



## **Ficção Histórica e o Impulso Arquivístico em *História Natural da Ditadura e O Material Humano***

**Eduardo Ferraz Felipe\***

\*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

e-mail: ffeduerj@gmail.com

**Resumo:** O artigo tenciona analisar duas ficções históricas publicadas no século XXI, investigando a relação entre Literatura, História e documento. Particular atenção será dada ao tema do arquivo, especialmente pela leitura de alguns ensaios das artes visuais que tematizaram esse “impulso arquivístico”. A incorporação do arquivo ocorre pelo uso de fotografias e anotações de processo de investigação ao longo da narrativa, o que termina por levá-las à desestabilização de seu estatuto ficcional, porém os autores não abandonam o uso da nomenclatura romance para cada um de seus empreendimentos. *História Natural da Ditadura*, de Teixeira Coelho, com o recurso à fotografia e *O Material Humano*, de Rodrigo Rey Rosa, com a catalogação de nomes, reafirmam a pesquisa em arquivo e enfatizam o tema do corpo. Argumento que ambas são mais complexas do que a simples vinculação entre esses romances e o mimetismo do real, já que a utilização do documento não acontece apenas como prova, típico das referências do campo dos saberes da História profissional. Por fim, o artigo tenciona associar a incorporação de documentos nos relatos aos estudos do trauma enquanto possibilidade analítica.

**Palavras-chave:** inespecificidade; trauma; arquivo; tempo; romance histórico.

### **Historical fiction and archival impulse in *História Natural da Ditadura* and *El Material Humano***

**Abstract:** The paper aims to analyze two historical fictions, investigating the relationship between Literature, History and document. Special attention will be given to the theme of the archive, especially through some essays from the visual arts. The use and abuse of the archive occurs by photographs and notes from the investigation process throughout the narrative, which ends up leading to the destabilization of their fictional status. Nevertheless, none of them abandon the use of “novel” as a name for each of their achievement. *História Natural da Ditadura* makes use of photography, whereas *El Material Humano* goes beyond the cataloging of names and the investigation diary of his research in the archive. Both emphasize the theme of the disappearance of the body and reiterate the hybridity of the composition of the report. Both are more complex than



the simple link between these novels and the mimicry of the real, since the use of the document does not happen only as evidence, typical of references in the field of professional historical knowledge. Finally, the article intends to associate the incorporation of documents in the reports with trauma studies as an analytical possibility.

**Keywords:** nonspecificity; trauma; archival impulse; time; historical novel.

## Introdução

Tenciono analisar as prosas de ficção *História Natural da Ditadura* (2007), de Teixeira Coelho; e *O Material Humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa, aproximando os campos da História e da Literatura em romances que investem na apresentação de documentos históricos e nos impasses da utilização do biográfico. Cada um se utiliza de recursos particulares para lidar com o documental: a fotografia em *História Natural da Ditadura*; a insistência obsessiva com a figuração do arquivo em *O Material Humano*. Há recursos que singularizam essas prosas e as fazem conversar entre si como a crítica à memória coletiva acerca de eventos traumáticos (a relação entre autoritarismo e violência no livro de Teixeira Coelho e na ditadura guatemalteca de Rey Rosa), a crítica à História e as indagações acerca das convenções pelas quais se erigiu o romance histórico na modernidade. Ambas lidam com os fundamentos metodológicos da História disciplinar, e os criticam, especialmente a relação entre documento, arquivo e prova. A fertilidade das críticas permite indagar os campos da História e da Literatura, conforme considerados por Dominick LaCapra, destacando-se o vínculo com a historicidade do romance. (LACAPRA, 1987).

Essas prosas estão alinhadas àquilo que Hayden White considera como o impulso pós-moderno na ficção: o desejo pela História. Ele propicia entender que o romance pós-moderno não é anti-histórico, mas contrário às balizas pelas quais se erigiram a disciplina acadêmica História (WHITE, 2005). Todos os autores, entretanto, se distanciam da rubrica pós-moderna. Negar o termo pós-moderno significa que eles estão mais próximos de um modernismo tardio, especialmente pela admiração por Franz Kafka, do que por uma leitura de Thomas Pynchon ou William Gaddis. Além disso, negam o recurso ao pastiche, que Fredrich Jameson identificava como a mais pós-moderna das opções estilísticas, ao recolher fragmentos descontextualizados de produções do passado na narrativa.

Pode-se optar por chamá-los de artistas historiadores pela pesquisa em arquivos e a intenção de transformar os documentos perdidos em fontes legíveis que perturbam memórias oficiais por meio da legibilidade transformando-os em contra memória.



Distinguem-se, assim, dos debates acerca do pós-modernismo e da discussão acerca de pastiche, originalidade e paródia. Opto por associá-los ao impulso arquivístico nas artes visuais, na definição de Hal Foster (2004), mesmo que a ele não se reduza. Apesar das justaposições possíveis — como a tendência à organização das informações, a busca por retomar projetos incompletos, a descoberta dos documentos e o jogo com relação ao caráter construído da narrativa — parecem ser mais amplas do que a intenção de construir um mundo fechado a partir da lógica interna da narrativa. Abrem-se para uma investigação acerca da temporalidade, em busca de criticar o presente e vislumbrar outros futuros possíveis. Os documentos não reiteram seus contextos históricos, mas explicitam as circunstâncias da sua aparição como um questionamento do passado em direção ao presente. Ao explicar os procedimentos de elaboração da sua narrativa, lança indagações ao campo dos estudos históricos e seus vícios, assim como desafiam as restritas relações entre passado, presente e futuro, já que em ambas parecem destacar os tempos múltiplos da vivência diária.

As ficções escritas em português e espanhol não se relacionam imediatamente ao que se convencionou chamar, após o estudo de Idelber Avelar (2003), de pós-ditadura no continente. As prosas negam a concepção da escrita enquanto resistência ou a denúncia de caráter jornalístico da tortura ou de outras formas abusivas de poder. A percepção de atitudes violentas ocorre por meio de enredos que explicitam o seu sem sentido, sem qualquer forma de pendor para algum partido político ou referência ideológica. Contudo, essas produções não se definem pela igualdade de marcos: a ficção histórica *História Natural da Ditadura* não se preocupa apenas com o espaço latino-americano, concebendo a escala mundial da violência. *O Material Humano* se manifesta fora da reiteração do recurso da alegoria, como muitos romances latino-americanos tinham sido associados, especialmente em suas produções até os anos 1990, como os de Diamela Eltit e Tununa Mercado. As obras se distanciam do paradigma da autonomia literária e são escritas misturando o escritor e o intelectual, jogando com o narrador, autor e personagem. Aparentemente, não há tanto assim em comum entre as prosas de ficção aqui selecionadas, já que os estilos são diferentes e a mistura de gêneros não se apresenta em todas com a mesma intensidade. Há a recusa pela alegoria, pelo menos a alegoria nos termos de uma busca por significados além do literal, entendida no sentido vulgar, associada ao romantismo de uma imagem ilustrativa que camufla atrás de si uma abstração semântica. As prosas de ficção abdicam do sentido



vulgar da alegoria e tendem, no caso de *História Natural da Ditadura*, a utilizá-la em sua proximidade com o luto, como salientado por Idelber Avelar (2003), ou optar por novos recursos, como a catalogação de nomes em *O Material Humano*. O relato, entretanto, opta por resoluções não dramáticas para o andamento da narrativa. As ficções históricas parecem se distanciar tanto da representação do evento histórico, em seu sentido banalizado de trazer de volta o passado, quanto da produção de subjetividade como construção dramática.

Proponho a ênfase nesse percurso de leitura a partir do tema do desaparecimento e do recurso da autofiguração. Segue-se a proposta de Leonor Arfuch (2002) ao considerar que o espaço biográfico só pode ser redimensionado dentro da categoria narrativa, sendo que essas prosas de ficção entendem que narrar a si mesmo acontece ao se organizarem fatos e afetos. Essas prosas de ficção publicadas nos últimos anos não seguem tão simplesmente em direção ao orgânico e o autêntico no narrar a si mesmo e buscam caminhos para dar novos sentido ao medo e a falta em uma linguagem desconfiada de si. As duas prosas de ficção acentuam uma linha de força da literatura e da arte contemporânea no presente, especialmente destacado pela obra de Hal Foster (2004; 2014): o recurso da seriação e da quantificação associados à reiteração da figura literária do arquivo, que assume formas e significados diversos dependendo da prosa de ficção.

### **Espelho enfermo: Tempo e fotografia em *História Natural da Ditadura***

“Por que ninguém parece importar-se mais? Essa é a questão de fundo que impregna em marca d’água as páginas de *História Natural da Ditadura*. Esta é a questão de fundo, não independente de outra: a da forma cuja relevância poderá ficar mais visível adiante” (COELHO, 2006, p. 269). Assim se inicia o último livro, intitulado justamente *História Natural da Ditadura*, desse único volume que contém cinco livros escritos ao modo de um romance-ensaio, dito pelo próprio narrador. “Portbou”, “Sur”, “30”, “Teoria da tristeza” e “*História Natural da Ditadura*” são as cinco partes autônomas, por vezes nomeadas como capítulos, que compõem a obra; unida devido aos seus procedimentos de escrita e de apresentação dos fatos históricos, do que por uma linearidade temporal na exposição do relato. Há o narrador, que também é o autor, auxiliando na coesão da peça composta por múltiplos fios tecidos pela articulação entre memória pessoal e coletiva em livros com a temática da relação entre literatura e violência.



O narrador expressa a coesão do livro, especialmente em seu último capítulo, o mais ensaístico de todos:

Uma e outra ideias acabam por traduzir-se no *leitmotif* de todos os tomos, a saber, que o *estado de exceção* se tornou a regra política e que a vida de homens e mulheres neste planeta – a vida dos seres humanos, como se costuma dizer, ou da humanidade – ao longo de todo o século 20 que vaza para esse princípio do século 21 decorreu e decorre de algum modo sob a égide do *estado de exceção*, de *algum estado de exceção*, desse *vazio de direito* de que falam obsessivamente os personagens desse livro (COELHO, 2006, p. 270).

O *leitmotif* é apresentado por variados capítulos: em “Portbou” é apresentada a cidade na qual Walter Benjamin morre e os impasses do monumento que foi erigido em sua recordação, sendo logo seguido por “Sur”, que trata da ditadura militar argentina tematizando a amizade entre o narrador e o artista plástico León Ferrari; e depois temos o embate entre a violência revolucionária e o autoritarismo na Itália da década de 1970, em “30”, e as organizações radicais que se manifestam ante a fraqueza do Estado italiano, e ainda “Teoria da tristeza” no qual o narrador mobiliza suas recordações pessoais do tempo de estudante em Paris e o clima dos movimentos estudantis de 1968. O último capítulo, ou livro, possui título homônimo, *História Natural da Ditadura*, e, além de permanecer com a referência do romance-ensaio, também comenta os outros livros, destacando aspectos particulares e ampliando discussões prévias. Os tomos internos ao livro apresentam um debate complexo acerca dos eventos históricos, a sua apresentação a partir da recusa do uso da estrita cronologia histórica, e ampliam os comentários do narrador por meio do recurso às obras de arte do ocidente, como de Tintoretto, ou de diretores de cinema, como Luchino Visconti.

Opto por estudar *História Natural da Ditadura* colocando no centro de sua preocupação a relação entre narrador, autor e personagem Teixeira Coelho, utilizando-se de procedimentos comuns aos historiadores: a valorização do documento, da prova e o trabalho em arquivo. Trata-se de uma investigação que tenciona reconectar os fios soltos das narrativas do passado que foram destruídas pela violência da ação do Estado e encara esse desvio como um possível deslocamento do presente mirando outros possíveis futuros. Leitor de Walter Benjamin, talvez a principal referência ao longo de todo o livro, e que se torna também personagem da primeira e última narrativa, chamada “PortBou” e “História Natural da Ditadura”, Teixeira Coelho coloca no centro da sua prosa de ficção o recurso ao documento. O livro tem afinidades com a teoria crítica, notadamente em relação às reflexões



de Benjamin sobre a teoria da mídia e cultura visual, por um lado, e nas temporalidades disjuntivas, contra-histórias e vetores redentores de passados violentos, de outro. Talvez aquilo que *História Natural da Ditadura* figure em destaque seja o diagnóstico benjaminiano da decadência da arte de narrar e seu vínculo com o luto para a escrita literária.

Dentre todas as prosas aqui elencadas, *História Natural da ditadura* é aquela que se alinha à retomada benjaminiana da alegoria no *Origem do drama trágico alemão*. “A alegorização da physis só se pode levar a cabo em todo vigor a partir do cadáver. Os personagens do drama trágico alemão morrem porque só assim, como cadáveres, podem adentrar-se na morada da alegoria” (BENJAMIN, 2013, p. 342). A emblematização do cadáver segue seus ditames: paralisação do tempo e a resistência a qualquer resolução confortante. Bloqueia-se assim por um lado qualquer projeto conciliatório e, por outro, qualquer resistência que tenha em seu horizonte a possibilidade de vitória. A recusa a ambos coloca *História Natural da Ditadura* em uma posição de certo distanciamento da produção de romances que tratam sobre ditadura militar no Brasil em sua credulidade acerca de alguma possível restituição. Avelar (2003) retoma Benjamin e diferencia alegoria e símbolo como um modo de ler a ficção produzida na América Latina que lida com a violência da ditadura militar, especialmente atento à relação entre alegoria e potencial repositivo-mnemônico. “Nem tudo é redondeza metafórica do mercado. Ao produzir o novo e descartar o velho, o mercado também cria um exército de resíduos que aponta para o passado e exige restituição” (AVELAR, 2003, p. 14).

A montagem do livro é tributária da obra de W. G. Sebald. Os motivos são reconhecíveis: o hibridismo do gênero romance se manifesta pela presença do ensaio, da autobiografia, da reportagem, do relato historiográfico com papel destacado para os impasses da memória. O hibridismo dos gêneros em *História Natural da Ditadura* está associado à temporalidade crítica das bases legadas pela modernidade pautada no progresso. Em *História Natural da Ditadura*, a mistura de tempos ocorre pelo retorno do corpo do morto como particularidade do alegórico. A centralidade adquirida no terceiro livro 30 por Tintoretto é a expressão do vínculo entre figurações da temporalidade e o corpo morto, especialmente quando destaca a série *Milagres de São Marcos*. O narrador considera *A Descoberta do corpo de São Marcos* como uma tela cujo tema é o retorno do corpo do morto e destaca a multiplicidade de tempos, a partir da pintura: “... devo compreender que a cena pintada por Tintoretto na verdade está elaborando dois tempos distintos, sucessivos, porém



separados, o tempo em que encontram o cadáver e o tempo em que o cadáver já foi posto no centro da tela e está sendo lamentado pelo grupo de pessoas em primeiro plano” (TEIXEIRA, 2007, p. 160). Para deslocar a teleologia de caráter redentor ou apocalíptico, a ênfase recai sobre a imagem obsessiva e seu vínculo com a temporalidade. A inclusão da “história posterior”, no entendimento da pintura de Tintoretto, explicita a homogeneidade do presente que se quer romper:

E a razão pela qual em nada me *adiantava* – palavra que devo usar se a minha for uma busca *relativamente desinteressada*...– se a minha for uma busca *profundamente pessoal*, era que a partir do momento em que havia lido aquelas informações adicionais tanto a imagem em cada uma das telas, sobretudo a de Tintoretto, como minha própria ida à Pinacoteca como um todo, transformavam-se num *espelho enfermo*, como certa vez disse Ana Maria Moix, esse tipo de espelho que se nega a refletir o presente, emitindo apenas imagens do passado (por exemplo, o costume “maneirista” de incluir no quadro o autor do milagre, Marcos, ao lado do próprio milagre, mesmo ou sobretudo quando o milagre é autorreferencial) e aquelas imagens do futuro (quer dizer, as imagens de *história da arte*, que só pode voltar atrás *se e quando* avança enormemente, passando por cima do presente)... (TEIXEIRA COELHO, 2007, p. 163).

O intempestivo da imagem questiona o fundamento do presente ao se desgarrar dele em uma disjunção que possibilita inserir a *história posterior* a um quadro do passado para que seja possível mirar o presente de modo distanciado e indagar novos possíveis futuros. Essa intempestividade é um dos alicerces dessa literatura que não acredita em ser a redenção substitutiva de certo culturalismo nem mesmo se rende ao discurso apocalíptico tanto da morte do literário quanto da aceitação imediata do fim do mundo. Uma literatura que reconhece as falências da História moderna, mas incorpora alguns de seus procedimentos, como a pesquisa em arquivo, a partir de outras premissas que possibilitam a crítica às narrativas que se detém nos valores da temporalidade moderna e no futuro em aberto.

Essas ficções históricas, além disso, se alicerçam na crítica à memória coletiva e aos memoriais do século XX. O primeiro capítulo, denominado “Portbou”, apresenta uma viagem do autor ao monumento para a memória de Walter Benjamin na cidade espanhola em que cometeu suicídio. A princípio, o romance faz uso do recurso pouco comum do antimonumento como desestruturação das expectativas do narrador. Ao tratar da morte do autor alemão na cidade, considera que o monumento era singular, “Um monumento que não era uma exaltação à memória de quem morrera na cidade lá embaixo” (COELHO, 2006,



p. 22). O monumento que nega a glorificação do morto sendo, antes, “um monumento que parecia um prolongamento daquela morte: nenhuma metáfora naquele monumento: metonímia, antes: o monumento pegado à morte de Walter Benjamin, que era um prolongamento direto, físico, de sua morte” (COELHO, 2006, p. 22). O antimonumento está para a metonímia e se opõe à memória que pretende apresentar o passado numa operação de restituição baseada em um tempo vazio e homogêneo.

*História Natural da Ditadura* se distancia da produção recente de romances que misturam ficção e não-ficção e lidam com desaparecimentos. Cito apenas dois publicados nos últimos cinco anos no Brasil, como *A Resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terrón. Aqui, temos, com Teixeira Coelho, um romance atento à materialidade do passado e com o uso reiterado de seus vestígios por meio de fotografias e imagens, o que também está presente em *O Material Humano*, de Rodrigo Rey Rosa ao utilizar o recurso da seriação e catalogação de nomes típicos do impulso arquivístico. Há uma vertente na América Latina na qual o debate sobre ficção e não-ficção tem sido mobilizado. Alguns romances podem ser citados: *Formas de volver a Casa* (2011), de Alejandro Zambra; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Prón; *Chicas Muertas* (2017), de Selva Almada, que tentam discutir as relações entre infância, violência ditatorial e trajetória familiar.

Em *História Natural da Ditadura*, a fotografia está relacionada ao questionamento da referencialidade das imagens e dúvidas acerca da capacidade mnemônica do narrador. Uma das características do tema da crise da memória é que a memória cessa de ser uma questão de consciência, e passa a estar relacionada à vida social. Pode-se destacar o papel das instituições de memória nesse processo – museus, arquivos, monumentos – que desde o século XIX passaram a estar presentes na vida social de modo permanente, o que leva a perceber que memória e modernidade são indissociadas. Dentre os mais variados meios de memória, a fotografia é o que mais está presente em *História Natural da Ditadura*. Roland Barthes considera que existe um “antes” e um “depois” da fotografia (Barthes, 1977, 44) e Jonathan Crary concebe a fotografia como parte de uma reorganização das “maneiras pelas quais a visão foi discutida, controlada e encarnada em práticas culturais e coletivas” (CRARY, 1990, p. 7). Para Crary (1990), o regime visual começa não com a fotografia, mas com uma “radical abstração e reconstrução da experiência ótica”, cujas origens remontam à emergência dos fisiologistas em fins dos oitocentos e princípios dos novecentos. Além disso,





como um modo técnico que permite potencialmente reprodução mecânica, a fotografia incorpora os princípios da racionalidade tecnológica que rege a produção capitalista.

O narrador de *História Natural da Ditadura*, que nem sempre se confunde com o autor, a todo o tempo coleta fotografias. A alternância entre seu arquivo pessoal e fotografia jornalísticas serve de uma espécie de testemunho da memória da violência em diversas escalas mundiais e locais. Memória, para esse narrador, está frequentemente associada à relação entre o verbal e o visual. Não são quaisquer imagens, entretanto; são imagens que demandam narrativização, já que a intenção é retirá-las da existência nômade que possuíam antes de se tornarem parte da narrativa. Há um apelo duplo ao leitor: o primeiro, de que as fotografia façam parte da narrativa e, o segundo, de que elas abram a possibilidade de uma vivência de shock a partir da imagem, como a foto do filho mais velho do líder direitista que morreu em um incêndio após três militantes do Potere Operario terem jogado combustível no apartamento e atearem fogo:



Figura 1 - o incêndio que mata o filho do líder direitista  
(Teixeira Coelho, 2006, p.169)

A indexicalidade da fotografia nos textos de *História Natural da Ditadura* faz com que, a princípio, a fotografia contribua para o efeito de real; termo também utilizado pelo narrador (COELHO, 2006), não à toa associado à discussão levantada pela obra de Augusto C. Ferrari ao lidar com o tema da força do passado, o efeito de realidade que o autor quer provocar no livro e que o narrador reafirma ao longo de muitas páginas. Talvez por isso, o narrador esteja tão interessado em buscar fotografias de seu arquivo pessoal para explicitar justamente esse mesmo efeito de real, como em conhecida fotografia do narrador/autor com uma lasca do muro de Berlim nas mãos:



**Figura 2** – A lasca do muro como materialidade da memória  
(Teixeira Coelho, 2006, p. 30)

Talvez essa imagem seja uma daquelas que melhor caracteriza o intuito de trazer o real para dentro de uma ficção, típico do hibridismo formal tão importante para W. G. Sebald, referência para o autor Teixeira Coelho. Ao mesmo tempo, remete às cascas de Didi-Huberman (HUBERMAN, 2017), com imagens de aparência inescapáveis que alicerçam um relato que mistura ensaio, relato de viagem e narrativa biográfica. A imagem, como considera Didi-Huberman, nunca é o todo, mas demanda olhá-las, montá-las, imaginá-las, apesar de tudo. Em sua divergência com Claude Lanzmann, Didi-Huberman questiona o argumento de Lanzmann de que as “imagens de arquivo são imagens sem imaginação”, a partir das quais ocorre uma petrificação do conhecimento. Valoriza o trabalho de elaboração necessário para lidar com o arquivo e suas imagens como o cruzamento de “acontecimentos, palavras e textos” (HUBERMANN, 2012, p.215).

Essa afirmativa se alinha ao investimento intelectual de Teixeira Coelho em *História Natural da Ditadura*, especialmente pelo reiterado uso de imagens de arquivo na narrativa em prosa de ficção, o que termina por destacar a montagem como operação central para a atribuição de sentido que a prosa de ficção tenciona elaborar. Tanto a imagem quanto o evento estão em processo, sem que exista um sentido prévio e pré-determinado. A montagem é exposta ao leitor ao longo do livro pela autorreferencialidade e a explicitação das conexões e arranjos feitos pelo narrador-autor para a elaboração da narrativa.

O narrador conecta eventos e referências intelectuais passando de uma à outra seguindo uma espécie de fluxo de associações mentais e de imagens sem que ocorra a aglutinação entre elas. A fotografia, em *História Natural da Ditadura*, é apresentada em relação à crise de memória, com o foco em trazer o “real” para dentro da ficção, o questionamento da referencialidade e da capacidade mnemônica. *História Natural da*



*Ditadura* assume a crise da literatura e a responde mesclando ficção e não-ficção em uma aposta na intenção de reconectar experiência e narração pela ênfase no relato e na autofiguração. *História Natural da ditadura* suspeita das convenções da cultura de massas e mantém a confiança que a literatura pode desautomatizar o leitor, o que não deixa de ser uma herança das vanguardas. Em tom ensaístico, no fim do livro, a narrativa manifesta sua força: “o conflito entre afetividade e política, a contradição entre a afetividade e a política, que o autor resolve... optando pela afetividade, a meu ver com sobras de razão” (COELHO, 2006, p. 276).

As últimas páginas do livro reiteram a sincronia entre narrador e autor em sua valorização da afetividade, a crítica à melancolia e os limites impostos à afetividade pelo Estado e os partidos políticos. O tom melancólico de todo o livro parece aos poucos ir se esgarçando, não para encontrar algo capaz de uma redenção final, ou indicar qualquer otimismo com relação ao futuro; pelo contrário, há uma busca por encontrar nos nós dessas narrativas, em seus desvios e silêncios, a possibilidade da não submissão ao movimento de uma catástrofe coletiva propiciada pelo Estado.

### **Fraturas no espelho: autofiguração, história e documento em *O Material Humano***

“De certa forma, examinar a história é se ocupar dos mortos. Nós não lemos a história, mas certamente a relemos, sempre – como os clássicos, segundo Borges; antes de lê-la, temos uma ideia geral do que vai nos dizer” (REY ROSA, 2011, p. 88). Essa é uma das muitas frases de impacto elaboradas por Rey Rosa e utilizadas ao longo de *O Material Humano*, questionando a relação entre História, literatura e violência em busca da multiplicidade narrativa para lidar com o passado recente da América Latina. De algum modo, na frase também está sugerida uma tensão que atravessará todo o livro: a relação entre ficção e não-ficção. Essa é a base estruturante de todo o livro e serve de referência para a escrita dos capítulos e a opção para os modos de sua apresentação. Já no prólogo se informa a circunstância real disparadora do livro: a descoberta acidental de um arquivo com milhares de documentos que cobriam quase um século de atividade da polícia da Guatemala. A partir dessa circunstância, um imenso dispositivo de vigilância, repressão e tortura começa a ser deflagrado, no qual uma imensa rede de troca de informações é a base para a prática de violência que pode ser entendida enquanto a marca de distinção da História guatemalteca no século XX. O autor, que também é o narrador da história, tinha recebido autorização para



acessar apenas parte dos documentos, a partir dos quais cria uma lista de entradas cumulativas que cobrem alguns anos da História do país e que, posteriormente, servirá de estopim para o vasculhar de informações que ainda não tinham sido apresentadas e que pode servir para desvendar momentos obscuros da História do país. Ao mesmo tempo, há uma pergunta que caminha lado a lado com a investigação da História guatemalteca: como transformar a catalogação das fichas, o questionamento da autenticidade dos documentos e a investigação de peças faltantes em um romance?

Rey Rosa, o autor, escolhe apresentar um diário de seus dias no arquivo, em que uma investigação histórica se desenrola e o personagem principal, que tem o mesmo nome do autor, lida com o passado traumático do período das ditaduras do seu país. Assemelha-se, assim, a uma ampla gama de romances que expuseram a investigação histórica de violência do Estado a partir das reflexões acerca dos modos de composição do romance. Essa é uma tendência que já possui um longo percurso na literatura latino-americana, podendo ser citado *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, publicado originalmente em 1980, como um dos primeiros a enveredar por esse caminho. Já no século XXI, esse procedimento parece se tornar mais latente e alguns casos poderiam ser citados, sendo que o mais conhecido talvez seja o romance de Javier Cercas, *Os Soldados de Salamina* (2001). A nota singular do romance de Rey Rosa é que ele vivencia o trauma a partir de uma herança familiar sem poder ser encarado enquanto uma testemunha, já que ele é um daqueles que vivencia a violência que é passada de geração a geração dentro do restrito espectro familiar, como no livro de Patricio Pron, *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2011).

*O Material Humano* narra acontecimentos ao redor de Rodrigo Rey Rosa quando recebe autorização para entrar no arquivo de La Isla, setor da Polícia Nacional da Guatemala. Também narrador do livro, Rey Rosa procura conhecer um pouco mais da época de forte repressão ocorrida em seu país, já que o arquivo retinha informações do fichamento de pessoas presas pela polícia. Escrito em forma de diário, o livro se estrutura utilizando elementos da literatura policial para criar a ambiência da “investigação” acerca do nome que aparece constantemente no rodapé das fichas de cadastro: Benedicto Tun. Uma espécie de fio condutor que se desdobra de modos diversos ao longo de um livro que embaralha os lugares do narrador, do autor e da personagem principal. Ao mesmo tempo em que tenta conhecer um pouco mais da história recente de seu país, o narrador tenta conhecer também um pouco mais de sua história pessoal, especialmente o sequestro de sua mãe na década de



1980. A pesquisa histórica se entrelaça com a narrativa autobiográfica e todos os dilemas inerentes à fragilidade da memória em que se enredam o indivíduo e o coletivo. O mistério em jogo gira em torno da violência de um país que insiste em esquecer a violência recente e qualquer restituição, assim como os dilemas da personagem envolta em seus fantasmas familiares.

Há a escolha pela vinculação entre Literatura e violência se perguntando permanentemente pelos mecanismos de perpetuação das ações estatais e do estabelecimento do poder sobre os cidadãos. “O poder – como diz Borges – age sempre segundo a sua própria lógica. A única crítica possível desse poder talvez seja a história. mas como a história é escrita no presente, e assim o *includi*, não é provável que se possa fazer uma crítica imparcial” (REY ROSA, 2011, p. 57). A imparcialidade da História é um objetivo tolo; mesmo a epistemologia histórica não impede que a subjetividade atue na construção de narrativas. O autor, contudo, ao longo de todo o romance também explicita o que entende por certa tarefa da história: duvida da possibilidade de que conheçamos o passado sem que estejamos intimamente vinculados ao presente, sem que estejamos com um compromisso com as questões do nosso tempo. Caso assim fosse, o passado seria apenas uma “época” a ser deixada para trás; um pouco como ele aponta quando afirma que decidiu ler autores “daquela época”. A intenção é deflagrar a discrepância entre as questões do presente e o projeto absurdo de alguns autores de ideias pautadas na eugenia dos povos, como, por exemplo, Miguel Ángel Asturias, que propunha “importar sangue europeu para melhorar a raça” (REY ROSA, 2011, p. 78).

A relação com a história ocorre por meio de procedimentos comuns à pesquisa histórica como investigação, pesquisa e catalogação de nomes, conforme foram estabelecidos pela crítica metódica ao longo do século XIX, e que fundamentam as pesquisas feitas nesse campo do conhecimento acadêmico até hoje, especialmente a relação entre documento, fonte histórica e prova. Associado a essa prática que coloca em seu centro o Arquivo, está a busca pelo sentido da História que atravessa todo o romance. “Talvez seja um traço de pensamento hereditário acreditar que todo labirinto tem seu Minotauro. Se este não o tivesse, eu poderia cair na tentação de inventá-lo” (REY ROSA, 2009, p. 64).

Pretendo aqui alinhar *História Natural da Ditadura* (2007) junto ao romance *El Material Humano* (2009), do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, especialmente voltado a indagar relações entre ficção e não-ficção. Esses autores podem ser comparados a partir dos temas e



opções recorrentes, pois os romances optam pelo hibridismo formal e a dificuldade de caracterização dos gêneros. Suas abordagens com relação à linguagem e à literatura por vezes se aproximam, como em sua dificuldade em categorizar a violência, e a opção por uma narrativa do “eu”, ao mesmo tempo em que destacam a crítica de outros autores presente em Teixeira Coelho e Rodrigo Rey Rosa. As trajetórias são particulares: Teixeira Coelho é um acadêmico e escritor que publicou ensaios sobre história da arte e alguns outros escritores. Rey Rosa é pouco conhecido do público brasileiro, apesar de seus livros terem recebido elogios de Roberto Bolaño e vários deles terem sido traduzidos para os EUA.

*O Material Humano* e *História Natural da ditadura* investem em narradores que se remetem às experiências dos autores durante a ditadura militar com o uso variável do nome próprio, do nome do autor, indicando a violência em escala mundial. Todos esses temas a serviço das possibilidades narrativas em jogo com a memória do autor que, por vezes, é o narrador. *O Material Humano* é dividido em capítulos pequenos que aguçam o caráter investigativo da elaboração do enredo que relembra narrativas policiais, no livro de Rey Rosa. De modo mais pronunciado em *História Natural da Ditadura* do que em *El Material Humano* há a autoconsciência acerca do processo criativo no interior dessa ficção histórica.

*História Natural da ditadura* e *O Material Humano* podem ser alinhados ao terem como tema o fantasmático e a busca pelo corpo ausente. O desaparecimento do corpo do morto tem longa expressão na literatura para além da formação do romance em sua matriz inglesa nos séculos XVIII e XIX. Na espacialidade latino-americana, por exemplo, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo é um desses exemplos do fantasmático e de como o corpo do morto pode continuar assolando o presente. *O Material Humano* encaminha esse tema a partir da relação entre ficção e não-ficção. Como na abertura de *O Material Humano*: “Embora não pareça, embora não queira parecer, essa é uma obra de ficção” (REY ROSA, 2011, p. 9). Essa frase encontra complexificação na última nota do romance de Rey Rosa: “Alguns personagens pediram que seus nomes fossem alterados.” (REY ROSA, 2011, p. 192). A proposta do livro se insere em uma tradição do romance que acredita que os vínculos entre Literatura e política ocorrem por meio da rasura da ficção<sup>1</sup>. A polaridade entre ficção e não-ficção, presente em ambos, indica novas conformações dos romances históricos,

---

<sup>1</sup> Essa estratégia foi utilizada em outras prosas de ficção contemporâneas, como na primeira página da prosa de ficção brasileira *K*, de Bernardo Kucinski: “Tudo nesse livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2011, p. 6). Para uma análise da obra de Rodrigo Rey Rosa e sua proximidade com *K*, de Bernardo Kucinski, ver Guilherme Rodrigues Leites (2018).



manifestados por seu hibridismo. *História Natural* propõe uma narração amarrada à reflexão acerca dos procedimentos de escrita e do ato do viajante, em geral, vivendo um exílio, que nos força a confessar que o debate ficção e não-ficção subsume-se à narrativa. Já em *O Material Humano*, o narrador, que também se confunde com o autor por diversas vezes, vive idas e vindas da Guatemala e sua narrativa, muitas das vezes, o coloca em impasses daquele que desconhece o lugar em que vive e o sem sentido de determinadas práticas. A fragmentação do relato e a catalogação, em Rey Rosa, distanciam essa prosa de ficção de procedimentos como a alegoria, utilizada por *História Natural da ditadura*. A opção pelo “impulso arquivístico”, como o denomina Hal Foster (2004) para pensar as artes plásticas, gera uma quebra na narrativa e implica em outros modos de ler o *Material Humano*. Impede as mais comuns estruturas de enredo pautadas em ações e aventuras e leva o leitor à quebra e suspensão do fluxo de leitura. Rodrigo Rey Rosa, utilizando o “impulso arquivista”, tenciona fazer com que a informação histórica que estava perdida esteja “fisicamente presente” (FOSTER, 2004, p. 4).

A catalogação de nomes em *O Material Humano* opera com a redução da linguagem, no qual os nomes parecem remeter ao elementar da significação. O registro material dos nomes dura mais de vinte páginas nas quais a sua ordenação alfabética reitera o uso desmedido da força e dos mecanismos de controle do Estado. “Aguilar Elias León/ Aguirre Cook Natsuel/ Ávila Aroche Jesús/ Aguilar Garcia Benito/ Barrientos Luis Alfredo...” (REY ROSA, 2011, p. 22). Retoma-se, aqui, um procedimento narrativo antigo e presente no Antigo Testamento: a recolha de nomes, a enumeração detalhada e a ordenação nominal como um modo de narrar a passagem do tempo ou explicitar uma ideia. No capítulo, Rey Rosa não tenciona destacar a presença divina, nem mesmo se apropriar da ladainha cristã; pelo contrário, parece mais interessado em destacar o inumerável da desmedida violência. A exposição das fichas dos mortos torna mais latente um dos intentos do livro: a reiterada lembrança da vulnerabilidade humana. A violência do Estado é explicitada em detalhes, e a ordenação dos nomes parece servir ao intento de manifestar a banalização da vida humana em situações de subserviência aos desígnios do Estado. As noções de subjetividade em choque e repetição compulsiva reposicionam o papel da repetição nas imagens literárias ao longo de toda a prosa de ficção. Ao longo da prosa, opta para que as coisas não sejam essencialmente as mesmas, mas exatamente as mesmas, valorizando a repetição da disposição gráfica em páginas variadas ao longo do romance. Hal Foster lembra que para



Freud a repetição de um acontecimento traumático visa integrá-lo em uma economia psíquica, na ordem simbólica (FOSTER, 2014). As repetições em *O Material Humano* não são restauradoras, entretanto, já que não se busca o controle do trauma. Ao invés da libertação do luto, indicam a fixação obsessiva no objeto do trauma. Dessa maneira, pode-se considerar que o uso estratégico da compulsão de repetir pode ser tomado de modo preventivo já que deflagra os mecanismos de uma sociedade de produção e consumo em série. Pode-se dizer que há a intenção de entrar totalmente no jogo pelo qual está fundada a sociedade para revelar seu automatismo, o que torna afeitos esses romances à obra de Andy Warhol, especialmente *Death in America*. Cabe considerar, por meio dessa leitura, a centralidade desses livros: parecem se empenhar em definir o real em termos do trauma, uma das outras formas de indicar os limites de qualquer restituição. Reivindicar uma definição do real em termos do realismo traumático parece ser uma limitação que as prosas de ficção aqui elencadas, de alguma maneira, reiteram.

A primeira diferença explícita entre *História Natural da Ditadura* e alguns romances contemporâneos em que a História é tema central junto à encenação do “eu”, como, por exemplo, *O Material Humano*, é a ênfase na materialidade. Esse aspecto já tinha sido percebido por Schöllhamer (2015), ao considerar a atenção ao testemunho e em figurar a violência e as destruições de tempos imemoriais. *História Natural da Ditadura* valoriza o “resgate material de estruturas recursivas da história” em íntima correlação com a estética forense. O hibridismo de *História Natural da Ditadura* refere-se à mistura de gêneros na obra que não se remete apenas a um só gênero literário facilmente definível por romance, ensaio ou autobiografia, mas parece mesclar os três. O livro de Teixeira Coelho investe na inadequação às definições usuais do romance como trama, conflito moral e personagens. *História Natural da Ditadura* se aproxima de *O Material Humano* no uso intensivo da autobiografia e da relação entre documento e arquivo. Foucault, desde o *Arqueologia do Saber*, compreende o arquivo como um sistema geral que oscila entre linguagem e corpo, da amplitude do que pode ser dito e a expressão do que é. As duas prosas de ficção elencadas optam por enfatizar o arquivo como uma prática material e institucional que reitera rígidas relações entre saber e poder que serviram na Modernidade à disseminação da violência.

Essa produção destoa em seus mecanismos da escrita de ficções históricas que também lidaram com as ditaduras militares do continente de décadas anteriores. *Nadie Nada Nunca* (1980), de Juan José Saer, por exemplo, é um relato que propicia ao leitor perceber o





quanto de ficcional se encontra no real, enquanto *História Natural da Ditadura* e *O Material Humano* buscam incorporar elementos do real na narrativa por meio da catalogação de nomes, como mais explícito no livro de Rey Rosa. Trata-se da escolha por estratégias narrativas que se distanciam da autoconsciência narrativa, apelos irônicos ao leitor, ruptura do pacto ficcional e pouco apelo à autobiografia. Ambas apostam na mistura de gêneros como uma singularidade recente da produção literária em âmbito mundial. Ricardo Piglia, entretanto, destacava que a mistura de gêneros era parte da tradição argentina desde Sarmiento e seu *Facundo*, como afirmou no ensaio “Notas sobre o Facundo”. Há uma aposta na inserção de dados e nomes de indivíduos que reafirmam a existência desse real dentro da narrativa que, a princípio, deveria ser tomada como ficcional de acordo com a primeira frase do romance.

Rey Rosa cinde a alegoria, e opta por evitar utilizar o termo recusa da alegoria, mesmo compreendendo-a no sentido tomado por Benjamin, como referência predominante conservando algumas de suas aporias éticas e estéticas. A alternância entre diário e as catalogações, assim como a presença da personagem Benedicto Tun, rompe com a expressão fluida do romance policial e também com os modos da escrita alegórica, pelo menos como apresentada por *História Natural da Ditadura*. O uso da alegoria está longe de lembrar aqueles dos autores do drama trágico alemão, referência para a elaboração da escrita dos pós-ditatoriais. Há uma manutenção vigorosa da ênfase na violência, como aponta Faqueri (2018). Pode-se dizer que *História Natural da Ditadura* está interessada em reproduzir; enquanto *O Material Humano* está interessado em repetir incessantemente. Há um confronto direto com esse tipo de hegemonização e uma resposta a ele por meio de outros procedimentos, como a catalogação e a seriação de nomes. Esses procedimentos distanciam *O Material Humano* de *História Natural da Ditadura*. O procedimento alegórico é minado dentro da própria estrutura do romance, especialmente pela desastrosa captação do passado por parte de alguns personagens, incluindo o narrador. A problematização ativa desse recurso estilístico não ocorre pela sua negação, mas dentro da situação da sua enunciação. Não se trata da negação completa, por parte de *O Material Humano*, da alegoria. Pode-se dizer que na prosa de ficção do guatemalteco, a alegoria se aproxima da teorização de Paul de Man em seu *Allegories of reading* o arruinamento da chave de interpretação figurativa. Há interrupções a todo instante em *O Material Humano*, manifestadas especialmente pelas apropriações de nomes e cadernetas que parecem listas e que tendem ao adiamento



narrativo do relato, fazendo com que a resolução do mistério proposto pela prosa de ficção seja denegada e permita, assim, o aparecimento de subtramas que mantêm o vínculo central com a sustentação da figura do arquivo. Assim, a trama se esgarça e se repete de capítulo em capítulo sem que a leitura embale, devido ao uso de procedimentos que trazem o real para dentro do romance, fazendo com que a forma guarde semelhança com o aparato burocrático e administrativo que faz com que a investigação de crimes termine sempre sem solução reiterando relações de proximidade e homologia com o mundo social. A relativa circularidade da trama de *O Material Humano*, eludindo respostas e saídas para o impasse que o romance criou para si mesmo, nega qualquer tipo de resposta moral que faria da literatura um guia para as ações no mundo. O recurso à seriação, especialmente com a exposição de nomes próprios, e a banalização da mortandade reiteram a repetição cega dos atos violentos, seu sem sentido e a ausência de uma moral rígida a organizar as ações.

### **Arquivo, hibridismo narrativo e o trauma**

Na última seção de seu influente ensaio “An Archival impulse”, Hal Foster afirma que o desejo de “conectar o que não pode ser conectado” na arte arquivística presta-se a motivações mais amplas do que elencar alguns artistas em suas particularidades e diferenças. Ao diferenciar o impulso arquivístico do impulso alegórico de Craig Owens ou até mesmo da anomia como característica das obras contemporâneas, como concebido por Gerhard Richter e Benjamin Buchloh, Foster assume que a fragmentação e sua anomia não servem apenas para representar, mas também para iniciar um trabalho (work through); capazes de possibilitar novas associações afetivas: os arquivos privados questionam arquivos públicos, por um lado; e por outro indicam uma crise geral das leis sociais e uma mudança na ordem simbólica que não mais funciona por totalidades. A intenção é, após algumas indagações, dizer um “talvez” para sua própria ênfase de que “a dimensão paranóica da arte arquivística é o outro lado de sua ambição utópica” (FOSTER, 2004, p. 22). Transformar o alheamento em presentificação, bem como visões falidas da arte e da vida cotidiana em possíveis cenários alternativos das relações sociais, propiciam “transformar o não lugar do arquivo em não lugar da utopia” (FOSTER, 2004, p. 22). Essa retomada da demanda utópica é inesperada já que a utopia era o mais relevante aspecto do projeto moderno.



A princípio, as afirmativas de Hal Foster parecem forçar aspectos pouco destacados pelas próprias obras. Talvez não concordemos com a intenção de vincular o impulso utópico e o arquivístico; contudo, o diagnóstico de Hal Foster soa adequado se pensarmos na cultura melancólica que associa o histórico como uma parcela um pouco mais destacada do que é o traumático, como ele insiste. Resta saber se o desejo pela história que esses romances carregam consigo reafirmam a necessária vinculação entre escrita da história e trauma. A imediata junção entre arquivo e realismo traumático parece ser um desses aspectos caracterizados pelo artigo de Foster e, em larga medida, pelas prosas de ficção selecionadas aqui. Os “traumatropismos” estão aqui mobilizados pela valorização do excesso e da singularidade, típicos das narrativas do trauma, sendo que legam ao leitor um vínculo exclusivo com um passado recente de violência ditatorial.

Essas questões devem ser articuladas ao amplo espectro das mudanças atuais no campo das artes, como a inespecificidade (KRAUSS, 2000) que são, em parte, responsáveis pelo hibridismo textual característico de ambos os romances. Caberia então destacar o impulso arquivístico com a exumação dos materiais apresentados, especialmente nas fotografias, geralmente tidos como menores pela crítica literária. Circulam, aqui, de modo disruptivo, como se fossem pertencentes à outra temporalidade e outro suporte. Ambas as ficções propõem uma volta aos próprios materiais recolhidos em arquivo, contudo esse gesto está longe de instituir uma relação com o passado enquanto restituição: ambas parecem optar por distanciarem-se da sutura com o passado. Não se trabalha com a unidade e coerência da obra e, muitas das vezes, há a opção explícita por evitar o fluxo narrativo da leitura. A abertura do arquivo - seja privado e público, como no caso de *História Natural da Ditadura*, seja público, como no caso de *O Material Humano* - reafirma as potências da instabilidade e da fragmentação dos materiais enquanto modos de abalar os valores da unicidade dos romances.

Essas observações, que servem para ambas, também conduzem a uma discussão acerca do papel do fragmento e das interferências temporais nesses romances. João Barrento (2010), em seu *O gênero intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*, considera que o pendor contemporâneo pelo fragmento - a exigência fragmentária de Blanchot - cancela a interioridade e a plenitude de sentido proposta pelos românticos. A obra nos incita a conceber os fragmentos como “conjuntos furtivos” que expressariam um pensar à deriva muito mais atento aos espaços em branco que as separam, utilizando Blanchot, do que



propriamente à completude. A interrupção marcada pelo prolongamento das rupturas que não encontram propriamente um fim, como argumenta (BARRENTO, 2016).

A busca por investigar as relações entre ética e estética estão citadas ao longo de *História Natural da Ditadura*, uma preocupação da trajetória crítica do autor Teixeira Coelho para além da escrita de prosas de ficção. O contraste entre *História Natural da Ditadura* e *O Material Humano* auxilia a pensar o temário da ética: visto que ambos negam a alegoria, especialmente entre o vínculo entre luto e alegoria como um modo de restaurar a relação entre literatura e experiência, sendo que especialmente o último nos destina à ruína da alegoria com procedimento mais próximos da proposição de Hal Foster (2004). A catalogação de nomes e a mistura de gêneros, acentuada pela presença das cadernetas, deixa mais espaço para o gesto autorreflexivo da leitura em *O Material Humano*, assim como parece que Rey Rosa é menos crédulo na capacidade da narrativa em resolver o divórcio entre literatura e experiência tipicamente benjaminianas. Se as tensões entre autor, narrador e personagem já eram perceptíveis naquele, parece que o livro de Rey Rosa lida de modo mais vigoroso com o produtivo alinhamento e diferenciação entre esses termos.

Assim, ambos os romances diferem dos romances que trabalham com o típico “reflexo múltiplo da consciência”, conforme afirma Erich Auerbach acerca da obra de Virginia Woolf, (AUERBACH, 1976, p. 475). Os romances aqui elencados incorporam à narrativa uma ampla gama de materiais (fotos, reportagens jornalísticas, imagens de obras-de-arte) e evitam os procedimentos estritamente ficcionais (criação de eventos, arco presumível dos personagens, descrição). O factual é utilizado apenas como comprovação da ocorrência de um evento passado, oriundos dos procedimentos do campo epistemológico da História. Mesmo não sendo novas essas escolhas, essas opções parecem ter se tornado hegemônicas e contam, agora, com a predominância da mistura do autor, narrador e personagem.

Creio que essas opções manifestem a decadência da alegoria enquanto modo de narrar. O que pretendo comentar nessas poucas linhas finais é que a negação de uma leitura alegórica está associada à desconfiança com relação à literatura e à História, acerca do próprio do literário, inclusive sugerindo certa falência da interpretação do romance. A qualidade imprevisível da leitura - o ato performativo que produz resultado único - pode ser motivado por essa falência, como é a aposta de *O Material Humano*, e, em dada medida, *História Natural da Ditadura*. A ética da leitura surgiria dessa possibilidade do ato de ler como



abertura para o outro em uma performance que somente pode ocorrer no ato do contato com o romance em mãos. Partindo dessa perspectiva, a quebra da ficcionalidade, proposta por essas ficções históricas que lidam com a autofiguração e o jogo entre narrador, autor e personagem, reforçam essa abertura ao ato de ler.

O fato de não serem relatos autobiográficos, já que lhes falta a restrospecção pautada na ordem e coesão na narrativa de si mesmo, lega ao leitor uma maior abertura ao autoquestionamento. Teixeira Coelho, por exemplo, fica a meio do caminho, em certa medida, produtivo entre um romance que se utiliza de referências no marco da tradição crítica, como Benjamin, e um anseio por não se submeter a elas na reafirmação da tradição do romance. *História Natural da Ditadura* se apresenta como ruína alegórica, o que reforça a credulidade no poder restitutivo e redentor do relato que apresenta uma série de ruínas, como comentadas a todo instante pelo narrador, que oferecem o passado para ser lido como mônadas, quando se assemelha a proposta do drama trágico alemão. Há um regresso restitutivo do alegórico em *História Natural da Ditadura* sob a forma da narrativa. Por mais que saiba que toda restituição é impossível, há a credulidade e o anseio por essa restituição, nos modos de Ricardo Piglia em *Cidade Ausente*.

Cabe perguntar se o impulso dessa força crítica não terminou o deixando mais enredado nos problemas dos quais tentou escapar. Caberia, então, afirmar que o “impulso arquivístico” presente em *História Natural da Ditadura* e de modo destacado em *O Material Humano* reiteram também uma ruína do futuro. Sigo o argumento de Hal Foster ao falar da obra de Tacita Dean que o arquivo pode ser tomado como uma “visão futurística falida” (FOSTER, 2004, p. 11). Resta saber se a opção pela tradição crítica, como ele fez, e a ênfase na materialidade, distancia o leitor da experiência compartilhada capaz de gerar abertura para o amor e a generosidade. Afetos que podem ser encontrados em *O Material Humano*, especialmente se enfatizarmos o tema do fantasmático, mas que não receberam o devido desenvolvimento. A narrativa em *História Natural da Ditadura*, ao mesmo tempo em que nos faz indagar a violência vivenciada nos recentes anos ditatoriais, gera uma quebra enunciativa com a sensação de sufocamento e ausência de escape possível ante o século XX e sua violência. Essa mesma percepção, com diferentes opções narrativas, pode ser encontrada em *El Material Humano*, de Rodrigo Rey Rosa, e a ênfase excessiva na violência por meio da catalogação de nomes e seriação de listas. Ambos os romances nascem de uma prática artística na qual o terror e a violência são fruto de construções literárias em que o



autoritarismo do Estado produz esquecimento e injustiças. Se um dos valores do livro de Teixeira Coelho é falar tão claramente com o leitor - em sua típica dissociação entre narrador, autor, o crítico, como seu modo de encenar o “eu” e explicitar os impasses da cultura, as falências pessoais e a responsabilidade individual e coletivas - ele parece fazer a pergunta se cabe olhar apenas por essa perspectiva de entendimento do que seja o histórico. O modo como o leitor se engaja em uma leitura que enfatiza a diferença entre autor, narrador e personagem com seus temas e argumentos auxilia a deixar de lado qualquer opinião estrita do que seja ética da leitura ou da escrita, mesmo quando há o engajamento em temáticas específicas nos romances elencados. Talvez essa estratégia utilizada pelas duas ficções históricas escolhidas possa auxiliar no entendimento do engajamento proposto por cada uma delas no tema de como narrar a si mesmo, sem que ocorra uma resposta decisiva ao leitor. A ausência da unicidade da trama narrativa desses romances faz com que eles não se resolvam plenamente, mas que seus fragmentos permaneçam sendo figurados com vazios, silêncios e impasses na narrativa. Recordam da brutalização de afetos vivenciados nos dias correntes em que tudo parece se remeter à violência.

*O Material Humano*, especialmente, apresenta certa desconfiança sobre a própria literatura, sobre o próprio do literário. As narrações violenta e reiterada imagem do arquivo são a expressão não apenas de abalo em certos setores da trama, mas do lugar enunciativo e discursivo do relato. Expressam uma zona de conflitos que se instala contra narrações que tomam o literário como dotado de um privilégio inerente que consegue ampla circulação cultural e singularidade crítica. Evitam reencenar, ou simplesmente somente reencenar, uma situação de miséria e ilegitimidade de sua prática com a intenção de dramatizar as experiências dos limites do literário como em décadas anteriores. Não há em *Rey Rosa*, mesmo que apareça por vezes em Teixeira Coelho, o receio acerca da extinção do meio literário; essa não parece ser uma preocupação destacável, nem mesmo dramatizações de um fim, ou de um apocalipse, que por vezes retorna enquanto um lugar último para a redenção da literatura. Há certa insuficiência inerente expressa pelos personagens, que se confundem na relação autor e narrador. Há uma clareza de sua singularidade, mas isso não se converte na expressão de uma propriedade única e inata. Talvez expresse maior segurança assim, já que a perda já ocorreu e não há que se assustar tanto com os proféticos fins narrados por todos os cantos.



Os gestos encenados, por isso, não estão baseados na denúncia, nem mesmo apostam na demonstração de autoconsciência e explicitação de jogos formais. Em ambos os romances, quando são confrontados com situações em que a violência é constitutiva do literário, os personagens – no papel de narradores ou não – se questionam acerca da legitimidade ética de escreverem desde a literatura, como no caso em que Rey Rosa faz críticas a Miguel Angel Asturias, e se não estão em continuidade com essa brutalidade (e poderíamos dizer se nossa leitura também não seria uma certa forma de continuidade dessa violência). O mesmo acontece em casos de esquecimento e silenciamento dos sobreviventes de violências históricas e a tomada da literatura como o lugar assegurador para essas lembranças e a aparição desses nomes, como na catalogação dos nomes em Rey Rosa. Tudo isso ocorre, como já foi indicado, não apenas no nível mimético-representativo: afeta o corpo textual e seu enunciado, impactando os modos de ler. O enfoque narrativo se dirige aos rastros de violência do passado no presente e se expressam em um presente democrático, hegemônico no Ocidente, e por isso tornam legítimas as perguntas acerca da convivência de suas práticas artísticas com essas estruturas de poder. Não apenas acerca de quais opções foram feitas para que os documentos da cultura tenham se tornado também documentos da barbárie, como argumenta Benjamin, leitura privilegiada de ambos, mas como também o ato de registrar, selecionar, escolher, catalogar cria a instância arquivo e o seu mal, ou o “mal de arquivo”, nos termos de Derrida (2001), que os autores insistentemente mencionam. De certo modo, esse é o encaminhamento que Teixeira Coelho e Rey Rosa fazem em seus romances: aproximam literatura e História a partir da figura do arquivo, tencionando políticas da memória, e se indagando de que maneira seus romances, com diferenças sensíveis, podem colocar ruídos na situação presente, expressando sua fragilidade e não a garantia da sua existência. Expressam um conflito onde poderia ser encontrada o que se esperava enquanto uma legitimação da literatura.

## Referencias

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. 2ª edição revisada. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: 2003.



- BARTHES, Roland. **Image, Music, Text. Essays** selected and translated by Stephen Heath. Fontana Press, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução: João Barrento. Ed. Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov." In: **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire." **Baudelaire e a Modernidade**. Trad. e Org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.
- COELHO, Teixeira. **História Natural da Ditadura**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. MIT Press paperback edition, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução: André Telles, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DE MAN, Paul. **Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust**. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Claudia de Moares Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FAQUERI, Rodrigo de Freitas. "A Estética da violência na literatura Centro-Americana Contemporânea: Um estudo sobre as narrativas do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa" Tese de Doutorado. Universidade Mackenzie, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Traduzida por Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOSTER, Hal. "An Archival Impulse." **OCTOBER 110, Fall 2004**, pp. 3-22. 2004.
- FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed Ática, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea**. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. Os visitantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LACAPRA, Dominick. **History, Politics and Novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- LEITE, Guilherme Rodrigues. **Ficções de arquivo e autoritarismo de Estado na América Latina - Uma leitura de "El material humano" (2009), de Rodrigo Rey Rosa (1958-)**. Dissertação de mestrado PPGH- UERJ, 2018.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América latina. Uma especulação**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. **Respiração Artificial**. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.





- PIGLIA, Ricardo. "Notas sobre Facundo." **Punto de Vista**, Revista de Cultura, año 3, n. 8, mar.-jun. 1980, pp. 15-18.
- REY ROSA, Rodrigo. **O Material Humano**. Tradução: Josely Vianna Baptista. Ed: Benvirá, 2011.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erich. "A História Natural da Ditadura" **Lua Nova**, São Paulo, 96: 39-54, 2015.
- SEBALD, W. G. **Guerra Aérea e Literatura**, Com Ensaio sobre Alfred Andersch, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. **Os Anéis de Saturno. Uma peregrinação inglesa**, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- TERRON, Joca Reiners. **Noite dentro da noite: uma autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WHITE, Hayden. "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality" **Rethinking History Vol. 9, No. 2/3**, June/September, 2005.

