda, aquella a la que el capital puede dar muerte de manera impune.

A indeterminação presente na obra de Meruane, conforme apontado pela autora, tem o efeito de "universalizar" sem transcender um contexto histórico específico. Afinal, consegue refletir a realidade da vida anônima nas grandes cidades contemporâneas, ao mesmo tempo que expõe um passado sombrio repleto de censura, mortes e traumas que não ganharam elaboração. Em SN, o desejo inicial da personagem de adoecer fisicamente para aumentar sua produtividade pode ser interpretado assim como uma crítica ao sistema vigente. A doença se torna um meio para conseguir narrar a história.

A reflexão está inserida no questionamento que SN nos convida a fazer: o corpo da ação não deve ser aquele que mais sofre dentro desse sistema, mas sim aquele que articula a generalidade das experiências corporais afetadas por algo que não é diretamente acessível à experiência individual.

1.3. Trauma, repetição e a escrita a partir do Real

Cabe ressaltar, em primeiro lugar, que o trauma abordado neste trabalho está relacionado a uma memória traumática que silencia o corpo, entrelaçando-se com a violência da linguagem e o sofrimento, carregando uma carga significativa de dor nas experiências

retratadas por essas narrativas de luto, exílio e testemunho. Ao contrário do trauma e do encontro com o real que compõem o trauma infantil, por exemplo, onde a criança cresce com uma lacuna na experiência construída pela linguagem, promovendo uma abertura ao outro, aqui trata-se de pensar nos eventos traumáticos conforme destacado por Cathy Caruth (1996)³⁰, alinhado à teoria freudiana: o trauma como uma resposta a eventos violentos, inesperados ou avassaladores, os quais não são completamente compreendidos no momento em que ocorrem, mas ressurgem posteriormente em flashbacks, pesadelos e outros fenômenos recorrentes.

A proximidade entre trauma e realidade é discutida por Paloma Vidal em seu livro *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2004)³¹, que sintetiza esses conceitos:

A concepção freudiana de trauma envolve a repetição de uma vivência que será elaborada confrontando-se a resistência do sujeito. Elaborar não é recordar o trauma no sentido de uma reprodução, uma vez que há nele uma dimensão real que é escamoteada pela recordação. A noção de real, como Jacques Lacan a entende, refere-se a algo inesperado e inassimilável pela linguagem. O real é o núcleo do trauma que atravessa o sujeito, descentrando-o e abrindo-o para o outro. Assim, de uma literatura marcada pelo trauma emerge uma subjetividade fraturada por uma experiência que a excede. As narrativas do exílio estruturam-se em torno do trauma para construir a partir dele uma trama ficcional que tem o compromisso ético de transgredir a resistência da linguagem para poder escrever o real de uma história. (VIDAL, 2004, p. 20)

Não basta reproduzir a recordação do trauma, pois há algo inassimilável pela linguagem. Conforme destaca a autora, o real é esse núcleo do trauma, que pode se manifestar de diversas formas e intensidades, fraturando e deslocando os corpos, exigindo uma reconfiguração do sujeito diante desse evento. Pela sua força e intensidade, desafia as palavras que o sujeito utiliza para se expressar sobre si mesmo e sobre o mundo.

A partir dos lapsos, repetições e sintomas presentes na obra, consideramos sua escrita como composta pelos vestígios ou restos do que denominamos Real, uma força que atravessa e perturba os sujeitos em sua realidade. O Real será abordado dentro da tradição psicanalítica, onde o conceito se refere ao impossível de ser simbolizado. Conforme conceituado por Alenka Zupancic,³² ele representa pontos de ruptura na realidade social, nos quais a ordem estabelecida se desintegra e não pode se reconciliar consigo mesma, manifestando um excesso

³⁰CARUTH, C. **Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.

³¹VIDAL, P. **A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul**. São Paulo: Annablume, 2004.

³² especialmente em "A Ética do Real" (2000)

e um antagonismo intrínseco. Esse espaço intermediário entre o sujeito e a ordem social é onde o "Real" emerge, não como uma substância externa, mas como o próprio ponto de contradição da realidade. Segundo a autora, esses pontos poderiam ser descritos como "neurológicos", sendo locais onde não há algo definitivamente formado, mas onde existe o potencial para gerar algo novo ou diferente.

Uma das possíveis respostas ao trauma é discutida pelo crítico norte-americano Hal Foster em *O Retorno do Real* (2017)³³, onde aborda a repetição como um mecanismo de defesa psicológica diante de situações traumáticas. Foster argumenta que a repetição permite ao indivíduo lidar com o trauma de forma fragmentada e controlada, protegendo-o do impacto direto da experiência traumática. Ao mesmo tempo, ele ressalta o paradoxo da repetição: enquanto protege o sujeito do real traumático, também o confronta com ele, revelando a persistência e a inevitabilidade do trauma.

Em SN, acompanhamos os retornos traumáticos aparecerem no presente infinito da obra, a partir de lapsos e lacunas textuais, repetições e silêncios deixados entre cada fragmento. As possibilidades de ação diante do deslocamento provocado pelo traumático dos desaparecimentos, das mortes, das perdas de território, provocam uma multiplicidade de reações e sensações dentro da obra, que vão desde uma paralisia melancólica até a revolta, um ímpeto à transformação.

A constante repetição de imagens e palavras em SN integra-se a esses efeitos do trauma, evidenciando fenômenos como: os pesadelos noturnos da personagem Ella com a imagem de um corpo coberto de excrementos no elevador, assim como os pesadelos recorrentes do personagem Él com a explosão; palavras desconexas em itálico no texto, que criam uma sensação de choque elétrico semelhante às dores experimentadas pela personagem; Essas palavras são como fragmentos dentro de fragmentos do texto, acrescentando uma dimensão poética³⁴ à narrativa "(...) su mano sigue sufriendo descargas *chispazos dolorosas avispas*."³⁵ As repetições acontecem por conta das similaridades dos eventos, são buscadas nos traços em comum, nas palavras e imagens que retornam ciclicamente ao longo da obra.

³³ FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

³⁴ Como afirma Villalba (2020) "proporciona una distancia y un ritmo narrativo muy cercano a la prosa poética".

³⁵ MERUANE, 2018, p.77

Além disso, Ella comete erros de digitação no computador, que refletem sua vulnerabilidade física e emocional. Esses equívocos, quase humorísticos, revelam outra faceta da repetição:

¿Podría repetirse? Esta vez no digita la pregunta con su mano sino que la dicta olvidándose de cambiar el teclado de lengua. ¿Podría repetirse?, otra vez dicta y su teléfono transcribe: Forthree out of 53. Ella insiste, alucinada. Sin subir la voz en la interrogación emite otra vez la frase cambiando cada vez la entonación. Podría repetirse. ¿Podría repetirse? ¡Podría repetirse! Y se contrae de asombro leyendo lo que su teléfono traduce cada vez. Polity at it with you to see. Positive yet C. Polityup with you soon. But idiot up with you say. Y así sucesivamente.³⁶

Essa irrupção da linguagem desconhecida através da tecnologia, que parece quase oracular em relação ao seu inconsciente, se manifesta nos erros ortográficos que geram frases não ditas, mas cujo sentido ressoa de maneira significativa com a obra, como no trecho a seguir:

Hazte ver, pidió Ella sabiendo que hablaba la Madre a través de su boca. Ya todo estaba dicho pero se lo iba a tener que repetir. Para no verlo arrugar la cara Ella le mandaba mensajes por escrito. ¿Te vas a hacer ver? Dictaba esa pregunta y esperaba que su teléfono transcribiera esas palabras pero se confiaba demasiado o se distraía y enviaba el texto sin revisar cómo se había escrito su frase. Se escribió mal. *Que vas hacer ver*: Ella repitió la línea, redondeando consonantes y vocales, pero fue aún peor: *Te vas a sorber*.³⁷

Com os trocadilhos sonoros, as três frases que se assemelham adquirem profundidade na trama e permitem que visualizemos a ambiguidade presente na sonoridade do equívoco. Isso revela, ao mesmo tempo, o primeiro equívoco relacionado à dinâmica entre os dois — o silêncio do companheiro ao não responder e se comunicar com Ella, sua tendência a se fechar e engolir suas palavras. Sem perceber, um pensamento constante sobre sua doença se transforma em palavras repetidas por Ella na sala de aula, e essa repetição escapa à sua própria percepção. Seus alunos chamam sua atenção por usar demais a palavra "cabeça" durante as aulas:

¿**Cabeza**? Varios estudiantes asienten, sí, sí, su cabeza y la nuestra, apuntar todo en la **cabeza**, dice una, encender la **cabeza**, explotarla, añade otro, perderla, centrifugarla y liberarla para imaginar el universo. Tenían sus frases anotadas como una denuncia. **Cabeza** de cobre, espetó su único alumno pelirrojo. **Cabezas** huecas dijeron a coro los de la última fila, dándose de **cabezazos**. Otra la acusó de haberle dicho que su respuesta no tenía ni pies ni **cabeza**. Que no hablara **cabezas** de pescado. Y que las **cabezas** duras se partían antes que las demás. La profesora había osado decirles que por más neuronas que tuvieran en la **cabeza** siempre les faltaría memoria: un viejo

³⁶ Ibidem, p. 41

³⁷ Ibidem, p. 95

teléfono era más rápido que cualquiera de sus cerebros, pero que no por eso se hicieran caldo de **cabeza**. Ella no recordaba haberles dicho todo eso y no entendía que la lentitud les pareciera un insulto. Esa lentitud le hacía espacio a la intuición y a la conjetura. Era como sacarse el cerebro y ponerlo afuera, sobre una mesita, y dejarse alumbrar por su masa eléctrica de neuronas. Sintió que se le vaciaba la **cabeza** mientras los alumnos de esa mañana esperaban que dijera algo más, que se defendiera o se arrepintiera, que les pidiera una disculpa. Pero la palabra **cabeza** repetida tantas veces se le había vuelto incomprensible. Dejó caer hacia adelante todo el peso de su cráneo, esos 6 kilos de hueso, ese kilo y medio de proteínas rocío grasa gris de un cerebro atravesado por la probabilidad de la esclerosis. Ese era el centro neurálgico de su desvelo, su **cabeza**, no la de ellos, no la de sus frases, pero no se los iba a decir. * *

* La acusación quedó colgando sobre Ella como un cable pelado.³⁸.

Podemos considerar que SN é atravessada por esses "pontos neurológicos" do Real: locais abertos e às vezes cegos no curto-circuito de uma memória traumática persistente. Com esse caráter intraduzível, que simultaneamente retorna e desloca o sujeito, a palavra buscará delinear essa entidade sem tradução.

Éric Laurent (2014)³⁹ situa o trauma como “impotência do discurso em ler o acontecimento.” Em seu texto, o autor discute a possibilidade do dispositivo analítico dar um lugar ao relato do sujeito, localizando na figura do psicanalista como “aquele que vai dar novamente sentido àquilo que não o tinha na história do sujeito.” Neste sentido, Marcos Vieira (2008)⁴⁰ argumenta sobre a necessidade de construir algo dessa história no *setting* analítico: “é exatamente o fato de o sujeito apresentar-se como esmagado pelo evento que parece carimbá-lo como traumático.” Diante disso, ele enfatiza a consideração lacaniana de tomar o “trauma pelo avesso”, indicando-nos, assim que essa formulação “é a aposta no fator subjetivo como elemento chave no processo, que, já entendemos, não está escrito no evento, aparecendo, sobretudo como enigma, hiato, ruptura que perturba as explicações e sentidos coletivos e universais e que terá, a duras penas, de ser construído.”

De acordo com Flávia Bomfim (2016)⁴¹, nesse processo de elaboração, construção e reconstrução da narrativa feita pelo sujeito de sua história, ocorre um deslocamento em que a posição de vítima passa a ganhar outras dimensões:

³⁸ Ibidem, p. 38. grifos nossos.

³⁹ LAURENT, Éric. **O trauma, generalizado e singular**. In: Site do Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. 2014.

⁴⁰ VIEIRA, Marcus André. “O trauma subjetivo”. In: Psico (PUC-RIO). Vol. 39. 2008,p.510. Recuperado em 10/04/2024.

⁴¹ BOMFIM, Flávia. **Trauma e perda: sobre o encontro com o real no corpo e com o desejo do analista**. In: Opção Lacaniana online nova série. Novembro 2016. ISSN 2177-2673

(...) um lugar na trama discursiva, além de favorecer o processo de elaboração das perdas, deslocando o sujeito da posição de “doente” e relançando-o como desejante. Isso possibilita, então, que o sujeito não se localize numa posição impotente, de vitimização diante do que ocorre com ele, para se responsabilizar inclusive pelos acontecimentos e surpresas da vida que lhe escapam. (BOMFIM, p. 5)

Vidal (2004), assim como os outros autores, também aposta na psicanálise como esse espaço de possibilidade uma tarefa que carrega consigo uma grande chance de impossibilidade:

A psicanálise abre uma perspectiva ética para o trauma ao compreendê-lo como compromisso de trabalhar através das palavras e de atravessar a resistência que a linguagem impõe à narração de uma experiência que vai além do sujeito. O encontro com o real é comprometido no sentido tanto de uma responsabilidade quanto de um risco, já que a subjetividade e os limites que criamos para delimitá-la serão postas em xeque no relato de uma experiência de horror. A escrita é nesse sentido um ato arriscado e muitas vezes impossível (a escrita ou a vida, como diz Jorge Semprún). (VIDAL, 2004, p. 78)

Com esse fazer infinito da palavra e suporte, o campo da estética pode assim revelar-se também um lugar fecundo para a possibilidade de articular a palavra, para além desse espaço analítico. Como essa é uma de nossas preocupações de investigação, como podemos pensar que este exercício de escrita feito na trama pode ser assim pensado enquanto um movimento ético.

Em seu livro *O Local da Diferença* (2005)⁴², Márcio Seligmann-Silva descreve a época atual como a das pós-catástrofes, onde a repetição é um elemento-chave, avançando na arte na era da reprodutibilidade técnica, conforme diagnosticado por Walter Benjamin em 1936. As imagens de horror se repetem e se acumulam, inflacionando nossas mentes e dispositivos luminosos. O autor, então, debate a possibilidade da literatura nesse mundo:

Qual o papel da literatura neste contexto? Em primeiro lugar, seria inocente acreditar na existência de tal coisa como a ‘literatura’ na qualidade de um ‘bloco uniforme’. Mas é inegável que exista tal modalidade artística - por mais que já não tenhamos segurança para delimitá-la. De resto, justamente uma das principais características da literatura é a de não possuir limites: é a de existir constantemente negando seu limite. E que limite é esse? É aquele que a “separa” do “real”. A literatura, portanto, encena a criação do “real”. A sua encriptação, a sua resistência ao simbólico, ao desejo de introjeção. (...) A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real” e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74)

⁴²SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2005.

A escrita literária representa a possibilidade de posicionar-se diante do trauma, exibindo uma outra visibilidade e ponto de vista, oferecendo confronto com uma forma de narrar o passado que o separa de seus vestígios. Segundo Seligmann-Silva (2005), a imaginação é convocada como uma ferramenta para enfrentar o abismo do trauma, tornando a literatura uma mediadora entre o sujeito e a experiência traumática, incumbida de dar voz ao indizível.

O lugar ocupado pela literatura pode ser comparado a uma "porteira da cripta, uma figura que tanto vem 'de dentro' como está 'fora', diante da cripta, de costas para ela". A cripta e seus outros nomes, como o real e o *Unheimlich*⁴³ (sinistro, estranho, infamiliar), representam aquilo que conhecemos e decidimos 'esquecer'. Enquanto optamos por nos sentar no túmulo da história sem olhar para baixo, a obra artística pode ser esse olhar que vem de baixo, como pontua Seligmann-Silva ao discutir as obras de Franz Kafka: "(...) traça, retraça e apaga para novamente riscar o limite interdito que nos deixa viver assentados sobre nossos túmulos sem olhar para baixo. Nas suas obras o olhar *vem de baixo*." (Ibidem, p. 74)

Assim como Artur de Vargas Giorgi argumenta em seu ensaio *Cosmos, cosmética e caos: o sistema de Lina Meruane* (2022), Lina Meruane busca uma escrita disruptiva em suas obras, abordando temas contemporâneos como gênero, enfermidade, migração e a questão Palestina. Giorgi sugere que dentro de seu sistema de escrita, Meruane explora o conceito de "fim último da literatura" de Deleuze, como discutido em sua obra *Crítica e clínica* (1997). Para Deleuze, esse fim não se limita a refletir o mundo, mas envolve a capacidade da literatura de criar novas formas de comunidade e vida. Ele propõe que a escrita pode revelar, através do delírio, a criação de uma saúde ou a invenção de um povo. Escrever por esse povo ausente implica não apenas dar voz aos marginalizados, mas também abrir caminhos para novas possibilidades de existência coletiva e transformação social.

O real, em última análise, necessita ser ficcionalizado para encontrar um suporte ou espaço que permita transcender as fronteiras da realidade e ser elaborado. Isso implica não apenas na negação simples da realidade, mas na utilização de sua estrutura e artifício ficcional para construir novos mundos dentro do mundo, conforme sustenta Jacques Rancière em sua obra *O Espectador Emancipado* (2008).⁴⁴ Uma imagem, como enfatizado pelo autor, não existe isoladamente, mas sempre faz parte de um dispositivo de visibilidade que regula o

⁴³Mais adiante iremos aprofundar o conceito.

⁴⁴RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

status dos corpos representados e o tipo de atenção que eles recebem. A questão fundamental é compreender que tipo de atenção cada dispositivo provoca e quais compartilhamentos são possíveis através dele.

Assim, a literatura não se limita a registrar a realidade, mas se torna um espaço de experimentação e transformação, onde as feridas e as ausências são expostas e elaboradas de maneira criativa. É nesse sentido que Deleuze nos convida a pensar na literatura não como um espelho passivo da sociedade, mas como um meio ativo de construir um futuro comum, enriquecido pela diversidade e pela complexidade das experiências humanas.

Se o trauma está intimamente ligado à violência de eventos específicos, uma das formas de responder a esse trauma é buscar construir palavras para o mal-estar. Como isso se desenrolou durante o período ditatorial chileno, que ainda ecoa como parte do presente fantasmagórico da obra aqui analisada? Como aqueles que cresceram durante o regime ditatorial, como Lina Meruane, foram capazes de assimilar essa experiência dentro dos sistemas de compartilhamento de entendimento vigentes naquela época, com a censura e uma profunda ruptura social?

CAPÍTULO 2

As ruas de Maipú não eram, então, perigosas? De noite sim, e de dia também, mas, com arrogância ou com inocência, ou com uma mescla de arrogância e inocência, os adultos brincavam de ignorar o perigo: brincavam de pensar que o descontentamento era coisa de pobres e o poder, assunto dos ricos, e ninguém era pobre nem rico, pelo menos não ainda, naquelas ruas, naquela época.

Alejandro Zambra

2.1. A disputa pela palavra

Como apontamos anteriormente, Rancière (2008) sugere que compreender os contextos nos quais as imagens intoleráveis se apresentam é crucial, pois essas imagens não são autônomas, mas estão inseridas em dispositivos de visibilidade que regulam o status dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. O autor enfatiza que o problema não reside na oposição entre realidade e aparências, mas na construção de novas realidades, novas formas de senso comum, ou seja, novos dispositivos espaço-temporais, novas comunidades de palavras e coisas, formas e significados.

Em sua obra *A partilha do sensível* (2005), enfatiza que Aristóteles fundamenta a superioridade da poesia sobre a história ao argumentar que a poesia narra "o que poderia suceder" conforme a necessidade ou verossimilhança das ações poéticas, enquanto a história registra a sucessão empírica dos eventos. A estética revolucionária modifica essa relação ao integrar o testemunho e a ficção em um único regime de significação, sugerindo que a arte não apenas representa o real, mas o transforma ao amalgamar elementos factualmente documentados com narrativas imaginativas.

Em consonância com essa ideia, Taylor (2009) questiona o propósito das visitas a locais como Villa Grimaldi, onde ocorreram torturas durante a ditadura. Ela indaga: "(...) qual é o propósito da visita? O que somos capazes de vivenciar num campo minado, já que os indicadores desapareceram? O espaço em si é capaz de expressar o evento que ocorreu ali?" (p. 3). Essas indagações de Taylor provocam uma reflexão sobre como lidamos com o que resta e o que enfrentamos. Somos apenas espectadores diante do sofrimento?

Forjar partilhas do sensível não é tarefa simples, mas pode ser pensada como sendo 'copartícipe de lo real' (TAYLOR, 2009, p. 21). Alinhamo-nos à corrente de pensadores que concebem a realidade e a ficção como duas faces da mesma moeda, na medida em que tanto agir como sujeitos históricos quanto produzir obras de ficção estão inseridos no mesmo contexto de significado.

Os atos de revolta e resistência durante a ditadura manifestam um espírito indomável, essencial para compreender o contexto histórico da época. A arte, politicamente direcionada, visa evitar a alienação sensorial e expandir as possibilidades de realidade, de senso comum. Susan Buck-Morss, em *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* (2012),⁴⁵ destaca que, conforme Benjamin, "os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural" (BUCK-MORSS, p. 176). Essa resistência sensorial promove a politização da arte, centrando-se na luta antifascista e rejeitando a estetização da guerra, valorizando a vida em sua forma mais genuína e vibrante, abrangendo tanto humanos quanto não humanos.

Estes artistas e atores sociais que testemunharam o terror durante as ditaduras, experimentaram uma dissolução das bases do governo anterior, resultando em sequestros, torturas e assassinatos escritos como testemunhos de sobrevivência. Como ressalta Avelar (2003), os artistas da Avanzada buscavam experimentar os limites do indizível, mas não somente como resultado de determinações externas com a coerção ditatorial, mas como condição constitutiva da própria linguagem. As intervenções artísticas ocorriam majoritariamente vinculadas com a ocupação nesse plano do corpo social público, no espaço urbano, com a utilização do corpo individual enquanto metáfora de uma estrutura social ferida, dando visibilidade para as atrocidades cometidas pelo governo ditatorial ao torturar milhares de pessoas.

Os territórios que são caracterizados por disputas, onde os aparatos e estratégias de violência das classes dominantes são constituídos por tecnologias de guerra, discursos totalizantes, apagamentos rápidos e futuros vazios, todos embalados pela ideia de uma paz que evita qualquer tipo de acerto de contas com os fantasmas que continuam a produzir. Nesse contexto, os sinais e vestígios que comprovam esse passado que permeia o presente não se apresentam como uma fotografia, que conteria em si a totalidade da realidade. Semelhante ao trabalho do cinegrafista, a imagem percebida exige um processo de composição e montagem desses elementos, visto que a história é "composta de inúmeros fragmentos". A concepção de Walter Benjamin sobre a dialética da proximidade e distância nos auxilia a entender duas formas distintas de produção da imagem, exemplificadas em sua comparação entre o pintor e o cinegrafista.

⁴⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*. Trad. Vera Ribeiro. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 173-222.

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente no tecido dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, extraordinariamente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. (BENJAMIN, 1989, p. 187.)

Como pensar a composição dos fragmentos e vestígios, repletos de assombro, incomunicabilidade e dor? Como construir a memória coletiva em meio aos transtornos sociais e políticos daqueles que buscam dissolver e silenciar a circulação da palavra e a imaginação transformadora do grupo social? O que fazer diante de uma realidade em que muitos segredos estão escondidos à vista de todos, mas sem a possibilidade de sua elaboração e revolta coletiva?

A exaustão e a urgência sobre o que fazer com os sinais e sintomas ao redor são, para escritores e historiadores, um imperativo para suscitar uma memória que permita sua preservação, viabilizando a transformação e o reconhecimento social das dores e seus significados. Isso possibilita um tipo de descanso, uma oportunidade de esquecimento após essa inscrição.

Assim como os espaços da memória estão em disputa, os palcos dos campos e das cidades são palcos crescentes de tensões políticas. No contexto de uma tradição artística chilena que surge nessa época ditatorial, o grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) merece destaque por sua forma de buscar integrar e forçar nessa realidade brutal e desoladora uma nova forma de interpelar o real com todos os riscos que traziam para si mesmos ao realizarem esses atos. Os chamados artistas da “Escena de Avanzada” não conformam um grupo homogêneo entre si em suas estratégias ou concepções artísticas. Os artistas partilhavam entre si de perguntas sobre como aproximar e sobrepor a fronteira entre arte e política, como habitar o espaço de uma realidade buscando subverter a linguagem coercitiva imposta.

O coletivo artístico realizou desde os fins da década de 1970 uma série de intervenções artísticas, tais como *Para no morir de hambre en el arte* (1979)⁴⁶, *Una milla de cruces sobre el pavimento* de Lotty Rosenfeld (1979)⁴⁷ e a intervenção *¡Ay Sudamérica!* (1981), esta última retratada pela foto mais adiante. O grupo apesar de heterogêneo tinha em

⁴⁶Ver em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/no-morir-hambre-arte>

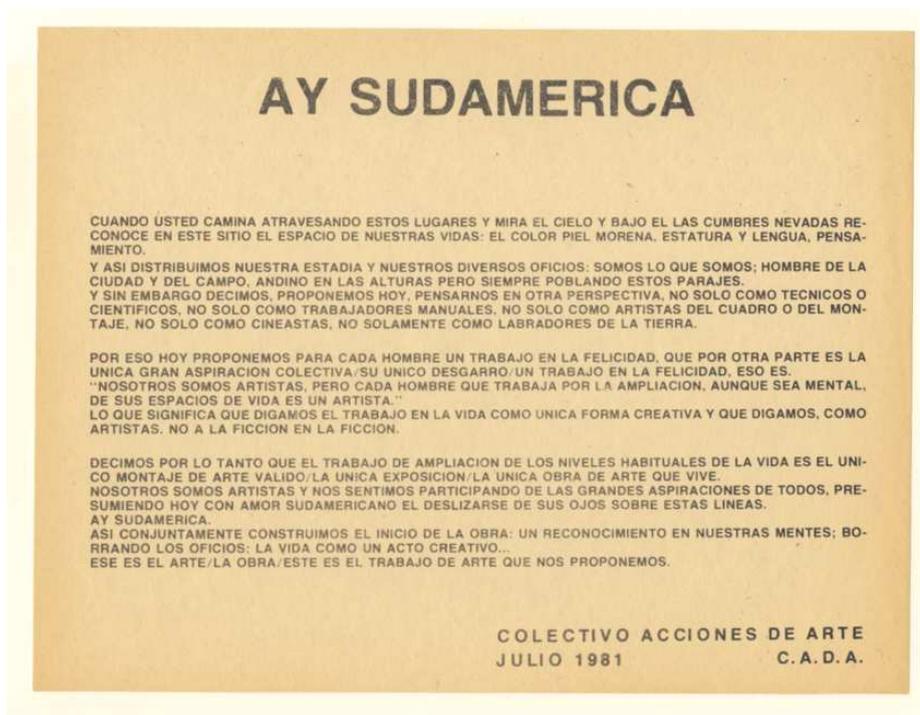
⁴⁷Ver em: <https://coleccion.malba.org.ar/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento/>

seu manifesto o direito à cidade e seus espaços públicos, especialmente num momento onde o recrudescimento da violência obriga grande parte de sua população a se fechar em seu âmbito privado. A operação multiescalar presente na intervenção artística do CADA abre margem para compreender o desejo de ruptura com a tentativa forçosa que o sistema neoliberal busca implementar a todo custo, expondo através de seus gestos, performances, escrita, uma fenda temporal do real.



Figura 3: intervenção “¡Ay Sudamérica!”, reprodução do site do Museo Reina Sofia.

Os seis pequenos aviões sobrevoaram Santiago em formação no dia 12 de julho de 1981, e jogaram mais 400.000 papéis, demandando proximidade entre arte e a vida pública. A ação parece utilizar do gesto traumático e ao mesmo tempo surpreendente do bombardeamento do Palácio do Governo (La Moneda) em 73, e trazer a partir de sua criação artística, uma proposta de reforçar o direito político de cada pessoa a um padrão decente de vida e propunha que o público em geral fosse capaz de estabelecer um completo e novo conceito de arte - um conceito que pudesse ultrapassar fronteiras tradicionais e de elite e se tornasse parte da vida pública.



As intervenções da Escena de Avanzada tinham como seu suporte artístico a própria cidade de Santiago ou o próprio corpo dos artistas. Uma de suas principais colaboradoras que cabe destacar foi Diamela Eltit. Diamela Eltit, a mesma mulher que também passaria a construir oficinas literárias anos depois da ditadura, é uma artista performática, romancista e crítica cultural chilena que participou da criação do CADA. Diamela Eltit foi uma das precursoras desse momento, sendo uma das artistas de destaque em seus intensos esforços artísticos para realizar performances e discussões a respeito da política e arte. Em 2000, publicou “*Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*”, livro de ensaios que reúne parte de sua crítica literária e cultural. Sua obra narrativa inclui *'Lumpérica'* (1983), *'Por la patria'* (1986), *'El padre mío'* (1989), *'Mano de obra'* (2002), *'Jamás el fuego nunca'* (2007) e, mais recentemente, *'Impuesto a la carne'* (2010).

Em 1980, Diamela Eltit coloca seu próprio corpo no centro dessa resignificação política e social: ela se corta e queima, e posteriormente vai para um bordel nas ruas de Maipú, onde lê parte de sua novela *Lumpérica* (1983). Esta obra retrata um cotidiano alegórico e televisivo com a protagonista L. Iluminada, que todas as noites retorna a uma praça pública para escrever, onde é ferida, filmada e interrogada. Assim, ao trazer seu corpo para o espaço coletivo, que espelha o corpo nacional ferido, Diamela Eltit estabelece simultaneamente uma conexão entre o individual e o coletivo, o privado e o público. Ela

expõe sua fisicalidade, sua palavra e sua voz em comunhão com um espaço que existe à margem das estruturas sociais.



Figuras 4 e 5: performance Diamela Eltit - Zona de Dolor

Eltit acompanha sua ação de lavar a calçada em frente ao bordel, derrubando as fronteiras entre as palavras de seu romance, seu corpo e o espaço habitado por 'mulheres públicas'. Eltit problematiza a 'zona de dor' e onde poderia estar localizada em um momento histórico marcado por tristeza e injustiças. Sua vontade enunciativa, afirma que deriva da instalação de um efeito comovedor da fala⁴⁸. A ficção de Diamela Eltit, na leitura de Avelar (2003), é experimental, composta em por fragmentos, com bruscas quebras sintáticas, com um

⁴⁸ Ver a performance completa em: **Diamela Eltit - Zona de Dolor** [Recurso eletrônico]. Canal Olga Sana. Publicado em 3 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=esxS9dg1S3c>. Acesso em: 10 de fev. de 2022.

texto rápido, cheio de mônadas poéticas a qual se ativa o “memórias experiências irreduzíveis ao imaginário da transição chilena.” (AVELAR, 2003, p. 191)

As violências, que eram chamadas de "ordem e progresso" e "projeto de modernização", ganham uma dimensão horripilante com as novas tecnologias de guerra da época e a gestão de enormes centros de tortura. A luz brilhante da modernização, com o golpe ditatorial chileno de 1973, tornou-se um pesadelo de luzes explosivas provenientes da queima de livros, sendo substituída por uma luz pálida, acompanhada pela crescente inserção da luminosidade das telas de televisão com a expansão neoliberal durante a ditadura. Esse projeto de devastação instaurou, inevitavelmente, barreiras à linguagem e ao pensamento crítico, com a privatização e atomização da educação, a diminuição da qualidade educacional, a censura e a redução das publicações de livros.

A centralidade do corpo imerso na paisagem inserida na experiência artística da vanguarda chilena, capaz de transformar marcas em visíveis e criar um espaço comunitário em meio à censura, foi uma das principais estratégias desses artistas. O tema do corpo como elemento central em suas obras não é fortuito; ele permite, por meio dessa matéria, repensar a percepção sensorial. Embora as intervenções artísticas coexistissem com sinais que parte da população ignorava ou não enxergava, esses artistas, através de suas escolhas pulsantes, corpóreas e políticas, parecem ter influenciado o imaginário de diversos escritores que viriam a refletir sobre o Chile, como é o caso de Lina Meruane.

Patricio Guzmán, documentarista chileno, é conhecido por seu trabalho significativo no cinema político, especialmente por explorar as interações complexas entre paisagem, corpo e história em suas obras cinematográficas. Como cineasta chileno, Guzmán não apenas documenta eventos históricos cruciais, como o golpe militar de 1973 no Chile e suas consequências, mas também examina profundamente como esses eventos moldaram e foram moldados pela paisagem física e social do país.

Em seus filmes, Guzmán frequentemente utiliza a paisagem como um elemento narrativo e simbólico, representando não apenas cenários geográficos, mas também as marcas deixadas pelos eventos históricos nos corpos individuais e coletivos. Ele conecta de maneira poética e visualmente poderosa as transformações políticas e sociais às características geográficas únicas do Chile, como as cordilheiras dos Andes, o deserto do Atacama e o Oceano Pacífico.

Ao fazer isso, Guzmán não apenas documenta a história política de seu país, mas também investiga como essa história se inscreve na paisagem, afetando e sendo afetada pelos corpos que a habitam. No documentário *Nostalgia da Luz* (2010), Guzmán investiga o deserto do Atacama, no Chile, paisagem composta de mistérios, um vasto "portal para o passado" como ele retrata. Dispostos no mesmo espaço estão guardados debaixo da terra os vestígios dos desaparecidos presos políticos da ditadura de Pinochet, assim como restos de tempos pré-colombianos e de seus extermínios. Com um céu límpido para enxergar a galáxia, esse ponto vantajoso foi visto como uma oportunidade de produção de ciência:

Há cinco mil metros de altura, o radiotelescópio ALMA está sendo construído por vários países. Terá 60 antenas, ou seja, 60 orelhas para escutar as ondas do céu. Poderá escutar os corpos que a luz não chega a terra. Registrará a energia que se produziu no big bang. (GUZMÁN, 2010, [43:12 - 44:02]);



Fig. 1: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)



Fig. 2: Fotograma de Nostalgia da Luz (Patricio Guzmán, 2010)

No documentário "Nostalgia da Luz", de Patricio Guzmán, as mulheres que se dedicam à busca pelos desaparecidos no deserto do Atacama emergem como figuras emblemáticas de resistência e memória. Elas não apenas enfrentam as vastas extensões áridas em busca de restos humanos e respostas para as famílias dos desaparecidos, mas também desafiam o silêncio imposto pela ditadura militar no Chile. Guzmán habilmente entrelaça a jornada dessas mulheres com a paisagem sublime do Atacama, destacando como a geografia árida e imponente serve como testemunha silenciosa das atrocidades do passado. Esse contraste poético sublinha não apenas a busca por justiça e verdade histórica, mas também a interseção entre memória coletiva, paisagem e a contínua luta por dignidade e reparação diante da violência política.

O trabalho com a matéria fina do presente seria então de buscar a visibilidade de algo oculto à visão. A escuta dos rastros deve se dar pelos efeitos na marca visível, a qual está sempre apoiada em um suporte histórico e corporal. Rechaçando o pressuposto fechado de uma Ideia universal, da história com H maiúsculo, é sobre o aspecto singular e temporal que toca essa matéria, deixando suas marcas que queremos neste trabalho nos aproximar de uma abordagem que se aproxima dos indícios, sintomas, fragmentos e vestígios em detrimento de modelos representacionais preestabelecidos.

A urgência do trabalho da memória reside em trazer as inquietações para o presente,

ao mesmo tempo que se relaciona intimamente com o futuro. O impacto da violência da tortura, capaz de transformar radicalmente um corpo, conforme observado por Taylor (2009), é destacado pela sua capacidade de "(...) trabalhar no futuro, eliminando qualquer possibilidade futura. Ela fecha qualquer possibilidade de futuro. O local da tortura é transitório, mas a tortura em si é transformadora – ela transforma as sociedades em lugares aterrorizantes e as pessoas em zumbis." (TAYLOR, 2009, p. 6)

Em sua obra *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003)⁴⁹, Taylor aborda o conceito de memória traumática em um contexto cultural e performático. A memória traumática não é apenas uma lembrança de eventos passados, mas uma experiência corporal e emocional que persiste no presente, afetando profundamente a identidade e as relações sociais. Taylor destaca a importância da transmissão desses traumas, que não ocorre através de um relato fixo de uma história oral passada entre gerações, mas de forma não linear e não verbal, muitas vezes através de práticas culturais e performances. Essas práticas incluem rituais, danças, teatro e outras formas de expressão artística que permitem que as comunidades expressem e processem suas experiências traumáticas de maneira coletiva. Segundo a autora, a performance não é um referente estável e implica um processo simultâneo de transmissão, meio de intervenção com o mundo, um ato, uma prática, um evento.

Durante uma visita a Villa Grimaldi com um sobrevivente deste período, Pedro Matta, ambos caminham pelos jardins que já foram um campo de tortura. Taylor destaca que a arquitetura desempenha um papel crucial na restauração do local, transitando temporalmente do passado em direção ao futuro. Ela observa que Matta parece não reconhecer que, atualmente, ele está imerso no campo de tortura, não no parque da paz. Taylor enfatiza que este não é o momento oportuno para a reconciliação, sugerindo que a história traumática de Matta e seu passado devastam todas as possibilidades futuras. (TAYLOR, 2009, p. 5)

Matta fala impessoalmente, na terceira pessoa, sobre o papel da tortura no Chile – meio milhões de pessoas torturadas e 5000 mortas numa população de 8 milhões. Sou eu que faço a matemática ... Houve muito mais torturados e menos assassinados no Chile do que na Argentina. Ele fala sobre o desenvolvimento da tortura como um instrumento do Estado desde a sua fase experimental até tornar-se a prática altamente precisa e testados dias de hoje. Pinochet escolheu quebrar ao invés de eliminar os seus 'inimigos' - uma população de fantasmas, ou indivíduos destruídos pela tortura, jogados de volta na sociedade, o que deveria ser um alerta para os demais (TAYLOR, 2009, p. 5).

⁴⁹TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

Conectados por seus ofícios com o passado, em SN temos dois personagens implicados com estes infinitos tal como aparece no documentário de Guzmán: Ella, como estudante e professora de astronomia, investigando o cosmos em sua tese doutoral, debruçando-se por horas para tentar compreender os buracos negros, para compreender essas "estrelas que estão extintas mas que continuam a emitir seu brilho pretérito"; e Él, um antropólogo forense e militante que escava e comanda operações nas fossas clandestinas do país do presente para conectar evidências com os terríficos crimes de Estado. Estes dois personagens são assombrados nesse lugar, tanto pelo passado que retorna, quanto por uma escala da tecnologia e de sistema tão ampliada que seus corpos se fragmentam diante dela.

Por conta do caráter fluido da experiência, que requer distintas formas de expressão na tentativa de capturar um vestígio, não é apenas através do arquivo, da coisa ou do objeto que se pode garantir uma reparação. Esse é o grande impasse das medidas reparatórias: por mais que sejam distribuídos terrenos aos filhos dos mortos ou indenizações àqueles que foram assediados, muitas vezes isso não é suficiente como gesto reparador do trauma. Uma cena em SN ilustra essa complexidade: após anos, os ossos dos pais desaparecidos de sua amiga, capturados pelo Estado, são encontrados e devolvidos a ela.

Ella no había sabido qué decir, pero viéndola ahora hundida en un sillón, esos dedos ahora más largos, esa mano enflaquecida surcada de venas, quiso rescatarla de la dictadura que regresaba para destruirla; quiso sacudirle la ropa, abrirle las persianas y desempañar el vidrio con el puño de su manga, quiso apuntar hacia los astros que habían contemplado y compartido juntas. Porque era cierto que algunas estrellas ya se habían extinguido, que su luz no era más que una alucinación. Hubiera querido decirle que aceptara que sus padres pertenecían al pasado, que ellas mismas pertenecían a otro tiempo, que no iban a estar cuando alguien las mirara desde el futuro y creyera que aún estaban ahí. Serían un espejismo. Pero decirle eso no ayudaría a aquietar las neuronas de su Amiga, chispeando en plena crisis. Se estaba recuperando de un colapso nervioso completamente atemporal. Le acababan de entregar los huesos, los acababan de encontrar. (Ibidem, p. 202-203)

Essa cena revela a angústia de Ella ao perceber que suas palavras não seriam capazes de consolar sua amiga, demonstrando a dificuldade intrínseca aos processos de reparação. O modo como é construída essa memória traumática, de acordo com Taylor (2003), é composto tanto pelo arquivo quanto pelo repertório, o que também reforça a discussão de Barreto (2023). Os ossos fazem parte do arquivo, assim como os registros documentais, os textos literários, as cartas, os restos arqueológicos, os vídeos, etc. O repertório, por sua vez, pertence ao campo da performance corporal, que circula através de gestos, narrações, movimentos,

cantos, etc. Nesse sentido, a história não se conta apenas pelo artefato arqueológico encontrado ou não, mas também pelo ato corporal de buscá-lo.

Neste contexto de pensar a memória traumática, dependente dos elementos de arquivo e ato corporal, o psicanalista brasileiro Christian Dunker, em seu recente livro *Lutos finitos e Infinitos* (2023)⁵⁰, busca reformular um modelo de luto compatível com o trabalho dos lutos infinitos. Ao enfatizar a parte estética e a arte reparadora neste processo traumático de luto, Dunker ressalta a importância do que se diz e do modo como se faz:

A escrita, a produção de imagens e a criação de efeitos sensoriais criam uma perspectiva convergente entre a linha mimética e a linha catártica da reparação, doravante associada com a posição depressiva. Nesse sentido, o luto se resolve quando se transforma, por meio da reparação, em uma unidade ética e estética. Isso se poderá verificar empiricamente na simetria entre o que 'diz-faz' e o *modo* como se 'diz-faz', congruência entre forma e conteúdo, a qual constitui um critério que é esperado para monumentos, museus e obras de arte que se oferecem em função reparadora. (DUNKER, 2023, p. 145)

Lina Meruane parece abraçar em sua escrita esse espírito interrogativo, onde o apreço pelas palavras, mesmo quando levadas ao limite, representa um árduo trabalho de experimentação. Suas confrontações com a realidade imposta são numerosas e dão voz a diferentes formas de abordar problemas políticos importantes: ela reflete sobre o lugar da mulher e a violência infligida aos corpos femininos de maneira a provocar estranheza e abjeção. Escreve sobre a questão palestina, destacando a necessidade de indignação e transformação como imperativos de sua luta. Aborda a doença como estratégia discursiva para evidenciar que o verdadeiramente estranho é conseguir viver, pois estamos sempre afligidos por dores e sintomas que ecoam através de nós.

2.2. O gesto de responsabilizar-se pela memória infantil

Ao falar da literatura contemporânea chilena, é relevante destacar escritores que nasceram e cresceram durante o período da ditadura no país e, posteriormente, durante a transição entre sistemas governamentais. Muitas das obras dos escritores chilenos contemporâneos abordam a experiência de crescer durante o período ditatorial, frequentando escolas controladas pelo regime militar, convivendo com a angústia de ter pais ou amigos

⁵⁰ DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Lutos finitos e infinitos**. São Paulo: Paidós, 2023.

desaparecidos e, talvez, apenas posteriormente compreendendo o que estavam vivenciando. Esses episódios e reconstruções da memória são temas recorrentes na literatura de autores como Lina Meruane, Nona Fernández (1971), Alejandra Costamagna (1969), Alia Trabucco (1983), Alejandro Zambra (1975), entre outros.

A escrita desses autores pode ser caracterizada por diversos elementos, incluindo: a expressão da desesperança social em um país ainda afetado pelos efeitos econômicos e sociais deixados pela ditadura, marcado pela repressão, violência e tortura; o estilo fragmentado e a experimentação com a forma do texto; a brevidade das novelas, romances, ensaios e crônicas; e o aspecto auto-ficcional e a escrita de si.

Uma das experiências que é abordada em muitas obras literárias de autores contemporâneos chilenos é a educação rígida que a viveram. Em seu livro *Múltipla Escolha* (2017), Alejandro Zambra utiliza o formato de um questionário para contar a história, representando a rigidez e o tecnicismo da educação da época. A novela é composta por jogos com a forma de ler as frases nas perguntas de múltipla escolha, permitindo uma composição com distintos significados. Em *Señales de Nosotros* (2023), Lina Meruane ensaia sobre suas memórias desse período, descrevendo em detalhes o ambiente de silêncio e mal-estar que existia em seu colégio e casa, por seu estímulo e a ênfase constantes na educação como símbolo de valor social e cultural proveniente de países modernos. Muitos assuntos estavam proibidos dentro da obediência rígida, com códigos morais constantemente reproduzidos como descreve a autora: "(...) estudiar más que nadie, obtener las mejores notas e impresionar a las familias más ricas que sacarían al país de la miseria y a nosotros de la dispareja clase media en el proyecto de volver grande la nación." (MERUANE, 2023, p. 12)

(...) Nuestros padres decían que para recoger había que sembrar, que para acumular y escalar necesitábamos las matemáticas y las ciencias y las conexiones apropiadas que brindaba nuestro colegio, y que para eso estábamos aprendiendo esa otra lengua, ese otro acento, el british, con ese otro vocabulario shakesperiano y moderno y esos otros verbos difíciles de conjugar (Ibidem, p. 21).

Em seu ensaio, consegue apresentar como era seu cotidiano, repleto dessas técnicas de apagamento e esquecimento, com os discursos da direita nacional louvando a administração de Pinochet sobre a cidade devido à gestão que promovia "a tranquilidade de caminhar pelas ruas cuidadas pelos militares." Faz referência no ensaio aos programas de TV e à propagação de discursos anticomunistas, que constantemente relacionavam comunismo com doenças.

Hay más señales, altas y oxidadas como antenas televisivas. En la pantalla, en horario estelar, muy de cerca el perfil de los milicos entonando el himno nacional antes de la aparición del dictador, de frente, con su uniforme almidonado y su banda, sus galones, su bigotito fascista, sus comisuras torcidas hacia abajo. Con voz pituda, Pinochet arrastraba las palabras de sus discursos transmitidos por los canales en cadena, dando cuenta del progreso experimentado por Chile cuando la Junta, cirujana de la patria, extirpó el *cáncer marxista*. En la pantalla debíamos advertir que la frase y discurso era plagiarlo, pero no lo advertimos porque no lo sabíamos porque no nos enseñaran que esa metáfora enfermiza, esa alegoría sanadora, lá había disparado otro general que, antes de caer en desgracia y retirarse de lá Junta, lá había copiado de algún líder anticomunista estadounidense que rezaba, en ingles, communism is cancer! (Ibidem, p. 30)

A tranquilidade dita por alguns devido ao cuidado militar pode ser traduzida no abismo do encerramento da reclusão doméstica, com a entrada do mundo e do público ocorrendo apenas através do enquadramento da caixa luminosa da televisão. Toques de recolher, restrições ao direito de circulação pública, poucas pessoas nas ruas: a noite e a escuridão indicam a paisagem sombria dessa época, retratada em muitos filmes daquele período e posteriormente.⁵¹

Essas ruas escuras são o cenário onde encontramos postes elétricos em curto-circuito, vestígios dos colapsos no sistema de iluminação pública, um elemento contemporâneo também mencionado em "SN", "de fallos eléctricos por las inundaciones, o por la caída de nieve sobre los árboles y de ramas sobre los postes de la luz." Esses colapsos, como aponta Penjean (2013), eram um acontecimento comum, uma revolta da população civil.

(...) el del fallo del suministro eléctrico, colapso del sistema de iluminación pública. Tal circunstancia, que se convertirá en un acontecimiento común en la década siguiente, puesto que la insurrección de la población civil va a aparejar el derribamiento de torres de transmisión eléctrica para oscurecer la ciudad, entorpecer la acción policial y represiva del régimen, y para exteriorizar operativamente la inestabilidad de su poder, conecta simbólicamente con el corte súbito del suministro de la cultura, y como compensación, con el encendido de la televisión como surtidor cultural espurio. (Ibidem, p. 82)

⁵¹Ver o artigo Pablo Blas Corro Penjean (2013), onde o autor menciona algumas dessas obras filmicas: "En el orden de las poéticas audiovisuales, tales afecciones se advierten con nitidez en la mermada ficción cinematográfica chilena del periodo 1973-1990, especialmente en los filmes *Julio comienza en julio*, de Silvio Caiozzi (1979), *El zapato chino* (1976-79), *Los deseos concebidos* (1982), y *El último round* (1983) de Cristián Sánchez, y con literalidad pasmosa en algunos documentales de esos años, particularmente en *Recado de Chile* de Guillermo Cahn, Carlos Flores y José Román (1979). Este paradigma luminoso enrarecido también ha sido propuesto como un índice retrospectivo de caracterización política, tecnológica y sicológica de Chile durante el gobierno de Augusto Pinochet en la trilogía filmica que constituyen contemporáneamente *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *No* (2012), del cineasta Pablo Larrain". PENJEAN, Pablo Blas Corro. **La dictadura y las enfermedades de la luz**. Lit. lingüíst., Santiago , n. 28, p. 67-89, 2013. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112013000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14 Mar. 2023. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112013000200005>.

Entretanto, para além dos aspectos técnicos dessa escrita, interessa-nos agora debater a culpa ou responsabilidade diante dos acontecimentos passados explorados por alguns desses escritores em suas obras. A crítica Lorena Amaro (2021)⁵², assim como outros autores, argumenta que a escrita desses autores está marcada por uma sensação de culpa, pois cresceram durante a ditadura, entenderam o que estava acontecendo, mas não tiveram oportunidade de lutar contra ela.

Os projetos literários de muitos desses escritores voltam-se para a denúncia do silêncio e da indiferença da classe média, seu servilismo às elites e sua cumplicidade com as heranças do poder no Chile. Eles sentem a necessidade e o medo de tornar explícita sua experiência de horror decorrente da violência. Em relação ao aspecto de serem vistos apenas como protagonistas secundários dos eventos, personagens em segundo plano, Nona Fernández, em *La Dimensión Desconocida* (2018)⁵³, explica esse ponto de vista peculiar:

(...) yo no soy protagonista de lo que veo. No estuve ahí, no tengo diálogos ni participación en el argumento. Las escenas proyectadas en esta sala son ajenas, pero siempre han estado cerca, pisándome los talones. Quizá por esto las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de aquellos años está configurada por esas escenas. En la sucesión veloz de acontecimientos en la que habito, en el torbellino de imágenes que consumo y desecho a diario, estas se han mantenido intactas frente al tiempo y el olvido. Vuelven a mí o yo vuelvo a ellas, en un tiempo circular y espeso como el que respiro en esa sala de cine vacía. (FERNÁNDEZ, 2018, p. 16)

O terror experimentado por alguns chilenos durante a ditadura coexistiu no entanto com o aparente desinteresse de uma parcela da população⁵⁴, especialmente da classe média, pelos eventos sociais e políticos dos anos 1980, um tema abordado por Zambra em *Formas de voltar para casa* (2019)⁵⁵. De um “(...) personagem de televisão que conduzia um programa sem horário fixo” a figura de Pinochet, anos mais tarde, passa a ser objeto de reflexão do narrador:

Hoje não entendo bem a liberdade de que gozávamos na época. Vivíamos numa ditadura, falava-se de crimes e atentados, de estado de sítio e toque de recolher, e

⁵²AMARO, Lorena. **Lenguas que estallan - traducción y rebelión de la “normalidad” lingüística en tres narrativas pre y post estallido social chileno**. ALEA, Rio de Janeiro. vol. 23/2, p. 77-9, 2021.

⁵³FERNÁNDEZ, Nona. **La Dimensión Desconocida**. Santiago de Chile: Random House, 2018.

⁵⁴Podemos escutar ecoando essa operação também com o terror pandêmico desses últimos anos, em que essa indiferença e dor coexistiram e ainda sobrevivem de forma tão violenta, gerando políticas de apagamento tão evidentes. Pensamos que a história de quadrinhos *Confinada* (2021) consegue retratar e expressar o absurdo, o mal-estar e violência desse momento. Ver em: OLIVEIRA, Triscila; ASSIS, Leandro. **Confinada**. São Paulo: Todavía, 2021.

⁵⁵ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Planeta, 2019. p. 21-22.

mesmo assim nada me impedia de passar o dia vagando longe de casa. As ruas de Maipú não eram, então, perigosas? De noite sim, e de dia também, mas, com arrogância ou com inocência, ou com uma mescla de arrogância e inocência, os adultos brincavam de ignorar o perigo: brincavam de pensar que o descontentamento era coisa de pobres e o poder, assunto dos ricos, e ninguém era pobre nem rico, pelo menos não ainda, naquelas ruas, naquela época. (ZAMBRA, 2019, p. 21-22)

Segundo Talita Jordina Rodrigues (2019)⁵⁶, em relação a "Formas de Volver a Casa", o jogo que o narrador faz sobre sua experiência, ou falta dela, é fundamental para ampliar a compreensão das vítimas de regimes ditatoriais latino-americanos no século XX. O personagem expressa sua frustração por não conseguir expor claramente as marcas visíveis de seus traumas ligados à ditadura militar chilena. Esses traumas, embora menos evidentes, permeiam sua narrativa de maneira sutil, revelando uma dor que não se traduz facilmente em narrativas de perseguição ou perda direta de familiares. Ao fazê-lo, o narrador provoca uma reflexão mais profunda e ampla sobre os efeitos psicológicos e emocionais das ditaduras, buscando despertar empatia entre aqueles que não vivenciaram diretamente o regime, mas que podem se identificar com as experiências submersas e não plenamente reveladas dos personagens fictícios.

Embora a culpa possa ser uma sensação mobilizadora na escrita desses autores, nosso foco reside na ideia de responsabilização em relação ao presente, que parece sugerir e convocar um sentimento mais transformador do que a culpa, a qual frequentemente pode paralisar o sujeito. Aproximamo-nos daqueles que, por meio de suas memórias infantis, testemunharam as atrocidades de seu mundo e abraçaram o exercício de questionar esse passado como uma forma de viver e compartilhar essa dor.

Christian Dunker (2023) aborda que o ato de reparar implica tanto um sentido estético de "consertar" quanto um sentido ético de responsabilização, reunindo a capacidade de amar e ser amado com a satisfação intrínseca obtida no processo. No entanto, esse conceito pode parecer limitado ao pensar na dimensão de uma vida comum, na superação do ressentimento e em um futuro reparador, para os quais as expressões políticas do desejo são mais apropriadas. Veena Das, ao estudar os massacres entre hindus e sikhs durante a partição entre Paquistão e Índia, bem como sua pesquisa sobre como os "reparadores" veem sua tarefa como um dom e uma maldição, enfatiza que o luto em um contexto de injustiça, violência e suspensão de

⁵⁶ RODRIGUES, Talita Jordina. **O insuportável mau cheiro da memória: a ditadura chilena por Roberto Bolaño e Alejandro Zambra**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

processos democráticos depende não apenas da definição de culpas passadas e responsabilidades presentes pela comunidade, mas principalmente de como ela constrói um futuro comum. Nesse processo, as narrativas das crianças e os testemunhos dos sobreviventes tornam-se agentes fundamentais. Para aqueles que enfrentam lutos prolongados, a questão central não é apenas sobre a atribuição de culpa ou responsabilidade, mas sobre como aprender a conviver com essas questões (DUNKER, p. 145).

Assim, a escrita de autores como Zambra (2019) parece não buscar simplesmente apontar culpados ou vítimas, mas sim abrir espaço para uma polifonia ou porosidade textual que permite tanto a expressão de identidades quanto de alteridades. Essa premissa de uma voz polifônica é evidente nos textos que exploram memórias infantis durante períodos ditatoriais no Chile, como nos romances de Meruane, onde a palavra circula através dos diferentes corpos que compõem o sistema. Essa multiplicidade de vozes visa criar um espaço na ficção que possibilite a construção comunitária de experiências.

Isabela Cordeiro Lopes (2022),⁵⁷ em sua dissertação sobre Alejandro Zambra, analisa essa construção narrativa destacando que se trata de uma interação entre várias consciências, onde nenhuma delas se torna definitivamente objeto da outra. Lopes discute que a obra de Zambra é sobre um "mundo com outrem", conceito de Deleuze que enfatiza um esforço compartilhado para superar o mutismo e a culpa histórica, transformando a falta de sentido do sujeito isolado.⁵⁸

Em SN, a voz passiva é empregada para articular diferentes perspectivas dentro do sistema familiar, evitando que a história de um corpo sobreponha a dor do outro. Essa alternância entre diversas histórias e pontos de vista contribui para criar uma sensação de ambiguidade e indeterminação na narrativa, permitindo uma visão abrangente das dores dos personagens sem moralização explícita.

Outro aspecto relevante nas narrativas de Zambra e Meruane é que seus personagens, assim como os próprios escritores, cujas famílias (que pertencem à classe média chilena) não foram diretamente afetadas pela violência de Estado com desaparecimentos, torturas e mortes

⁵⁷ LOPES, Isabela Cordeiro. **O real no abismo da ficção: estratégias ficcionais e teor testemunhal em Formas de voltar para a casa, de Alejandro Zambra**. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

⁵⁸ "O outrem como uma estrutura da percepção, dá ao sujeito o horizonte do perceptível e do tangível, daquilo que não se apreende como um todo, mas cuja outra parte pode ser apreendida pelo outro. O Outrem deleuziano está encarnado na figura das personagens que orbitam ao redor do narrador, delimitando-lhe um espaço e uma perspectiva, e aderindo à sua forma de ver o mundo uma necessária relatividade." (LOPES, 2022, p. 27)

de parentes. No entanto, essa realidade estrutural inevitavelmente marca seus corpos. Em suas narrativas, são frequentes os testemunhos e a posição de espectadores em relação às experiências de colegas e conhecidos que perderam familiares devido às políticas violentas, como exemplificado pela personagem da Amiga em SN, cujos pais desapareceram durante a ditadura.

Alguns trechos da obra descrevem a relação entre Ella e a Amiga: Ella frequentava regularmente a casa de campo da avó da Amiga nos fins de semana, onde conviviam, conversavam e brincavam juntas em um ambiente repleto de segredos, árvores frutíferas e brincadeiras de criança. No entanto, o desaparecimento dos pais da Amiga deixou um silêncio ensurdecedor que marcou profundamente seu corpo, gerando a necessidade de falar, algo identificado por Ella como uma possível forma de preencher o vazio deixado por esse silêncio aterrorizador:

En vez de dormir, su Amiga cacareaba historias de los vecinos y la panadera y se trababa en un tartamudeo hablando de sus primos de distintas edades y fechas de defunción. Y se reía despacito de su abuela lenta, gorda, con el labial derretido en el calor de su boca. Su abuela distraída, tan fácil de engañar. Cabeza de pollo, la abuela. Y cacareaba más fuerte su Amiga pero sembraba un campo de silencio alrededor de sus padres, y Ella intuía que en algún lugar de su historia debían estar, si todavía estaban vivos. El alboroto de su Amiga estaba lleno de voces sordas que las enloquecían a las dos. Ella quería que se callara para sacárselos de la cabeza, a esos padres perdidos, al primo ahogado, a su propia madre muerta, a su Padre vivo que siempre podía morirse. Se tapaba las orejas. Durmamos, mañana me sigues contando, pero la Amiga parecía decidida a llenar la noche con su infatigable murmuración. A ver, dijo Ella por fin enderezándose en el colchón. Agarra tus cosas. Y la Amiga que en el futuro estudiaría cómo salvar vidas detuvo la lengua. La Amiga, su cara ojerosa, su oscura infancia. (MERUANE, 2018, p. 25)

O exercício impossível de mensuração entre o infinito do cosmos e a dor pelos desaparecidos é ilustrado na cena de infância da personagem Ella, quando ela e sua Amiga deitam no campo à noite para contemplar e nomear as estrelas com os nomes dos entes queridos que se foram. Nesse gesto quase lúdico de reconforto infantil, podemos vislumbrar simultaneamente a beleza e a crueldade contidas na rememoração das personagens:

Eligieron tres astros brillantes y les dieron el nombre de los padres ausentes. Y a la estrella pequeña el nombre del primo. Ahí están, dijo Ella, en el cielo. El espacio se curvaba alrededor de la materia. La vibración del universo y el siseo de las galaxias. La insolente distancia de los astros. Se durmieron resguardadas por una luna láctea y por estrellas campesinas. Despertaron encandiladas por el sol. (Ibidem, p. 32)

Da mesma forma que a protagonista de sua obra em "SN", no ensaio mencionado anteriormente, *Señales de nosotros* (2023), Meruane apresenta as memórias infantis do período ditatorial chileno sob uma perspectiva crítica. A autora foi uma espectadora dos sinais ao seu redor durante a infância. Em entrevista para a revista eletrônica Continente, ela não hesita em expressar sua visão do passado, descrevendo a classe média como um "conjunto social oportunista e muitas vezes alienado de sua própria condição."⁵⁹

Neste breve livro ensaístico, Meruane (2023) busca refletir a partir de sua memória sobre os aspectos daquela cotidianidade estranha, da educação e dos discursos que permeavam aquele ambiente. É um exercício de exposição que evidencia as lacunas dessa memória, como ela mesma afirma após descrever esse cotidiano:

Hay agujeros en mi memoria de esos tiempos, hay angustia en ese pasado lleno de hoyos profundos por donde se deslizaron señales que me mortificarían. Cuando retrocediera a buscarlas, examinarlas, contrastarlas con otras, y ordenarlas y escribirlas. Cuando revisara quienes fuimos esbozando el retrato hablado de la complicidad. (MERUANE, 2023, p. 64)

Em seu texto, um dos aspectos intrigantes é como a autora mostra a reprodução da violência mesmo entre crianças pequenas, que desde muito cedo são influenciadas pelas restrições na percepção do mundo, pelo classicismo, racismo e hierarquias. A autora se inquieta com essas repetições violentas, com a falta de questionamento e com a observação passiva dos sinais sem uma resposta solidária e afetiva em relação aos seus pares. Por isso, ela insiste na ideia de uma cumplicidade, seja ela passiva ou ativa, na disseminação desses discursos nas instituições da época. Parece descrever o impasse entre a realidade visivelmente oculta aos olhos e as limitadas ferramentas simbólicas para tornar esse oculto visível a partir de uma posição com esse Real da realidade:

Señales hubo siempre, pero caían a nuestro alrededor como la lluvia, sus gotas saltando, salpicando, flotando momentáneamente en el agua hasta hundirse en círculos concéntricos. Señales que quedaron en los charcos de nuestro inconsciente sin que pudiéramos descifrarlas, como señales bajo contraseña. (...) Será que la política dictatorial de despolitizar al país, asumida por todas las instituciones y por nuestro colegio, nuestras familias, nuestros padre, nos redime retrospectivamente de responsabilidad? ¿No será que escudarnos en la infancia nos hace cómplices? (Ibidem, p. 11-12)

⁵⁹CAMPOS, P. (2015, 01 de maio). **A classe média como elemento subjacente**. Entrevista concedida à Revista Continente. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/173/a-classe-media-como-elemento-subjacente>

O Real desses sinais, que caem como chuva formando poças de círculos concêntricos, sugere uma imagem ilustrativa para indicar a onipresença desses sinais não codificáveis. A partir desses sinais, a autora levanta uma questão pertinente: a infância pode ser usada como desculpa para um desconhecimento contínuo dessa realidade? Em que momento podemos começar a dizer que há capacidade para decifrar esses sinais? Mesmo em relação ao que não sabemos, não haveria uma responsabilidade nisso?

Meruane aponta a incômoda e pertinente questão sobre todos os sujeitos políticos da época: um cenário em que há vítimas, torturadores, desaparecidos, sobreviventes, assim como é composta pelos que se posicionam de forma indiferente, dos que não se incomodam com o mal-estar dos sinais ao redor para expandir as percepções daquilo que chamam de sua realidade. O contentamento de não-saber *sabendo*. A autora descreve a tensão deste cenário a partir da ideia da caixa de ressonância, que ressoa nos corpos de cada um:

Sobre esa ciudad, esas avenidas, esas existencias que no eran como la nuestra escribiríamos algún día, algunos de nosotros. Sobre realidades vistas y conversaciones oídas en colectivos, liebres, micros, vagones del metro, y en los acotados informes de la radio que se iban multiplicando. Sobre las noticias que informaban de asesinatos y degüellos y quemados y asfixiados con frazadas, todos sospechosamente enemigos de la patria. Sobre el miedo que sentimos en las céntricas calles de Santiago cuando por fin nos internamos en ellas, sin decirles a nuestros padres y descubrimos que había librerías de libros usados que importaba leer. Sobre la violencia soterrada en la que nos movíamos. Porque ésa no era solo la historia de las víctimas y victimarios ni solo el presente de los cómplices y de quienes sobrevivieron. No era ni una historia prestada ni una memoria ni un relato ajeno por más que entonces viviéramos en una caja de resonancia que no acababa de resonar en nosotros. (Ibidem, p. 54-55)

Silvia Schwarzböck, em seu livro *Los espantos, estética y postdictadura* (2016)⁶⁰, abordou a questão da indiferença por parte da classe média e suas razões de ser no contexto latino-americano, especialmente no período pós-ditatorial. A autora, em consonância com a importância da responsabilidade nos tempos atuais, enfatiza que não apenas convivemos com o peso dos mortos "que pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos" (SCHWARZBÖCK, 2016, p. 140), mas também com as figuras espectrais que habitam nosso presente. Esses "espantos" são sujeitos marginalizados, pobres, que não são vistos ou considerados no cotidiano.

Destacamos o epílogo de seu livro, que apresenta o esquema intitulado "Sistema de los espantos," utilizando como exemplo recortes do longa-metragem *La mujer sin cabeza*

⁶⁰SCHWARZBÖCK, S. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.

(2008),⁶¹ dirigido por Lucrecia Martel. Os "espantos" na obra de Martel são personificados na figura de um menino, captado fora de foco pela câmera, possivelmente filho de uma empregada doméstica que brincava pelas ruas de Salta, no norte da Argentina, quando é atropelado pela personagem Vero, a mulher sem cabeça dessa classe acomodada. O acidente ocorre porque Vero atende o celular e avança sem prestar socorro. Ao longo da trama, ao invés de apagar os vestígios do acidente, algo que se esperaria da personagem, isso não se faz necessário devido à sua condição de classe:

(...) La impunidad de Vero, no obstante, no necesita de inteligencia: está garantizada por su familia, que tiene vínculos con los tres poderes del Estado. Esos vínculos –que no le agregan ninguna distinción a su persona– la hacen pertenecer, de suyo, a una clase acomodada. A partir del golpe de 1930, en Argentina, son las elites militares las que imponen la costumbre de ocupar el Estado a través de la familia. Las familias oligárquicas ingresan a la administración pública en el primer estrato, que es el más contingente, pero dejan las capas familiares en la segunda línea, que es la que va a permanecer y hacer carrera. Así, cuando el funcionario se va, los parientes nombrados quedan. Lo mismo sucede en la justicia, en las fuerzas armadas y en las empresas estatales. La aristocracia –por decadente que se vea desde el punto de vista de la burguesía– es la única clase que no tiene nada que perder, que sólo puede ganar más poder que el que tiene. Pero para eso, para asegurarse esa posición como inmovible, no puede desentenderse del poder político, como sí pudo hacerlo, durante buena parte de la modernidad, la burguesía. Cuando la burguesía aspira a la posición de la aristocracia, hace exactamente lo mismo que ella: imitar. Un comportamiento de clase se aprende, aún dentro de la propia clase, imitando a los mayores. Lo mismo sucede con los privilegios. De hecho, lo que todas las clases imitan de la aristocracia –mientras que sólo la alta burguesía puede imitarla en tener vínculos con el Estado– es la eximición del trabajo doméstico. Quien siente que tiene poder económico, por modesto que haya sido su ascenso social, se exime a sí mismo de limpiar su casa. El trabajo doméstico es lo que reproduce, como una maldición bíblica, el sistema de los espantos: los varones lo delegan en las mujeres y las mujeres, cuando pueden, en otras mujeres más pobres y con menos escolaridad que ellas. Los espantos aparecen y, si no se los mira –le enseña la tía Lala a Vero–, se van. (SCHWARZBÖCK, 2016, 138-140)

Schwarzböck, por sua vez, destaca a persistência dos "espantos" na sociedade contemporânea latino-americana, figuras marginalizadas e invisíveis cujas vidas são negligenciadas e esquecidas, contribuindo para uma anestésica social onde certas realidades são ignoradas ou minimizadas pela classe dominante. Essas obras e reflexões dialogam com os conceitos de estética e anestésica de Buck-Morss ao explorar como certas realidades são esteticamente invisibilizadas ou esteticamente normatizadas pela elite dominante, enquanto a anestésica se manifesta na falta de sensibilidade para com as vidas e experiências dos marginalizados. Assim, a estética e anestésica não são apenas categorias teóricas, mas se

⁶¹MARTEL, L. (Diretora) **La mujer sin cabeza** [Filme], 2008. Argentina: Aquafilms.

tornam ferramentas analíticas poderosas para entender as dinâmicas de poder, responsabilidade e representação nas sociedades contemporâneas pós-ditatoriais na América Latina.

Deslocar-se e confrontar-se com o deslocamento promovido pelo Real não é uma tarefa simples, como discute a autora, pois a realidade do sujeito é permeada por contingências históricas, sendo a posição de classe uma delas significativa o suficiente para impedir que indivíduos tomem ações diferentes. Os confortos proporcionados por uma certa condição social, os bens que cada pessoa desfruta, moldam as subjetividades de forma tão profunda que confrontar-se a partir desses privilégios ameaçaria sua posição social. Os sinais estão presentes, as mulheres desta narrativa conseguem percebê-los claramente, mas ao estarem alinhadas com os vencedores, elas não se indignam ou optam por não reconhecer o que são esses "espantos". O mal-estar e a angústia provocados por esses fenômenos não proporcionam, assim, neste entrelaçamento do corpo social, uma convocação forte o suficiente para a mudança.

Ao retornar ao ensaio de Meruane, destacamos o final como uma das partes mais marcantes, onde é apresentada uma cena de uma entrevista para um canal de televisão britânico. Na entrevista, a jornalista pergunta a Meruane e à colega R. sobre a ditadura em seu país. Antes que Meruane possa responder, o silêncio é quebrado quando R., que sempre foi admirada por sua beleza e altura, representando um ideal brilhante para outros, fala sem rodeios sobre a situação do país: essa exposição direta contrasta com a anestesia social que Buck-Morris discute, onde a classe média pode se beneficiar do desconforto e da desconsideração de problemas sociais profundos.

Lo que me saca del silencio es R, que, de ser una niña tímida y temerosa, había recuperado el habla y al padre y regresado a un barrio de clase media. Lo que me saca es la modulada voz de R. que se ha vuelto nuestra Lady Di, alta, delgada, fumadora, risueña, segura de sí: la mejor deportista, la mejor gimnasta, la mejor estudiante de la historia del colegio. Lo que me saca de la mudez es su acento tan very british declarando en un inglés absoluto que vivimos en el horror. Algo se remueve en mis certezas, algo se triza en mi lengua: su nosotros, su we, su us, su our, no es el mismo que el mío que se revela minúsculo ante el suyo que es enorme. R. habla de lo que sabe, habla de lo que conoce y por años no ha podido compartir, habla de su padre y de los compañeros torturados, desaparecidos, degollados, quemados, exiliados de su padre, de las compañeras violadas que no volvieron, de quienes continuaban sin aparecer ni resucitar. Ese we es un cable de conexión a algo aterrador that scares the shit out of me, y aunque intento desviar sus palabras y discrepar con R empiezo a discrepar de mí misma, de lo que vi sin ver, de lo que supe sin saber, de todas esas señales, sospechosas, sorprendentes, sueltas, que de pronto adquieren pleno sentido. Lo que me saca de mí nosotros es R. con el suyo, porque nosotros nunca fuimos todos nosotros. Esta es la terrible verdad, afirma R. sin pestañear ante las cámaras inglesas, la terrible verdad, repite en castellano despejando los equívocos, la terrible verdad del

país de Chile, insiste. Y yo vislumbro demudada que ese es el país en el que he vivido sin vivirlo, en el que querré vivir viviendo. El país de Chile sobre el que soy a escribir. (Ibidem, p. 68-69)

Em comparação com as duas cenas apresentadas por Schwarzböck e Meruane, elas exemplificam duas posturas distintas diante dos "espantos". A primeira, exemplificada pela mulher sem cabeça no relato de Schwarzböck, revela uma reação de recusa e acomodação frente ao horror de um evento provocado por suas ações, e até mesmo antes delas, demonstrando uma resignação diante da impunidade do sistema que a envolve. Em contraste, a segunda cena descrita por Meruane destaca como as palavras sinceras de sua amiga ecoam o terror que ela intuía, mas não reconhecia plenamente devido à sua própria vivência e contexto. Essas palavras da colega provocam uma transformação profunda em suas certezas sobre o mundo e sua identidade coletiva. Essa transformação resulta na dissolução de sua posição anterior, desafiando seu entendimento anterior do "nós" e abrindo espaço para uma nova compreensão coletiva. Meruane é assim convidada a confrontar esse real como um evento que, embora inicialmente perturbador, eventualmente motiva sua escrita anos mais tarde sobre o Chile.

Esses exemplos ilustram a complexidade entre a ação ética e as contingências, destacando o momento em que o mal-estar se manifesta como um processo de desfazer certezas ou confortos estabelecidos sobre o eu e o mundo. Em outras palavras, diante do testemunho de violências e da necessidade de intervenção para transformá-las, mesmo quando o sofrimento não é diretamente pessoal, é crucial tomar uma decisão sobre como lidar com esse deslocamento. A ética do Real se situa em um espaço transitivo, onde não há uma identidade fixa para o sujeito, pois ao optar por assumir uma nova posição frente ao que o perturbou, ele está se lançando no desconhecido e assumindo riscos.

Em SN, Él emerge como uma figura militante e ativa no presente, envolvendo-se nas condições dos migrantes apesar dos riscos, marcas e dores físicas que isso acarreta. No entanto, sua dedicação não é romantizada: ele não é retratado como um herói benevolente e corajoso por frequentar as fossas. Ao contrário, vemos uma descrição crua de sua ação e um imperativo ético que o impulsiona, mesmo sob a constante pressão das dores e das ameaças anônimas de morte deixadas à porta de sua casa. Não há outra opção senão retornar e continuar suas investigações, assumir a responsabilidade. Seu esforço não é glorificado como algo "guerreiro" - é brutal para seu corpo.

¿Estás en la fosa? Apoyó los cubiertos en la mesa. I've this gut feeling I can't get rid of, contestó Él, y encendió ese cigarrillo que era su único alimento. La inteligencia intuitiva de su estómago le decía que el gobierno estaba protegiendo a las organizaciones extremistas que estaban involucradas en el caso de las fosas. Me asusta tu gut feeling, y me asusta tu acidez, tu hinchazón, pero más me asusta esa gente, insistió viendo que el rostro de Él perdía color. Él cerró los ojos y permaneció en silencio. Te estás jugando el pellejo: esa certeza inmovible provenía ahora de sus tripas. (Ibidem, p. 91)

Um dos recursos que ajuda a evitar a romantização dos personagens na obra é a inserção de elementos contraditórios que revelam suas complexidades. Na dinâmica de sua relação com Ella, Él expressa sua raiva de maneira intensa, manifestando-se através de gritos, batidas de porta e até mesmo arremesso de objetos próximos ao rosto dela. O livro apresenta duas passagens distintas que ilustram essa mudança na perspectiva de Ella em relação a Él. Inicialmente, Ella retrata Él de forma idealizada, admirando seus esforços como heroicos. No entanto, em um segundo momento, sua compreensão sobre ele se altera, revelando um ponto de vista diferente.

Él había exhumado esos cadáveres en las afueras del presente. Él se había dedicado a identificar huesos para acabar con la violencia. Eso le había dicho cuando se conocieron. A Ella le había parecido un esfuerzo heroico. (Ibidem, p. 68) [...] Él se había dedicado a identificar huesos para deshacerse de la violencia. Eso, lejos de asustarla o de disuadirla, brilló unos segundos en su mente. Tardaría en comprender que Él se había referido a la propia violencia. (Ibidem, p. 84)

Certamente, ao focalizar nas ações e nos efeitos dos corpos dos personagens, Meruane habilmente apresenta suas contradições, tão presentes em todos os indivíduos dentro deste sistema. Isso é evidente no pai, que é rigoroso mas incapaz de assumir seus próprios erros, assim como em Ella, que enfrenta a violência do irmão enquanto também zomba dos Mellizos. Os personagens são complexos e contraditórios, refletindo a natureza humana em toda sua diversidade, e não devem ser reduzidos a uma moralidade simplista por causa disso.

Pois, como pensar sobre a existência de um sujeito dentro de um sistema tão violento e alienante, sem que essas experiências deixem suas marcas? Os personagens de Meruane são um testemunho vívido do tempo histórico contemporâneo, que molda subjetividades marcadas pela dor, pela repetição e pela imitação. A autora os expõe não para analisar suas intenções essenciais ou racionalizações sobre o mundo, mas para explorar os impactos desse sistema em seus corpos e as maneiras como eles lidam com isso na prática.

Isso não implica que ideias, projetos e princípios não sejam necessários; eles são essenciais para formular impasses políticos e mobilização. No entanto, em uma cultura que enfatiza cada vez mais o subjetivismo e o indivíduo capaz de criar sua própria realidade com boa vontade, entre outros aspectos, é notável como Meruane consegue apontar a importância de reconhecer os efeitos opressores e o pequeno impacto que nossos corpos separados e desarticulados podem ter.

Aproximando da ideia do imperativo ético da psicanálise, outra forma de pensá-lo seria próxima à concepção de sujeito no pensamento de Badiou, o qual representa um suporte de uma fidelidade que emerge desse lugar de não-saber, à revelia do indivíduo. Novamente, o sujeito não seria algo dado ou cristalizado de antemão, mas sim se constituiria sob o efeito de uma convocação diante de um evento para se tornar tal. Esse é o momento em que ocorre um procedimento de verdade, no qual o personagem age com o não-sabido da situação. Como discute Luz Carranza Rodriguez (2019):

En ellos un sujeto «se suicida» en tanto tal, deja de ser el que los demás, y también él mismo, reconocen. El que adviene es el que es fiel a su propia interpelación y a su propio acto y reconoce su responsabilidad intransferible, aunque su mundo cambie definitivamente después. Ha tenido lugar una ruptura con aquello mismo que norma su aparición, un acontecimiento (Badiou 2008:405). Nada será igual en adelante, porque se ha abierto un espacio que no estaba allí antes y no podrá volver a cerrarse. (RODRIGUEZ, 2019)

A autora destaca o acontecimento para que esse sujeito possa advir, não apenas pela força de uma espontaneidade ao assumir esse novo lugar. Este momento contingente abre uma fenda, um espaço, onde nada mais é como antes; a partir disso, existe uma escolha a ser feita: pagar o preço do ato quando o sujeito reconhece uma espécie de responsabilidade intransferível em relação à sua própria ação. O preço pago é a perda de seu lugar e identidade anteriores, e o mundo muda radicalmente, quase como se algo o empurrasse para encarar o real. Em seu livro *Ética de lo real: Kant, Lacan* (2010)⁶², Alenka Zupancic debate o paradoxo do Real (ou desse Acontecimento), que está no fato de que nem bem o convertemos no objetivo direto da nossa ação, o perdemos.

Zupancic explora a noção de "Real" de Lacan e "acontecimiento" de Badiou como fenômenos que irrompem na experiência humana de forma inesperada e deslocam o sujeito. O

⁶²ZUPANCIC, A. *Ética de lo real: Kant, Lacan*. Traducido por Gabriel Merlino - 1ª ed. - Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

Real é descrito como algo impossível que se manifesta como uma ruptura na continuidade simbólica, virando de cabeça para baixo o universo simbólico e exigindo uma reconfiguração desse universo. Embora seja impossível no sentido estrito, esse Real tem um impacto profundo no reino do possível. A ética entra em cena quando somos confrontados com o Real: devemos agir de acordo com o que nos deslocou? Estamos preparados para reformular os fundamentos de nossa existência diante desse encontro? Essas questões destacam o desafio ético de responder ao impacto transformador e imprevisível desses eventos na vida humana.

CAPÍTULO 3

(...) *E não chorar nunca é não viver. Chorar, é preciso que isso também aconteça. Se chorar é inútil, mesmo assim creio que é preciso chorar. Pois o desespero é tangível. Perdura. A lembrança do desespero, isto perdura. Às vezes mata. Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve.*

(...) *Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário.*

Marguerite Duras

3.1. Escutando os vestígios

Seligmann-Silva (2018) desenvolve o conceito de *télescopage* para abordar a memória traumática que atravessa gerações, destacando a identificação com o sofrimento dos pais como uma união "de duas ou até três gerações ao espaço do tempo – fora do tempo! – do trauma" (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 69). Dunker (2023)⁶³ ecoa essa ideia ao discutir o luto de natureza infinita e o enraizamento do trauma na memória coletiva. Em sua obra, ele enfatiza a circularidade desse luto, caracterizado por uma cadeia infinita de perdas passadas.

Fundamentado em contribuições teóricas da antropologia, como as de Eduardo Viveiros de Castro, e na teoria psicanalítica de Freud e Lacan, sob uma abordagem crítica, Dunker propõe uma reformulação do modelo de luto. Ele argumenta pela necessidade de escutar adequadamente esses "lutos pendentes, às vezes de gerações anteriores, outras vezes sobrecarregados pela insistência do abandono ou dos maus-tratos na infância, nas migrações ou emigrações violentas, na violência ou pela imposição de silêncio ou censura sobre a perda." (DUNKER, 2023, p. 12).

a proposta do autor para repensar o modelo ontológico do luto, um que tenha como base o pensamento animista e não somente totemismo como o é o modelo tradicional freudiano contido em seu texto *Luto e melancolia* (1917), o qual possui fortes conexões com o seu trabalho *Totem e tabu* (1913), o qual traz diversos exemplos antropológicos que pensam que na base do processo de luto estaria a incorporação do objeto. Mas e o que acontece

⁶³Ressaltamos que não iremos adentrar ou focar seu material como um todo, o qual está bastante centrado em repensar a clínica psicanalítica, com diversos esquemas inspirados em Lacan e propostas. Nosso interesse com a obra está em pensar, ainda que de forma limitada e pontual, algumas implicações de sua proposta em relação a obra aqui estudada, considerando também os estudos e indicações que o autor faz sobre as narrativas do luto e sua fase estética.

quando o modelo antropológico é outro e não está tão fortemente atrelado à ideia de incorporação de objeto? Ou quando não se sabe bem o que foi perdido?

Dunker (2023) nos conduz a uma reflexão profunda sobre o estatuto da linguagem diante da morte e suas implicações ontológicas. Ele propõe questionar se os cacos, como metáforas da interrupção da vida, são apenas uma expressão variável epistemicamente, entre outras, para descrever a morte. Essa reflexão parte da distinção fundamental entre substância viva e substância morta, comum nas ontologias naturalistas que priorizam os substantivos sobre os adjetivos e pronomes. No entanto, Dunker argumenta que muitas línguas e cosmologias não seguem essa lógica, indicando que o substantivo não é necessariamente a forma primária do ser. Para compreender profundamente essas questões, Dunker desafia a ideia de que ontologias naturalistas são universais e necessárias, criticando a imposição de pressuposições metafísicas e coloniais sobre outras formas de conhecimento e vida. Ele sugere que ontologias animistas, analogistas e perspectivistas oferecem alternativas valiosas, explorando relacionamentos entre vivos, mortos e futuros.

Ao discutir Lacan e sua concepção ética do inconsciente, Dunker sugere que a ontologia não deve ser confundida com metafísica ou teologia, mas sim entendida como um campo onde diferentes modos de existência se relacionam com palavras, signos e significados. Assim, ao investigar as políticas do luto através das ontologias, ele propõe uma análise crítica das formas como diferentes concepções de ser e estar influenciam nossa compreensão e vivência do luto, seja como uma questão de estar-em-seu-lugar ou estar-em-comum.(DUNKER, 2023, p. 287-288)

Dunker destaca que ao tentar enquadrar outras cosmologias sob uma perspectiva ontológica diferente, pode-se incorrer em erros que levam à segregação e patologização do sofrimento. A ideia de que o desconhecido visto pelo colonizador se torna um desvio à norma a ser corrigido é criticada por Dunker como uma imposição de normatividade que ignora outras formas legítimas de existência e conhecimento.

Além disso, ele enfatiza a importância de considerar as políticas de luto não apenas como questões de reparação coletiva, mas também como experiências que provocam problemas ontológicos, diferenciando os paradigmas de luto centrados na identificação e separação do eu e do outro, e aqueles que enfatizam relacionamentos complexos entre vivos, mortos e seres inanimados. Para Dunker, o luto é um paradigma para a elaboração da perda de

diversos sentimentos de pertencimento e familiaridade, abrangendo questões de temporalidade, nacionalidade e racialidade.

Portanto, ao considerar o trabalho de luto como infinito, Dunker sugere que sua circularidade e complexidade são centrais para entender como indivíduos e comunidades lidam com a perda e o vazio ao longo do tempo. Essa abordagem permite uma compreensão mais dinâmica e fluida do luto, contrastando com concepções mais lineares e conclusivas do passado.

O luto, conforme argumentado pelo autor, é um paradigma abrangente para lidar com a perda de sentimentos como pertencimento, familiaridade, realidade, temporalidade, nacionalidade, generalidade ou racialidade. Portanto, o modelo de luto abordado aqui pode ser considerado uma ferramenta central de análise, pois contempla uma experiência que funciona como um reservatório de pessoas, cidades (ou nações) e ideias que, embora tenham perecido, continuam a influenciar e persistir, como é o caso dos lutos infinitos (Ibidem, p. 89).

Destacamos a pertinência e a afinidade dessa abordagem ao pensar o trabalho de luto como infinito, especialmente ao analisar esta obra. Uma de suas características primordiais reside na temporalidade inerente ao processo de luto, que difere significativamente das concepções iniciais de linearidade e conclusão. Percebe-se uma trajetória marcada por um percurso errático, com altos e baixos - dias melhores e piores -, onde cada sujeito busca compreender como lidar com a perda, a ausência e o vazio. O luto revela-se circular, movendo-se entre avanços e recuos, melhoras e pioras, fluindo e refluindo ao longo do tempo (Ibidem, p. 26).

Essa circularidade do tempo estrutura a narrativa em SN, fragmentada com ideias e imagens que se repetem em diferentes trechos. O tempo vivido pela personagem Ella é inicialmente melancólico, um presente marcado pelo peso de um passado não elaborado e que nunca poderá ser totalmente assimilado, permanecendo finalmente deixado para trás. A conexão entre as histórias, como cada experiência de luto (ou falta dela) impacta a outra, é evidente na obra, assim como sua relação com o contexto social chileno e os impasses da elaboração do luto dentro da comunidade social. Segundo Dunker (2023), essa interligação dos lutos representa um trabalho complexo e coletivo.

Processos de luto seguem outra temporalidade, mudam a nossa percepção do tempo, o que talvez os torne - conceito e processo - de difícil compreensão abstrata." Retenhamos alguns traços do luto: progressão não linear, circular, sujeita a momentos de paralisação e regressão - avança, recua, flui e reflui; indeterminação do próprio objeto de sua operação - ausência, perda, falta ou vazio; incerteza quanto à sua definição como trabalho acumulado ou ato de corte - conceito ou processo; e, finalmente, modificação da relação com o tempo - *outra temporalidade, outra percepção de tempo, outra linguagem*. (Ibidem, p. 92-93)

A corporeidade em toda a sua materialidade é explorada na obra, como já mencionamos. No entanto, é importante destacar que essa corporeidade também pode estar relacionada à experiência aterradora do luto, onde, para contar a história do que foi perdido, não há palavras, apenas dores físicas. Nessas narrativas sobre processos de luto, onde a dor corporal prevalece sobre a capacidade discursiva, Dunker (2023) observa uma frequente utilização da voz passiva. Essa mudança da voz em primeira pessoa para a terceira marca um ponto de apoio da memória, revelando ao mesmo tempo um apagamento do sujeito que enuncia sua dor e mostrando-o por meio de indicadores corporais, como a dor, a náusea e a negação do ocorrido.

Essa corporeidade da dor pode ser observada em SN através dos sintomas dos personagens: nos desmaios constantes e nas úlceras do pai, na madrasta com câncer de mama diagnosticado no passado, parte de uma "estirpe cancerígena", nos ossos quebradiços e frágeis do Primogênito, nas gastrites com o estômago corroído pelo ácido e no ouvido estourado do personagem Él, e por fim, na ardência na nuca, no curto-circuito dos neurônios e nas dormências corporais da personagem Ella.

Um aspecto crucial que merece destaque é a forma como a memória traumática se manifesta na incapacidade da experiência coletiva de elaboração do sofrimento dentro do ambiente familiar da personagem Ella. Em SN, os personagens frequentemente adotam estratégias para evitar compartilhar verdadeiramente essa dor e para elaborá-la, contornando assim o evento traumático da morte da mãe de Ella durante o seu parto. A morte da mãe cria um silêncio ou vazio central na família, onde sentimentos como culpa, tristeza, horror, melancolia e raiva assombram as lembranças dos personagens. No entanto, essa dor não se transforma em um sentimento coletivo compartilhado, pois não houve uma verdadeira partilha do sofrimento causado pela perda da mãe.

Após a morte da mãe, a família se muda para outro apartamento, agora com uma nova figura materna, onde não há fotos nas paredes ou estantes da falecida mãe e esposa. Por outro

lado, os sintomas e dores são abundantes, embora os pais, ambos médicos, se mostrem incapazes de reconhecê-los e escutá-los.⁶⁴ Nesse ambiente onde a dor não encontra voz, ela se manifesta nos corpos de cada um de maneiras distintas. Diante da perda, cada membro assume uma posição individualizada baseada em sua própria dor e relação com a morte: o Padre carrega uma culpa silenciosa e não confessada pela morte; o Primogênito aponta dedos acusadores para os familiares, sentindo que todos contribuíram para o esquecimento da mãe, especialmente culpando a irmã mais nova pela sua morte; e Ella enfrenta uma memória permeada por ausências, tendo perdido uma mãe que nunca conheceu, mas que ainda assim a assombra profundamente.

2.2. Um sistema familiar fragmentado pela morte

A morte da mãe na narrativa está profundamente associada a um cheiro específico: o frasco de aspirinas.⁶⁵ Ella recorda, pelo olfato, os comerciais estrelados por seu pai na televisão nacional, que eram exibidos entre novelas e reuniam toda a família para assistir, exceto seu irmão: "(...) El Primogénito decía no tener interés en ver al Padre promocionando la óptima circulación de la sangre y los partos de mujeres desangradas." (Ibidem, p. 95). Para o primogênito, a hora do comercial era intolerável, assim como a "seguridad del Padre en su casa, en su consulta, en la pantalla del televisor con su cajita de aspirinas entre los dedos" (Ibidem, p. 156). Ele expressa seu protesto de maneira agressiva contra o pai: "Nunca tomaría esos otros analgésicos que licuaban la sangre. Porque de esa sangre exagerada había muerto la

⁶⁴Alguien le había dicho que los hijos de médico no le daban importancia a las enfermedades y que los padres médicos tampoco les prestaban suficiente atención. Ella se había quejado de fatiga pero *nadie ninguno ni plantas carnívoras* había prestado atención. Se quejaba de cansancio, le dolía la cabeza, y fue un colega quien advirtió su palidez. ¿No tendría anemia? El análisis dio cifras que se disparaban y se hundían en la página. Tuviste un virus, anunció su Padre por teléfono cuando vio el informe que Ella le mandó, y la felicitó porque había pasado una mononucleosis en pie. No me siento bien, había dicho mucho antes la Melliza. Ya se te pasará, pronosticó el Mellizo. Pero la Melliza volvió a decir que no estaba siendo la persona de siempre. Una vez más su queja se perdió en las rendijas de la sobremesa y ahí permaneció hasta que la Madre descubrió a la Melliza adelgazada, hundida en una silla con los hombros caídos y rascándose la cara y el cuello con desesperación. Te vas a romper la cara, dijo la Madre sujetándole una mano y mirándola fijamente a los ojos. ¿A ver?, ¿ponte al lado de tu hermano? Pero la Melliza no se levantó y en vez se le acercó el Mellizo con sus mejillas vibrantes y la Madre vio que la Melliza estaba amarilleando. Tenía trece años y una hepatitis aguda. (MERUANE, 2018, p. 114)

⁶⁵El médico severo que era el Padre no mencionaba nunca sus propios fallos ni las muertes acumuladas en los pliegues de su cerebro. Su propia madre había fallecido en un quirófano sin que él pudiera evitarlo. Es usted alérgica a alguna medicina, le preguntó el anestesista. No, respondió la anciana llena de olvido. Su hijo memorioso recién recibido de médico la hubiera desmentido, hubiera explicado que ya había sufrido dos reacciones a la dipirona. Una leve. Una mediana. La tercera dosis sería la última. Un suicidio por distracción.

madre" (Ibidem, p. 214).

Mesmo com esse quê de perturbador dessa relação entre o fármaco e a morte da mãe,

Ella nunca había creído que su Padre fuera responsable de lo que había ocurrido. A la hora en que el país se consagraba a la telenovela, Ella se sentaba en el sofá anhelando los comerciales: en esa interrupción aparecería el Padre en su immaculado delantal. Con el estetoscopio al cuello. Con su pelo peinado a la gomina y el bigotito que iba a rasurarse después. (Ibidem, p. 95)

Ao longo da trama, o diálogo sobre a morte da mãe entre o Padre e Ella ocorre. Pela primeira vez depois de anos, a crença cega da falta de responsabilidade de seu pai pela morte da mãe e o horror por essa morte dão lugar às perguntas da personagem. Sua mãe morreu por causa dela, da aspirina ou de uma combinação dos dois fatores?

Lo observa sentado frente a una mesa, sin *estetoscopio gomina bigotito a todo color*, sin mover los labios. Le menciona a la madre biológica, le pregunta por primera vez si fue Ella quien provocó su muerte o si fueron las aspirinas las que produjeron esa hemorragia fatal, o si fue la combinación de esa hija y ese fármaco. El Padre lo niega sin enderezar la cabeza, como si cargara ahí el peso de la culpa. A tu mamá le aceleraron el parto, murmura, pero se pasaron con las hormonas. Le habían producido una muerte química con su consentimiento. Los Mellizos no fueron inducidos, agregó el Padre en un afligido murmullo, ni tampoco tu hermano, todos ellos fueron alumbrados con lentitud. (Ibidem, p. 208)

Essa aceleração do tempo, a indução forçada do parto por razões desconhecidas, evidencia com clareza a cena. Não foi uma questão de complicação durante a gravidez e o parto devido ao seu corpo, mas sim a morte decorreu da rapidez imposta ao parto, dessa violência obstétrica.

A aparição na televisão, as ausências, os silêncios e a prevalência do silêncio como uma norma familiar para lidar com os conflitos, impedindo qualquer discussão sobre a morte da mãe, de certa forma, essa atitude do pai não ressoa como algo inquietante dentro do contexto macro coletivo da ditadura da época? Não ecoa de alguma forma traumática dentro dessa escala familiar, remetendo ao próprio contexto ditatorial da época?

Um dos traços mais evidentes que evidenciam essa repetição da violência está no tratamento frio e indiferente com o filho, que é o principal portador da dor familiar. O pai fala o mínimo possível com seu filho e, quando responde, é de maneira agressiva às suas provocações, chegando ao ponto de quebrar o seu braço. Permitiu que ele fosse para a universidade em outra cidade sem um tostão no bolso, sob a premissa de que deveria se virar sozinho, sem se importar se ele sobreviveria, usaria drogas ou não. Enquanto isso, a filha, que não o culpa pela morte da mãe, desfruta de todos os recursos, beneficiada pela submissão ao

pacto secreto que fez com o pai, atendendo ao desejo da mãe de que ela pudesse estudar e seguir qualquer carreira que desejasse, embora Ella, como mostra no desenrolar de SN, saiba que isso também significaria a falta de dinheiro para os outros membros desse sistema familiar, incluindo até o pai.

A memória que o Padre carrega desses episódios o atormenta, e o eco da acusação desse filho não o deixa esquecer da morte da falecida esposa. O primogênito não apenas acusa, mas também constantemente foge, busca gastar sua energia de todas as formas possíveis. Em um diálogo com Él, ele confessa que consegue entender a dor de quem tem um desaparecido na família:

El Primogénito le dijo a Él que podía empatizar con la angustia de las desapariciones porque se sentía cerca de esa pérdida. Pero tú sabes qué pasó con el cuerpo de tu mamá, sabes dónde está enterrada, la puedes visitar, contestó Él dándose cuenta, mientras hablaba, que Ella no le había mencionado dónde habían puesto a su madre, que quizás ninguno de los dos lo supiera. El Primogénito había palidecido. (Ibidem, p. 168)

Dentro desse sistema familiar, o Primogênito é comparado na obra à imagem de ratos sujos, por viver correndo dentro de sua jaula de rancor por essa família. Tratado como um rato, em conversa com seu irmão, a personagem Ella pensa consigo mesma no alívio que foram os anos sem o "rato" do seu irmão. Esse animal ecoa diversas vezes no texto, com múltiplos significados. Ella se recorda dos discursos da época sobre os cadáveres qualificados como "ratos" que apareciam mortos nas ruas, infestando o ar com um cheiro fétido, assim como sua formulação subversiva, lembrando como esses mesmos animais eram literalmente usados como armas de tortura nas mãos dos militares: "(...) Pero ratas vivas era lo que les metían entre *piernas vaginas aullidos* a las prisioneras antes de asesinarlas." (Ibidem, p. 134)

O Primogênito, sempre "contra-corrente" em relação à sua família, acusa a todos e se afasta da madrasta, que, apesar de lhe ser simpática, não consegue se aproximar dele. Ele destila seu ódio contra a irmã: "(...) No es tu mamá. No hay otra mamita. El Primogénito le ladraba con el rostro congestionado, le mostraba los dientes. ¿Se te olvidó que la mataste? ¿Se te olvidó? No lo olvidaría nunca aun cuando no era capaz de recordarlo." (Ibidem, p. 132). A violência de seus tratos com a irmã aparece na obra como um vestígio de violência que invade o presente da personagem, reatualizando-se nos assombros que ela vive com seu companheiro. Com gestos violentos e recusa em estabelecer um laço que não fosse através da agressão, os dois vivem como "universos paralelos". A acusação que ele faz parece contribuir

para a paralisia melancólica da irmã, que não consegue se lembrar do que fez, mas se sente culpada.

Anos depois, quando o irmão viaja até o país onde ela reside para correr uma maratona (cujo nome, por homofonia, remete ao apelido que ele usava para chamá-la, "mamatona"), os dois têm uma conversa sobre aqueles anos passados. Em um fragmento breve, ele parece buscar uma oportunidade de escutá-la e questiona sobre suas ações violentas: "tan rata fui?":

(...) Compuso una sonrisa mezquina en la que Ella vio el resentimiento, la rabia, los celos nunca resueltos de su hermano. Fuiste muy rata, muchas ratas, replicó Ella sintiendo que se le envenenaba la voz, porque habían sido demasiados los años en que su hermano se cobró en Ella su venganza. Pero las ratas vivían apenas veintiún meses, si nadie se encargaba antes de liquidarlas, y su hermano continuaba vivo. Continuaba siendo un hermano difícil, un hueso duro de roer. Parecía que no se había inmutado pero Ella notó el ligero aleteo de su nariz, la vibración de su párpado, un pájaro carroñero atravesando su conciencia. (Ibidem, p. 155)

Nesta cena desarmada entre os dois, seus afetos atravessados por tantos anos conseguem reunir-se na mesma mesa: o ressentimento do irmão e o ciúme nunca resolvido que ele sentia dela com seu pai, o veneno na voz da personagem Ella ao falar de sua dor e querer usá-la para feri-lo. Talvez, como na última cena do ensaio *Señales de nosotros*, onde vemos o espanto de Meruane ser gradativamente transformado por uma mudança em sua ideia de "nós", fosse possível inferir, a partir desse fragmento, que esse momento de partilha consegue abrir e escancarar algo de real sobre suas ações violentas com a irmã, evidenciando o não-saber a partir do contato com o ponto de vista dela: "Continuaba siendo un hermano difícil, un hueso duro de roer. Parecía que no se había inmutado pero Ella notó el ligero aleteo de su nariz, la vibración de su párpado, un pájaro carroñero atravesando su conciencia." (Ibidem, p. 155)

Cabe destacar um aspecto importante da culpa do pai, mencionado brevemente em um fragmento. Em uma das passagens do livro, a morte de sua própria mãe é narrada. Ela faleceu porque, com problemas de memória, não avisou ao médico sobre sua alergia à anestesia aplicada antes de uma operação. Ele sabia da existência da alergia e poderia ter avisado se estivesse no lugar certo, na hora certa. A morte da mãe na obra é, assim, um eco de uma perda prévia, onde os lutos se encadeiam de tal forma que se perde a dimensão dessa cadeia de perdas, razão pela qual, na quase morte prematura de sua segunda esposa por conta de uma doença silenciosa, o pai desmaia. Para ele, a morte da esposa evoca também o luto materno, tal como acontece nos lutos infinitos. Lidar com seus filhos torna-se uma tarefa insuportável:

"(...) Y había otra muerte desasistida que hubiera querido impedir y que nunca logró olvidar porque ahí estaba su memoria para impedirlo. Y el rencor del Primogénito. Y el insoportable perdón de la hija." (Ibidem, p. 206)

No entanto, a madrasta permanece viva, e por causa da gravidez dos gêmeos, esse espelhismo inquietante para a personagem Ella aparece como uma espécie de ressentimento pelos dois, que estão na família como "meros espectadores de dramas alheios" (MERUANE, 2018, p. 123). Vivem absortos em seu próprio mundo compartilhado e são os mais distantes dela, marcados também pelo ruído que fazem, tal como o primogênito - mas, nesse caso, pelo ruído frio de suas risadas.

Há um traço dessa infamiliaridade em relação aos Mellizos que aparece na falta de reação diante da dor. Suas risadas constantes lhe parecem frias e violentas; a aparente indiferença à dor física e psicológica é o traço estranho que ela observa nos dois juntos na cadeira do dentista, onde "(...) dormían, roncaban, reían con la boca abierta en la silla del dentista. Eran inmunes al ruido de los aparatos y al tormento que, se decía, provocaban." (Ibidem, p. 80) ou quando ela vislumbra os dois brincando de tomar choque: "(...) los pequeños Mellizos desenchufando un viejo transformador entre los dos, los vio, segundos más tarde, tomados de la mano mientras se pasaban uno al otro la corriente." (Ibidem, p. 144)

O assombro que parece sentir em alguns momentos sobre os gêmeos também está na falta de questionamento e de abalo deles quando a mãe passa pelo tratamento de câncer. Pareciam rir-se de piadas sem perceber que pisavam em dores, ou ainda na forma como eram levianos com sua postura de não se perguntar sobre nada do que ocorria ao seu redor.

Assim como uma deusa é invocada "siempre para lo difícil", a mãe jamais conhecida por Ella é descrita de forma terrorífica a partir da dolorosa e traumática cena de nascimento da personagem, descrita em um fragmento em que Ella está fazendo exames para descobrir a origem de seus sintomas e se encontra numa caixa de ressonância magnética:

Ella está cumpliendo treinta y nueve en otra caja donde deberá pasar aún más tiempo antes de asomarse otra vez a la realidad. Los años se pliegan hacia atrás y hacia adelante surgen los aullidos que le sacó a la madre que no logra recordar, está todo tan oscuro, tan viscoso. No se atreve a mirar. Teme abrir la boca y llenarse de espanto. El cascabeleo de la agonía materna la aturde y Ella cumple años otra vez. Y no hay nadie ahí, ni células madre. No hay torta ni velas ni tragos de sal. No hay océano que cruzar, sólo un líquido *amniótico amnésico asesino*. Esa placenta como tóxica medusa. Ese cordón tirante rompiendo a la madre por dentro mientras su cabeza puja alcanzando la luz de una lámpara blanca que la ciega y el bullicio al que va a sumarse con su llanto recién nacido. Ser el cuerpo extraño que desgarrar y desaloja otro cuerpo que ya no

deja de sangrar. Cumplir años en esa cripta llena de ronquidos inhumanos es la maldición de la madre muerta a la que nunca debió invocar. No debió despertarla en el más allá. No debió pedirle nada. Porque amarrada de pies a cabeza como está, quieta como debe, con un descompuesto botón de pánico entre los dedos y una aguja incrustada en el brazo, el opaco fluido subiendo por las venas para impregnar su cerebro de contraste, porque ahí, ahí adentro, al final de todo, su conciencia se va llenando de matricidio. (Ibidem, p. 26)

Nesta passagem, o episódio de nascimento é aterrorizante, um evento desprovido de qualquer traço amoroso de cuidado vinculado à ideia de maternidade. Em seu lugar, o evento é narrado como um assassinato, a visão de ser um corpo estranho que mata o corpo materno, uma matricida. Nas obras de Meruane,⁶⁶ é frequente encontrarmos o lugar ausente da mãe, deixado por esse vazio, o qual pode representar a própria impossibilidade de representação de uma origem.

Simultaneamente, esse vazio da figura materna como uma presença ausente reforça a complexidade emocional de Ella, manifestando-se em sua incapacidade de processar e articular a perda que sofreu. Ela carrega a mãe como uma morta-viva em seu corpo, como se este fosse uma cripta onde um funeral infinito é realizado. Em um momento descrito no primeiro capítulo, durante a odisséia diagnóstica de Ella, a noite é marcada por "(...) sus peores pensamientos pero no prende la luz, no quiere despertarlo a Él que viene saliendo de una temporada en el infierno tras la explosión que casi lo mató". No entanto, um ritual a acalma: "(...) pernoctar al balcón donde sólo cabe Ella: la apaciguan las estrellas de su balcón, saber que están sin existir." Nas entrelinhas dessa frase, evoca-se o conforto no distante, a mãe que está presente mesmo estando ausente. Porém, para não acordar Ele, Ella decide permanecer imóvel, deitada na cama, quieta. Subitamente, esse exercício de paralisia começa a se tornar sufocante, onde "(...) La pieza se le viene encima, cada golpe del segundero va iluminando el rostro de un invitado a su funeral. El que Ella misma se está organizando."⁶⁷

Talvez com o objetivo de subverter de forma provocativa uma lógica tão opressora quanto a ideia de maternidade enquanto instinto, podemos explorar outras maneiras de expor a falta de origem: como a distância do idioma materno ou a nostalgia por um lugar de origem. Não há um sentimento oceânico, apenas um mal-estar traumático primordial que nunca será lembrado. Conforme sugerido pela psicanalista Julia Kristeva (1991), é possível inferir que a experiência de viver fora da linguagem materna, o lugar do sentimento de estranheza

⁶⁶Assim também ocorre nas obras *Las infantas*, em que as irmãs dos contos de fadas são órfãs e as irmãs em Fruta Podrida.

⁶⁷Ibidem, p. 36

(infamiliar), pode ser considerada a base da linguagem, uma espécie de alteridade:

El extranjero está en nosotros. Y cuando huimos o combatimos al extranjero, luchamos contra nuestro inconsciente, ese 'impropio' de nuestro 'propio' imposible. Delicadamente, analíticamente Freud no habla de los extranjeros: nos enseña a detectar la extranjería en nosotros. [...] El extraño está en mí, por lo que todos somos extranjeros. Si yo soy extranjero, no existen los extranjeros. (KRISTEVA, 1991, p. 233)

A conexão e o vínculo com uma transmissão de características ocorrem apenas entre Ella e sua mãe-madrasta, uma figura materna que é simultaneamente próxima e distante (MERUANE, 2018, p. 14). A ideia de que a genética nem sempre determina o destino⁶⁸ surge quando Ella questiona sua herança, refletindo sobre o que poderia ter herdado dessa mulher que nunca conheceu. Curiosamente, ela começa a perceber traços semelhantes em si mesma quando os sintomas começam a se manifestar no início da narrativa.

El tiempo en que estudiará detenidamente el rostro materno, las mitades de ese rostro enmarcado por su pelo negro y sostenido por su cuerpo diminuto. Se mirará en el ojo fuerte y en el ojo caído de la Madre, en la sonrisa de esa Madre que en esa foto desteñida todavía tiene su edad, y pensará que Ella, sin ser su hija, padece de la misma asimetría. (Ibidem, p. 158)

Ao mesmo tempo, essa semelhança com a madrasta não é absorvida de maneira tranquila, mas sim acompanhada por inquietações. Pelo contrário, desperta um sentimento de estranheza em Ella, que vive com a desconfiança de que a presença dessa mãe substituta de alguma forma apaga a memória da mãe biológica. Em uma passagem, ela menciona a suspeita de que a madrasta teria descartado suas fotos, levando ao esquecimento do rosto materno por causa disso, chegando a afirmar que "(...) Rematar a la madre genética con su olvido. No haber visto su rostro había acabado por borrarlo." (Ibidem, p. 99)

Essa mãe ausente também evidencia o estado de melancolia da personagem Ella, que

⁶⁸ Vale acompanhar também a obra *Tornar-se Palestina* da autora para pensar esse questão. Em entrevista sobre o livro, Lina mostra um pouco sobre o que pensa em relação às ideias de origem: ¿Cómo uno hereda un lugar que no es de uno? ¿Cómo lo reclama, lo reivindica, lo experimenta a un nivel emocional? ¿Significa realmente algo para mí? Mi respuesta a esa pregunta es la respuesta que la misma de la comunidad chileno-palestina: necesitamos revindicar ese lugar como propio porque es político hacerlo. No es una cuestión nostálgica —quizás para algunos, no para mí—, pero es un deber político revindicar ese lugar, porque hay una disputa de orígenes sobre ese territorio y también una disputa presencial. Tiene que ver con lo político más que con lo melancólico, nostálgico, romantizado del origen de la familia." ABATE, J.; ERLIJ, E. Lina Meruane: **Nadie está pensando en cómo salvar el mundo: ya se dio por perdido**. Palabra Publica Universidad de Chile, 2021. Disponível em: <<https://palabrapublica.uchile.cl/lina-meruane-nadie-esta-pensando-en-como-salvar-el-mundo-ya-se-dio-por-perdido/>>.

não sabe exatamente o que perdeu ao perder sua mãe. A trama está repleta de elementos que remetem à melancolia: tristezas, silêncios, paralisias e sensações de sufocamento que Ella parece vivenciar constantemente. A mãe ausente é comparável ao infinito do cosmos, onde a sensação de sua perda não se converte em um objeto tangível ou em um traço sequer.

Nesse contexto, assim como destaca Dunker (2023), a análise dos afetos realizada por Colette Soler sobre a culpa é relevante. Segundo Soler, a culpa na economia melancólica é distinta da culpa edipiana, pois liberta o sujeito do dever, desimplicando-o. A culpa existencial dos melancólicos não se restringe a atos:

(...) mas por palavras e pensamentos, porque eles se recusam a aceitar a separação entre o palco e o mundo. Como carrascos de si mesmos, eles não se *sentem* culpados, eles *são* culpados. Daí a emergência de uma forma de culpa que é impotente, pois "o culpado está prestes a lavar as mãos" no seu ato mesmo, e porque a culpa leva ao crime, já que alivia o sentimento imotivado de culpa. (DUNKER, 2023, p. 443)

Ella parece envolvida em uma melancolia densa e solitária. Olha para seu irmão com ressentimento ao perceber nele um nariz precioso com a mesma curvatura e tamanho que o da mãe, e contempla os gêmeos que salvaram a mãe da morte pela doença, incapaz de parar de se perguntar repetidamente: de onde eu vim então?

Dirigindo seu olhar para o pequeno vitral na sala, Ella pensa que teria desejado sofrer, compartilhar, herdar e arruinar os males de sua mãe. A mãe biológica até privou-a de seus genes. Além disso, Ella não se parecia com o pai, como alguns tentavam consolá-la. Cada vez que descrevia uma aflição, a mãe adotiva exclamava "eu também, na sua idade". Todos os sofrimentos eram os da outra mãe. As infecções que Ella teria, a mãe já tivera. Os membros que adormeceriam em Ella no futuro, haviam adormecido na mãe no passado. O sofrimento de Ella era apenas repetição. A pergunta "de quem eu sou cópia?" ecoava cem vezes. (Ibidem, p. 172)

3.3. O luto e a necessidade de comunidade

A melancolia, como mencionamos anteriormente, é uma sensação constante na obra, intensificando-se à medida que avançamos pelos capítulos e conhecemos mais sobre a devastação familiar. No entanto, em pequenas frestas e movimentos, no desfecho da narrativa, destaca-se um diálogo entre pai e filha. Ella finalmente revela a verdade de que não conseguiu concluir seu doutorado, e para a sua surpresa, o pai afirma que já sabia da mentira. Ele revela

ter reconhecido a mentira pelos gestos dela, notando semelhanças com a mãe no brilho nos olhos e no piscar compulsivo ao mentir. Nesse gesto, o pai resgata um traço perdido e conecta mãe e filha não apenas por características físicas, mas pelo íntimo dos gestos. No fragmento subsequente do livro, as palavras são escassas, mas revelam que Ella pensa em dizer algo ao pai, que agora parece ter compreendido, porém ela nunca chega a falar, pois a compreensão ocorre sem precisar de palavras. Assim como nessa passagem, onde acompanhamos um movimento em relação ao trabalho do luto, enumeramos alguns outros momentos em que percebemos essa abertura na obra:

a) A relação de Ella com seu companheiro, que se desgasta até o ponto em que ela percebe e supera sua paralisia anterior, aceitando o fim da relação devido aos eventos que os separaram — a explosão quase fatal e seu isolamento para escrever a tese;

b) O diálogo entre Ella e seu irmão, onde ele demonstra um lampejo de consciência sobre o sofrimento que causou à irmã, insinuando uma percepção do seu ponto de vista do sofrimento dela, que parecia impossível de ser reconhecido por ele, cego pela raiva em relação a ela e aos outros membros da família.

c) Ao final da obra, Ella parece compreender que seu desejo pelo infinito está mais próximo da possibilidade de imaginação e admiração desse infinito, não exatamente centrado na busca científica.

O trabalho do luto, que possui seus próprios ritmos e tempos, é demonstrado na obra como sendo repleto de obstáculos. Ao longo do livro, acompanhamos que, apesar disso, a escrita desses não-ditos se compõe em fragmentos, resgatando e elaborando meio ao mal-estar e à melancolia que surgem. No final da obra, uma história de ninar que o pai contava a ela antes de dormir parece ajudar a refletir sobre a importância dessa escrita proveniente dos sintomas e dores: na passagem, é mostrada a cena em que o pai lia para ela antes de dormir, contando a história de um menino que, assim como ela, havia perdido sua mãe. O menino, inconsolável pela perda, chora até que um duende aparece e entrega a ele um carretel do tempo, um instrumento perigoso que poderia usar em situações de grande necessidade. O menino aceita, mas logo desobedece às recomendações do duende ao acelerar o tempo com o carretel.

(...) Es tan fácil, tan conveniente, fugarse hacia el futuro cuando tiene miedo o hambre, cuando lo pillan robando en el mercado o no quiere ir a la escuela. Va saltando horas, ganando días, perdiendo lustros, abandonando todos los momentos

ingratos de esa vida que no ha experimentado como suya: alcanza una vejez prematura donde no hay hebra que estirar hacia el pasado. No había que hilar demasiado fino como para entender la moraleja: no se debía jugar con el tiempo porque no era elástico y se podía cortar. El futuro estaba hecho de la misma materia, de las mismas calles y casas, de las mismas personas u otras parecidas, del mismo olor a podrido. No se debía huir del presente, decía su Padre, el mismo que se sumergía en la cama y entre las sábanas y desaparecía durante días para no sentir lo que podía dolerle. Cura de sueño le llamaba a esas huidas temporales. (MERUANE, 2018, p. 186)

A vida que ele evita ao pular momentos para evitar a dor também se torna estranha para ele mesmo, uma vida fugaz, com uma velhice prematura devido às fugas temporais. A beleza dessa história reside em mostrar uma perspectiva transformadora sobre a dor e sua inevitabilidade, resgatando o aspecto vital da dor ao contar uma parte da nossa história.

Como conclui, o tempo não é elástico; ele é finito para nós, corpos passageiros, e eventualmente se rompe. No entanto, a moralidade não impõe suportar a dor a todo custo; ela reconhece a dificuldade dessa tarefa e admite o caráter por vezes insuportável do sofrimento, como exemplificado pela imagem do pai, que ao mesmo tempo ensina a enfrentar a dor e pratica as "fugas temporais", dormindo por muitas horas.

Porém, onde há dor, há possibilidade de transformação - como nos mostram as páginas de SN, que têm como mote central "a dor como consciência de estarmos vivos," separando-se pela pulsação e vibração dos corpos da entrega fantasmagórica.

A comunidade que se forma no processo de luto é uma das questões discutidas por Dunker (2023), conforme evidenciado em seu livro, e que pode ser aplicada neste trabalho. Na trama, observamos que diante de múltiplas perdas e violações, a intensidade da dor revela o impacto da falta de compartilhamento desses sentimentos: cada membro da família expressa suas dores através do corpo. Como mencionado anteriormente, lidar com essas perdas é um trabalho complexo que, mesmo quando realizado, permanece em aberto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer a memória traumática na obra de Meruane, especialmente em *Sistema Nervioso* (2018), identificamos suas conexões com as preocupações de outros escritores contemporâneos que exploram as implicações políticas desses eventos traumáticos. Além da abordagem pessoal da autora em relação aos eventos, observamos uma centralidade da estratégia corporal e da performance na arte chilena, especialmente nas obras produzidas durante e após a ditadura, que ecoam os temas presentes na obra de Meruane ao provocar questionamentos através da arte.

A análise dos vestígios, ruínas e sintomas presentes na obra nos permitiu compreender suas relações com a melancolia e o luto dentro da estrutura familiar. Esses elementos não apenas apontam para a singularidade da autora, mas também evocam a memória traumática coletiva dos tempos ditatoriais no Chile.

Por fim, ao examinarmos o presente inquieto das personagens, onde a continuidade entre passado, presente e futuro é palpável na obra, destacamos como ela evidencia os efeitos devastadores do capital nos corpos dos personagens. A obra instiga um posicionamento ético diante dessas realidades, não buscando expulsar ou ocultar o Real, mas explorando seus retornos sintomáticos, repetitivos e traumáticos. Isso nos leva a refletir sobre como agir diante dessas realidades, convocando-nos a nos transformar diante da dor imensa e das impossibilidades que ela representa, apontando para a construção coletiva de novos futuros, novas palavras e novas vozes.

As vozes ao longo de SN são incendiárias, sulfúricas, por vezes inaudíveis e distantes, até que uma voz se torna muitas: "¿Escáparme contigo?, y levanta las cejas, ¿a otro planeta?, y titubea, su voz son muchas voces, su pregunta es *nerviosa nebulosa fugaz cortocircuito de estrellas*" (MERUANE, 2018, p. 222). A obra consegue invocar em sua trama a necessidade de lidar e experienciar o real, evidenciando-o através de seus recursos estilísticos em vez de suprimir ou apagar vestígios. Pelo contrário, ela evidencia, por meio dessas operações com vestígios, a potência que o processo do real pode ter em termos éticos.

Assim como conclui Eleonora Frenkel Barreto em seu artigo *Artefatos e atos corporais de memória: arte e vida para pensar a fina linha do presente* (2023)⁶⁹, pensamos

⁶⁹ BARRETTO, E. F. *Artefatos e atos corporais de memória: arte e vida para pensar a fina linha do presente*. SciELO Preprints, 2023. DOI: 10.1590/SciELOPreprints.5454. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/5454>. Acesso em: 23 feb. 2024.

que a obra tem a capacidade de ser um desses "(...) artefatos e atos corporais de memória para a invenção de um presente e a imaginação de um devir capaz de elaborar, e não de esconder, os traumas coletivos que marcam as diversas comunidades latino-americanas." (BARRETO, 2023, p. 18).

A partir dessa memória traumática, permeada por sensações de angústia, é possível encontrar ou abrir brechas para a dor infinita, através da soma de vozes, não apenas de ruídos: uma multiplicação até que uma voz se torne muitas, milhares e outras, abrindo espaço na realidade para outros mundos. A escrita de Meruane, marcada por questionamentos e lacunas sobre o sistema nervoso, parece indicar operações desses lutos difíceis, onde a palavra na obra representa uma oportunidade de confrontar o real e expandir as cidades e zonas de compartilhamento, inserindo-as na realidade.

REFERÊNCIAS

AMARO, L. **Lenguas que estallan - traducción y rebelión de la “normalidad” lingüística en tres narrativas pre y post estallido social chileno**. ALEA, Rio de Janeiro. vol. 23/2, p. 77-9, 2021.

AVELAR, I. **Alegorias da Derrota: A Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BADIOU, A. **Ética. Um Ensaio sobre a Consciência do Mal**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BARRETTO, E. F. **Artefatos e atos corporais de memória: arte e vida para pensar a fina linha do presente**. SciELO Preprints, 2023. DOI: 10.1590/SciELOPreprints.5454. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/5454>. Acesso em: 14 set. 2023.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **As Teses sobre o Conceito de História**. In: Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BIZARRI, G. **The Queer and the Ominous: Lina Meruane’s ‘Degeneration’**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, n. 38, jul.-dez. 2019. ISSN: 2316-8838. DOI: <https://doi.org/10.12957/soletras.2019.44183>.

BOUZAGLO, Nathalie (org.) GUERRERO, Javier. **Excesos del Cuerpo: Ficciones de Contagio y Enfermedad en América Latina**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

BOMFIM, Flávia. **Trauma e perda: sobre o encontro com o real no corpo e com o desejo do analista**. In: Opção Lacaniana online nova série. Novembro 2016. ISSN 2177-2673

BUKHALOVSKAYA, Alena. **Narrar con los ojos de la memoria: Sangre en el ojo (2012) de Lina Meruane y El trabajo de los ojos (2017) de Mercedes Halfon**. Latin American Research Review, v. 57, n. 3, p. 605-618, 2022. DOI: 10.1017/lar.2022.36.

CARUTH, C. **Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.

DUNKER, C. I. L. **Lutos finitos e infinitos**. São Paulo: Paidós, 2023.

ELTIT, D. **Lumpérica**. Santiago: Las ediciones del ornitorrinco, 1983.

FERNÁNDEZ, N. **La Dimensión Desconocida**. Chile: Random House, 2018.

FERRÚS, B. **Fruta podrida. La escriturades compuesta de Lina Meruane**. Rassegna iberistica. 39(106), 325-336, 2016.

FISHER, M. **Realismo Capitalista**. Tradução: Reginaldo Nascimento. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1917). **Luto e Melancolia**. Em: ___. Sigmund Freud – Obras Completas (vol. 16, pp.170-194). Companhia das Letras.

_____. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2010.

GARCÍA VILLALBA, L. **Cos, gènere, malaltia: identitats doloses i estigmes identitaris a Sistema Nervioso de Lina Meruane**. [Dissertação de graduação em Humanitats] - Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2020.

GOROG, Jean-Jacques. **O que é o real para Lacan?** Tradução de Cícero Oliveira. In: STYLUS REVISTA DE PSICANÁLISE. Rio de Janeiro, n. 38, p. 23-33, julho 2019.

GIORGI, A. D. **Cosmos, cosmética e caos: o sistema de Lina Meruane**. [Revista eletrônica] Cosmos & contexto. 2022. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/cosmos-cosmetica-e-caos-o-sistema-de-lina-meruan/>

HIDALGO, C. L. R. **Con(s)cienza antisistema en la poética de Lina Meruane**. *Latin American Research Review*. 2024;59(1):72-83. doi:10.1017/lar.2023.60

IANNINI, Gilson; Tavares, Pedro Heliodoro. (2019). **Freud e o infamiliar**. In: FREUD, S. O infamiliar / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia. Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 2007.

KOTTOW, A. **Cuerpo, materialidad y muerte en Sangre en el ojo y Sistema nervioso de Lina Meruane**. ORILLAS: Revista d'Ispanística, [S.l.], v. 6, n. 12, p. 47-62, 2019. ISSN 2386-6594.

LAURENT, E. **O trauma, generalizado e singular**. In: Site do Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. 2014.

LOPES, I. C. **O real no abismo da ficção: estratégias ficcionais e teor testemunhal em Formas de voltar para a casa, de Alejandro Zambra**. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

MARINI, R. M. (s.d.). **Brasil da ditadura à democracia 1964-1990** [Documento disponível no site ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME]. Recuperado de https://archivochile.com/Ideas_Autores/maurinirm/05br/maurini_brasil00004.pdf

MARQUES, L.; TUPINAMBÁ, Gabriel. (2020). **Distância, escala e resolução**. Jornada Walter Benjamin. Disponível em: https://www.academia.edu/45575088/Distância_escalaresolucao. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

MERUANE, L. **Contra os filhos**. Vidal, Paloma. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. **Fruta podrida**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2007.

_____. **Las infantas**. Santiago de Chile: Planeta, 1998.

_____. **Sangre en el ojo**. Barcelona: Literatura Random House, 2012.

_____. **Señales de nosotros**. Chile: Alquimia, 2023.

_____. **Sistema nervioso**. Chile: Literatura Random House, 2018.

_____. **Tornar-se Palestina**. Tradução de Mariana Sanchez. Relicário Edições, 2019.

_____. **Viajes Virales: La Crisis del contagio global en la escritura del sida**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2014. 312 pp.

NOVELLI, J. **Modos de resistencia en Fruta Podrida de Lina Meruane**. Caracol, [S. l.], n. 17, p. 285-299, 2019. DOI: 10.11606/issn.2317-9651.v0i17p285-299. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159128>. Acesso em: 18 mar. 2023.

OLIVEIRA, T.; ASSIS, L. **Confinada**. São Paulo: Todavia, 2021.

OREJA GARRALDA, N. **Las infantas de Lina Meruane: un tejido de tradiciones revisadas bajo la estética neobarroca**. Revista Crítica de Narrativa Breve No 10, ISSN 2061-6678. Recuperado de <https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/166/135>. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.166>.

OREJA GARRALDA, N. **Sangre en el ojo: reflections of illness, (post) memory and writing**. *perifrasis. rev.lit.teor.crit.* [online]. 2018, vol.9, n.18, pp.80-97. ISSN 2145-8987. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.05>.

OSORIO, J. Estado, biopoder, exclusión. 1.^a ed. Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

RODRIGUEZ-CARRANZA, L. **Hacia un sujeto intransitivo. Philip Seymour Hoffman, par exemple, la obra belga de Rafael Spregelburd (2017)**. En: *El Taco en la Brea*. Vol. II, N. 9, mayo 2019(b).

SELIGMANN-SILVA, M. O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

TAYLOR, D. **O trauma como performance de longa duração**, O Percevejo online, periódico do PPG em Artes Cênicas UNIRIO, vol. 1, fascículo 01, 2009, pp. 1-12. Trad. G. Ruiz. p. 11.

_____. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

VÉLEZ ESCALLÓN, Byron Oswaldo. **Do tamanho do mundo: o Páramo de Guimarães Rosa** – com um. Yavaratê. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018.

VIDAL, P. **A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul**. São Paulo: Annablume, 2004.

VIEIRA, M. A. **O trauma subjetivo**. In: Psico (PUC-RIO). Vol. 39. 2008, p.510.

WALST, S. F. **Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en Fruta Podrida (2007) y Sangre en el ojo (2012) de Lina Meruane**. Revista de Estudios (RE), n. 31, p. 8, dez. 2015. ESPECIAL: ENTRE LITERATURA Y MEDICINA. NARRATIVAS DE LA ENFERMEDAD EN HISPANOAMÉRICA, EL CARIBE Y ESPAÑA. DOI: <https://doi.org/10.15517/re.v0i31.22670>.

ZUPANCIC, A. **Ética de lo real: Kant, Lacan**. Traducido por Gabriel Merlino - la ed. - Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

Lista de Materiais audiovisuais

GUZMÁN, P. (Diretor). (2009). Nostalgia de la luz [Filme]. Santiago de Chile: Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hQ6Ml6Aa8g4>. Acesso em setembro de 2023.

MARTEL, L. (Diretora) **La mujer sin cabeza** [Filme], 2008. Argentina: Aquafilms.

Lista de entrevistas

ABATE, J.; ERLIJ, E. Lina Meruane: **Nadie está pensando en cómo salvar el mundo: ya se dio por perdido**. Palabra Publica Universidad de Chile, 2021. Disponível em: <<https://palabrapublica.uchile.cl/lina-meruane-nadie-esta-pensando-en-como-salvar-el-mundo-ya-se-dio-por-perdido/>>.

BBC News Brasil. **Ao menos 50 pessoas morrem após serem abandonadas em caminhão no Texas**. Publicado em 27 junho 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-61962211>. Acesso em: 23 fev. 2024.

CAMPOS, P. (2015, 01 de maio). **A classe média como elemento subjacente**. Entrevista concedida à Revista Continente. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/173/a-classe-media-como-elemento-subjacente>

GERLACH, K. B. D. M. **Corra, Lina, corra**. Rascunho o jornal de literatura do Brasil, 2015. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/entrevista/corra-lina-corra/>>.

LETRALIA. **La chilena Lina Meruane gana el premio José Donoso**. Letralia, Tierra de Letras, 2023. Disponível em: <<https://letralia.com/noticias/2023/09/11/lina-meruane-premio-jose-donos-2023/>>. Acesso em: 16 out 2023.

MONTES, R. Lina Meruane: “El mundo cultural de Chile ejerce una resistencia muy activa ante la derecha dura”. **El País**, Santiago do Chile, 17 Setembro 2023. Disponível em: <<https://elpais.com/chile/2023-09-17/lina-meruane-el-mundo-cultural-de-chile-ejerce-una-resistencia-muy-activa-ante-la-derecha-dura.html>>.