

**JARDINS E PORÕES DA DITADURA CHILENA:
MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM PEDRO LEMEBEL¹**

**JARDINES Y SÓTANOS DE LA DICTADURA CHILENA:
MEMORIA Y TESTIMONIO EN PEDRO LEMEBEL**

DOI 10.20873/uft2179-3948.2021v12n2p313-334

Amanda Lacerda de Lacerda²

Arlete Borba da Silva³

Evandro Fantoni Rodrigues Alves⁴

Giovanna Luisa Ribeiro do Nascimento⁵

Laís Sauerbronn Silva Mendes⁶

Maria Jodailma Leite⁷

Roseli Hirasike⁸

Valéria Gomes Ignácio da Silva⁹

Resumo: O presente artigo propõe a análise da narrativa *As orquídeas negras de Mariana Callejas* (ou “*O Centro Cultural da Dina*”), de Pedro Lemebel. Ainda pouco conhecido no Brasil, o autor chileno elabora um retrato sobre a classe artística nos anos 1970, período da ditadura civil-militar em seu país. A perspectiva teórica se pauta nas teorias sobre literatura de

¹ Produção do Grupo de estudos Literatura e Ditaduras (GELD/PUC-SP), vinculado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: geliteraturaeditaduras@gmail.com.

² Mestranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde é bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: amandasmiths@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9194-1700>

³ Doutoranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde é bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: arletinhaborba@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5563-8736>

⁴ Doutorando do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Autor dos livros *Siamo Qui! Os italianos de Alcântara Machado*; e *De Homero e Ruth Rocha. Um estudo da adaptação da Odisseia para jovens leitores*. E-mail: evandro.fantoni.ra@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5107-0605>

⁵ Mestranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde é bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: giovannarnasc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5884-4837>

⁶ Mestranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde é bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: laissauerbronn@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6582-2679>

⁷ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), cursando Especialização em Educação e Direitos Humanos na Universidade Federal do ABC. Email: mjodailma@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9294-2649>

⁸ Doutoranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Email: hirasike@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1029-5618>

⁹ Doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). Email: val.pizzani@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0712-1150>

testemunho e memória, conceitos mobilizados com base na leitura crítica dos recursos estéticos que configuram um tensionamento entre o histórico e o ficcional e que estão no cerne desse texto literário.

Palavras-chave: Literatura de testemunho; Memória, Ditadura; Pedro Lemebel.

Resumen: Este artículo propone el análisis de la narrativa *Las orquídeas negras de Mariana Callejas* (o “*El Centro Cultural de la Dina*”), de Pedro Lemebel. Aún poco conocido en Brasil, el autor chileno elabora un retrato de la clase artística en los años 1970, período de la dictadura cívico-militar en su país. La perspectiva teórica se fundamenta en las teorías de la literatura testimonial y de la memoria, conceptos movilizados a partir de la lectura crítica de recursos estéticos que configuran una tensión entre lo histórico y lo ficcional y que están en el corazón de ese texto literario.

Palabras clave: Literatura testimonial; Memoria; Dictadura; Pedro Lemebel.

Introdução

O Chile tem passado, desde 2019, por uma série de manifestações populares, compostas por jovens estudantes, idosos, mulheres e trabalhadores, entre outros, que reivindicam mudanças nas estruturas do país e consolidam a disputa por uma reconfiguração social. Fruto dessas reivindicações, em 4 de julho deste ano foi instalada uma Assembleia Constituinte eleita pelo voto popular direto, composta por 155 membros, respeitando-se uma divisão paritária de gêneros, e presidida pela acadêmica mapuche Elisa Locón, configuração que demonstra um compromisso com a diversidade social que compõe o país.

Essas considerações sobre o presente político chileno sugerem estreita relação com a obra de Pedro Lemebel, objeto de análise deste artigo. Em *As orquídeas negras de Mariana Callejas* (ou “*O Centro Cultural da Dina*”), podemos observar uma imbricação de temporalidades, de modo a apontar, sobretudo, as permanências de um regime ditatorial e um alerta ao tempo presente sobre as implicações éticas dessa condição. A crônica foi originalmente publicada no jornal *La Nación*, em 1994, mas literariamente nos apresenta o clima das festas da classe cultural chilena dos anos 1970. Podemos, então, observar um certo jogo que relaciona o tempo de euforia da redemocratização, quando da publicação da crônica ao tempo do autoritarismo, expresso no retrato construído pela narrativa, para, enfim, nos implicar, leitores e pesquisadores, no tempo de erguer uma nova constituição, que simbólica e juridicamente enterre a herança de Pinochet.

Diante dessas considerações, observamos que a escrita de Lemebel tem muito a dizer sobre esses novos tempos no Chile. O artista, falecido em 2015, atuou não apenas como escritor, mas também como *performer* e artista plástico, deixando um legado sólido e extenso em obras

que abordam, em especial, os temas da marginalidade e da homossexualidade, por meio da provocação e do ressentimento como ferramentas de elaboração estética. Lemebel recebeu o prêmio *Altazor* em seis ocasiões, além do *Prêmio Nacional de Literatura do Chile*, em 2014, demonstrando que sua obra é bastante reconhecida no país. A literatura de Lemebel ainda é pouco conhecida no Brasil e a primeira tradução para o português, da obra *Essa angústia louca de partir*, foi publicada apenas em 2014, pela editora Cesárea. No âmbito acadêmico, vale destacar a tese de doutorado desenvolvida pela pesquisadora Alejandra Covalski (2020), que produziu uma tradução comentada do romance mais expressivo do autor: *Tengo Miedo Torero*, de 2001.

A análise proposta e desenvolvida neste artigo visa contribuir para ampliar e dar visibilidade aos estudos sobre a produção do autor, jogando luz sobre uma de suas escrituras relacionadas ao tema da ditadura. Aqui, o fio condutor da leitura crítica está voltado para a dinâmica tensional entre os dados históricos e ficcionais, a voz e a temporalidade como recursos estéticos que corroboram para a construção de uma escrita de memória e resistência.

1 Limites entre o histórico e o ficcional

Mesmo que possa, em um primeiro momento, parecer algo simples e quase instintivo, estabelecer uma diferença rígida entre realidade e ficção é tarefa bastante árdua e, ainda na atualidade, não completamente livre de debates e discussões, em que críticos literários e historiadores de diferentes filiações teóricas chegam a conclusões bastante diversificadas, sem que tenha sido possível estabelecer uma fronteira fechada que determine esse limite, que permanece fluido.

Colocamo-nos ao lado da corrente de pensadores que entendem a realidade e a ficção como duas faces de uma mesma moeda: separadas, sim, mas intrinsecamente complementares, na medida em que partimos do princípio de que agir como sujeitos históricos e produzir obras de ficção constituem ações relacionadas, pertencentes a um mesmo regime de sentido. A esse respeito nos fala Jacques Rancière (2005, p. 56-57), em *A partilha do sensível*:

Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta ‘o que poderia suceder’ segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, ‘do que sucedeu’. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido.

A partir dessas formulações, é possível avançar um passo no sentido de um segundo aspecto do pensamento de Rancière de grande relevância, que é a ideia da necessidade de

ficcionalização da história para que ela possa ser melhor pensada e compreendida, refletindo questões de memória, conservação e resgate, tanto por aqueles que vivenciaram determinado evento do passado, quanto por seus descendentes, afetados em maior ou menor grau por esse evento. Assim o pensador francês sintetiza essa ideia:

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria ‘narrativa’, com alternâncias entre ‘grandes’ e ‘pequenas’ narrativas. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

Afirmar a necessidade de transformar a realidade em obras de ficção para que seus processos possam ser retomados e compreendidos nos leva ao pensamento de Perry Anderson, explicitado no texto *Trajetos de uma forma literária* (2007). O crítico defende que o aumento de interesse na produção de obras de ficção histórica que revisitam momentos traumáticos da história – sobretudo na América Latina –, a partir do final da década de 1970, ocorre devido às ditaduras militares que varreram o continente ao longo da segunda metade do século XX e que, tendo chegado ao fim, deixaram como herança um passado traumático, que precisa ser resolvido.

[...] foi claramente a própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado. Resta saber em que consistiu essa experiência. Uma resposta-padrão diria que, se deixarmos de lado precursores individuais, a decolagem dessas formas data dos anos 1970. O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. (ANDERSON, 2007, p. 218)

Além das considerações de Rancière e Anderson, consideramos importante também trazer algumas palavras acerca da ideia de literatura de testemunho, uma vez que o texto de Lemebel, além de transitar na fronteira entre os gêneros do conto e da crônica, traz em seu bojo características desse tipo específico de literatura. O campo de forças sobre o qual essa literatura se articula e desenvolve, de acordo com Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 46), em *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*,

[apresenta] de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida, do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis), como também (e ainda, principalmente) - e com sentido muito mais trágico -, a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança.

De acordo com Seligmann-Silva, a ação desumana do algoz conta com a incredulidade do público diante de tanto horror. Nesse sentido, verdadeiros cenários são montados para, além de encobrir os fatos, jogá-los em uma atmosfera nebulosa, a fim de tornar a situação duvidosa.

Nesse mesmo sentido, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 44) afirma que o negacionismo é uma estratégia explícita e consciente de anular o rastro da existência. Conforme a autora, “[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”, o que aponta para a necessidade de lutar contra o apagamento e a denegação. Vivemos, hoje, no Brasil uma negação do passado ditatorial, com grupos reivindicando o retorno da ditadura militar e eleições democráticas que levaram ao poder um presidente autoritarista. “O esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, hoje, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar.” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Seligmann-Silva (2003) e Gagnebin (2006) citam Primo Levi para denunciar essa tentativa de anulação, tomando Auschwitz como referência e assinalando que, a despeito de ter sua função de campo de extermínio nazista bastante evidente para nós, na época em que estava em pleno funcionamento o local era apresentado como mais uma das muitas fábricas presentes na Alemanha de Hitler. Evidência disso pode ser encontrada no portão do campo, sobre o qual era possível ler a frase “O trabalho liberta”, do alemão *Arbeit Macht Frei*. Além disso, no final da guerra, os nazistas destruíram arquivos e câmaras de gás, desenterraram e queimaram cadáveres.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi (2003, p. 52) afirma que essa deliberada manipulação da realidade histórica pode ser “[...] relida como a guerra contra a memória, falsificação orwelliana da memória, falsificação da realidade, negação da realidade”.

Partindo dessas formulações teóricas, dirigimos nossa atenção de forma mais detida ao texto de Pedro Lemebel, uma escrita que luta pela rememoração: *As orquídeas negras de Mariana Callejas (ou “O Centro Cultural da Dina”)*. Como o título do texto já indica, a narrativa se desenvolve em torno de uma personagem – histórica – específica: Mariana Callejas, uma escritora chilena que, ao lado do marido, colaborou com a Direção de Inteligência Nacional (DINA), um dos mais importantes órgãos de repressão aos opositores da ditadura de Augusto Pinochet, entre 1974 e 1977.

Sobre Mariana Callejas, esclarece Michael J. Lazzara (2016, p. 143, traduções nossas), no artigo “Writing complicity. The ideological adventures of Mariana Callejas”:

Mariana Callejas, ex-mulher do cúmplice norte-americano da DINA, Michael Townley, infame por sua cumplicidade no assassinato, em 1976, do General Carlos Prats e da esposa, Sophia Cuthbert, em Buenos Aires, entre outros notórios crimes. [...] Na juventude, ela abraçou causas de esquerda, marchando contra a guerra dos EUA no Vietnã e mesmo se juntando à Juventude Comunista Chilena. Ela separou-se do segundo marido em 1960 e em 1961 casou-se com Michael Vernon Townley, filho de um empregado da Ford Motor Company com ligações com a Agência Central de Inteligência (CIA). O anticomunismo visceral de Townley acabou por levá-lo (e a Callejas) a unir-se ao *Patria y Libertad* (Pátria e Liberdade), uma organização paramilitar de ultradireita, e mais tarde a colaborar com a DINA. De sua infame mansão em Santiago, na vizinhança de Lo Curro, onde a DINA ocasionalmente torturava prisioneiros e produzia gases letais e documentos falsos, Callejas levou uma deplorável vida dupla: a de escritora de literatura dirigindo *workshops* para aspirantes a escritores e a de espã internacional profundamente envolvida em alguns dos piores crimes internacionais da ditadura¹⁰.

É justamente sobre essa vida dupla de Mariana Callejas que trata o texto de Lemebel, que apresenta tanto as torturas realizadas nos porões da mansão em Lo Curro, quanto as festas e eventos literários que a escritora organizava semanalmente em sua residência, cujas descrições – das festas, e dos horrores perpetrados nos porões – aparecem já nas primeiras palavras do texto do escritor chileno.

Concorridas e regadas a uísque eram as festas na casa elegante de Lo Curro, em meados dos anos setenta. Quando nos ares tensos da ditadura se escutava a música pelas janelas abertas, lia-se Proust e Faulkner com devoção e um grupo de gays intelectuais esvoaçava em torno de Callejas, a anfitriã. Uma diva escritora com um passado antimarxista que mergulhou suas raízes no pântano de Pátria e Liberdade. [...] A desenvolta classe cultural desses anos que não acreditava em histórias de cadáveres e desaparecidos. [...] Todo mundo via e preferia não ver, não saber, não escutar esses horrores que vinham à luz pela imprensa estrangeira. (LEMEBEL, 1998).

Ainda que possa parecer exagero literário da parte de Lemebel, existem indícios de que, muitas vezes, as festas e recepções de Callejas ocorriam ao mesmo tempo em que seu marido torturava prisioneiros políticos, preparava documentos falsos e fabricava gases letais no porão da mansão, conforme nos informa Lazzara (2016, p. 141), acerca do assassinato do diplomata espanhol Carmelo Soria:

Enquanto ela escrevia, bebia e fumava maconha com seus amigos, bem embaixo do seu nariz (e provavelmente com seu total conhecimento), a DINA torturava e matava o diplomata espanhol Carmelo Soria com gás sarin e fazia 119 passaportes falsos para

¹⁰ No original: “Mariana Callejas, the ex-wife of US-born DINA accomplice Michael Townley, infamous for her complicity in the 1976 assassination of General Carlos Prats and his wife, Sophia Cuthbert, in Buenos Aires, among Other egregious crimes. [...] In her youth, she embraced leftist causes, marching Against the US war in Vietnam and even joining the Chilean Communist Youth. She separated from her second husband in 1960 and in 1961 married Michael Vernon Townley, the son of a Ford Motor Company employee with links to the Central Intelligence Agency (CIA). Townley’s visceral anticommunism eventually led him (and Callejas) to join *Patria y Libertad* (Fatherland and Liberty, an ultra-right-wing paramilitary organization, and later to collaborate with DINA. From their infamous mansion in Santiago’s Lo Curro neighborhood, which DINA occasionally used to torture prisoners and produce lethal gases and false documentation, Callejas led a deplorable double life: that of a literary writer directing workshops for aspiring writers and that of an international spy deeply complicit with some of the worst international crimes of the dictatorship.”

encobrir os assassinatos que seriam levados a cabo sob o codinome ‘Operação Colombo’¹¹.

Ainda que Lemebel (1998) não faça referência em seu texto ao assassinato de Carmelo Soria, o autor traz a questão dos gases venenosos produzidos no porão para torturar e matar opositores políticos e pessoas consideradas inimigas pelo estado ditatorial chileno quando descreve a mansão de Callejas, fazendo uma interessante – e tristemente apropriada – comparação entre a residência de Lo Curro e uma cripta:

[...] o silêncio necrófilo do bairro alto. Essa tranquilidade de cripta de que necessita um escritor, com jardim de madressilvas e jasmíns ‘para sombrear o laboratório de Michael, meu marido químico, que trabalha até tarde num gás para eliminar ratos’, dizia Mariana com um lápis na boca. Então todos erguiam suas taças de *Old Fashion* para brindar pela alquimia exterminadora de Townley, essa suástica laboral que evaporava seu fedor, murchando as rosas moribundas perto da janela do jardim.

Para além da óbvia referência à produção de gás sarin por Michael Townley, o trecho nos leva a refletir sobre mais dois pontos interessantes a destacar. O primeiro deles está na expressão “suástica laboral”, empregada por Lemebel para referir-se ao trabalho do marido de Mariana Callejas nos porões da mansão. A suástica foi um dos símbolos adotados pelo regime nazista na Alemanha, e continua sendo uma referência para apoiadores dos pensamentos totalitaristas de Hitler.

Nunca é demais lembrar que as execuções em massa levadas a cabo nos campos de concentração nazistas eram feitas com o uso de gases venenosos, e que esse fato nos permite inferir que ao escolher a expressão “suástica laboral”, Lemebel deliberadamente – e não sem razão – estabelece uma associação entre o horror do totalitarismo de Hitler e o horror da ditadura de Pinochet, destacando que ambos os governos valiam-se de métodos análogos de execução.

Outro ponto de relevo está no fato de Lemebel afirmar, no texto, que as pessoas não eram completamente ignorantes do que se passava no Chile durante o governo de Pinochet – assim como os alemães também não o teriam sido em relação aos horrores do nazismo –, mas que a intensidade e o alcance da brutalidade e da desumanidade de ambos os regimes poderia tê-las feito “preferir não ver”, exatamente como propõe Seligmann-Silva, afirmando que o algoz conta com a incredulidade das pessoas diante da intensidade do horror.

¹¹ No original: “While she wrote, drank and smoked pot with her Friends, right under her nose (and likely in her full knowledge) DINA tortured and killed the Spanish diplomat Carmelo Soria with sarin gas and made 119 false passports to cover up the murders that would be carried out under the code name ‘Operation Colombo’.”

Resguardadas as devidas proporções, pode-se concluir que as festas de Mariana Callejas eram preparadas com os mesmos critérios e efeitos apontados por Seligmann-Silva: um cenário criado para produzir uma sensação de irrealidade quanto à veracidade dos fatos.

A música alta, a bebida e os recitais literários nada mais eram que subterfúgios utilizados para criar um ambiente em que a arte, em seu caráter teatral e representativo, sobrepujasse a realidade, levando os frequentadores a uma falsa visão dos reais objetivos dos donos da casa, e forçando-os a vivenciar a situação de cúmplices do governo, tal como atores numa peça dramática.

O segundo aspecto para o qual gostaríamos de chamar a atenção está ligado às palavras “ratos” e “rosas”. Quanto ao primeiro não resta dúvida de que se trata de uma expressão escolhida por Callejas para referir-se aos prisioneiros políticos e inimigos do governo Pinochetista – tanto os que seriam mortos nos porões da mansão como aqueles que seriam assassinados em outras localidades –, mas é na segunda palavra que gostaríamos de nos deter com mais cuidado.

Ao afirmar que a “suástica laboral” de Townley secava “as rosas que morriam perto da janela do jardim”, Lemebel pode ter construído um jogo de palavras para contrapor a expressão “ratos” usada por Callejas para se referir aos prisioneiros do marido, afirmando-os “rosas”, justamente por se oporem aos horrores do governo de Pinochet. Assim, Lemebel nomeia os desaparecidos, os anônimos torturados que tiveram seus rastros apagados. Muitos mortos nunca foram encontrados, pessoas que sumiram, como se nunca tivessem existido, a falta de nome, de corpos, de sepulturas para receberem flores, “[...] atormenta os familiares dos ‘desaparecidos’ na América Latina.” (GAGNEBIN, 2006, p. 56).

Ao fim do texto, o escritor chileno faz referência à postura adotada pela escritora após a queda do regime ditatorial, em especial no que diz respeito a suas participações em eventos culturais, alguns deles relacionados a movimentos de esquerda, com apresentação de músicas de protesto e de denúncia aos crimes de estado – muitos dos quais a própria Callejas tomara parte ao lado de seu marido – sem que ela demonstrasse nenhum tipo de emoção, limitando-se a escutar com atenção e indiferença:

Mesmo assim, embora Mariana tenha se tornado uma azarenta cultural e por vários anos semeado o terror nos ritos literários que visitava, iguais estavam as contas de pérolas em seu colar de admiradores. Igualmente exercia um sombrio poder sobre os fãs da história que alguma vez a convidaram para a Sociedade dos Escritores, a reservada casa da rua Simpson cheia de cartazes vermelhos, boinas, ponchos e essas canções de protesto que Mariana escutou com indiferença sentada em um canto. Lá todos conheciam a índole dessa mulher que fingia escutar atenta os versos da tortura.

Todos perguntando quem a havia convidado, nervosos, fingindo não vê-la para não apertar sua mão e receber a leve descarga eletrificada de sua saudação. (LEMEBEL, 1998).

A citação inevitavelmente nos remete à questão do testemunho dos sobreviventes – diretos e indiretos – das perseguições da Dina, com a qual Mariana Callejas colaborou ativamente. A respeito do papel do testemunho, recorreremos às palavras de Primo Levi sobre a razão da sua existência: “[são feitos] por uma espécie de obrigação moral para com os emudecidos ou, então, para nos livrarmos de sua memória: com certeza o fazemos por um impulso forte e duradouro” (LEVI apud SELIGMANN, 2003, p. 53).

Restaria aos sobreviventes, àqueles que, mesmo parcialmente, testemunharam a catástrofe na casa de Mariana Callejas, a tarefa de rememorar a tragédia e enlutar os mortos, ativar a memória e renegar o esquecimento. Cabe às testemunhas, como Lemebel, o papel de resistir e superar a negação por meio de narrativas.

Nessa linha de pensamento, Seligmann-Silva (2003, p. 373) afirma:

[...] a literatura de testemunho é mais que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda história da literatura, - após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’.

Reside, assim, nessa conceituação, um dos principais atributos do texto construído por Lemebel: uma narrativa que toma a memória para elaborar o registro do seu testemunho, tornando-a o que Seligmann denomina “uma arte da leitura de cicatrizes”.

Por fim, uma citação do texto de Lemebel (1998) em que ele sintetiza – de forma brilhante – o verdadeiro terror que tomava parte na mansão da Mariana Callejas em Lo Curro:

Certamente, quem compareceu a essas noites culturais kitsch pós-golpe poderá recordar a inconveniência causada pela oscilação da voltagem, que fazia pestanejar as lâmpadas e a música, interrompendo o baile. Certamente nunca souberam de outro baile paralelo, em que a contorção causada pela descarga elétrica do ferrão de choque estirava a parte posterior do joelho torturado. É possível que não pudessem reconhecer um grito na dissonância da música disco, moda naqueles anos. Então, fascinados, confortavelmente fascinados pelo status cultural e o álcool que a Dina pagava. E também a casa, uma inocente casa de dois gumes onde literatura e tortura coagularam na mesma gota de tinta e iodo, numa amarga memória festiva que sufocava as vozes de dor.

Nenhuma narrativa, por mais sensível que seja, é capaz de descrever a dor física e psicológica dos torturados, entretanto, “[...] lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

2 Estética, voz e temporalidades na escrita da memória

Sobre a estrutura da narrativa, é preciso explicitar que, embora os limites entre gêneros textuais sejam pouco rígidos e sempre passíveis de discussão, compreendemos que se trata de uma crônica e justificamos tal perspectiva pela publicação do texto na coletânea intitulada *De perlas y cicatrices* (1998), uma coletânea de crônicas, ainda sem tradução para o português. Por essa razão, procedemos à tradução, que se encontra integralmente reproduzida em apêndice, para fins de apoio à produção deste artigo, apenas de *Las orquídeas negras de Mariana Callejas* (o “*el Centro Cultural de la Dina*”) - As orquídeas negras de Mariana Callejas (ou “O Centro Cultural da Dina”).

Conduzidos pela articulação da história com a ficção literária, debruçamo-nos sobre a escrita híbrida de Pedro Lemebel em um relato cuja poeticidade – e por tal distinção – se abre ao estudo crítico da literatura como arquivo das ditaduras, assim reconhecida a escrita testemunhal, de acordo com estudiosos como Eurídice Figueiredo (2017), em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, como exemplo e por analogia para este estudo, uma vez que se trata da ditadura chilena.

Para Davi Arrigucci Junior (1987, p. 51-53), a crônica vem de *chronos* (tempo). O gênero, portanto, implica a noção de tempo e de memória. Assim, pode ser texto memorial, passando a constituir um testemunho de uma experiência ou o documento de um período. Situa-se entre o jornalismo e a literatura, já que o enunciado inscreve os fatos e o tempo do qual fala, entretanto, não prescinde de lapidar a linguagem e construir novos sentidos por analogias, alegorias ou metáforas, assim adentrando o espaço literário.

Lemebel inicia seu relato marcando a temporalidade: meados dos anos 1970. Seu texto é publicado em 1994, poucos anos após o Chile sair do regime militar e totalitário. Ao contextualizar a narrativa em tal momento e tecer seu enredo ao redor do infame casal de colaboradores da ditadura, podemos vislumbrar uma dimensão não somente estética, mas política.

Nesse sentido, situamos o texto no subgênero da literatura de testemunho, o qual, como já dito, caracteriza-se por trazer relatos de sobreviventes a eventos extremos. O berço do testemunho traz à tona um traço recorrente e essencial nas narrativas: a impossibilidade. Seja em razão das marcas, provocadas pelos eventos traumáticos na vítima, serem feridas que ainda provocam dor cada vez que o acontecimento é lembrado ou é narrado, seja pela pura condição do sofrimento ser impossível de se representar, os autores enfrentam o desafio de narrar o inenarrável. Conforme Oliveira (2015, p. 227),

As narrativas de testemunho podem assumir ou o caminho da mimese do ocorrido, numa atitude reprodutora, ou deslocar-se para, numa zona intervalar, ofertar uma resposta crítica entre o estético e o político, incluindo na enunciação a voz e a perspectiva do outro, bem como, em chave metadiscursiva, dar lugar à voz daquele que escreve, revelando o seu débito com a incapacidade de dizer, vivida no seu limite mais extremo.

Paradoxalmente, a estratégia composicional de narrativas de testemunho parte da necessidade absoluta de narrar e, assim, tornar os outros participantes. De acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 102), o testemunho “se apresenta como condição de sobrevivência”. De fato, o testemunho deixa expostas as aporias que envolvem seu contexto de produção.

Em virtude de os contos se proporem a recriar estas aporias do relato, os textos encerrarão em sua tessitura reflexões sobre a construção do ato de narrar, ou seja, a narrativa chama nossa atenção para o fato de não estarmos diante de uma fala tranquila e espontânea, mas sim de um relato problematizador das angústias e impossibilidades que envolvem o testemunho. (BATISTA E SARMENTO-PANTOJA, 2014, n.p.).

Ainda que aborde uma perspectiva problemática baseada em vivências de dor e opressão, a crônica de Lemebel comporta um alto grau de poeticidade e de ironia, elemento este que configura uma quebra na auratização em torno da apresentação de elementos históricos e de denúncia. Isso se dá, porém, sem, necessariamente destituir o caráter crítico da obra e os momentos que a inserem na categoria de escrita de resistência, não só por meio da criação de espaço para a voz dos oprimidos, mas, principalmente, pelo questionamento da posição dos opressores e coniventes (por ação ou omissão).

Pontuamos anteriormente, atentos às lições de Seligmann-Silva (2008), a ironia dos fatos referidos por Lemebel, de um tempo em que festas e reuniões literárias e, ainda, a caneta daquela que se dizia escritora, se prestavam a montar um cenário ilusório, como uma cortina de um teatro ruidoso, em cujo palco flanavam atores embevecidos por um ambiente artístico: a elite artística, “[...] a desenvolta classe cultural desses anos que não acreditava em histórias de cadáveres e desaparecidos”, os escritores e poetas de um país culto (LEMEBEL, 1998). Fala-se de um disfarce opiáceo da real identidade dos donos da casa e de seus porões – a imagem de uma cruel dicotomia.

Observamos oximoros, a começar pelo título, *Las orquídeas negras de Mariana Callejas*, que conduzem o tom irônico do relato. Faz-se o jogo com as flores reais e as metafóricas, flores de jardim, de janelas, mas que, longe de serem vívidas, são escuras, orquídeas fúnebres, rosas moribundas, silêncio necrófilo, tranquilidade de cripta etc. São adjetivações inquietantes e que desenham o cenário que a linguagem usada busca mostrar, um cenário de contradições e horrores maquiados. “Essa tranquilidade de cripta que necessita um

escritor, com jardim de madressilvas e jasmims ‘para sombrear o laboratório de Michael, meu marido químico, que trabalha até tarde num gás para eliminar ratos’, dizia Mariana com um lápis na boca.” (LEMEBEL, 1998).

A partir dessas dicotomias, festa/tortura, salões/porões, torturadores e poetas, Lemebel delinea com ironia e angústia a imagem do que, literalmente, era pisado pela elite chilena frequentadora da casa elegante de Lo Curro – o porão. A casa de dois gumes é figura de linguagem muito rica para dizer as finalidades a que se prestara o lugar, a expressão *dois gumes* lembra faca, lembra corte e dubiedade, para referir a falsa arte e a tortura: “E também a casa, uma inocente casa de dois gumes onde literatura e tortura coagularam na mesma gota de tinta e iodo, numa amarga memória festiva que sufocava as vozes de dor.” (LEMEBEL, 1998).

A própria atitude dos hóspedes da casa permite perceber outra dicotomia emblemática: aquela composta por conhecimento e ignorância. Conforme já comentado, os frequentadores das elegantes festas promovidas pelo casal eram, em sua maioria, intelectuais e membros (ou aspirantes) da elite artística. No entanto, os mesmos visitantes que, durante os eventos, recitavam Eliot e discutiam a estética de vanguarda, deleitando uns aos outros com amostras de conhecimento e criticidade, agarravam-se à ignorância quanto aos crimes políticos e violações à liberdade cometidos pelo regime vigente, como se observa no trecho:

É possível acreditar que muitos desses hóspedes não sabiam realmente onde estavam, embora quase todo o país conhecesse o abutre esvoaçante de carros sem patente. Esses carros da Dina que pegavam passageiros ao toque de recolher. Todo o Chile sabia e calava, algo haviam contado, por aí se havia dito, algum coquetel, alguma fofoca de pintor censurada. Todo mundo via e preferia não ver, não saber [...]. Era terrível demais para acreditar. Neste país tão culto, de escritores e poetas, não ocorrem essas coisas, pura literatura alarmista, pura propaganda marxista para desprestigiar o governo, dizia Mariana aumentando o volume da música para silenciar os gemidos estrangulados que escapavam do jardim. (LEMEBEL, 1998).

Ressaltamos que, dentre os admiradores de Callejas e sua carreira como escritora, estava o próprio Lemebel, tendo sido um de seus pupilos. Embora não se trate de uma narrativa propriamente autobiográfica, cabe lembrar que narrativas de testemunho – assim como o diário e a autoficção – são gêneros capazes de expor os pontos de contato entre ficção e realidade, ainda que por procedimentos diferentes. Pensando na figura do autor e na do narrador, recorremos a Benjamin (1987, p. 205):

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Consideramos o fato de não ter um narrador da tradição oral, isto é, aquele descrito por Benjamin no ensaio “O narrador”, quando, inclusive, aponta o fim da arte narrativa nos moldes tradicionais. Ao se buscar o valor da experiência humana, teria se tornado impossível sua transmissão a partir do contar, sendo necessário adotar novas estratégias narrativas não mais baseadas em uma comunicabilidade coletiva dos relatos e a preservação do passado.

O que se opõe a essa tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhadas; mais profundamente, é a realidade do sofrimento, de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à *sintaxe* de nossas proposições. (GAGNEBIN, 2013, p. 63; grifo da autora).

Isso significa, em relação à modernidade, não a morte de todas as formas de narração. A rigor, ainda que não se possa mais contar, urge a necessidade de narrar. Esse momento requer a produção de outro modo de narrar, que aposta, justamente, no esquecido, na impossibilidade de narrar, na “doença da tradição” e na exigência de uma nova história.

Assim, é possível dizer que a dificuldade de narrar atua como característica central, estética e política da narrativa, trazendo à cena a tensão que se manifesta entre narrativa e experiência, história e ficção, com o autor biográfico em um lugar de presença e ausência, simultaneamente.

O tensionamento entre realidade e ficção é, ainda assim, parte fundamental do tom que a narrativa assume e, nesse caso, pode ser observado em duas instâncias. A primeira, mais superficial, refere-se ao estabelecimento de personagens emprestadas do contexto da historiografia de que são parte e que interagem como elementos ficcionalizados mesmo tendo referência em dados da realidade. A segunda, por sua vez, apresenta-se de maneira mais indireta e diz respeito à perspectiva de que há uma verdade encoberta pela ficção. Essa perspectiva constituiria parte expressiva da estratégia narrativa, pois ela abarca a constituição cênica, até teatral, dos donos da casa para manter em segredo suas práticas absurdas. Enquanto existe um subsolo no qual são praticadas torturas, a superfície é preenchida por conversas despreocupadas e música alta; enquanto se asfixiam seres humanos, se diz tratar-se de ratos.

Para explorar mais detidamente a voz dessa crônica/relato, falamos da voz do narrador da experiência, daquele que sobreviveu para contar por que e como viveu, do ponto de vista da marginalidade. Em seu Manifesto “Falo por minha diferença” (1986), o autor expressa outra resistência, a de assumir sua homossexualidade e encarar a situação de pobreza, sendo vítima constante do preconceito e da marginalização social, antes, e concomitantemente aos horrores da ditadura:

[...] Mas não me fale do proletariado
Porque ser pobre e bicha é pior
Há que ser ácido para suportar
É ter que dar voltas nos machinhos da esquina
É um pai que te odeia
Porque o filho desmunheca
É ter uma mãe de mãos marcadas pelo cloro
Envelhecidas de limpeza
Embalando de doença
Por maus modos
Por má sorte
Como a ditadura
Pior que a ditadura
Porque a ditadura passa
E vem a democracia
E desvia para o socialismo
E então?
Que farão com nossos companheiros?

O manifesto do autor serve de suporte à reflexão de que temos a voz da experiência presente no pano de fundo da narrativa, conforme destacamos: “Quando nos ares tensos da ditadura se escutava a música pelas janelas abertas, lia-se Proust e Faulkner com devoção e um grupo de gays intelectuais esvoaçava em torno de Callejas, a anfitriã.” (LEMEBEL, 1998; grifo nosso).

A corrente tradicional no estudo da literatura de testemunho produzida na América Latina, fomentada por Barnet, delimitava que narrativas inseridas em tal gênero concentrariam um narrador “de ofício” e um que não integra os espaços formais de produção de conhecimento, que seria, entretanto, o detentor da experiência a ser registrada. Como resume De Marco (2004, p. 47):

Ela supõe o encontro de dois narradores e estrutura-se sobre um processo explícito de mediação que comporta os seguintes elementos: o editor/organizador elabora o discurso de um outro; este outro é um excluído das esferas de poder e saber na sociedade; este outro é representativo de um amplo segmento social ou de uma comunidade e, portanto, por sua história ser comum a muitos, ela é exemplar.

Assim, o primeiro narrador, o letrado, deveria ser solidário em sua função de recolhimento da voz do segundo, o marginalizado, para viabilizar uma crítica que figurasse como contraponto à história oficial, isto é, a dos opressores. Todavia, observado o manifesto de Lemebel, é possível identificar a condensação dessas duas figuras em uma única: aquele que fala do ponto de vista das margens e, detentor de sua narrativa, a elabora e edita.

Entre relato e ficção, contemplamos uma escrita de memória e de reação à opressão. O olhar da marginalidade, supostamente inofensivo, redesenha a cena cruel da tortura no subterrâneo da memória e, literalmente, do porão da elegante casa.

Magistralmente, Lemebel dá voz às dores sufocadas, tecendo sua escrita irônica e pungente, quiçá arejando os porões imagéticos que a literatura abre. Por essa escritura, uma voz outrora marginal hoje ressoa mais clara e central aos nossos ouvidos acadêmicos – a voz testemunhal e crítica, que nos entrega, pela literalidade do relato, o documento cunhado pelo artista.

No caso do cronista como narrador da história, Arrigucci (1987, p. 52) destaca o narrador popular, que, por meio da memória, resgata o que vivenciou como hábil artesão da experiência. Ou seja, nesse caso, o cronista é o narrador da experiência, diferente do cronista de acontecimentos atuais e corriqueiros, também explorados pela crônica. O crítico afirma, a respeito da crônica moderna:

Não raro ela adquire, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelados na direção do passado. (ARRUGUCCI, 1987, p. 53).

O fato que se observa é que a dimensão estética da escrita de Lemebel brinda o gênero de memória e resistência com linguagem apurada, que ora se vale de metáforas, ora de ironia. Podemos observar a voz de um narrador que, embora escreva em terceira pessoa, presentifica fatos com os quais qualquer leitor pode se deparar em livros de história ou em reportagens. A diferença é como o texto o afeta.

Para além do referencial histórico da década de 1970, especialmente os anos da ditadura chilena (1973-1990), a narrativa publicada em 1994 nos remete, necessariamente, ao procedimento de atualização da memória que a caracteriza. Esse deslocamento está marcado de forma clara, por exemplo, nos tempos verbais que assinalam o embate de temporalidades – especialmente o pretérito imperfeito do indicativo – e nos rastros e imagens que contaminam a refiguração da memória. Mais que apontar para o real dos acontecimentos que têm lugar na casa de Mariana Callejas nos anos da repressão, a escolha verbal organiza tanto a continuidade das ações no passado como seu inacabamento.

Essa observação é essencial para demarcar as dimensões temporais que caracterizam a narrativa porque abrem a interpretação para as escolhas autorais diante de um passado traumático, como formula Rodrigo Turim (2017, p. 63): “[nos] enfrentamentos entre o autor e os seus fantasmas, tencionam-se as tênues linhas entre fato e ficção, liberdade autoral e

responsabilidade ética, entre o trabalho de memória e os usos políticos do passado”. Ao mesmo tempo, anunciam a problemática da coexistência de temporalidades como chave na análise do texto.

No dizer o *quê* passado, conjugam-se entendimentos marcados pela anterioridade da experiência, mas também pela sua atualização no presente, na qual compõem outros filtros e qualidade de deciframentos. A categoria temporal, adiciona, ainda, novo elemento à narrativa: a negatividade constituinte da experiência de violência, pela perspectiva de repetição sempre à espreita, o que nos leva, necessariamente, não só à elaboração simbólica permanente, mas também ao caráter ético e político da manifestação estética com vistas a uma interpretação crítica do passado voltada para ações no presente, como apontado por Gagnebin (2006).

A esse respeito, é importante assinalar que, cerca de 25 anos depois da publicação, as palavras de Lemebel sobre a prática da tortura reverberam na ação das forças policiais e militares chilenas durante os protestos que convulsionaram o país a partir de outubro de 2019, resultando em mortes e prisões ilegais, entre outras práticas que remetem às violações de direitos do período ditatorial.

A atualização aqui proposta, que excede a escritura de Lemebel, contribui no sentido de caracterizar tanto o movimento de negatividade como a potência enunciativa que se revela nas dobras temporais que nela se materializam.

Nesse contexto, a reflexão da crítica literária Beatriz Sarlo (2007, p. 25), em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, aponta para um percurso que identificamos em *As orquídeas negras de Mariana Callejas*:

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a do seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.

Essas variações resultantes da coexistência de temporalidades no trabalho textual é acompanhada também da tensão instaurada entre memória e esquecimento – facetas do mesmo fenômeno –, que nos remete aos conceitos explorados por Paul Ricoeur (2007, p. 70) em *A memória, a história, o esquecimento*, para dizer das formas narrativas que dão acomodação e espessura às experiências de violência rememoradas na construção literária. Em Lemebel, observamos a complementaridade entre lembrança involuntária e esforço de recordação referidos pelo filósofo:

Essa busca de verdade especifica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço de

recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas.

No jogo entre o lembrado, o fictício e a representação, é válido destacar a importância da imagem, indissociável da memória. Ela é necessária, segundo Ricoeur, na operação de presentificação do passado, pois conjuga tanto o ato de saber como o de recordar. A atualização da lembrança por meio da composição estética requer, assim, um trabalho de memória, ou exercício de recordação, que permita mostrar o lembrado. Essa informação não é somente imaginada, mas buscada no passado, ou seja, remete a uma tese de realidade, operação que pontua a narrativa de Lemebel (1998) do começo ao fim: “Uma mulher de gestos controlados e olhar metálico que, vestida de preto [...]”, “[...] a casa encravada no monte verde, a paisagem precordilherana e as aves rompendo o silêncio necrófilo do bairro alto”, “[...] quartéis cheios de plugues e ganchos sanguinolentos, essas fossas de corpos retorcidos”, “[...] as contas de pérolas em seu colar de admiradores”.

Soma-se ao exercício de presentificação do passado, o regime de visibilidade e invisibilidade da imagem, que traz para a narrativa suspensões e não-ditos. Para além das gradações temporais que, aos poucos, revelam-se na escritura sobre a experiência ditatorial no meio cultural chileno durante a ditadura, observa-se a construção desse regime de visibilidades e invisibilidades, que tanto indicia as práticas ocultas que aconteciam na casa de Lo Curro e os serviços prestados por Callejas e seu marido à repressão como evidencia o silêncio conivente dos convivas da escritora e de uma sociedade sujeita à pedagogia do medo, como já referido: “Todo o Chile sabia e calava, algo haviam contado, por aí se havia dito, algum coquetel, alguma fofoca de pintor censurada [...]” (LEMEBEL, 1998).

O acesso ao acontecimento ocorre, dessa forma, por uma montagem imagética capaz de reenquadrar os contornos da realidade em nova perspectiva. A hegemonia arquivista da história oficial está colocada em xeque na composição de claros-escuros, fragmentos e recortes que se valem não apenas da crônica jornalística do período, mas de pesquisa simbólica para confrontar e buscar outra interpretação sobre um passado sempre sujeito aos disfarces e manipulações da escrita historiográfica.

Por último, mas não menos importante, cabe destacar o deslocamento que a narrativa opera da esfera privada para a pública, envolvendo não apenas os convidados das tertúlias literárias promovidas por Mariana Callejas, mas ampliando o panorama para a experiência coletiva do estado repressor chileno. Como afirma Maurice Halbwachs (2003, p. 69), “cada

memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, uma vez que os pontos de referência são determinados pela sociedade.

Considerações finais

No atual momento histórico, onde diversas facetas problemáticas da engrenagem política vêm à tona, os fantasmas de um passado ditatorial expõem as feridas abertas de países que ainda carregam traços de seus anos mais sombrios. Seja no Brasil, comandado por um governo saudosista da ditadura, ou no Chile, onde a máquina repressora de Pinochet ainda se mostra ativa na tentativa de silenciar as manifestações democráticas, o uso da literatura ainda é uma importante ferramenta de resistência contra o apagamento e a negação da existência de passados opressores.

Pedro Lemebel, testemunha dos horrores da ditadura chilena e frequentador da infame casa de Lo Curro, faz uso da poeticidade e ironia para construir um texto curto, mas repleto de jogos metafóricos, cujas imagens trabalham a dualidade existente na mansão e seus eventos, além de explorar os limites entre o ficcional e o histórico. Ao optar por não realizar um texto memorial autobiográfico, o autor dá ao seu narrador uma voz de caráter comunitário, permitindo que o olhar marginalizado ganhe espaço e que a memória individual se torne uma pequena parte de um mosaico que representa a história coletiva.

O maior triunfo do autor talvez seja, mesmo 27 anos após sua publicação, que seu texto desperte nos leitores a capacidade de visualizar uma correlação entre o passado violento da ditadura Pinochet e as inúmeras contravenções realizadas pela polícia e os militares no presente, permitindo uma reflexão sobre a importância da luta contra o negacionismo e o esquecimento, para que atrocidades do passado não sejam repetidas e para evitar que mais vozes sejam oprimidas ou aniquiladas.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.77, p. 205-220, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XRts7vvR3XZ6xb8KygWqtDn/?lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2021.

BATISTA, Suellen; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Literatura de testemunho e regime militar: breves apontamentos teóricos. *Anais eletrônicos da XIV ABRALIC*, Belém, 2014. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434481320.pdf. Acesso em: 2 jul. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COVALSKI, Alejandra Maria Rojas. *Tradução autoral comentada do romance Tengo Miedo Torero, do chileno Pedro Lemebel, em suas transversalidades sociais, políticas e culturais*. 2020, 211f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/215907>. Acesso em: 9 jul. 2021.

DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/QDGzySCvq7RH8YwGGvJzqzr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34. São Paulo, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LAZZARA, Michael J. Writing complicity. The ideological adventures of Mariana Callejas. *Radical History Review*, Durham, n.124, p. 141-152, jan/2016. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/radical-history-review/article-abstract/2016/124/141/22293/Writing-ComplicityThe-Ideological-Adventures-of>. Acesso em: 8 jul. 2021.

LEMEBEL, Pedro. *Falo por minha diferença*. Trad. Nina Rizzi. 1986. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/47938/manifeso-falo-por-minha-diferenca>. Acesso em: 13 jul. 2021.

LEMEBEL, Pedro. Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o “el Centro Cultural de la Dina”). In: LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago: Ed. LOM, 1998. p. 6-8.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MONTES, Rocío. Acadêmica mapuche presidirá constituinte que vai escrever as leis do Chile pós-ditadura Pinochet. *El País*. 04 de jul. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-07-04/chile-inicia-um-novo-ciclo-e-comeca-a-redigir-a-constituicao-que-substituiria-a-de-pinochet.html>. Acesso em: 9 jul. 2021.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. O resgate de um corpo ausente: Testemunho, Memória e restos em Antes do Passado. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 224-233. Jan./Jun. 2015. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/850>. Acesso em: 8 jul. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 101-117, 1. sem. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33162>. Acesso em: 8 jul. 2021.

TURIN, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *Artcultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 55-70, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41252>. Acesso em: 7 jan. 2020.

Apêndice

As orquídeas negras de Mariana Callejas (ou “O Centro Cultural da Dina¹²”)

Pedro Lemebel

Concorridas e regadas a uísque eram as festas na casa elegante de Lo Curro¹³, em meados dos anos setenta. Quando nos ares tensos da ditadura se escutava a música pelas janelas abertas, lia-se Proust e Faulkner com devoção e um grupo de gays intelectuais esvoaçava em torno de Callejas¹⁴, a anfitriã. Uma diva escritora com um passado antimarxista que mergulhou

¹² Direção de Inteligência Nacional, órgão criado em 1974, no governo ditatorial de Augusto Pinochet, e que atuou como polícia política do regime militar chileno.

¹³ Bairro na cidade de Santiago em que estava situada a residência de Michael Townley e Mariana Callejas, ambos agentes da DINA. A casa foi usada pela ditadura civil-militar chilena como local de detenção e tortura de opositores ao regime.

¹⁴ Em processo judicial, Mariana Callejas, foi condenada a 20 anos de prisão, sentença reduzida para cinco anos em 8 de julho de 2010 pela Corte Suprema de seu país.

suas raízes no pântano de Pátria e Liberdade¹⁵. Uma mulher de gestos controlados e olhar metálico que, vestida de preto, fascinava com seu temperamento marcial e a encantadora expressão irônica de suas críticas literárias. Uma boa senhora, que era uma promessa do conto na literatura nacional. Publicada até na revista de esquerda “A Bicicleta”¹⁶. Elogiada pela elite artística que frequentava seus salões. A desenvolta classe cultural desses anos que não acreditava em histórias de cadáveres e desaparecidos. Em vez disso, eles apagavam o assunto recitando Eliot, discutindo a estética de vanguarda ou balançando suas cabeças céticas ao ritmo do grupo Abba. Muito embriagados pelas orquídeas fúnebres de Mariana, a Callejas.

Muitos nomes conhecidos de escritores e artistas desfilaram pela casinha de Lo Curro em cada tarde de tertúlia literária, acompanhados de chá, pãezinhos e às vezes uísque, caviar e queijo *Camembert*, quando algum escritor famoso visitava o ateliê, elogiando a casa situada na colina verde, a paisagem precordilherana e as aves rompendo o silêncio necrófilo do bairro alto. Essa tranquilidade de cripta que necessita um escritor, com jardim de madressilvas e jasmims “para sombrear o laboratório de Michael, meu marido químico, que trabalha até tarde num gás para eliminar ratos”, dizia Mariana com um lápis na boca. Então todos erguiam suas taças de *Old Fashion*¹⁷ para brindar pela alquimia exterminadora de Townley, essa suástica laboral que evaporava seu fedor, murchando as rosas moribundas perto da janela do jardim.

É possível acreditar que muitos desses hóspedes não sabiam realmente onde estavam, embora quase todo o país conhecesse o abutre esvoaçante de carros sem patente. Esses carros da Dina que pegavam passageiros ao toque de recolher. Todo o Chile sabia e calava, algo haviam contado, por aí se havia dito, algum coquetel, alguma fofoca de pintor censurada. Todo mundo via e preferia não ver, não saber, não escutar esses horrores que vinham à luz pela imprensa estrangeira. Esses quartéis cheios de plugues e ganchos sanguinolentos, essas fossas de corpos retorcidos. Era terrível demais para acreditar. Neste país tão culto, de escritores e poetas, não ocorrem essas coisas, pura literatura alarmista, pura propaganda marxista para desprestigiar o governo, dizia Mariana aumentando o volume da música para silenciar os gemidos estrangulados que escapavam do jardim.

¹⁵ Grupo paramilitar de ideologia fascista que cometeu assassinatos e sabotagens durante o governo de Salvador Allende.

¹⁶ Periódico criado em setembro de 1978, pela Editora Granizo; a periodicidade e a qualidade de suas primeiras publicações foram uma resposta ao autoritarismo vigente no país, que vivia um “apagão cultural”.

¹⁷ Coquetel aperitivo feito com uísque, biter, açúcar triturado no almofariz e guarnecido com uma casca de laranja e cereja.

Com o assassinato de Letelier¹⁸ em Washington e logo a investigação que revelou os segredos de Lo Curro, veio a debandada do *jet set* artístico que visitava a casa. Vários receberam um convite para testemunhar nos Estados Unidos, mas se negaram apavorados com as ameaças telefônicas e as cartas de luto que deslizavam por baixo das portas. E apenas uma mulher anônima aceitou viajar e reconhecer o sotaque de Miami dos amigos cubanos de Michael, que uma noite por surpresa cruzaram com ela depois de uma festa.

Mesmo assim, embora Mariana tenha se tornado uma azarenta cultural e por vários anos semeado o terror nos ritos literários que visitava, iguais estavam as contas de pérolas em seu colar de admiradores. Igualmente exercia um sombrio poder sobre os fãs da história que alguma vez a convidaram para a Sociedade dos Escritores¹⁹, a reservada casa da rua Simpson cheia de cartazes vermelhos, boinas, ponchos e essas canções de protesto que Mariana escutou com indiferença sentada em um canto. Lá todos conheciam a índole dessa mulher que fingia escutar atenta os versos da tortura. Todos perguntando quem a havia convidado, nervosos, fingindo não vê-la para não apertar sua mão e receber a leve descarga eletrificada de sua saudação.

Certamente, quem compareceu a essas noites culturais *kitsch* pós-golpe poderá recordar a inconveniência causada pela oscilação da voltagem, que fazia pestanejar as lâmpadas e a música, interrompendo o baile. Certamente nunca souberam de outro baile paralelo, em que a contorção causada pela descarga elétrica do ferrão de choque estirava a parte posterior do joelho torturado. É possível que não pudessem reconhecer um grito na dissonância da música disco, moda naqueles anos. Então, fascinados, confortavelmente fascinados pelo *status* cultural e o álcool que a Dina pagava. E também a casa, uma inocente casa de dois gumes onde literatura e tortura coagularam na mesma gota de tinta e iodo, numa amarga memória festiva que sufocava as vozes de dor.

Recebido em 14 de julho de 2021

Aceito em 27 de setembro de 2021

¹⁸ Orlando Letelier, diplomata e político chileno, posteriormente um ativista político contra a ditadura de Augusto Pinochet. Foi assassinado, em 21 de setembro de 1976, pela DINA, em colaboração com exilados cubanos da Coordenação de Organizações Revolucionárias Unidas.

¹⁹ Entidade cultural que agrupa poetas, narradores, dramaturgos e ensaístas, tem sua sede principal na Casa do Escritor (rua Almirante Simpson 7, Santiago), mansão que em 2009 foi declarada Monumento Histórico.