

O LABIRINTO DO INUMANO: UM ESPAÇO DE CORPOS RASURADOS

THE INHUMAN'S LABYRINTH: A SPACE OF STRIPPED CORPUS

Danielle Ferreira Costa¹

Resumo: Esta breve narrativa crítica estruturou-se de modo a estabelecer uma análise comparada entre o filme *O labirinto do fauno*, de Guilherme Del Toro, e a narrativa *Space Invaders*, de Nona Fernández, a partir de diversos pontos de percepção sobre corpos femininos rasurados por Estados Autoritários. Nesse percurso crítico, deparou-se com uma lógica discursiva que revela serem, tanto a Espanha Franquista quanto o Chile ditatorial de Pinochet, frutos de um mesmo sistema de opressão: a matriz colonial de poder da Modernidade. Além disso, descobriu-se também que tal matriz de poder utiliza em seu projeto de colonização do saber determinados gêneros estéticos, tais como a ficção científica, contra os quais as histórias “locais” resistem.

Palavras-chave: Ditadura; América Latina; Narrativa Contemporânea. Memória.

Abstract: This brief critical narrative was structured to establish a comparative analysis between the film *O labyrinth of the faun*, by Guilherme Del Toro, and the narrative *Space Invaders*, by Nona Fernández, from different points of perception about female bodies crossed out by States. Authoritarian. In this critical path, he came across a discursive logic that reveals that both Francoist Spain and Pinochet's dictatorial Chile are the result of the same system of oppression: the colonial matrix of Modernity's power. In addition, it was also discovered that such a matrix of power uses in its project of colonization of knowledge certain aesthetic genres, such as science fiction, against which “local” stories resist.

Keywords: Dictatorship; Latin America; Contemporary Narrative. Memory.

1 INTRODUÇÃO A UMA CRÍTICA DE FRONTEIRA

Dizem que há muito, muito tempo, uma princesa vivia no Reino Subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos. A princesa Moanna sonhava com um céu azul perfeito e um mar de nuvens infinito; sonhava com o sol, a grama e o gosto da chuva... Um dia, a princesa fugiu dos guardas e chegou ao nosso mundo. O sol logo apagou todas as

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2990-7274>. E-mail: danielle.costa@ifma.edu.br.

suas lembranças, e ela esqueceu sua identidade e seu lugar de origem. Vagou pela terra com frio, com dor, doente. Até que, enfim, morreu...

O prólogo acima, dito em voz *off*, apresenta ao espectador a triste história da princesa Moanna, que ansiava conhecer o mundo dos humanos. Ao mesmo tempo, uma sequência fílmica, construída por uma fusão de planos que acompanham de longe a sua travessia, conduz o espectador para o outro lado da margem narrativa, onde Moanna encontra os tão desejados “humanos”. Dessa maneira, assim como a princesa, cruza as fronteiras de um universo mitológico atemporal de contos de fada, deparando-se com um ambiente quase hiper-realista, com um lugar (Espanha) e um tempo (junho de 1944) bem definidos.

Com esses elementos iniciais, a produção cinematográfica *O labirinto do fauno*, de 2006, dirigido por Guilherme Del Toro, evoca no espectador uma sensação de transitoriedade, permitindo-lhe acessar de forma paralela, e quase simultânea, duas formas de representação da realidade, que normalmente não ocupariam a mesma narrativa. Assim, ora mergulha-se em uma narrativa de tensões de conflitos militares, violência institucional e relações pessoais abusivas, ora permite vivenciar um conto de fada e fantasia, recheado de poderes mágicos e estranhas criaturas.

Ressalta-se que, nesse filme de Guilherme Del Toro, a travessia entre os dois mundos, ou duas composições narrativas tão distintas, é produzida a partir de vários objetos investidos com significados simbólicos e quase fetichistas. Esses objetos podem ser vistos como pertencentes tanto ao universo hiper-realista quanto ao mitológico: um relógio, um pedaço de giz, uma ampulheta, um punhal, o Livro das encruzilhadas, uma chave. Além disso, há o próprio labirinto e sua entrada com um formato sugestivo, que pode ser visto na foto 01, logo abaixo:



Foto 01 - 0:08:03 / Olhar câmera

Nessa sequência, quem assiste ao filme de Guilherme Del Toro é convidado a participar da cena, visto que a câmera coloca “o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena” (JULLIER, 2009, p. 23).

No momento em que a sequência fílmica chega ao plano captado na foto 01, o espectador assume o mesmo ponto de observação da personagem Ofélia, que de seu mundo hiper-realista se depara com o mundo mitológico, isto é, assume, também, “o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a ‘filtragem’ pelo seu olhar)” (JULLIER, 2009, p. 23). Destaca-se que nesse plano cinematográfico está demarcado o lugar exato no qual os dois mundos se encontram, ou seja, suas fronteiras.

Assim, ao coincidir o ponto de observação do espectador/personagem com o de Ofélia, a sequência acaba por revelar de que lado está, na narrativa hiper-realista de uma Espanha Franquista. Desse ponto de ancoragem, instigados a atravessar essa fronteira, atendem a um único chamado narrativo, ao argumento que movimenta a trama de *O Labirinto do fauno* e instaura o seu verdadeiro conflito: o regresso da princesa Moanna ao mundo dos inumanos.

Esse conflito, que atravessa gerações e lugares e acaba por ecoar em outras narrativas, também norteia a discussão crítica que aqui se pretende desenvolver. Esta pesquisa parte da consciência de que a memória, ou “espírito”, daqueles que se afogaram no vórtice de violência de um mundo extremamente “humano” torna-se imortal, se a busca por reencontrá-la, ainda que “Em outro corpo, em outro momento. Talvez em outro lugar” (TORO, 2006), nunca cessar.

Diante disso, recorre-se as ideias do filósofo argentino Enrique Dussel para quem só é possível estabelecer uma crítica desse lugar de fronteira, proposto na narrativa cinematográfica de Guilherme Del Toro, por meio da *afirmação da exterioridade desprezada*, posto que “Como se poderá negar o desprezo de si mesmo, senão iniciando pelo caminho para o autodescobrimento do próprio valor?” (DUSSEL, 2015, p. 64). Dessa maneira, o filósofo defende a necessidade de se construir práticas afirmativas sobre uma “identidade” ao mesmo tempo processual e reativa, concentrando uma autoavaliação de uma alteridade totalmente descolonizada da Modernidade. Propõe, assim, substituir a lógica da Modernidade pela da “Transmodernidade”, que indica aspectos situados para “além” das estruturas valorizadas pela cultura euro-norte-americana, produzindo um movimento em direção a uma utopia pluriversal.

Com isso, anuncia-se o fundamento lógico que permite a esta crítica extrapolar os limites narrativos da produção cinematográfica *O labirinto do fauno* para alcançar outra, a literária *Space Invaders*, publicada em 2013, da

autora chilena Nona Fernández. O fio argumentativo que as une é a ideia do corpo feminino rasurado por sucessivas práticas de violência de um Estado Autoritário, que continua a ecoar seus horrores. Seus ecos convertem, nessa nova ressonância narrativa, a Espanha de Franco no Chile de Pinochet.

2 CORPOS RASURADOS PELA MATRIZ COLONIAL DE PODER

Destarte, assim como o argumento da produção de Guilherme Del Toro, a produção *Space Invaders* também se estrutura em torno do conflito entre humanos e inumanos. Seu título faz referência direta a um dos primeiros jogos bidimensionais de tiro, desenvolvido em 1978 pelo japonês Tomohiro Nishikado e inspirado na guerra de Aliens *versus* humanos, difundida no imaginário da sociedade moderna por narrativas como *A guerra dos mundos*, de George Wells. A referência ao videogame de Nishikado, na narrativa de Fernández, cumpre uma dupla função: demarca a lente pela qual adentraremos a narrativa, ou seja, pelo olhar infantil; ao mesmo tempo em que é tomado como símbolo de tudo aquilo que o gênero de ficção científica representa para a sociedade moderna.

Nesse sentido, deve-se destacar que a ficção científica tem seu surgimento extremamente atrelado ao desenvolvimento da ciência propriamente dita, bem como sofre influência do progresso científico na França, do papel de vanguarda da Inglaterra na sociedade industrial do século XIX e, principalmente, das descobertas científicas dos Estados Unidos, onde adquire seus contornos definitivos. Além disso, por mais fantástica, inverossímil e até bizarra que seja a história da ficção científica, trata-se de uma narrativa construída dentro da lógica da Modernidade e que, por isso, não poderia ser produzida fora do seu contexto científico, pois

A Modernidade não apenas propicia as condições de aparecimento da ficção científica quanto ela mesma é uma narrativa: uma metanarrativa. O pensamento esclarecido também sonhou com um

outro ser – o sujeito civilizado e emancipado – e um outro mundo – a sociedade democrática no futuro. O *ailleurs* moderno é um espaço a ser construído num tempo futuro. As mudanças sonhadas pelos modernos - a emancipação do homem pela razão, a construção de organizações sociais democráticas e o controle da natureza pela ciência - eram uma narrativa única e linear. Enquanto pensadores e cientistas buscam as condições de concretização da Utopia Moderna por meio da antecipação do futuro, os escritores de ficção científica narram as outras utopias, distopias e heterotopias possibilitadas pelos deslocamentos de fronteiras nos campos da subjetividade, tecnociência e configurações de espaço e tempo. Surgem histórias sobre viagens no tempo, aventuras em planetas distantes, novas tecnologias de transporte (balões e submarinos) e de comunicação (rádio), máquinas inteligentes, experimentos biológicos com animais e homens, entre outros temas. (OLIVEIRA, 2003. p. 7-8).

Entretanto, como veremos ao longo da narrativa crítica, todas essas características estão atreladas a um projeto de dominação, não apenas da ideologia capitalista, mas também de uma Modernidade que, por meio da sua matriz colonial de poder, produz genocídios e epistemicídios que cindem os indivíduos em humanos e não humanos. Dentro dessa lógica, a imagem do videogame *Space Invaders*, que tem como objetivo a destruição das hordas de invasores espaciais pela espaçonave humana, é utilizada como metáfora do tipo de relações discursivas que marcaram a atmosfera chilena durante o seu período ditatorial, refletindo seus desejos sentimentais e materiais, além do poder de conquistar, dominar e submeter de um Estado Autoritário.

A narrativa chilena *Space Invaders* carrega, assim, uma interessante reflexão: a de que é importante recordar quem são os verdadeiros inimigos, ou seja, quem são os verdadeiros “alienígenas”, distantes no tempo e no espaço. Nesse cenário, marcado por uma batalha ideológica e por uma atmosfera extremamente repressora que assolou o território da América Latina a partir da década de 1960, devemos questionar, assim como faz a pesquisadora e escritora Michelyne Verunschik: “Afinal, quem é o humano e quem é o inumano? Quando se retira o traço humano do inimigo, seu corpo e territorialidade passam a ser

extraterrestres e, portanto, mais facilmente passíveis de destruição?” (VERUNSCHK, 2019, p. 1).

Tais questionamentos encontram ressonância em dois fatos históricos aparentemente distintos, mas que, se investigados em profundidade, se revelam extremamente imbricados. O primeiro diz respeito à relação discursiva Modernidade/Colonialidade, construída desde a tomada de Andalusia, em 1492, a partir da lógica epistemológica humano/não humano, que considera humano apenas os indivíduos pertencentes ao pensamento hierárquico europeu, fundamentado pela estrutura social cristã/capitalista.

Esse pensamento, engendrado pela estrutura da Modernidade, considera tudo o que está fora da sua lógica como não humano, ou seja, Aliens que precisam ser eliminados em prol de uma segurança nacional. O segundo é uma espécie de reafirmação desse pensamento, na própria Espanha Franquista, e depois na América Latina², durante a Guerra Fria. Em tal reafirmação, governos, como da Espanha e do Chile, foram convencidos da necessidade de combater um “inimigo externo comum [...], a estabelecer regimes políticos cuja estabilidade repousava no aniquilamento desse inimigo, infiltrado internamente, o que correspondia à imposição de governos totalitários e à sua sustentação no tempo” (BICUDO, 1984, p. 17).

Assim, se enxergarmos a batalha do Chile pela lógica da Modernidade, os Aliens são todos os oponentes ao governo ditatorial, que se apoderou do país de 1973 a 1990 para impedir qualquer tipo de resistência à lógica do capital³.

² “Transmitia-se aos outros países a ideia de sua incapacidade de se defenderem sozinhos contra o comunismo e da necessidade de se integrarem nos planos de segurança coletiva dos Estados Unidos, pois sua segurança e a segurança dos Estados Unidos eram inseparáveis. Era necessário que aceitassem a concepção de que o mundo estava dividido em dois únicos blocos, o comunista e o das nações livres do ocidente; deviam acreditar que o destino do país estava associado ao destino dos Estados Unidos” (COMBLIN, 1980, p. 117).

³ “[...] todo esse problema da subversão e da contra subversão consistiu em uma guerra, na qual de um lado estavam os subversivos, que queriam destruir o Estado nacional para convertê-lo em um Estado comunista, satélite da órbita vermelha, e, por outro lado, estávamos as forças legais [...] que atuávamos nessa luta” (CLARÍN, 29 de dezembro de 1983, *apud* FRONTALINI, 1984, p. 11).

Entretanto, se ampliarmos o nosso olhar de maneira a realizar uma desobediência à lógica da Modernidade, perceberemos que os verdadeiros invasores, ou seja, os Aliens, pertencem ao pensamento hierárquico europeu, do qual, nesse período, os Estados Unidos eram seu principal herdeiro.

Nesse cenário em que o capitalismo disputa espaço com o comunismo, os Estados Unidos, utilizando-se de epistemologias da relação discursiva Modernidade/Colonialidade, como democracia/comunismo e cidadão/subversivo⁴, atribuíram-se a missão de livrar o mundo da “ditadura comunista”. Da mesma maneira, “como o haviam defendido contra o nazismo; consideravam que existia uma ameaça comunista em qualquer lugar do mundo onde aparecia algum governo que deixasse de ser favorável” (PASCUAL, 1997, p. 34). Para isso, recorreram a um plano de segurança nacional que se estendia a diferentes partes do mundo, mas especialmente à América Latina:

A materialização da doutrina de segurança nacional consistia no fortalecimento político e operativo das Forças Armadas de cada país, preparando-as para combater o inimigo interno, estranho aos interesses nacionais e de orientação marxista leninista; essa política significava o uso das armas contra seus próprios habitantes. A supressão das garantias constitucionais, a ditadura militar e a imposição do terror constituíam diferentes graus de aplicação da Doutrina. (PASCUAL, 1997, p. 35).

Nessa perspectiva, propomos um giro decolonial ao analisarmos a narrativa chilena *Space Invaders*, que concentra seu foco de observação nos desdobramentos dessa invasão que se iniciara em 1973 e, na década de 1980, busca maneiras de consolidar seu projeto de dominação. Nesse giro, os militares e civis que agenciavam as demandas cristã/capitalistas dos Estados Unidos são vistos como os verdadeiros alienígenas, ou seja, os não humanos, contra os

⁴ A partir dessa concepção ideológica, foram elaboradas estratégias militares para as diferentes regiões do mundo, e, em primeiro lugar, para a América Latina, considerada como área de influência exclusiva dos americanos. Tais políticas incluíam a intervenção militar oculta através do uso de mercenários, a intervenção direta, o apoio logístico, o financiamento e a designação de especialistas militares, bem como a formação de quadros militares e policiais, acadêmicos, docentes e sindicalistas, além de diversos mecanismos de propaganda e penetração cultural (PASCUAL, 1997, p. 34).

quais os humanos, denominados por aqueles de subversivos e terroristas, resistem.

A partir dessa percepção, situada na sociedade chilena, acessamos, na narrativa *Space Invaders*, três importantes ataques, ou três jogadas, contra as forças de resistência de uma sociedade que vivia sob o julgo de um Terrorismo de Estado. No embate entre humanos – os militantes de esquerda – e Aliens – militares e civis que formavam ou financiavam o Estado –, os jogadores, ou opositores, têm três vidas, ou seja, três chances de vitória, ou *Game Over*. Assim, na Primeira Vida, os humanos recebem o seguinte ataque: “Santiago do Chile. Ano 1980 [...] na rua, ainda há vestígios de uma comemoração [...]. A nova Constituição⁵ proposta pela Junta Militar foi aprovada por uma ampla maioria” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 8).

No nível midiático, a nova Constituição pretendia conseguir a legitimação social e a redução das pressões internacionais, mas no nível dos agenciamentos maquínicos, ou dispositivos⁶, interessava o controle dos corpos, de modo a institucionalizar seu projeto político intitulado *democracia protegida*. Esse projeto era regido por um texto anexo à Constituição, denominado “Disposições Transitórias [...] que na verdade atuaria como a verdadeira Carta até 1989”. A nova Constituição só entraria em vigência após oito anos da aprovação plebiscitária, passando a vigorar esse texto anexo à

⁵ “[...] após as definições de uma nova base institucional para o regime anunciadas na mensagem presidencial de 1975, das metas e primeiras aproximações em relação aos prazos do governo com o discurso de Chacarrillas em 1977, e da entrega do anteprojeto constitucional pela Comisión Ortúzar ao governo em 1978, caberia ao governo, por meio do Ministério do Interior, consolidar a fase de institucionalização com a aprovação da Constituição em 1980” (2014, p. 30).

⁶ “1) O dispositivo é a rede de relações que se podem estabelecer entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitecturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não-dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexos que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Por exemplo, o discurso pode aparecer como programa de uma instituição, como um elemento que pode justificar ou ocultar uma prática, ou funcionar como uma interpretação a posteriori desta prática, oferecer-lhe um campo novo de racionalidade. 3) O dispositivo é uma formação que num momento dado teve como função responder a uma urgência [...] tem assim uma função estratégica, como, por exemplo, a reabsorção de uma massa de população flutuante que era excessiva para uma economia mercantilista” (CASTRO, 2004, p. 102).

Constituição no ano de 1981⁷, com imposição à sociedade chilena de um controle total sobre seus corpos:

Fomos ordenados um atrás do outro numa longa fila no meio do pátio do colégio. Ao nosso lado, outra longa fila, e depois outra, e mais outra. Formamos um quadrado perfeito, uma espécie de tabuleiro. Somos as peças de um jogo, mas não sabemos qual. Tomamos distância, apoiamos o braço direito no ombro do colega da frente para demarcar o espaço justo entre cada um de nós. Nosso uniforme bem alinhado. [...] Cantar o Hino Nacional todas as segundas-feiras na hora da entrada, entoá-lo do jeito de cada um [...], enquanto lá na frente um de nós hasteia a bandeira chilena na frente e outro a sustenta nos braços. A estrelinha de algodão branco subindo e subindo e subindo até alcançar o céu. A bandeira finalmente acima da haste, tremulando sobre nossas cabeças, ao compasso de nossa voz, e todos nós olhando para ela protegidos por sua sombra escura. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 11-12).

Diante disso, a narrativa conduz para um novo questionamento: como resistir a esse projeto político de controle dos corpos orquestrado por um Terrorismo de Estado que se apoderou do Chile de 1973 a 1990? A resposta reside nesses mesmos clones, filhos da ditadura e condenados ao mesmo destino, com fileiras de (aparentes) extraterrestres que deveriam ser combatidos com o canhão de memória. Todavia, a narrativa logo revela suas humanidades e seus modos de resistência, uma vez que, tecidos pela afetividade, escapa dos dispositivos de controle e atravessa o tempo, fraturando o *modus operandi* ditatorial: “Nossos colchões, da mesma maneira que nossas vidas, se espalharam pela cidade até nos desconectar uns dos outros. O que aconteceu com cada um de nós? É uma incógnita [...] À distância, compartilhamos sonhos. Pelo menos um” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 10) - o sonho com Estrella González.

⁷ O texto das disposições transitórias apresentava 29 artigos, dentre os quais “prorrogava o mandato presidencial por oito anos ao general Pinochet; a manutenção da Junta de Governo como Poder Constituinte e Legislativo; uma série de atribuições e obrigações especiais do Presidente da República, como decretar por si mesmo estado de emergência e catástrofe, designar e remover alcaldes, prender pessoas, restringir o direito de reunião e liberdade de informação, proibir a entrada no território nacional, e expulsar aos que acreditassem ou propagassem doutrinas marxistas e de incentivo à violência; e a manutenção do Consejo de Estado” (2014, p. 35).

3 FORMAS DE RESISTÊNCIA À COLONIALIDADE DO SER

Assim, contra os dispositivos engendrados pela Constituição de 1980, que buscavam a reabsorção de parte da população resistente ao projeto imperialista da Modernidade, agora em sua fase neoliberal, desponta o universo onírico, revelando como a afetividade, em torno de Estrella González, tecia um modo de resistência. Da mesma maneira, na Espanha Franquista, o universo mitológico atemporal, acessado por Ofélia, protagonista do filme *O Labirinto do Fauno*, de Guilherme Del Toro, tecia à sua maneira resistência a um Estado de Autoritário que reprimia política e economicamente seus adversários, subjugando suas existências a um projeto fascista.

Portanto, assim como outrora fizera a jovem Ofélia e seu minúsculo exército de fadas, os fiéis amigos de Estrella, jovens soldados da memória, combatem a racionalidade científica da lógica da Modernidade, utilizando como arma o universo imaginário de seu território. Nesse universo, onde narrativas locais resistem à estética, na qual, através das suas instituições, o pensamento europeu estabelece as normas do belo e do sublime, os sonhos são diversos e também a principal arma de que dispõem para resistir aos ataques:

Às vezes sonhamos com ela. De nossos colchões espalhados por PuenteAlto, La Florida, Estación Central ou São Miguel, nos lençóis sujos que delimitam nossa localização atual, refugiados nos catres que sustentam nossos corpos cansados que trabalham sem parar; de noite, e às vezes até de dia, sonhamos com ela. Os sonhos são variados, como variadas são nossas cabeças, e variadas são nossas lembranças, e variados somos e variados crescemos. De nossa onírica variedade, podemos concordar que, a seu próprio modo, cada um a vê como se lembra dela. Acosta diz que no seu sonho ela aparece criança, tal como a conhecemos, de uniforme escolar, com o cabelo penteado em duas tranças compridas. Zúñiga diz que não, que ela nunca usou tranças, que ela aparece, para ele, com uma cabeleira preta e grossa que lhe emoldura o rosto, cabeleira que apenas ele recorda, porque Bustamante tem outra imagem, e Maldonado outra, e Riquelme outra, e Donoso outra, e todas e cada uma delas são diferentes. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 9).

Dessa maneira, ainda que, nessa narrativa, as fronteiras entre os mundos externo e interno, a realidade e fantasia e o funcionamento consciente e inconsciente sejam com frequência pouco definidas, será nessas fronteiras que a verdadeira batalha entre Aliens e humanos acontece na narrativa de Nona Fernández? Destaca-se que essa fronteira narrativa se estrutura como alegoria de um espaço concebido, em países como o Chile, submetido a um processo de colonização, pela diferença colonial: “espaço onde as histórias ‘locais’ inventando e implementando os desígnios globais encontram histórias ‘locais’, o espaço onde os desígnios globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados” (MIGNOLO, 2003, p. ix).

Nessa narrativa, cada sonho com Estrella González é uma apresentação alegórica de uma história “local”, presente na diversidade que o projeto ditatorial chileno tentara sufocar em prol de uma economia neoliberal. Assim, esse espaço fronteiro resiste com suas memórias e narrativas: “Os penteados e as cores variam, as feições nunca são enfocadas com nitidez, as formas se esfumam, e não há jeito de entrar num acordo porque nos sonhos, do mesmo modo que nas lembranças, não pode nem deve haver consenso possível” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 9). Dessa maneira, percebe-se que a forma de resistir ao ataque “alienígena” reside em um pensamento de fronteira, no qual o saber subalterno emerge na preservação das histórias “locais”, que ao serem confrontadas desafiam as dicotomias e ajudam a montar o mosaico de reminiscências que resiste às mais diversas ações de apagamento.

Associado a esse pensamento de fronteira, destaca-se o papel da estética, que, como afirma Khote, “consegue constituir novas alegorias apenas quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica” (KHOTE, 1986, p. 39). As figurações alegóricas são fundamentais na construção de formas de reafirmação dessas histórias “locais”, pois, enquanto Acosta recorda de Estrella por meio de imagens, Fuenzalida rememora por meio

das vozes, visto que, como ela mesma pontua, “cada um sonha como pode” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Maldonado sonha com cartas. São cartas antigas escritas com a caligrafia de uma menina de dez anos. Cartas que González e ela enviaram uma à outra pelo correio, como se não tivessem se visto na sala de aula todos os dias, como se estivessem distantes como estão agora. Maldonado diz que a ortografia de González não é boa, mas que ela desenha as letras com capricho, com disciplina. Ela parece outra nas cartas, não a menina calada e tímida da última fileira da classe. Os sonhos de Maldonado são a leitura de uma dessas cartas. Sonhos que se armam de palavras, que se articulam com base em letras e frases. Remetentes escritos com uma caligrafia azul, e endereços e assinaturas e saudações cordiais, e se despede atenciosamente, e a cumprimenta com carinho, e espero sua resposta, e não deixe de me escrever, amigas para sempre, não me esqueça, por favor. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Dentro desse imaginário de histórias “locais”, que resiste à racionalização do pensamento científico, a fabulação ganha força e “Maldonado tem todo o direito de que seus sonhos sejam construídos de palavras. Cada tijolo é um verbo, um artigo, um adjetivo, e assim a construção cresce, levanta escadas e se transforma num túnel que pode comunicar o céu com o inferno” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 18). Assim, nos sonhos de Maldonado, repletos de palavras que Estrella tecia com tinta azul, ou sangue azul⁸, “A palavra que mais se repete é seu nome. Está escrito no remetente e na assinatura de cada carta. Junto a ele, o desenho de uma estrela pintada com tinta, como uma espécie de marca pessoal, como um emblema caído de alguma bandeira” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Dessa maneira, a narrativa *Space Invaders* apresenta, de forma alegórica, a história de Estrella González como uma adaptação local da história de Ofélia, protagonista do filme *O Labirinto do Fauno*, de Guilherme Del Toro, ambas estrelas caídas diante de um Estado Autoritário. Configuram-se, assim, como *performers* das vítimas que sucumbiram a distintos Estados Autoritários, visto

⁸ Sangre azul é uma expressão de origem espanhola, que se espalhou para outras línguas (sangue azul, sang bleu), e indica nascimento nobre (berço) ou ascendência nobre.

que, como assinala Graciela Ravetti, um performer apresenta-se narrativamente “quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real — indomável — convocando os agenciamentos coletivos” (RAVETTI, 2002, p. 63).

Esses *performers*, Estrella Gonzáles e Ofélia, conseguem abarcar outros domínios da escrita, que se mesclam à estética literária e cinematográfica, inclusive como forma de rasurá-las, instalando diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais. Dessa maneira, por meio de uma linguagem potencialmente dramática, que deforma e intensifica o real, o sujeito vítima do vórtice da violência apregoadado por Estados Autoritários reencena-se poeticamente nessas narrativas. Dentro das marcas de rasuras arquitetadas por seus autores, consegue-se notar a reencenação desse sujeito-fragmento nos dobramentos de subsolos poético: “Ela deixou para trás pequenos traços de sua passagem na Terra, visíveis apenas para aqueles que sabem onde olhar” (TORO, 2006).

Nesse jogo de espelhos, Estrella e Ofélia possuem a mesma construção narrativa: doces, mas tristes meninas, pouco compreendidas por suas mães grávidas e que vivem na iminência de serem cruelmente maltratadas por um pai/padrasto psicopata. Nessa perspectiva, o pai de Estrella é o duplo do general Vidal, padrasto de Ofélia, que tinha como grande inimigo a ser combatido qualquer resistência alinhada a um pensamento de esquerda: “González explicou a Riquelme que seu pai sofrera um acidente terrível e que por isso não tinha mais a mão esquerda” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 16).

Nessa leitura comparativa, percebe-se que Estrella González é a reafirmação de Ofélia, assim como esta é da princesa Moanna, que na narrativa *Space Invaders* reaparece em outro corpo, em outro tempo, em outro lugar. Trata-se de um corpo submetido ao mesmo processo de desumanização orquestrado, em diferentes épocas, pelos autodenominados “humanos”.

Entretanto, cabe destacar que, entre essas sucessivas reafirmações, alguns sinais de resistência produzem pequenas fissuras na lógica da Modernidade, visto que Ofélia, ao adentrar o corredor que a levaria até o cômodo vermelho e dourado onde encontraria o Homem Pálido, por um instante, para, vira-se e encara a câmera (Foto 02), posicionando-se, assim, do lado oposto tanto dos “humanos” quanto do espectador:



Foto 02 - 0:57:07 / O confronto com o espectador

Ofélia, ao posicionar-se de tal forma, obriga o espectador a enxergar-se dentro da lógica da modernidade e do seu contínuo processo de desumanização. Além disso, convoca-o, utilizando uma expressão de medo em, talvez, não poder retornar para a mesma realidade dele por esta lhe ser hostil demais, a um sentimento de cumplicidade. Dessa maneira, esse confronto com o espectador, tal como os sonhos dos amigos de Estrella Gonzáles, produz um desassossego no esquecimento patológico que ainda acomete parte da sociedade, tanto em relação à Espanha Franquista quanto ao Chile ditatorial de Pinochet.

Contra esses Estados Autoritários - personificados, no contexto espanhol, na figura do general Vidal e, no contexto chileno, na figura do chefe dos *Caribineros*, Guillermo González Betancourt -, Ofélia simboliza a resistência àquele, por meio da fantasia, da mesma maneira que Estrella está para o segundo, por meio da recordação. Nesse sentido, ambas as narrativas – *Space Invaders* e *O labirinto do Fauno* – configuram a mesma forma de resistência estética local, o “realismo mágico”, contra um projeto imperialista, o qual, como já destacado anteriormente, está representado esteticamente, na narrativa de Nona Fernández, pelo gênero “ficção científica”, representante incontestado da Modernidade.

Assim, será em oposição a uma estética da matriz colonial de poder da Modernidade que Nona Fernández e Guilherme Del Toro oferecem uma escrita rasurante pautada em um imaginário ancestral e fabuloso. Nessa perspectiva,

O labirinto do Fauno pode ser descrito como um conto de fadas gótico, uma fantasia de horror, o pesadelo de uma menina lutando para sobreviver em um ambiente hostil ou como o equivalente cinematográfico do “realismo mágico” de parte da literatura latino-americana. Ou, ainda, como um filme de guerra. (SABBADINI, 2014, p. 288).

O “realismo mágico” latino-americano é tomado, nesta análise, como alegoria do pensamento de fronteira, no qual os subalternos resistem, rejeitam ou, ainda, produzem uma desobediência estética em relação ao projeto de dominação cultural imperialista. Nesse espaço fronteiriço, a escritura rasurante, que Nona Fernández e Guilherme Del Toro desenvolvem em suas narrativas, dialoga, por sua capacidade de travessia e por sua vontade em estabelecer uma assinatura, com um conceito-chave para Walter Benjamin: a alegoria, que se apresenta como uma linguagem especial da qual o escritor contemporâneo se apodera como principal recurso para se inserir em uma arte atual de resistência.

O teórico alemão defende que o elemento alegórico “é também o outro da História, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. Daí o fato de ele representar a Melancolia como a principal figura alegórica” (KOTHE, 1976, p. 36). Com essa figura, Benjamin pretende demonstrar a essência desse elemento pautado pela incompletude e principalmente pela consciência dessa incompletude, em conformidade com certa face da alegoria exposta por Flávio R. Khote, numa escrita alegórica:

Os vários deslocamentos acabam, porém, se encontrando em um determinado elemento, isto é, aqueles fatores de divergência acabam redundando em convergências. Por outro lado, a análise da condensação mostrará a diversidade que a compõe: ela é composta de "outros". Nesse processo de mostrar o "outro" do fator de divergência descobre-se a força da censura e o grito do censurado. (KHOTE, 1976, p. 35).

Para Khote, a escrita alegórica deve ser vista como um composto de “outros” que ora são marcados pela divergência, ora pela convergência, devendo ainda poder transitar de uma esfera individual para uma coletiva universalizante. Esse estudioso defende que “A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar ao entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações” (KHOTE, 1986, p. 38).

No entanto, o que Khote revela de mais significativo em sua definição da escrita alegórica é a contradição que pontua toda essa escrita, aproximando sua tese da melancolia de Walter Benjamin, a qual surge, em parte, dessa contradição. Nessa perspectiva, segundo Khote (1986), “A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta” (p. 39), pois “contém a contradição de tender ao ocultamento das contradições de que resulta” (p. 41).

Dessa maneira, a partir da alegoria de um embate social e cultural, verificada na sociedade chilena, na década de 1980, entre um Estado

Autoritário, defensor de um projeto econômico/cultural imperialista e neoliberal, e nos militantes alinhados a um pensamento de valorização das histórias “locais”, deve-se interpretar o seguinte fio narrativo:

As balas verdes fosforescentes dos canhões terrícolas avançaram rápidas pela tela até atingir algum alienígena [...]. Dez pontos por cada marciano na primeira fila, vinte pelos da segunda e quarenta pelos da última fila. E quando o último morria, quando a tela ficava vazia, outro exército de alienígenas aparecia do céu, disposto a continuar batalhando. Entregavam ao combate uma vida, outra e mais outra, numa matança cíclica sem possibilidade de terminar. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 15).

Esse embate social e cultural ocorre, na narrativa *Space Invaders*, no espaço simbólico da diferença colonial, no qual se pode observar tanto os jovens sonhadores que resistem pela rememoração de suas histórias “locais”, esteticamente representadas pelos sonhos com Estrella, alegoria do “realismo mágico”, quanto os ataques que os alienígenas continuam a lhes deferir, produzindo massacres cíclicos.

4 REEFETUÇÕES DA MATRIZ COLONIAL DE PODER

Assim, com a lente do narrador focada nesse espaço de embate, presencia-se o segundo ataque dos militares: “Santiago do Chile. Ano 1982. [...] Há alguns meses, o ex-presidente Eduardo Frei Montalva, líder da oposição ao general Augusto Pinochet, faleceu de um choque séptico inexplicável numa clínica particular” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 24). Esse ataque representa uma importante vitória dos Aliens e a perda de um aliado importante na luta democrática. Antes que os bravos soldados pudessem ao menos se recuperar, ou reagir, recebem outro que lhes tira mais um aliado: “Tempos depois, um grupo de operações da Central Nacional de Inteligência disparou cinco vezes na cabeça do líder sindical Tucapel Jiménez e depois o degolou” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 24).

A partir disso, o sonho de Maldonado, repleto de palavras de Estrella, permite enxergar outro cenário, sem essa faixa de diferença colonial que há muito já havia sobreposto a fronteira entre humanos e Aliens: um muro. Esse cenário partido, no qual a luta por liberdade havia sido abandonada, chega pela carta que Estrella González envia a Maldonado e que ele recorda no sonho. No escrito, a personagem narra sobre sua viagem à Alemanha, um país partido, cuja batalha resultara na perda para ambos os lados, mas que, segundo a lógica do pai, só possui um lado certo: “Eu só conheci uma parte, a parte dos bons, que é a única que dá para conhecer porque do outro lado do muro é muito perigoso” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 25).

Esse muro estava em construção também no seu país e, ainda que não fosse de concreto, como o da Alemanha, afasta cada vez mais Estrella, que agora sempre era acompanhada pelo Tio Claudio, quem desde o acidente do seu pai a levava a todos os lugares onde estavam seus amigos. Esse sonho anuncia o futuro do Chile, caso os Aliens vençam a guerra, e diante dele resistem com um sonho que acreditam ser uma memória que penetra o sonho de todos: “uma cena que foge da memória de alguém e se esconde entre os lençóis sujos de todos. Pode já ter sido vivida, por nós ou por outras pessoas. Pode já ter sido representada e até inventada, mas [...] acreditamos que é só um sonho que foi se transformando em lembrança” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 27).

Tal sonho, portanto, reflete o desejo da existência de uma memória na qual Zúñiga e seus amigos se aventuram para espalhar panfletos convocando para uma marcha contra Pinochet. Evidencia, assim, o desejo de fazer parte da resistência contra o opressor, de entrar para a história como aquele que assume um papel de destaque na luta por liberdade. Essa vontade inunda os sonhos de todos e as letras azuis tomam conta das ruas: “Marcha da fome [...]. As palavras se repetem no chão [...], marcha da fome na calçada, marcha da fome perto do ponto de ônibus, marcha da fome ao lado da banca de jornal, marcha da fome junto ao poste ao orelhão” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 27).

Nesse universo onírico, Zuñiga crê na conversão até dos invasores, dispostos a uma conciliação: “Marcha de fome entre os dedos do tio Claudio de González. [...] Tenho a fantasia secreta de que ele também me leve para passear no Chevy vermelho” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 28). Entretanto, em vez disso, são eles que têm sua humanidade arrancada por um Terrorismo de Estado que escondia sua face mais sombria com uma máscara constitucional que apenas servira de fachada para as terríveis leis que realmente regiam a nação:

A luz se apaga na sala e então o ar se torna denso. Em meio a uma escuridão negra como a noite ou a morte, nós, os de sempre, deixamos de ser nós mesmos.

[...] Somos outros. Sombras, fantasmas calados que passeiam em silêncio esticando os braços e as mãos para tentar agarrar algo. [...] um marcianinho do Space Invaders, um polvo com braços de várias formas que joga esse jogo às escuras que está quase terminando.

A luz se acende de repente e o inspetor nos observa da porta. Todos estamos muito bem alinhados, os homens do lado direito, as mulheres do esquerdo. Alguns leem um livro. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 30-31).

Dessa maneira, convertidos em alienígenas pelo governo de Pinochet, militantes, simpatizantes e familiares passam a ser sequestrados, brutalmente torturados e mortos. Os sonhos de Riquelme, então, são permeados pelas próteses que o pai de Estrella usava para substituir o membro ausente, uma “mão não humana” que “avança rápida à caça de algum menino extraterrestre. Os meninos correm de um lado para o outro, fogem assustados, mas a mão se balança sobre as primeiras costas marcianas que encontra e, ao seu contato, as faz explodir” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 37).

Nesse cenário, no qual os corpos das vítimas do Estado eram enterradas no Deserto de Atacama, ou lançados no Oceano Pacífico, surge a figura do desaparecido político: “O corpo do marcianinho se desarticula em luzes vermelhas que desaparecem da televisão [...] A mão verde e muitas outras mãos verdes saem de um canhão de terrícola à caça de mais space invaders” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 37). Estava instalado, assim, o sistema repressivo de um

Terrorismo de Estado, considerado um dos mais violentos da América Latina. Esse sistema repressivo engendraria, destarte, seu terceiro ataque à sociedade chilena:

Terceira Vida: Santiago de Chile. Ano 1985. No dia 29 de março, os jovens irmãos Rafael e Eduardo Vergara Toledo, respectivamente de dezoito e vinte anos, morrem baleados por policiais na Vila Francia. Ambos tinham tido de abandonar seus estudos por causa de seus vínculos políticos, sendo acusados de agitadores e panfletários. No mesmo dia, às 8h50 da manhã, na frente do Colégio Latinoamericano de Integración, o professor Manuel Guerrero e José Manuel Parada — pai de um dos alunos —, ambos militantes comunistas, foram sequestrados por militares numa operação que terminaria com suas mortes na madrugada do dia seguinte. Seus corpos e o de outro militante, Santiago Nattino, apareceram degolados num trecho abandonado da estrada que leva ao Aeroporto Pudahuel. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 39).

Esse ataque produz uma sequência de mortes/desaparecimentos e, a partir disso, os sonhos convertem-se em pesadelos: “Ninguém sabe muito bem o momento exato, mas todos nós lembramos que, de repente, apareceram caixões e funerais e coroas de flores e já não pudemos fugir daquilo, porque tudo havia se transformado em algo semelhante a um pesadelo” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 40). A atmosfera da sociedade chilena, assim como a narrativa de *Space Invaders*, assume, conseqüentemente, uma nova coloração, marcada pelo medo e pela morte.

Nesse momento, o fio condutor da narrativa aproxima-se do centro de um labirinto de dor e violência: “O tempo não é claro, confunde tudo, revolve os mortos, transforma-os num só, volta a separá-los, avança para trás, retrocede ao contrário, gira como um carrossel de parque de diversões, como numa gaiola de laboratório” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 41).

De maneira semelhante, a narrativa cinematográfica de *O labirinto do fauno*, por meio de sua fotografia azulada, ao retratar o confronto final entre Ofélia e o general Vidal, reflete também essa nova coloração do medo e da morte na Espanha Franquista. Destaca-se, ainda, que, se em *Space Invaders* o processo

de introspecção dos personagens diante da morte ocorre por meio de uma narrativa onírica, na produção de Guilherme Del Toro isso acontece utilizando-se uma das cores mais cerebrais e racionais que existem, visto que o azul está habitualmente associado à introspecção. Tradicionalmente, também veio a se associar com o divino, sem dúvida devido à sua presença nos céus e nos mares, também sendo utilizado em histórias relacionadas ao sentido da vida.

Dessa maneira, a narrativa de Guilherme Del Toro estabelece um contraste entre a importância da vida de Ofélia, com toda a sua divindade, e a ação do general Vidal, que banaliza a violência em prol de um sistema fascista. Nesse momento, ao espectador é explicitado quem é de fato o humano e quem é o inumano. Na foto 03, abaixo, o tipo de enquadramento do plano revela, ainda, outro contraste: o azul divino da vida de Ofélia, destacado em seu rosto, com o vermelho do trauma ao qual o seu corpo é submetido em um Estado de exceção:



Foto 03 - 1:46:42 - Profundidade de campo fraca

Além disso, destaca-se, na composição desse plano, a utilização da profundidade de campo fraca, visto que, conforme Laurent Jullier, “ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado” (JULLIER, 2009, p. 31). Dessa maneira, um espaço fora de foco pode também servir aos interesses da “subjetividade” narrativa, que revela, no centro desse labirinto de violência, como Ofélia sucumbe. Assim, no centro de outro labirinto de violência, Estrella é a principal vítima do *game over* do jogo:

Ano de 1991. Certa manhã de outubro, o tenente da polícia nacional Félix Sazo Sepúlveda entra no Hotel Crown Plaza do centro de Santiago.

A jovem Estrella, de vinte e um anos, está oferecendo os serviços da agência a um cliente, quando o tenente Sazo para à sua frente e aponta para ela com sua arma de serviço. Faz algum que estão separados. Para o tenente, é difícil aceitar a separação. Por isso ele segue sua mulher, ele a assedia por telefone, ele a ameaça como se ameaça um inimigo, um alienígena ou um professor comunista. Estrella, ele grita para ela. Nossa jovem colega mal lhe dirigiu o olhar quando recebe duas balas no peito, um na cabeça e uma quarta nas costas.

Como um marcianinho, desarticula-se em luzes vermelhas.

O tabuleiro da tela marca cem pontos a mais no placar.

Nem assim o recorde é quebrado. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 51).

Esse *game over* acerta a sociedade chilena em cheio, pois revela que o rastro de violência deixado pelos invasores se entranhara de maneira irreversível no seu solo, sendo consumada a destruição de suas histórias “locais”: “Nosso barco de papel começou a naufragar. Caímos no lençol branco e afundamos. Ficamos submersos. Não sabemos despertar” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 49). Assim, sob esse território devastado por um projeto imperialista neoliberal, “Acordo outra vez. Não há televisão. Não há carta. Estou só e envelheci um século” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 52). Nesse território dominado

pelo projeto neoliberal, restara apenas uma multidão de indivíduos vagando por uma paisagem que perdera por completo suas cores.

5 RESISTÊNCIA DE OUTRO LUGAR, OTHER LOCATION

Entretanto, um novo sonho convoca-os a recuperar a paisagem de outrora: “Santiago do Chile. Ano de 1994. Depois de transcorridos dez anos dos acontecimentos, a justiça chilena dá sua sentença em primeira instância pelo sequestro e homicídio dos militantes comunistas José Manuel Parada, Manuel Guerrero e Santiago Nattino” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 48). Diante desse contra-ataque, os humanos voltam a resistir e organizam-se para expulsar os invasores que agora habitam seu território, visto que este sempre fora seu lar: “Combinamos de nos encontrar aqui. Abandonamos nossos lençóis e colchões espalhados pela cidade para chegar na hora marcada. Como sempre, o sonho nos convoca” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 53).

Estão cada vez mais conscientes de que estão em um labirinto onírico, sem saída aparente, no qual “Todo se confunde en nuestro colchón desmemoriado. [Entretanto,] Con el tiempo, los sueños han ido tomando el lugar de los recuerdos. O mejor, ya no nos es posible diferenciarlos” (PINOS, 2018, p. 82). Dessa maneira, conforme o crítico chileno Jaime Pinos, será a consciência de que os sonhos e as lembranças são a mesma coisa que permite sair desse labirinto de esquecimento. É necessário recordar, rememorar, para assim despertar coletivamente suas histórias “locais”, acessando uma identidade comum, o que se configura como a única possibilidade de fuga desse labirinto de violência, aparentemente sem saída.

Dessa maneira, como práticas dessas histórias “locais”, a escrita rasurante de Nona Fernández revela uma forma de narrativa ficcional transgressora que consegue, impecavelmente, desmistificar o ideário político no século XX chileno e se colocar como sujeito ativo nesse mesmo processo

crítico de rasura. Assim, configura-se como uma arte “transmoderna”, posto que, conforme Enrique Dussel (2002), carrega a radicalidade de responder a partir de outro lugar, *other location*, do ponto de vista de sua própria experiência cultural, que difere da experiência euro-norte-americana. É capaz, assim, de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura de uma Modernidade que se quer única, universal, desprezando as assimetrias existentes.

Destaca-se que, ao responder desse outro lugar que difere da experiência euro-norte-americana, o fazer estético de Nona Fernández chega ao que Mignolo define como um “pensamento fronteiriço”, servindo de base teórica para a construção do pensamento decolonial, o qual, apesar de não negar, não se subjugava ao pensamento da Modernidade, pois diz respeito a um pensamento de resistência às ideologias da Modernidade. Com esse “pensamento fronteiriço”, que se configura pela afirmação do espaço do saber desprezado pelo pensamento da Modernidade, o semiólogo argentino propõe descolonizar a teoria e, conseqüentemente, o próprio poder.

6 PARA EFEITO DE CONCLUSÃO

Assim, de maneira análoga ao que a cinematografia rasurante de Guilherme Del Toro realiza com o ideário político da Espanha Franquista, *Space Invaders* ergue-se a partir de duplos, que ora exploram o vetor estético-estilístico, ora o ultrapassam em busca da valorização do ético no metafórico e alegórico, como dito acima. Essa narrativa evidencia, assim, uma escrita rasurante: a abordagem residual de elementos vinculados ao Estado de exceção de Pinochet, da mesma maneira que o *Labirinto do fauno* transmite os resíduos do Franquismo Espanhol.

Por fim, pode-se afirmar que se trata de uma experiência estética coletiva, por meio da qual há um posicionamento crítico no que tange às

incongruências socioculturais vinculadas aos processos políticos ditatoriais que ainda ecoa de distintos países. São narrativas transgressoras que fogem da lógica dominante e denunciam a quem as acompanha os vestígios de corpos constantemente rasurados por “Estados Inumanos” que insistem em fazer desaparecer suas Moannas, Ofélias, Estrellas...

REFERÊNCIAS

BICUDO, Hélio. *Segurança nacional ou submissão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

EL LABERINTO DEL FAUNO. Direção: Guilherme Del Toro. Produção de Guilherme Del Toro. Espanha, México: Estudios Picasso, Tequila Gang y Esperanto Filmoj, 2006.

DUSSEL, Enrique. *Filosofías del Sur: descolonización y transmodernidad*. México: Akal, 2015.

FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Tradução de Silvia Massimini Feliz. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

OLIVEIRA, Fátima Regis de. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem- máquina. Trabalho apresentado no Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação, *XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

PASCUAL, Alejandra Leonor. *Terrorismo de Estado - a Argentina de 1976 A 1983*. Orientador: Christian Caubet. 1997. 197 f. Tese (Doutorado em Direito) Programa de Pós-graduação em Direito - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PINOS, Jaime. Epílogo: Aprender a despertar. In.: FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Tercera edición. Santiago: Alquimia Ediciones, 2018.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*.

Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

SABBADINI, Andrea. O labirinto do Fauno. *JORNAL de PSICANÁLISE*, v. 47, n.87, p. 287-294, 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v47n87/v47n87a19.pdf>. Acesso em: 10/09/2020.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 10/12/2022.