

O TEMPO DA TRANSMISSÃO EM A *CHAVE DE CASA*, DE TATIANA SALEM LEVY, E A *RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS: PÓS-MEMÓRIA, SEGUNDA GERAÇÃO E HERANÇA

THE TIME OF TRANSMISSION IN A *CHAVE DE CASA*, BY TATIANA SALEM LEVY, AND A *RESISTÊNCIA*, BY JULIÁN FUKS: POSTMEMORY, SECOND GENERATIONS AND INHERITANCE

DOI 10.20873/uft2179-3948.2023v14n2p41-67

Lua Gill da Cruz¹

Resumo: Passados mais de cinquenta anos dos golpes de Estado na América Latina, há um “giro geracional”, nos termos de Leonor Arfuch, na produção contemporânea. Com uma escrita de “segunda geração”, autores e autoras nascidos depois do período histórico, herdeiros dos traumas de outro(s), reabrem o passado histórico e familiar na literatura. Esse é o caso dos romances de Tatiana Salem Levy, *A chave de casa*, e de Julián Fuks, *A resistência*, em que autores filhos e filhas de perseguidos durante os períodos militares tomam de assalto a palavra sobre esse passado. Este artigo buscará debater como a literatura lida com esse deslocamento temporal observando, especialmente, como o trauma da violência ditatorial segue produzindo efeitos subjetivos e sociais nas gerações seguintes e de que forma se manifesta literariamente. Também se debruçará sobre a teoria do trauma e as transmissões dos eventos traumáticos às gerações seguintes.

Palavras-chave: ditadura militar; literatura brasileira contemporânea; segunda geração; transmissão intergeracional; testemunho.

Abstract: More than fifty years after the coups d'état in Latin America, there is a "generational turn", in Leonor Arfuch's terms, in contemporary production. Through a "second generation" writing, authors born after that historical period, heirs of the traumas of others, reopen the historical and familiar past in literature. This is the case in the novels by Tatiana Salem Levy, *A chave de casa*, and Julián Fuks, *A resistência*, in which authors who are sons and daughters of those persecuted during the military regimes take the word about this past. This article will seek to discuss how literature deals with this temporal displacement, observing especially how the trauma of dictatorial violence continues to produce subjective and social effects in the following generations and how it manifests itself literarily. It will also discuss trauma theory and the transmission of traumatic events to subsequent generations.

Keywords: military dictatorship; contemporary Brazilian literature; second generation; intergenerational transmission; testimony.

¹ Realiza estágio pós-doutoral na PUC-Rio. Foi professora visitante da Universidade do Chile, entre 2021 e 2023. Doutora em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), quando foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Visiting Scholar no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros na *Brown University* durante o doutorado.

As *Madres* e as *Abuelas da Plaza de Mayo* são figuras centrais e internacionalmente reconhecidas na reivindicação, ainda presente, por memória, verdade e justiça, assim como na transmissão geracional da memória da ditadura na Argentina e na América Latina. A busca por filhos desaparecidos e netos roubados persiste ainda hoje. Entre as muitas atividades que desempenharam desde os anos 1970, quando ambos os grupos foram fundados ainda durante a ditadura militar argentina, está a formação, pelas Avós, de um “arquivo biográfico familiar” que reconstrói a história de vida dos desaparecidos e faz a catalogação de materiais de todos os tipos: cartas, fotografias, testemunhos, documentos, livros, relatos de familiares e amigos. São registros orais, escritos e fotográficos dos desaparecidos, que são recuperados em uma caixa a ser entregue, depois, aos filhos – quando encontrados – nascidos em cativeiro e/ou sequestrados com seus pais, e que foram apropriados durante a ditadura. O arquivo tem como objetivo permitir que os netos possam aproximar-se de sua história pessoal e familiar caso sejam colocados em contato com sua família, mesmo quando as avós já não estejam possibilitadas a fazê-lo. Esse dispositivo, ao reconstituir essas memórias, auxilia na recuperação de histórias sociais e coletivas. Os destinatários desses arquivos, se assim o desejarem, os recebem em uma cerimônia. Atualmente, os filhos estruturaram uma organização própria, os *H.I.J.O.S*², e podem também compor o quadro das *Abuelas*, como forma de renovar a organização, o que tem sido fundamental no desenvolvimento das atividades contemporâneas. É significativa a passagem geracional do que foi a violência da ditadura argentina: carregam, ainda, as avós, as mães, os netos, e os irmãos, as demandas dos anos 1970 contra o terrorismo de Estado.

No Brasil, a presidenta Dilma Rousseff também situa a importância da Comissão Nacional da Verdade (CNV), uma das mais importantes políticas da memória do país, no fato de as “novas gerações” merecerem acesso ao que foi o período histórico da ditadura militar brasileira. Além disso, aqui, como em outros países da América Latina assolados pela violência de Estado, os familiares de mortos e desaparecidos também desempenham um papel fundamental na luta por memória e justiça. A preocupação com a passagem do evento traumático, familiar e social para as gerações seguintes, tal como vista na Argentina, também se mostra aqui.

²*Hijos e Hijas por la Identidade y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* é uma organização de direitos humanos que reúne os filhos de exilados, mortos, presos e desaparecidos políticos na ditadura argentina. Mais informações em: <http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em: jun, 2021. No Brasil há o grupo *Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça*, que também atua como um movimento social que luta por questões de reparação.

A transmissão dos sentidos desses passados ditatoriais latino-americanos está aberta, em questão, e aqueles que não o viveram, seja porque não tinham nascido, porque não estavam no espaço dos acontecimentos, ou porque o experimentaram de outras formas, também têm muito a dizer. Tomando essas iniciativas como exemplos paradigmáticos, colocamo-la como ponto de partida para a questão central deste artigo: a literatura que tem como questão a transmissão transgeracional, deslocada temporalmente da experiência traumática. A partir dos romances *A chave de casa* ([2007] 2013), de Tatiana Salem Levy e *A resistência* (2015), de Julián Fuks, ambos autores filhos de perseguidos e exilados, este artigo discute como as gerações seguintes, que não tiveram uma experiência direta com o período das ditaduras militares latino-americanas, reconstróem, a partir da literatura, o período e, ainda, de que forma o recuperam, descobrem, expressam e representam. Esses autores, ainda que de formas diferentes, tomam de assalto a palavra sobre o passado brasileiro, seja ela familiar ou não, e reabrem o que é aparentemente (des)conhecido e que, aos poucos, se constrói no que escapa. Diante do deslocamento temporal, observaremos em que narrativas, memórias ou discursos se baseiam as obras analisadas, como elas têm transmitido esse trauma, seja através do corpo, de objetos ou de memórias familiares. O artigo discutirá, portanto, de que forma esse evento histórico *continua* a produzir efeitos subjetivos e sociais nas gerações seguintes e como é reconstruído literariamente.

A transmissão do trauma

Em *A resistência* (2015), Julián Fuks conta, a partir do personagem narrador Sebastián³, e da centralidade do personagem do irmão adotivo, a história familiar, marcada pelo terrorismo de Estado na Argentina e pelo exílio forçado no Brasil. É a partir da figura do irmão, que poderia ser a história de muitos meninos adotados nos anos 1970, e da afirmação de *sua* identidade que inicia seu texto: “[m]eu irmão é adotado”. As frases seguintes, entretanto, negam a possibilidade da afirmação primeira: “mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado”, ao que retoma, um pouco além, “não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz” (FUKS, 2015, p. 9). Apenas na última frase deste primeiro capítulo a dúvida central – essa que não quer e não pode ser dita, e que, ao mesmo tempo, estrutura o que se diz no romance – se apresenta: “[f]ilho de quem?” (FUKS, 2015, p. 10). Um dos seus maiores conflitos é a

³ O personagem Sebastián não se inaugura em *A resistência* (2015), mas é anterior e posterior ao romance. Em *Procura do romance* (2011), Julián Fuks cria o personagem que também nesse romance se desloca até a Argentina para aproximar-se da história familiar. Sebastián retorna ainda em *A ocupação* (2019), último romance do autor.

possibilidade de Sebastián narrar, em primeiro lugar, essa história dos seus pais, dos seus irmãos, e, em parte, também sua. Pode o narrador falar sobre a identidade do irmão? E sobre os traumas e o exílio forçado dos pais? De que forma esse exílio marca e autoriza o narrador? Deve a narração persistir mesmo diante da fragilidade e do fracasso do narrar?

Em *A chave de casa* (2013), publicado em 2007 e de autoria de Tatiana Salem Levy, o peso dos legados e dos traumas familiares é também central. A narrativa, majoritariamente em primeira pessoa, se desenrola a partir de diferentes fios que oscilam e se relacionam uns com os outros: 1) um contexto de depressão e imobilidade profundas por parte da narradora, de onde se origina a tentativa de escrita; 2) um diálogo com a mãe, já depois de morta; 3) uma viagem à Turquia e Portugal, na qual busca a história familiar; 4) a história de seu avô, emigrado turco, do seu deslocamento e da sua vida no Brasil; 5) a história de relacionamentos amorosos, um deles extremamente abusivo; 6) um relato da história da vida da mãe, incluindo a sua prisão, tortura, exílio e, posteriormente, a luta contra o câncer e a morte. Entre pequenos capítulos que revezam essas narrativas, há um fio que os atravessa: a busca de uma narrativa própria, que também é familiar, diante de uma herança que a narradora carrega, que a impele, mas que também a reprime. Já no primeiro capítulo, ela alude a esse peso:

[n]asci com cheiro de terra úmida, o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso. Falo de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço [...]. Um peso que não é *de todo meu*, pois já nasci com ele, como se toda vez que eu digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Falo sempre da companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia. Um sopro que me paralisa. Uma espécie de fardo. Pesado (LEVY, 2013, p. 9, grifo meu).

Em ambos os livros, essas tensões entre o que é legado, herança, ou peso e entre o que se pode dizer ou em que medida calar, são centrais. Mesmo as afirmações que citei serão várias vezes reforçadas e muitas outras negadas. As narrativas se mostram, então, como recebidas (ou negadas) e são ora contadas, ora silenciadas por essa geração seguinte. Por sua vez, a relação com a ditadura é distinta: em *A resistência* (FUKS, 2015) a questão aparece com mais força desde o início, neste caso, em referência à ditadura argentina. Já em *A chave de casa*, a narradora conta o próprio nascimento durante o exílio dos pais em Portugal e passa grande parte do romance sem mencionar a questão da ditadura, até que a história da mãe avança de forma a levar o tema a assumir um papel central.

Cabe um recuo, aqui, para tratarmos do que seriam esses “traumas”, bem como de suas possibilidades de transmissão. A teoria do trauma se estabeleceu, em um dos seus textos

fundadores, com Sigmund Freud, em 1920, em *Além do princípio do prazer*, a partir da necessidade de explicar as experiências de guerras e os acidentes traumáticos dos soldados que retornavam do *front* da Segunda Guerra Mundial. Cathy Caruth (2000) conclui e resume, em diálogo direto com Freud, que na própria definição do trauma estão eventos violentos inesperados ou arrebatadores que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, retornando, *mais tarde*, em *flashbacks*, pesadelos ou outros fenômenos repetitivos. Nesse sentido, a temporalidade traumática seria central, ou seja, o fato de que, entre o choque e a sua elaboração existe um período de latência, o que faz com que a elaboração só possa se dar no *depois*. Esse acesso “atrasado” é evocado na sua relação com o presente. Ou seja, o passado traumático e spectral é interpretado a partir do olhar (e do tempo) presente. O trauma seria, então, um rompimento da continuidade do tempo histórico, e trataria de um processo psíquico que tem desvelamentos que não são temporalmente ordenados. A literatura, para a Caruth (2000), seria um espaço privilegiado para ouvir a voz dessa ferida que grita e que ao mesmo tempo é desconhecida. Nesses trabalhos, entretanto, ainda estaríamos falando do trauma como uma experiência que marca um indivíduo, que ameaça a sua integridade física e a própria constituição da sua identidade. Mas já Freud, no seu texto final, *O homem Moisés e a religião monoteísta* ([1939] 2014), retorna ao tema, agora sugerindo uma continuidade na vida do trauma para além das gerações que foram vítimas dele diretamente, estabelecendo uma história do povo judeu e do antissemitismo que passa pelo trauma e pensa-o como transmissão e como *história*.

No campo dos estudos sobre a *Shoah*, se constituiu também um debate amplo sobre as possibilidades da transmissão traumática às gerações seguintes desde pelo menos 1974, de acordo com Eva Hoffman (2004), quando os teóricos se referiam às “crianças do Holocausto”, campo que se popularizou especialmente com o conceito de Marianne Hirsch de pós-memória (2012a), o qual designa as “gerações depois”. Na definição do conceito de Hirsch estão: 1) o fato de que a segunda geração *lembraria* da experiência traumática a partir do que “recebe” da geração anterior; 2) que essas experiências parecem constituir experiências próprias, já que são intensamente e afetivamente recebidas pela geração seguinte; 3) que essas memórias e experiências são recuperadas menos por lembranças e mais por um investimento imaginativo e criativo; e 4) que essa transmissão perturba inclusive a própria constituição identitária daquele que a recebe. Não se trataria, assim, de um método de passagem, mas de uma estrutura de transmissão do conhecimento traumático e dos seus impactos corporais, físicos e afetivos.

A própria autora (HIRSCH, 1997, 2012b) admite uma abertura para além da categoria de *filho*, de forma que toda uma geração possa ser identificada com o conceito. Por outro lado, muito do que o conceito designa trata dessa relação direta: as formas de passagem, dentro da família, das experiências traumáticas. Já a perspectiva de Gabriele Schwab, em *Haunting legacies* (2010), busca compreender não tanto as experiências diretamente transmitidas, mas, sim, como as possibilidades de transmissão inter e transgeracional são reflexos de legados da violência que, por não terem sido resolvidos no passado, assombram agora as gerações seguintes. Centra-se, portanto, menos no que se *recebe* como memórias ou experiências do passado e mais no que permanece não dito, não assimilado e não integrado.

Os textos aqui debatidos dialogam com essa tradição, ainda que não diretamente, e de diferentes maneiras, seja a da “pós-memória” ou a da “transmissão geracional”, ou, ainda, a de uma certa relação política e histórica com o período. No entanto, pouco me interessa encontrar aqui uma relação direta com os conceitos apresentados ou um correspondente ideal para as obras. O que proponho diz respeito, antes, a como essas narrativas, dentro das suas contradições, questionam e reconstróem literariamente as maneiras pelas quais recuperam a memória, a lembrança ou a história da ditadura, reconstruída ou até mesmo inventada por aqueles que não a viveram.

Interessa, portanto, compreender de que forma esses romances situam as formas de transmissão de *outros tempos* para as novas gerações, bem como das experiências traumáticas, familiares ou coletivas, em especial, da ditadura e da perseguição. Em um contexto de pouco debate amplo e societário sobre a ditadura e os seus efeitos (privados e sociais), poderíamos tentar sistematizar a transmissão no contexto *privado, familiar*, a partir de três principais categorias que não se organizam de forma isolada, mas em contato umas com as outras: em um primeiro nível, há os vestígios materiais, imediatamente disponíveis ou não, mas que são buscados em espacialidades diversas e/ou em traços de outros tempos percorridos pelos narradores e personagens; depois, há a transmissão narrativa, discursiva e subjetiva, de experiências que foram passadas, contadas aos narradores e personagens, com eles divididas; e, em um terceiro nível, os silêncios, os quais são inscritos de formas indireta, transmitidos afetivamente e muitas vezes não integrados ou não são assimilados. Discutirei cada um desses níveis a seguir. Penso, ainda, que este texto se desenvolve a partir do velho – e ainda novo – gesto feminista que afirma que “o pessoal é político”, ou seja, se constrói a partir de um olhar atento às dimensões políticas do familiar e observa como se organizam os discursos, o que

mobilizam, como se questionam ou de que forma neles são reforçadas lógicas de poder, assim como o que foi esquecido, silenciado da memória, invisibilizado na história oficial.

O primeiro desses modos, que classifico como vestígios, é o ponto detonador do deslocamento temporal e narrativo realizado. Os romances partem do que não conseguem acessar temporalmente, do que não sabem, mas querem saber e entender os narradores, bem como de onde podem buscar informações que possam constituir as suas identidades e as de seus familiares. A partir desses vestígios se integram as narrativas que foram (ou não) transmitidas, assim como se reforçam os silêncios e as faltas advindas de ambos. Diante de silêncios e buracos deixados inacessíveis na história e no *agora*, a busca por um sentido sobre a narrativa familiar é impulsionada pela herança de objetos, fotos, diários, chaves, restos de um tempo que, de alguma maneira, para os narradores do presente, convocam o seu olhar para o outro. São esses itens que mobilizam também aquele que não viveu e não presenciou os eventos para a dor e o trauma experienciados. Permitem uma espécie de viagem a outros tempos e a incorporação de outras temporalidades no presente.

Em *A chave de casa, o incipit* situa a narração: “escrevo com as mãos atadas” (LEVY, 2013, p. 9). Imóvel em uma cama, sem poder escrever e ao mesmo tempo com a escrita como a sua única companhia, a narradora escreve com as mãos atadas pelo peso do passado, uma espécie de fardo que a paralisa, ou, ainda, uma “herança que trago comigo e da qual quero me livrar” (LEVY, 2013, p. 9). É na tentativa de se libertar desse fardo ou de dar nome a ele que ela afirma ser necessário escrever. Para conseguir livrar-se desse peso que a deixa imóvel, incapaz, acessa uma caixa na mesa de cabeceira. Ali estava a chave dada pelo avô, que abriria a casa onde ele morou na Turquia. A narradora questiona-se sobre a função daquela chave, o que fazer com ela, os motivos de sua transmissão e a possibilidade de ter, ela também, que passá-la adiante. A chave torna-se uma espécie de obsessão. Não por acaso está presente a simbologia que a chave carrega: um catalisador, um objeto que abriga outros lugares, que pode abrir outras portas, remeter a outros tempos. Entretanto, em negação ao que pode lhe proporcionar essa chave, a narradora acusa o objeto e o avô “[e] agora o que ele quer? Quer que eu vá atrás da sua história, recuperar o seu passado? Por que essa chave, essa missão descabida?” (LEVY, 2013, p. 16).

A partir de Hirsch (2012b), pensamos os objetos e as imagens como meios pelos quais a memória é incorporada e permite desencadear efeitos e afetos entre outras gerações, ou seja, “como locais de contestação fortemente simbólicos e sobredeterminados, eles também podem mediar as reivindicações políticas, econômicas e jurídicas de expropriação e de recuperação”

(HIRSCH, 2012b, p. 204)⁴. Os objetos e os lugares, podem, portanto, reconectar corporal e emocionalmente outras temporalidades, experiências e espacialidades. Carregam na materialidade memórias, lugares e tempos.

Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida ([1993]1994) defende uma ética da justiça e da memória com aqueles que não estão aqui – seja porque mortos ou ainda não nascidos – que se centra no reconhecimento da *herança*. Apesar de falar principalmente sobre a herança do marxismo, podemos pensar a herança como um conceito amplo, como algo que não é “jamais dad[o], é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-l[o] ou recusá-l[o], somos herdeiros” (DERRIDA, 1994, p. 78). Ser herdeiro, entretanto, não quer dizer, para Derrida, *termos* ou *recebermos* algo, o próprio *ser* é herança. Não a escolhemos, tampouco a recusamos, mas somos atravessados por ela como uma tarefa. É porque *herdamos* que podemos, em primeiro lugar, dar testemunho. Não se herda tudo e tampouco se aceita tudo que daí advém. A herança é antes de tudo responsabilidade e reafirmação crítica e seletiva, como afirma o filósofo. Mais do que um ato de vontade, a herança diz respeito, então, à eleição, à transmissão de um legado, à capacidade (ou incapacidade) de assumi-la, de recebê-la no seu próprio tempo. O testemunho dessa herança, portanto, está marcado exatamente pela sua seleção, mas também, principalmente, pelo que falta ou pelo que está ausente.

Assim no romance de Levy: é a voz da mãe que a interpela no presente, a partir de outro tempo, uma voz sinalizada entre colchetes, “[]”, e que reconhece na chave uma espécie de *missão* que advém do objeto nunca antes dado a ninguém ou, ainda, uma responsabilidade e um presente que pode agora carregar consigo a abertura de outro lugar, de outra história, de outra casa e de outra identidade. É a partir do recebimento desse objeto que parte a narrativa, uma herança recebida e ao mesmo tempo negada e acolhida.

Em outro momento, a chave já não representa o peso da herança e tampouco uma “missão descabida”, mas é a propulsora da capacidade de escrever e de contar.: “Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia” (LEVY, 2013, p. 57). É a chave (ou a sua criação) que permite buscar sentido nessa(s) história(s), que permite contar ou criar, que permite

⁴ Todas as traduções de citações foram feitas pela autora, a não ser quando indicado ao contrário nas referências bibliográficas.

voltar no tempo. Assim, é ao acolher a chave como herança que a narradora vai atrás dos vestígios desse outro tempo. A narradora-personagem busca no passado do avô na Turquia o sentido e reconhecimento da sua própria identidade, constituída em e pela diáspora, ou seja, precisa deslocar-se espacialmente para deslocar-se também temporalmente. A viagem para outros países tanto em Levy quanto em Fuks demonstra a necessidade de assumir uma *posição estrangeira*, de ser e de se confrontar com o próprio e *outro*, de ver o que dele é *seu*, diferente de si, para também refazer um novo mapa, um novo trajeto em direção a outro tempo e a outro “eu”. Chega a Istambul com o passaporte português, para o qual precisa de um visto, e remete ao fato de ser, além de portuguesa, brasileira e, também, turca. Reivindica ser esse o país dos avós, o que comprova pelo vestígio da herança marcada nos traços: o nariz comprido, a boca pequena, os olhos de azeitona. São os traços que logo depois da saída do aeroporto fazem com que o taxista concorde: “você tem mesmo cara de turca” (LEVY, 2013, p. 41). A viagem é então essa busca de algum reconhecimento do que é próprio, porque “nasci no exílio e por isso sou assim, sem pátria, sem nome[,] [...] nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu?” (LEVY, 2013, p. 24). Busca a língua, que não entende, os modos de vida, a que tenta se filiar, o reconhecimento da comida, a fuga e o acolhimento do *ser turista*, busca pela família e pela porta que a chave abre, principalmente quando está diante de uma cidade como Istambul, de tantas portas. Quando finalmente encontra seus primos, reconhece *o que poderia ter sido*, onde poderia ter vivido, a língua que teria falado. O que os une são novamente os traços, “o nariz fino como o seu”. O que os afasta é maior: a falta da língua comum, da religião comum, da cidade imaginada, contada e não mais existente, da porta que a chave abre, da casa, enfim, motivo da busca primeira. O que a move, portanto, não encontra materialidade senão pela memória, agora acessada pelas recordações próprias e pela reconstituição do que contam os familiares a que tem acesso. São os primos e parentes aqueles que a recriminam exatamente pelo que não pode acessar: a incapacidade com a língua *original* e com a religião, não transmitida pela família na diáspora. Defende, então, as *falhas* do avô em transmiti-las argumentando a necessidade do sobrevivente: precisou esquecer o seu passado para criar uma vida em outro lugar, o que é recriminado pela família, apoiada numa cultura perdida no deslocamento: “um verdadeiro judeu não esquece o passado” (LEVY, 2013, p. 147).

A chave é o que possibilita esse deslocamento, temporal e espacial, na medida em que a leva a esse país, idealizado na sua origem, por ela ou pelo avô, como uma espécie de lugar que poderia levá-la de volta a um tempo parado e perdido, onde o passado estava mantido, guardado e fechado a chaves. Estaria ali uma espécie de reconhecimento do que foi (foram) e

do que é (são). O que encontra, na verdade, são espaços e temporalidades em disputa, uma cidade que existia para o avô e para si na transmissão, mas que há muito não existe de fato. Ao contrário, na busca por essas origens, só pode encontrar uma espécie de chão movediço, algo que nunca é exatamente encontrado ou completo e, ao mesmo tempo, está ali, como resto, como traço. Dessa forma, a identidade é questionada, negada, e, por vezes, construída por uma miríade de espacialidades e temporalidades. O “eu” só pode ser revelado ou fundado na escrita e no deslocamento, em um espaço escorregadio que questiona esse movimento e a possibilidade, em primeiro lugar, de fundá-lo. Esse “eu” tampouco pode fundar-se sozinho, mas se dá em relação “ao(s) outro(s)”, ao avô, à mãe, aos familiares que agora conhece, sejam eles de agora ou de antes, às vidas contemporâneas à sua, mas anteriores a ela também. É apenas nessa trama que pode, enfim, estabelecer-se como identidade que depende de uma temporalidade e de um sentido que se constrói apenas ali.

Em *A resistência*, o narrador também busca vestígios desse passado no deslocamento físico, no retorno ao “país de origem”: leva o corpo para outro lugar que é carregado de lembranças, de histórias não próprias e de outras temporalidades, onde pode produzir também relações afetivas diversas, reconectar-se e reativar as lembranças e os traumas. Busca encontrar a figura do irmão e uma certa compreensão de quem foi retornando a Buenos Aires, cidade onde o irmão nasceu. Aqui, é o narrador que busca nesse lugar uma *identidade própria*, uma *argentividade* perdida – não por acaso, busca também nos traços físicos uma capacidade de adequação e de reconhecimento no país, a marca do pertencimento – tão garantida ao irmão, lá nascido, e ao mesmo tempo por ele renegada. Buscar uma identidade própria se mistura com o reconhecimento da identidade do irmão, como se essa identidade também lhe pudesse restituir algo da sua. É esse o lugar que pode, de alguma forma, encontrar e mostrar o seu passado, mas principalmente do seu irmão e da sua família. Trata-se de recuperar esse lugar do qual foi (foram) expulso(s) – ainda que não tivesse nascido lá, em primeiro lugar –, do qual foi impedido, pelo exílio dos pais, consequentemente imposto a eles.

Nesse sentido, central é o trecho em que se questiona sobre os sentidos do exílio e da sua transmissão: “[p]ode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?” (FUKS, 2015, p. 19). Ao que adiciona: “[t]alvez fosse algo que invejássemos essa autonomia de sua identidade, que ele [o irmão] não precisasse batalhar tanto por sua argentividade” (FUKS, 2015, p. 19).

A herança mobilizada nesses livros é familiar, ainda que não só, visto que as famílias se constroem e se desconstroem sob o signo do trauma. Se desde Maurice Halbwachs ([1925] 2006) se define a família como uma das responsáveis pela construção de marcos temporais e da memória, aqui ela é entendida, a partir de Ludmer (2013), como forma específica de organização de uma sucessão temporal. Isto quer dizer que a herança é também sempre incompleta e está em constante construção: busca-se nos silêncios, na transmissão esparsa, ou na criação, via ficção, o preenchimento de lacunas que possam completar a suposta história familiar. Não há reconstrução ou reestruturação.

Essa herança, ou seja, os vestígios diretos do passado ditatorial argentino e da sua relação com a família do narrador estão (ou não) na leitura que o narrador faz das fotografias e dos objetos deixados décadas antes em Buenos Aires pela mãe. As fotografias têm uma importância grande no romance: estão no paratexto do livro, na sua capa, amontoadas, em preto e branco, sem que consigamos distinguir o que retratam. Não menos importante é a constituição de capítulos curtos, fragmentários, muitos deles estruturados como imagens, em que o olhar, constituído como *de fora* pelo narrador, foca e desfoca, se aproxima e se distancia. Às fotografias que ele encontra, que compõem os álbuns familiares, entretanto, não temos acesso imagético: recebemo-las pela descrição verbal do narrador que observa a partir do presente da narração. Há uma escolha, então, nessa não inserção: não se pretende que o leitor crie uma interpretação própria do que vê, da imagem que se coloca, mas, sim, que ele nos carregue junto à sua leitura, à sua imaginação e ao seu olhar. Como define Susan Sontag ([1977] 2007), um álbum de família é sempre uma tentativa de construir uma crônica visual sobre si e a própria família, um conjunto que dá testemunho de sua coesão. São registros de outro tempo e uma forma de aproximação testemunhal dele – assim como *a chave*, no caso de Levy: não apenas trazem a imagem de um tempo, cristalizadas ou não, mas evocam outros tempos na sua releitura.

Podem também ser espaços de memórias conflitivas, como demonstra Sebastián. Na primeira foto, ele busca o rosto do irmão, mas ela “não diz o que quero que diga, a foto não diz nada” (FUKS, 2015, p. 24). Procura nessa imagem outra imagem, mas a que recebe o encara, questiona o seu lugar e a sua construção na insistência de imaginar e construir o irmão de outro jeito, a partir de sua fragilidade ou do seu silêncio. Na segunda, vê uma foto dos pais, em 1980, que funciona como um meio de levá-lo ao tempo da origem da família. Ao observá-la, não entende os sorrisos alegres, talvez porque projete nos pais o trauma do exílio, e tampouco compreende o que os uniu, em primeiro lugar. Para explicar aquilo que não entende, cria: o que os juntou teria sido o fato de que eram ambos formados em medicina e residentes em psiquiatria.

Em seguida, recusa a resposta simples e cria “outra ficção” (FUKS, 2015, p. 26): foram unidos pela brutalidade da psiquiatria do momento e da revolta que dividiam contra esse mesmo sistema. Aqui, o narrador diz tentar ler a fotografia para além “dos mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias”. Quer encontrar os “ideais de dois jovens argentinos no tenso vértice de sua atuação política” (FUKS, 2015, p. 36). Nada disso, entretanto, pode ser encontrado ali. A genealogia que propõe não possui materialidade: a foto é de outro tempo, já em alguma praça brasileira. O que o chama de novo à foto é, mais uma vez, o que buscava na primeira: os olhos do irmão. Agora encontra (ou diz encontrar) o que busca: “seus olhos se espremem e quase não se veem, mas tenho *quase certeza* de que há alguma aflição nas sobrancelhas que descaem com peso” (FUKS, 2012, p. 37, grifo meu).

A leitura de uma fotografia, como todo ato de memória, se dá no presente e mobiliza diferentes camadas do passado. Depende, portanto, do presente de onde se vê e é com ele que se pode questionar e sempre renovar outras perspectivas. Depende ainda da posicionalidade do sujeito que olha. Além disso, como escreve Hirsch (2012), as fotos de família dependem de uma adoção e de um ato de fé, porque se trata sempre de um gesto interpretativo e narrativo que parte da vontade de recuperar essa natureza fragmentária e dar a ela um sentido comum.

Na terceira foto descrita pelo narrador, está o irmão, nos seus primeiros meses de vida, no colo de sua mãe. Ao observar essas fotos, Sebastián tenta compreender a relação entre os dois, mas também procura pelo que falta. Ali não encontra os olhos da mãe, mas a observa: tenta entender o que pensa essa mulher, como acolhe esse corpo que não é o próprio, o que diz o seu corpo sobre essa presença. Ela sorri. A sua leitura, entretanto, busca novamente os olhos desse irmão que evadem o olhar e o sorriso da mãe.

Na última página do álbum familiar, há uma foto da mãe ordenando-o, um registro da tentativa de montagem dessa “crônica visual de si mesma”, como nomeia Sontag (2007). Ao observar e descrever as fotografias, entretanto, há um processo oposto no caso do narrador de *A resistência*, visto que é como se ele não quisesse realmente entrar na lógica da história familiar. Não busca ali um sentido coeso para a família, não entende a sua constituição, e recusa o que pode ou deixa de contar, constituindo a narrativa própria e familiar exatamente no que não se diz, em uma leitura de dissenso. Quer reconhecer o que não está lá, o que falta. Mas será possível constituir uma família exatamente no que escapa à coesão? Ou seria esse, afinal, o signo de toda família?

Se por um lado, o uso de mídias serve para complementar um deslocamento em direção ao passado e uma certa leitura de transmissão da segunda memória, por outro, interessa aqui

menos o que as fotos mostram e mais o que silenciam. Menos o que contam e mais o que se busca nelas, no presente. Menos o que podem oferecer *como verdade*, e mais o que mentem. Menos o que compõem de forma coesa e genealógica e mais o que se estabelece como *contra narrativa*. Nesse sentido, Natalia Brizuela (2014), pensando os diálogos produzidos entre a fotografia e a literatura, entende essas imagens como veículos do que chama de “índices da opacidade”: não revelam, não escondem, mas opacam. Dissecam, portanto, um fragmento do real, porque são retiradas do *continuum* de onde foram fotografadas e, portanto, isolam e apresentam, fora de contexto, outros textos e lugares. O próprio *ser* da fotografia, explica Brizuela (2014), é o vestígio, parte da característica indicial, ou seja, “se entendemos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que essa remeta” (BRIZUELA, 2014, p. 59). Só podem ser pensadas e constituídas a partir da ficção, portanto. Busca-se uma história – ao largo de qualquer coesão – no que não contam, especialmente, e, assim, o passado torna-se legível apenas na medida em que desaparece.

No romance de Fuks, as fotografias não podem revelar. Ao contrário, não provam nada, nos colocam ainda mais em dúvida, aumentam o abismo da relação entre realidade e ficção, entre passado e presente. Observamos as fotografias a partir de uma leitura e interpretação do narrador, a partir do seu *olhar*, também restrito, que recorta o que quer ver, o que interessa, que busca ali por respostas específicas que o tempo presente impõe. A leitura parte de uma tripla limitação: 1) ser vestígio, recorte; 2) partir de um olhar específico, que busca por respostas a perguntas próprias; 3) estabelecer uma leitura sempre do que *não* está ali, e, portanto, antes de tudo, não pode ser encontrado. Além disso, as leituras dessas fotografias no presente perturbam a narrativa familiar e suas representações: perde-se a unidade ou a coesão. Não há uma leitura familiar que corresponda à narrativa que quis ou quer contar sobre a família. O narrador recusa qualquer recuperação desse tipo. É o seu olhar, próprio, que busca exatamente o que não foi contado ou dito, o que mobiliza a disjunção.

Assim como nas fotografias, a busca é sempre encerrada em algum ponto. Não está ali o que busca: não se encontra, não reconhece. Buenos Aires é também esse lugar para onde se desloca para colocar perguntas cujas respostas não pretende obter ou não pode obter. Aqui, como em Levy, o deslocamento espacial é central para o deslocamento temporal. A busca por uma sensação de *comum* ou de reconhecimento está diante de um abismo. Em determinado momento, o narrador procura o apartamento onde viveram os pais. Dirige-se até lá sem certezas e sem uma pretensa busca pela verdade. A espacialidade carrega o signo do trauma e a sua temporalidade: trata-se de onde os pais foram perseguidos e o irmão passou os seus primeiros

dias. Explica ao porteiro que o leva ali a vontade de conhecer o espaço, aproximar-se de *quem foram*. Apesar do desdém por parte desse interlocutor por ser essa *mais uma memória dos anos setenta*, ele permite a sua entrada. Entretanto, o narrador conta: “[m]as eu não me movo, fico parado diante daquele pórtico antigo, daquelas paredes cinza, e não sei mais o que dizer[,] [...] a paralisia é o meu corpo inteiro” (FUKS, 2015, p. 58).

A sua paralisia diante do apartamento também é significativa perante o que, podemos dizer, é uma das principais temáticas do livro: o seu questionamento, não exatamente formulado e ao mesmo tempo tão latente, sobre quem são os pais biológicos do irmão adotado e se seriam eles desaparecidos políticos. A viagem a Buenos Aires, em grande parte, encena um deslocamento espacial e temporal de busca por essas perguntas. Aos poucos, entretanto, percebemos que pode não haver de fato interesse, por parte do narrador, de obter respostas, já que essa não é uma busca que se entende final, mas processual. Em um momento, Sebastián chega à sede das Mães da Praça de Maio, lugar de memória da ditadura argentina, ao qual já tinha ido tantas vezes, por turismo ou por curiosidade, e pelo qual tantas vezes havia se deixado tocar. Dessa vez, a paralisia o toma novamente e não consegue entrar, ou não quer entrar no local: está parado porque “queria que meu irmão estivesse em meu lugar” (FUKS, 2015, p. 19).

Em outro lugar de memória, o narrador retoma uma sala dedicada às Avós da Praça de Maio. Ali encontra muitas fotografias, imagens de outro tempo, imagens de mulheres desaparecidas. Já dotado de informações do presente e conhecendo os seus destinos finais, depara-se com as mortes e os desaparecimentos, os filhos roubados, não percebendo o próprio anacronismo quando, com um certo espanto, percebe nas fotos um “sensível esforço de flagrá-las em momentos de alegria”, ou de “lhes conferir força e dignidade” (FUKS, 2015, p. 94). É ao observar uma fotografia com uma mulher que não sorri que ele prevê o mal que chegaria a todas, como se, naquele momento, pudesse o ato de negação do sorriso se constituir como reconhecimento de futuro e não tanto como imputação anacrônica do passado. É entre tantas fotos que o narrador se percebe buscando novamente pelas respostas dessa busca primeira: vasculha os rostos em busca de algum que lhe seja *familiar*, mas se paralisa diante da caixa deixada pelas *Abuelas*, que pedem o compartilhamento de quaisquer informações sobre os netos desaparecidos. Não pretende ali deslocar a sua preocupação *familiar* – esse não-dito de que o irmão poderia ser um dos netos – socialmente, ou, ao menos, não consegue.

Em um novo percurso da cidade, no qual parecia perdido, *resistindo* chegar ao ponto final, encontra-se novamente perto da sede das Avós da Praça de Maio, no momento em que anunciam a recuperação de mais um neto, o 114, neto de Estela Carlotto, líder histórica das

Avós. Em uma descrição quase fotográfica desse momento histórico para a Argentina, e distanciado dele inicialmente, o narrador descreve a cena como uma espécie de catarse coletiva que o toma também, de tal forma que logo, sem uma transição direta, a narração assume a voz de Estela. O narrador sai de cena e toma a voz *da abuela* com seu discurso de reparação, de justiça e de luta. Apenas com os gritos das pessoas em volta ele retoma a sua própria narrativa. Diante da felicidade de presenciar aquele momento, outro afeto assume agora: a inquietude, acompanhada de uma melancolia e, de novo, da impossibilidade de entrar no espaço.

Essas buscas por vestígios do tempo procurados, encontrados ou perdidos em espacialidades ou materialidades diversas se constroem e se constituem a partir do que seria então o segundo nível da transmissão: as experiências que lhes foram transmitidas, não necessariamente de forma direta, mas pela família, por amigos ou pela forma como as histórias nacionais chegaram a eles, e que tangem tanto aspectos familiares quanto coletivos. O acesso a essas histórias também carrega diferentes temporalidades que são agora recuperadas na narração.

Conforme debatemos e de acordo com Jelin (2002), a transmissão do trauma e a socialização de novas gerações passa, em primeiro lugar, pelo núcleo familiar. Em contextos como o brasileiro, em que a transmissão ampla da história violenta da ditadura é praticamente inexistente, parece ser esse micronúcleo, familiar e pessoal, a única forma de transmissão operante no país. Em *A chave de casa*, a narradora recebe e escreve não só a narrativa própria, mas também a da mãe e do avô. Conforme mostrei, é a chave, dada pelo avô, que permite a abertura para o passado, uma saída da imobilidade e uma possibilidade de escrita. A história do avô é, assim, um dos principais fios narrativos, associado à lembrança da história diaspórica familiar. Sem mediação, a narração assume o papel de contar essa história familiar como se fosse própria.

Em ordem cronológica, acompanhamos o amor impossível do avô por Rosa, a decisão de ida ao Brasil perante esse fato, o contato com a irmã, as notícias que chegam por cartas, muitas vezes trágicas, enviadas pelos parentes, a dificuldade de lidar com o novo país e a saudade de seu local de origem. “Ele me contou” abre a transmissão de uma narrativa de vida do avô, repetida, a princípio, algumas vezes. É a dor que ele conta, essa dor que ela também não aguenta mais testemunhar *por e com* ele: “[q]uantas vezes não ouvi essa mesma história”, se questiona a narradora, “a dor de nunca mais ter visto o pai nem a irmã, de nunca mais ter pisado na terra que primeiro fora sua. A dor de só ter trazido a mãe a tempo de perdê-la [...]. Quantas vezes?” (LEVY, 2013, p. 16). Ela questiona o que mais ele pode querer e por que lhe

imputa a missão de contar essa história, sendo a mãe, novamente, que responde à negativa e contrapõe-se ao discurso construído pela narradora, estabelecendo um laço geracional: essa história não é apenas dele, mas da filha também. Ele entrega a chave como forma de acessar o passado de todos e o faz especialmente para a neta-narradora, quando não o fez para a filha, a qual poucas vezes ouviu o pai contar sobre a vida na Turquia e a diáspora.

Também é significativo que esse avô seja o personagem descrito como aquele que nega o seu passado e que decide, no novo país, criar uma nova identidade porque “se não deixasse para trás tudo o que havia sido seu até então, estaria para sempre amarrado ao passado” (LEVY, 2013, p. 39). A narradora oscila no julgamento sobre a decisão de negação do passado. Em parte, busca compreender e defendê-lo, inclusive das acusações de familiares sobre o *verdadeiro judeu*, mas também se torna acusadora ao ver na existência de ritos judaicos, realizados apenas uma vez por ano, uma mentira e uma covardia. O passado volta para assombrar: a passagem e a recuperação do seu elo com a Turquia, com a identidade e com a família se dá não com a geração seguinte, mas com a outra, a neta, a fiduciária da herança familiar. É a neta que conta e divide conosco essa história, mas também que assume a sua perspectiva, conhece as suas dores, os seus medos, insere as cartas que recebeu e nomeia os seus arrependimentos. É ela quem nomeia um histórico completo de perseguição: “[e]m Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu meus pais, expulsos do Brasil por serem comunistas. Demos a volta, fechamos o ciclo” (LEVY, 2013, p. 24).

Também a história da mãe é acessada, no romance, de diferentes formas: pelo que contou à narradora antes de morrer; pelo que conta, agora, a partir da sua própria perspectiva como uma voz que questiona a narração e que é inserida graficamente entre colchetes “[]”; pelo que conta, de forma não mediada, estruturada como narrativa da e pela mãe, especialmente no que se relaciona à ditadura brasileira e à sua prisão e tortura. Como era de se imaginar, a relação com a mãe, então, começa a ser narrada desde o nascimento, da origem. Nesse momento, a narradora descreve a forma como nasceu e a dor da mãe por não conseguir tê-la nos braços. Mas é a mãe, logo em seguida, que a repele e nega o que narra: “[Lá vem você narrando sob o prisma da dor. Não foi isso que lhe contei. O exílio não é necessariamente sofrido. No nosso caso, não foi [...]. Não havia esse sofrimento de que você fala. Ao contrário, havia uma enorme vontade de viver” (LEVY, 2013, p. 25). Os tempos e as formas de contá-los aqui se opõem. É essa outra voz, ainda, que retoma uma cena que viveram juntas nos momentos finais de sua vida. A mãe descreve como o cuidado da filha consigo a salvou, (re)lembra o que viveram e

reconhece os seus atos. A figura da mãe então funciona como uma interlocutora a quem a narradora se dirige, como um dos motivos da sua escrita e da necessidade de elaboração, sendo criada ficcionalmente como o seu censor e como aquela que releva as suas mentiras, as suas incongruências, denunciando a escolha dos tons escolhidos para narrar.

Quando o texto apresenta a narrativa da mãe e a sua relação com a ditadura, entretanto, o tom muda drasticamente. Não há mais respostas ou questionamentos provindos da personagem da mãe, nem tampouco questionamentos acerca das possibilidades do contar. Para alcançar a temporalidade dessa narrativa, o leitor recebe uma história coerente e própria sobre a atuação do pai, Humberto (nome falso), e o questionamento da mãe sobre as possibilidades de continuarem vivendo escondidos. Há também um relato sobre a sua prisão e tortura, incluindo descrições dessa experiência, como vemos a seguir.

Respire: rápido, antes que mergulhem novamente a sua cabeça na bacia funda. Agente firme, você pode aguentar. Eram três homens, três carrascos à sua volta. Ela já nem era mulher, era apenas um corpo desmilinguido, quase sem carne, a pele frouxa se esforçando para segurar os ossos. Cada vez que afundavam a sua cabeça, as pernas se desequilibravam, bambas (LEVY, 2013, p. 146).

A violência ao corpo na tortura é associada agora à violência de gênero e adota métodos próprios quando diante de corpos de mulheres. A cena interrompe a narração que quer recompor uma imagem e um corpo vitimado pelas forças terroristas de Estado. Não se furta de nomear: “eram três homens”, em oposição à personagem que já não conseguia mais ser “um corpo”, ou “uma mulher”, mas apenas um resquício do que foi ou do que ainda tentava ser. A cabeça, o racional, gostaria de manter o que o corpo já não podia: “agente firme”, dizia. O retorno à casa, o encontro com o marido, é marcado pela dor que atravessa uma temporalidade. A tortura não tinha terminado ali. Nem terminaria logo em seguida. Continuará a gerar efeitos na vida do casal, nas decisões tomadas dali para frente, na dor persistente.

É disso que se trata o relato da mudez posterior da mãe ao retornar para casa, destituída da capacidade de falar e de relatar a experiência. Como afirma Elaine Scarry (1985), a dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói. Há, portanto, uma correlação direta entre a dor física da tortura e a incapacidade do narrar. Isto é, não há uma linguagem que possa lidar com essa dor que resiste à representação verbal. Ao sair da prisão, a personagem volta à casa e encara o companheiro que agora sente-se absolutamente culpado. Os efeitos dessa prisão, a tortura e a dor continuariam por muitos anos. É depois disso que conseguem fugir para uma embaixada, receber proteção e ir para Portugal. Também nesse momento aparece na narrativa

o encontro da mãe com a avó, o último que teriam, antes da sua morte. É significativo, inclusive, que a única perspectiva que temos da infância da narradora principal seja também durante os trechos relativos à história da mãe, especificamente à volta ao Brasil, depois da Anistia. O deslocamento é tanto que não há um reconhecimento por parte da narração de que se trata de si: “Ela [a mãe] ficou olhando para os dois, seu pai e sua filha, pensando em coisas óbvias demais, simples demais, coisas que lhe davam a certeza de que voltar tinha sido a melhor escolha” (LEVY, 2013, p. 172).

No caso de *A resistência*, o que se sabe e o que se conta sobre o tempo da militância dos pais nas histórias transmitidas pela família é sempre construído por dúvidas, como partes de um relato fraturado, possivelmente inventado e muitas vezes negado. Assim é no episódio em que lemos o relato de que o pai teria guardado armas embaixo da cama. Esse relato já é construído baseado em um “repertório extenso de cenas falsas”, em que o narrador imagina esses objetos deixados no quarto, precariamente escondidos. Ele questiona como foi contada essa história e de que maneira ela estaria no discurso dos pais: “elas nunca foram uma informação assertiva, um dado incontestado, nunca existiram sem sua negação eloquente” (FUKS, 2015, p. 39). A mãe é a voz que contradiz o que conta o pai “e cada vez ele aceita, ele se conforma, ele assente” (FUKS, 2015, p. 39). O narrador então encena debates entre os pais sobre a atuação deles e de amigos tanto na guerrilha quanto nas experiências revolucionárias latino-americanas. Os debates são tensos e discutem minúcias. O tempo encenado é outro, recuperando um modo de falar anterior – de segredo, de silêncio, de não ditos: “há resquícios de tensões de outras décadas, um pudor antigo adiando cada frase [,] [...] uma anacrônica noção de sigilo, de inconfessável segredo” (FUKS, 2015, p. 39). Esses objetos e essa relação com os pais o constituem: “sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas” (FUKS, 2015, p. 38).

Esse mundo e esse tempo inomináveis e muitas vezes negados do qual faziam parte é também recuperado e contraposto em outras temporalidades da narrativa. No capítulo 17, por exemplo, o narrador descreve a atmosfera de medo própria do período. Há uma vontade de separar o que seriam dois mundos: “no mundo em que vive”, diz o narrador, a rua deve ser ocupada e, ainda que seja inóspita, é também o espaço da proteção; “no mundo deles, dos pais”, habitar a rua era imperativo, pois na casa estava o perigo. Descreve, então, a invasão do consultório do pai e a destruição deixada para trás, salvando-se apenas o único objeto que *resistiu*, a estatueta do Buda, carregada e guardada pela família. O narrador relata os

desenvolvimentos desse episódio, como o fato de que o pai passou a se esconder e se proteger, e a chegada posterior do filho, que o faz voltar para casa, aos poucos. Há, entretanto, uma contraposição do que falta nessa história, “não sei quanto sorria meu pai nos meses que se seguiram” (FUKS, 2015, p. 54), com o que se sabe dela, ou seja, principalmente a felicidade advinda da chegada do filho. O narrador relata o processo de tentativa da mãe de engravidar e a sua incapacidade de fazê-lo, a imagina grávida e perdendo o filho, imagina inclusive a ida ao hospital diante do aborto, mas não pode imaginar o momento em que ela recebe a notícia da morte do feto. O restante, perante o luto vivido pelo filho perdido, “é ela quem fala, eu a ouço falar, de seu desalento” (FUKS, 2015, p. 103). Como se percebe, a contraposição é constante entre o que lhe foi transmitido, o que acredita ter sido transmitido, mas que é colocado em xeque logo depois, e o que não foi transmitido, mas é recriado imaginativamente na escrita literária.

A oscilação entre o que foi transmitido e calado, entre tempo presente e passado, é também importante ao contar sobre um suposto jantar em que os pais receberiam amigos em sua casa, mas ninguém apareceu. Questionavam-se sobre os motivos da ausência: a consciência do perigo envolvendo a família. Essa noite, diz o narrador, “não havia ficado registrada” (FUKS, 2015, p. 52) pela câmera. Estava, entretanto, registrada na sua memória. O narrador constrói, assim, uma representação praticamente fotográfica e estática de uma *imagem* que recebera do pai, mas que agora consegue observar à distância. No entanto, a imagem construída é interrompida, novamente, pela consciência do que não pode contar, do que não consegue construir, do que, em suma, não pode entender, especialmente a dor advinda de todos os outros momentos em que foram confrontados com o silenciamento do período. Os jantares também têm um papel importante na continuidade e na transmissão da memória familiar. É primeiro nesse espaço de *sobremesa*, no sentido argentino do tempo após a refeição, que retomam o passado familiar, ouvem as suas nuances, repetem as suas potências: é o “tempo de reaver um passado que não se quer distante” (FUKS, 2015, p. 30).

Quem sabe seja nesse momento quando mais contam a história familiar e quando mais se distanciam temporalmente: essa agora transmitida pelos pais sobre suas origens e seus primórdios. Também impondo ao leitor um tom de dúvida sobre a possibilidade de confiar nessa origem, o narrador inicia e repete o relato com a construção “supunha-se que”. Como no caso da família do romance de Levy, também se trata, aqui, dos processos diaspóricos familiares, especialmente judaicos. Da parte do pai, relata-se a origem judia e a possibilidade de explicação de muito do que foi o deslocamento tão recorrente na família. Da parte da mãe, não há uma história tão organizada e coerente, como seria próprio ao seu estilo de transmissão de relatos.

A recuperação desse momento serve, entretanto, como uma tentativa de explicação, ao reverso, do destino dos pais, bem como revela a impossibilidade de compreensão, agora, do apego à cidade que lhes foi roubada.

A história familiar também justifica outro aspecto da história contemporânea, contado pela mãe: uma história de adoção, que atravessa o tempo em direção ao presente e “que agora surge como se a conhecêssemos desde sempre, como se fizesse parte de um repertório amplo que porventura nos pertence” (FUKS, 2015, p. 117). Conta-se de uma menina adotada que teria sido privada do seu passado e que, aos dezoito anos, quando finalmente soube o que havia ocorrido, fugiu. A lembrança serve aqui como alerta aos pais do que não fazer: um aprendizado passado pelas gerações a que os pais agora dão seguimento na lida com o filho adotivo, contando a sua origem desde o início de sua adoção. A narrativa encena uma passagem que é sempre parcial: os pais recontam e recolhem essas narrativas próprias e ao narrador cabe transmiti-las (ou não) ao leitor, como recusa e como afirmação da genealogia familiar. Nesse processo, ele performa na própria língua o que falha, pois há sempre uma falta, algo que silencia, que nunca perguntou, ou que nunca quiseram contar, que não pode atravessar o tempo até o presente, mas que, ainda sim, se faz transpor.

Acerca do que não se esquece e do que a transmissão não questiona, surgem pelo menos dois outros momentos significativos no romance de Fuks. O primeiro trata de quando reencontram o amigo que havia avisado aos pais que deveriam ir embora, Valentín Barembliitt, em Barcelona. Os amigos contam anedotas até que a memória e a temporalidade do passado intervêm: “[e]le se afastou da mesa e ergueu a barra da calça. Seu tornozelo estava inchado, vermelho, deformado: Está vendo este meu tornozelo?, ele indagou à minha mãe. Fizeram isso enquanto perguntavam de você” (FUKS, 2015, p. 84). O relato de Valentín irrompe para dizer-lhes, aos pais e a Sebastián, que a tortura, as marcas e as consequências permaneciam no seu corpo e eram, então, presentes. É assim também que o narrador acessa e transmite o acontecido que o permite agora narrar, transpondo o que até então parece indizível. Sobre a tortura, a partir desse ponto, nada mais se narra. Há um limite do que se pode dizer e do que se pode narrar, mesmo quando deslocado temporalmente do trauma. Em outro momento, inclusive, o narrador retoma uma cena de tortura, quando, entre o que não consegue acessar, descreve: “[o]tros braços pendendo ao lado dos corpos, seus dedos mais inertes do que os dedos dos meus pais, apontando um chão muito mais próximo. Não consigo conceber a supressão do ser explorada ao máximo, a destruição sistemática desse lapso que é o ser, sua conversão em utensílio torturado” (FUKS, 2015, p. 52). Não se pode conceber, imaginar, dizer, mas tampouco calar.

As memórias do período também atingem a dor da violência e a temporalidade do presente no episódio do desaparecimento de uma amiga dos pais, Marta Brea, e produzem histórias que, de acordo com o narrador, não se deixam recalcar e não podem ser contadas com leveza ou de forma leviana. A história do desaparecimento e do nome que carrega esse signo atravessa a temporalidade e é transmitida em diferentes momentos, mas o narrador não consegue lembrar-se quando a ouviu pela primeira vez. Marta era uma colega da mãe que teve uma participação na luta antimanicomial na Argentina e foi levada pelos militares no exercício do seu trabalho, momento que a mãe do narrador presenciou e que a obriga a uma tomada de partido na busca pela colega e amiga. Essa decisão não apenas não resultou em respostas do paradeiro de Marta, como também a situou diante da ditadura como suspeita. Apenas quando houve a nomeação oficial da condição da colega como vítima do terrorismo de Estado, tendo seus restos identificados anos depois, é que a mãe do narrador pôde encarar a dor e “vasculhar em seu íntimo as ruínas calcificadas do episódio, pôde enfim tocá-las, movê-las, construir com o silêncio das ruínas” (FUKS, 2015, p. 78). Se o episódio não encontrou espaço nas conversas sobre o período, nas levezas do papo à mesa, foi no tom carregado da irmã, talvez já sensível à temática e à dor da mãe, que Sebastián conseguiu dar nome à amiga e reconhecer a força do sofrimento da mãe, anos mais tarde, no discurso que proferiu em homenagem à amiga. Em outro(s) tempo(s), o nome e a história puderam vir à tona. Assim, foi apenas naquele momento que o narrador conheceu

a história que faltava, mas conheci também algo mais: o luto discreto que havia décadas minha mãe vivenciava, o sentido rarefeito que aquela morte incompleta instaurara em sua realidade. Nas páginas desse discurso conheci algo mais: a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que eram suas vítimas imediatamente, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não contadas – a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados (FUKS, 2015, p. 78).

Partimos agora para o terceiro e último aspecto da transmissão: os silêncios, estes que são inscritos de formas não diretas, transmitidos afetivamente e muitas vezes não integrados ou não assimilados inicialmente. Não há atos discursivos transmitidos nas narrativas que não estejam, de alguma forma, também organizados por aquilo que silenciam. O silêncio, portanto, não diz respeito a um ato *contrário* à linguagem, mas é constitutivo dela; diz-se também por que e quando se silencia. Conforme defende Nancy Gates-Madsen (2016), o silêncio não significa necessariamente falta de sentido ou esquecimento. Pelo contrário, é uma forma legítima de comunicação, especialmente do trauma, porque expressa os tabus relacionados a

períodos de sofrimento, às ambiguidades próprias do trauma, e escapa às dicotomias tão típicas dos processos de memória. Abre, portanto, outros caminhos discursivos.

No caso d'*A resistência*, o procedimento fica mais evidente porque a cada episódio o narrador nega possuir as premissas ou o conhecimento necessários para seguir em frente, o que o obriga, então, a silenciar. A própria constituição dessa herança familiar e coletiva como tributária da lógica traumática se dá exatamente no que não pode dizer, não pode contar, naquilo que falta. Sobre o momento em que conta do jantar em que ficaram esperando pelos colegas, por exemplo, declara: “[o] que não conheço, o que não posso entender, é a dor de outros jantares cancelados [...]. Não consigo imaginar e por isso minhas palavras se fazem mais abstratas” (FUKS, 2015, p. 52). Também sobre a viagem de deslocamento ao Brasil, apesar de estabelecer uma narrativa praticamente completa e coerente do processo, contesta: “[d]essa viagem não sei muito, há algo nela que me escapa, não faço ideia do que conversavam” (FUKS, 2015, p. 82). Assim o é ainda no episódio das armas: “[q]uase tudo o que me dizem, retiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta” (FUKS, 2015, p. 40). Tem algo de inacessível, indizível, impossível em uma narração que se desloca temporalmente e subjetivamente do narrado.

De acordo com Schwab (2010), quando se volta aos legados traumáticos, as histórias violentas são transmitidas à segunda geração não necessariamente a partir das memórias próprias ou dos pais – o que Hirsch (2008) chamaria de pós-memória –, mas principalmente dos “vestígios de afeto” que não são integrados ou assimilados. As memórias são então transmitidas, claro, pelo que foi dito ou contado, mas também pelos silêncios e vestígios escondidos e incorporados pelos pais, seja no seu luto, na depressão ou na incapacidade de nomear o trauma que lhe acometeu. Assim, Schwab (2010) parte do conceito de Christopher Bollas (1987) do “impensado conhecido” [*unthought known*] para debater como as experiências se formam mesmo antes da aquisição simbólica da linguagem, sendo lembradas na forma de humores. Essas memórias de outros tipos, sensoriais, assim como outras, propiciam um espaço de silêncio que atinge as memórias atuais posteriormente. Esse silêncio coletivo geraria uma transmissão transgeracional do trauma e um retorno fantasmático do passado. Os silêncios traumáticos, além disso, não podem ser diretamente acessados, mas devem ser transformados, sendo uma das possibilidades para isso a construção literária, a qual permite um acesso e um confronto com esse passado. Não basta, entretanto, encontrar uma *forma* de linguagem ou de expressão simbólica, é preciso que haja também, uma virada ética e política que permita um espaço de acolhimento para essas experiências (SCHWAB, 2010, 2014).

No caso de Julián Fuks, o maior silêncio transmitido é o segredo nunca esclarecido sobre a família biológica do irmão, sendo, portanto, constitutivo da experiência familiar. Nesse sentido, Derrida (1994) escreve: “herda-se sempre um segredo” (DERRIDA, 1994, p. 33). Ainda, segundo Anderson Da Mata (2014), o segredo é o catalisador das relações sociais e é a própria sustentação da ideia de família. Entretanto, eles não são apenas familiares, mas também societários, falam sobre a formação das nossas sociedades e da nossa limitação em lidar com o passado autoritário. Os segredos, então, demonstram o limite do narrado, da capacidade de aproximação de um tempo distanciado e, por vezes, inacessível, afinal.

Sobre o passado do irmão, sempre que dele o narrador se aproxima, seja no museu da memória, nas sedes das Avós e das Mães da Praça de Maio, ou no antigo apartamento dos pais, fica paralisado, não consegue ir adiante. É em torno disso também que gira o capítulo trinta, que inicia com a declaração de que há algo que não quer perguntar. Ou melhor: há muito que não pode perguntar. Busca informações, então, no que supostamente já esqueceu, nas impressões vagas e duvidosas que já recuperou, mas, principalmente, no que “não conheço sequer nos limites dessa precariedade, algo que jamais me contaram, e que ainda assim não quero, ou não posso, lhes perguntar” (FUKS, 2015, p. 90). Imagina, então, os pais nesse apartamento em que nunca entrou – e em que se recusa a entrar agora –, lendo notícias de jornais contrabandeados em uma manhã de 1978, quando já se sabia muito sobre os crimes da ditadura argentina. Ali teriam lido um comunicado em letras miúdas assinado por um grupo que até então não tinham ouvido falar: as “avós argentinas com netos desaparecidos”, em que apelavam às pessoas que restituíssem os bebês apropriados pelo terrorismo de Estado. O narrador então se questiona, baseando-se na suposição de terem visto o anúncio naquele momento, ou em outro, como teria sido o encontro com esse comunicado, de que forma a leitura teria tocado os pais e se teriam também eles se questionado ou duvidado da origem do bebê que agora tinham consigo, se teriam consultado em arquivos qualquer dado de pertença a outra família, ou se teriam aberto o papel que poderia dar qualquer tipo de resposta sobre quem eram os pais biológicos. A essas perguntas nunca feitas, a resposta só pode ser o silêncio.

O papel a que se refere é também um dos objetos importantes na construção desse segredo, mas não é nunca acessado. Quando se refere ao parto do irmão e à informação de que teria sido filho de uma “italianinha” que não o queria, recupera a memória de um papel envelhecido que a mãe guarda na gaveta constando o nome e o telefone da parteira. “Tal como minha mãe, não me atrevo a discar esse número antigo, não chego à mensagem automática que acusaria o óbvio equívoco, um destinatário inexistente” (FUKS, 2015, p. 63). Vale lembrar que

o deslocamento até Buenos Aires encena a sua contraditória recusa de encontrar respostas, mas, mais do que isso: encena como nunca de fato quis obtê-las, já que estariam – ou poderiam estar – exatamente na sua casa, junto dos seus pais, seja na possibilidade de questionar-lhes ou de realizar a ligação em busca da parteira. É quando percebe que essa busca é feita por si próprio, pela sua vontade de constituir uma identidade própria – não do irmão –, que decide retornar ao Brasil e reconhecer a Argentina como espaço *não próprio*.

Em outros trechos também se transmite o segredo ao mesmo tempo em que este é silenciado. Por exemplo, quando o narrador relata que os pais seguiam falando baixo ou se escondendo quando tratavam de aspectos da guerrilha e de amigos que dela teriam participado, de forma a encobrirem-se atrás de segredos do passado. Perante isso, questiona: “quem, é o que me pergunto, quem se interessaria hoje por tão mesquinhos meandros de um tempo distante, e a resposta que meu pai repete é uma mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber” (FUKS, 2015, p. 40). Quem sabe seja também o medo o que mobiliza e se transmite aqui enquanto potência. O medo de que as ditaduras voltem e que o filho não compreenda isso, que não entenda os seus sentidos, que não perceba os seus sinais, que não desconfie do que aos poucos se apresenta, que isso não tenha sido transmitido até então. Ao contrapor os dois tempos, transmite-se – para além do que se conta, para além do que se silencia – os afetos produzidos em outros tempos e nestes tempos.

Em *A chave de casa* (LEVY, 2013), o silêncio e o segredo são constitutivos da narrativa familiar e da temporalidade própria do relato: “[t]enho em mim o silêncio e a solidão de uma família inteira, de gerações e gerações” (LEVY, 2013, p. 99). O avô também carregava consigo muitos silêncios: o da língua, em primeiro lugar, que abandona completamente, o das perdas do passado, da irmã e da mulher por quem foi apaixonado, do filho que perdeu, do fato de nunca mais ter visto muitos dos seus familiares. Foi também um homem que decidiu, antes da neta, carregar consigo todo o seu passado e sofrimento, em silêncio, sem dividi-lo com a mulher e tampouco com a filha.

São os silêncios, entretanto, que permitem que a narradora agora se aproxime da matéria narrada: mais do que carregar o passado, essa herança pesada que carrega consigo, “o passado de gerações e gerações” afirma a mãe, “carrega o que nunca foi falado, o que nunca foi ouvido” (LEVY, 2013, p. 123). Um dos aspectos que lhe permite dar testemunho são esses silêncios e segredos, esses que ela conhece melhor do que ninguém e que são depositados no próprio corpo, cortantes como o trauma. Ao mesmo tempo que a imobilizam (e quem sabe por causa disso), permitem agora que escreva e divida essa história. Assim, é também um segredo próprio, não

tanto familiar, que a motiva na interlocução com a mãe: escreve porque precisa contar outro segredo que carrega também dentro de si.

Fica claro, portanto, que essa busca pelos traços, pelos vestígios, pela herança é sempre parcial, assim como deve ser sua transmissão. Os dois narradores oscilam entre essas dicotomias na relação com essa herança: negar ou aceitar, buscar ou desistir, acolher ou recusar, responsabilizar-se ou eximir-se, narrar ou calar. Se ambos começam com o reconhecimento de como a história familiar (e nacional) compõe a sua própria e a sua possibilidade de narrar: “o passado não esquecido que carrego comigo”, “de gerações em gerações”, em Levy, no caso de Fuks, o reconhecimento de que este relato o precede, o mobiliza, ou, conforme define, é um relato construído pelos pais, moldado por eles para que ele agora contasse. Entretanto, não apenas *se acolhe* ou recebe o que é transmitido. Essas heranças são também muitas vezes negadas, são histórias da qual não querem (fazer) parte, “uma herança [de] que quero me livrar” (LEVY, 2013, p. 9). Ao fim, o que mobilizam tem tudo de um questionamento sobre o ato da lembrança e sobre as possibilidades, inclusive teóricas, da representação do passado e da memória.

Essa geração *do futuro* não pode eximir-se da sua responsabilidade *em direção* ao passado, assim reconhecendo-o – dado que esses corpos, signos de uma genealogia de uma linhagem, não conseguem andar em direção *ao futuro* sem serem interrompidos, sem que se exija que parem, observem e olhem pelo retrovisor, sem que sejam impelidos e clamados ao que ficou para *trás*, para compreender, observar o que ainda merece recolha e cuidado, o que se quis apagar, mas que retorna, seja pelos silêncios, pelo que se diz, ou pelas frestas, mas também pela violência do tempo presente. Por outro lado, o processo da escrita e o acesso a essas heranças provenientes de outros tempos são um peso – dores das quais aproximam-se para livrarem-se ou desfazerem-se dela, sendo o fracasso diante dessa tentativa constitutivo desse mesmo processo. Não por acaso, a chave, ao fim, não abre porta alguma e tampouco o papel com as informações sobre o parto do irmão pode oferecer respostas. Menos como linha de chegada final, mais como propulsores de uma busca que permite um deslocamento entre diferentes temporalidades, a chave e a relação com o irmão abrem muito: propõem questões, se contradizem, nos carregam a outros tempos e a outros lugares, questionam a literatura e, ao mesmo tempo, viram livros, escrita, mobilizam. Questionam a linearidade e a progressão do tempo e, ao fazê-lo, põem em cena um deslocamento em direção a muitos tempos, em direção à memória, em direção ao que ainda não foi contado, o que permite, em grande parte, uma

interpretação e um momento de inteligibilidade. Não atravessam exatamente o que parece ser uma espécie de abismo, mas o habitam e nele se estruturam.

Não por acaso, as cenas finais de ambos os livros demonstram a dificuldade que advém do acolhimento e da responsabilização dessa aproximação, dos procedimentos do deslocamento e, por fim, da forma da narração do trauma da ditadura e da história familiar. Caminhando em direção à porta do irmão, sem saber se quem a atravessa é o homem ou o menino, o narrador de Fuks entrega o livro ao irmão, buscando, naquela entrega, novamente, aproximar-se dele, conhecê-lo por quem de fato é, e não pelo que criou literariamente. No caso de *A chave de casa*, sem uma demarcação temporal explícita, o avô entra no quarto querendo saber se a narradora está, finalmente, pronta. Ela pega a chave, assopra a poeira e alcança a mão do avô: “[s]eguro-a com força e permanecemos com as mãos coladas, a chave entre nosso suor, selando e separando as nossas histórias” (LEVY, 2013, p. 189). Vão, assim, nesta direção: do estar junto, do ser junto, do construir junto. A literatura, individual, solitária, já não pode dar conta, é preciso agora construir um caminho lado a lado, entender o que ficou de fora, o que não souberam dizer, acolher, se reconhecer no outro, reconhecer o outro, reconhecer aquilo que, quem sabe, não se possa carregar sozinho.

Referências

- BOLLAS, Christopher. *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known*. New York: Columbia University Press, 1987.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Digital ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CARUTH, Cathy. Modalidade do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). *SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- DA MATA, Anderson Luís Nunes. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberical: Revue d'études ibériques et ibéroaméricaines.*, n. 2, p. 77–86, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de marx o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-dumara, 1994.
- FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2015.

FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GATES-MADSEN, Nancy J. *Trauma, Taboo, and Truth-Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina*. University of Wisconsin Pres, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.

HIRSCH, Marianne. Objects of return. *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*, p. 145, 2012a.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics today*, v. 29, n. 1, p. 103–128, 2008.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012b.

HOFFMAN, Eva. *After such knowledge: memory, history, and the legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, 2004.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council, 2002. (Colección Memorias de la represión, 1).

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. (Humanitas).

SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press, 1985.

SCHWAB, Gabriele. *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.

SCHWAB, Gabriele. Unofficial wars: the politics of disappearance. *European Review*, v. 22, n. 4, p. 642–651, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

*Recebido em 21 de março de 2023
Aceito em 25 de agosto de 2023*